



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

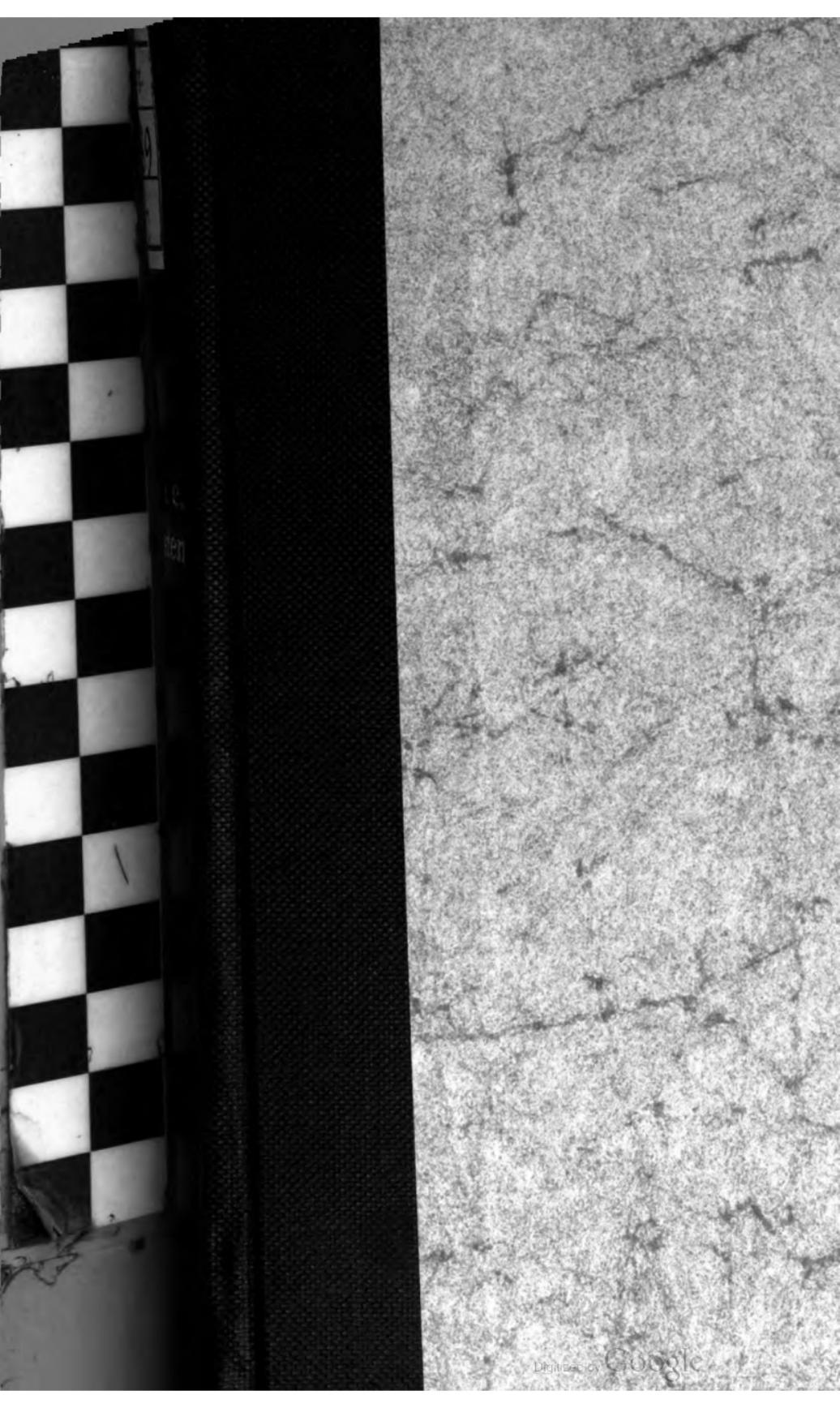
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Liturg. 1289^m

Von den
wichtigsten Pflichten
eines
O r g a n i s t e n .

Ein Beitrag
zur Verbesserung der musikalischen Liturgie
von
D. G. Türk.

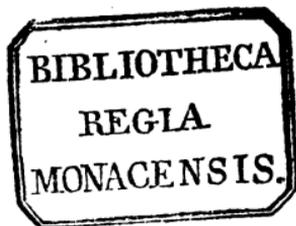
Neu bearbeitet und mit zeitgemäßen Zusätzen herausgegeben
von
Dr. Joh. Fr. Naue,
Universitäts-Musikdirector zu Halle.

Neue, mit einem Anhange „über den sogenannten
quantitativ-rhythmischen Choral von
Dr. Naue“ vermehrte Ausgabe.

Halle,
C. N. Schwetschke und Sohn.
1849.

Türk
Pflichten
e. Organisten

35
246



V o r r e d e

z u r e r s t e n A u f l a g e .

Wenn ich jemals wünschte, daß eine Arbeit von mir in recht viele Hände kommen möchte, so ist es bei dieser der Fall; weil sie vielleicht einigen Einfluß auf die Verbesserung der musikalischen Liturgie haben kann. Mein Endzweck war zwar, zunächst für angehende Organisten und Landschulmeister zu schreiben; allein hin und wieder glaubte ich auch Kirchencollegien, Predigern u. s. w. einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn ich zeigte, wie durch den musikalischen Theil des Gottesdienstes die Erbauung mehr befördert werden könne. Ich darf hoffen, daß sie die in der gegenwärtigen Schrift geäußerten Gedanken einer sorgfältigen Prüfung würdigen, und das, was sie gut und anwendbar finden, in ihrem Wirkungskreise gemeinnütziger zu machen suchen werden.

Ueber manche Punkte hätte ich weit ausführlicher geschrieben, wenn mir nicht sehr viel daran gelegen wäre, daß diese Bogen auch von solchen Organisten gekauft werden möchten, welche nicht viel auf Schriften verwenden können. Was ich dabei übergang, wird vielleicht ein Musiker von ausgebreiteterem Kennt-

nissen, aus Eifer für die gute Sache nachholen. Geschieht dieses nicht, so dürfte ich wohl mit der Zeit selbst noch einen Nachtrag machen, oder das, was ich hier nur kurz entwarf, weiter ausführen. Vorjekt suchte ich diesem Mangel dadurch abzuhelpen, daß ich gelegentlich die mir bekannten Bücher anzeigte, worin von diesem oder jenem ausführlicher gehandelt wird. Aller angewendeten Mühe ungeachtet konnte ich's, bei der möglichsten Kürze, doch nicht ganz vermeiden, über Eine Sache an zwei oder mehr verschiedenen Orten etwas zu erinnern, weil mir gewisse Mittel zu mehr als Einem Endzwecke dienlich zu sein schienen.

Es ist übrigens auffallend, daß man in den neueren Zeiten so gar wenig über das Orgelspielen geschrieben hat, da über andere, weit unwichtigere musikalische Gegenstände, sehr viel Gutes gesagt worden ist. Möchte ich doch durch diese Winke etwas zur Beförderung der Andacht beitragen!

Halle, im Mai 1787.

L ü r f.

V o r r e d e

zur zweiten Auflage.

Das beherzigenswerthe Werkchen meines Amtsvorgängers, des seligen Türk, über die wichtigsten Pflichten eines Organisten, hat so ungetheilten Beifall gefunden und ist für so zweckmäßig erkannt worden, daß sein Wiederabdruck vielfach gewünscht worden ist, da es bereits vor mehreren Jahren völlig vergriffen war.

Ich habe mich deshalb mit Freuden einer Revision desselben unterworfen und, soweit Umfang und Plan des Werkchens es erlaubten, zeitgemäße Zusätze dazu gegeben. Daß der Wiederabdruck desselben bis hieher verzögert werden mußte, ist nicht meine Schuld, sondern ist nur der Ueberhäufung meiner Amtsarbeiten beizumessen. Dagegen habe ich jetzt mit um so größerer Sorgfalt einige Gegenstände des Inhalts ausführlicher behandelt, denen schon der selige Türk eine weitere Ausführung zgedacht hatte, und hoffe so, dieses Buch wird auch in seiner neuen Gestaltung sich bei Kennern eine freundliche, bei Ununterrichteten eine dankbare Aufnahme erwerben.

Namentlich habe ich das Werkchen auch in anderer Hinsicht dadurch gemeinnützig zu machen gesucht, daß ich in dem 4ten Abschnitte desselben, wo es vom Orgelbau handelt, einige nähere Bemerkungen beigelegt habe, welche Register man bei Orgel-Neubauten und Reparaturen zu wählen hat, wobei ich zugleich die gangbaren Preise und das Material der verschiedenen einzelnen Orgelstimmen angegeben habe, damit Kirchen-Patrone und Vorsteher, Magistrate und die sonst bei dergleichen Bauen interessirten Behörden die Orgelbauer leichter controlliren können.

Gern hätte ich noch manchen anderen Theilen, als z. B. der Lehre von den alten (Kirchen-) Tonarten, von der Fuge u. s. w., eine weitere Ausdehnung geben mögen, wenn es nicht außer den Gränzen dieses Werkchens läge, und sich nicht ohnehin der mir zugemessene Raum dadurch beschränkt hätte, daß ich einige, im Allgemeinen zu wenig beachtete Gegenstände der musikalischen Liturgik hier vorzugsweise ausführlicher zu behandeln mich gedrungen fühlte. Was ich übrigens noch zu sagen hätte, sei mir vergönnt in die Worte Luthers (vergl. dessen Vorrede zu „deutsche Messe“ 2c. Wittenberg 1526) einzuschließen: „Es stehet in Büchern genung geschrieben; es ist aber noch nicht alles in die Herzen getrieben.“

Halle, im August 1838.

Dr. Naue.

Einleitung.

Bei der Frage:

„Was wird von einem guten Organisten gefordert?“

Kommt es vorzugsweise auf folgende 4 Punkte an: Er muß,

- 1) den Choralgesang der Gemeinde zweckmäßig leiten und begleiten;
- 2) hierzu geeignete und zugleich die Andacht befördernde Vor-, Zwischen- und Nachspiele machen;
- 3) den Altar- und Responsorien-Gesang, so wie die Kirchenmusik (welche Gegenstände zwar nicht allgemein eingeführt sind, auch nicht in allen Kirchen unter Orgelbegleitung vorgetragen werden), wo es gefordert wird, durch sein Orgelspiel unterstützen;
- 4) dafür Sorge tragen, daß das ihm anvertraute Orgelwerk in gutem Stande erhalten werde.

Die hierzu gehörigen Erfordernisse näher aus einander zu setzen, ist der Zweck nachfolgender Abhandlung.

Erster Abschnitt.

Erste Abtheilung.

Das Choralspiel ist in der evangelischen Kirche unläugbar die wichtigste Pflicht eines Organisten, denn bekanntlich besteht ein großer Theil des evangelischen Gottesdienstes im Singen geistlicher Lieder, welche von der Orgel begleitet werden. Der Organist hat hierbei zweierlei zu beobachten:

- I. Er soll nämlich die Gemeinde im Gesange unterstützen;
- II. durch sein Spielen die Andacht und Erbauung befördern helfen, oder die in den Liedern herrschende Empfindung zu erhöhen suchen.

Es giebt verschiedene Mittel, die erste dieser beiden Pflichten zu erfüllen. Sie bestehen vorzugsweise darin, daß man

- 1) die den Umständen gemäße Anzahl der Register ziehe,
- 2) die der jedesmaligen Choralmelodie angemessene richtige Tonhöhe wähle,
- 3) die Melodie in einem zweckmäßigen Zeitmaße vortrage und darauf Acht habe, daß man mit der Gemeinde im Gesange und Orgelspiele beisammen bleibe,
- 4) daß man die Zwischenspiele so einrichte, daß der Gemeinde das Einsetzen der Töne erleichtert werde; und
- 5) beim Begleiten der Melodie des Chorals nur solche Harmonieen wähle, welche leicht verständlich und zur richtigen Leitung des Gesanges geeignet sind.

Was I. die Benutzung und Wahl der Orgelregister betrifft, um die Gemeinde im Tone zu erhalten, so hat der

Organist zuvörderst die Stärke der Gemeinde (Zahl der versammelten Mitglieder derselben) zu beachten und hiernach die Zahl und Art der Register zu wählen, denn es wäre unter übrigens gleichen Umständen ganz zweckwidrig, wenn er bei einer starken Versammlung nur wenige und zwar lauter schwache Stimmen, hingegen bei einer kleinen Gemeinde alle Register in der großen Orgel ziehen wollte. Wie soll im ersten Falle die Gemeinde im Tone erhalten werden? Und was nützt im zweiten Falle das volle Werk? Eben so wie die Versammlung nach und nach anwächst oder wieder abnimmt, so kann auch der Organist die Zahl der Register vermehren oder verringern. Bei unbekanntem Melodieen kann die Orgel stark gezogen werden, denn in solchen Fällen läßt sich durch das volle Werk mehr ausrichten, als durch einzelne Stimmen. Auch wenn die Gemeinde besonders in Molltönen merklich herunterzieht (den Ton sinken läßt), muß der Organist mehr Register zu Hülfe nehmen, damit er durchbringen kann. Dies ist vorzugsweise im Sommer am nöthigsten, da die meisten Sänger bei großer Hitze mehr herunterziehen, als im Winter. Ohne Zweifel wirkt die Witterung auf unsere Nerven und macht sie in der wärmsten Jahreszeit schlaff, so daß die Stimme allmählig ermüdet und der Gesang unvermerkt tiefer wird. An einigen Orten pflegen die Organisten nur eine Strophe *) um die andere mitzuspielen; dies ist eine üble Gewohnheit; denn da in der Regel die Gemeinde, wenn sie ohne Begleitung singt, etwas tiefer im Tone wird, so erregt der Wiedereinsatz der Orgel ein störendes Gefühl, weil die Orgel natürlich in ihrer alten Tonhöhe bleibt und die Gemeinde daher bei jeder neuen von der Orgel begleiteten Strophe den Ton in die Höhe ziehen muß. Es ist auch wohl üblich, daß zu Anfang jeder Strophe die Orgel ein paar Tacte lang schweigt, damit die Gemeinde den Text der beginnenden Strophe deutlicher verstehe und damit auch diejenigen, welche später in die Kirche

*) Wer's sagt man gewöhnlich unrichtig. In Liedern ist jede Zeile, z. B. „Liebster Jesu, wir sind hier“, ein Vers, aber 6 Zeilen, welche in dem erwähnten Liede eine Abtheilung machen; heißen zusammen eine Strophe.

kommen, um so eher finden sollen, welche Strophe eben gesungen wird; indessen auch diese Sitte ist nicht empfehlenswerth, denn jedenfalls versteht Jeder leichter seinen Nachbar, als den entfernt stehenden Cantor.

Unbekannte oder schwere Stellen in den Melodieen kann der Organist auch besonders dadurch unterstützen, daß er die Schnarrwerke der Orgel (Trompete u.) und andere schreiende Register zieht, wobei jedoch die Terzen- und Quinten-Register zu vermeiden sind. Kann er es auf diese Art nicht durchsehen, so muß er Harmonieen wählen, welche die falschen Melodieen nicht zulassen. Wenn z. B. in dem Liede: »Freu' dich sehr, o meine Seele« gesungen würde:

g, a, h, a, g, fis, a⁺, d u. s. w.
anstatt

g, a, h, a, g, fis, e⁺, d; so darf er nur folgenden Baß dazu spielen:

\overline{g} , \overline{a} , \overline{h} , \overline{a} , \overline{g} , \overline{fis} , \overline{e}^+ , \overline{d}
g, fis, g, d, e, H, c, G⁺ u. s. w.

Bei dem e⁺ wird der unrichtige Schluß in der Melodie bald unterbleiben. Es kommt übrigens sehr darauf an, ob die falsche Note, welche die Gemeinde singt bei einer der Choralmelodie vorzugsweise entsprechenden Harmonie ein Glied desjenigen consonirenden Accordes ist, den man so eben ohne hin spielen will; in diesem Falle kann man der Gemeinde das Singen solch eines selbstgewählten andern Tones aus der Harmonie wohl hingehen lassen, weil es manchmal mehr stört, wenn man durch entferntere Harmonieen den richtigen Ton herbeiführen will, als der falsch gesungene selbst störend wirkt, wie denn überhaupt das Ueberschlagen von der Quinte des Dominanten-Accordes zur Oktave desselben bei den Schlußfällen leider nur zu oft im Gemeindengesange vorkommt, als daß es sich überall auf eine zweckmäßige Weise vermeiden ließe.

Demnächst ist es zweckdienlich, wenn der Organist bei schweren Stellen oder bei Einführung neuer Melodieen die

Melodieen ganz einfach, aber mit starken Registern auf dem Hauptwerke vorträgt, während er die Harmonie dazu auf einem andern Manual mit ganz schwachen Stimmen spielt. Im schlimmsten Falle bleibt ihm noch übrig, die Melodie im Manual und Pedal ohne alle Harmonie unisono vorzutragen, wo dann die Gemeinde ihm um so leichter folgen wird. Dies letztere Mittel ist jedoch nur im höchsten Nothfalle zu ergreifen, oder wenigstens mit Umsicht und wo möglich nur stellenweise anzuwenden; weil in den meisten Fällen der ästhetisch gute Vortrag dabei leidet, wenn nicht etwa die betreffende Textesstelle so kräftigen Inhalts ist, daß sie des Unisono ohnehin zur richtigen Darstellung bedarf.

Wir dürften hier billig voraussetzen, daß jedem Orgelspieler, als solchem, die sämtlichen Register der Orgel wenigstens dem Namen nach und rücksichtlich ihres wesentlichsten Unterschiedes von einander soweit bekannt sein sollten, daß er bei Wahl und Zahl derselben behufs der durch ihre Zusammenstellung zu erreichenden Tonstärke keine Schwierigkeiten finden könnte, wollen aber der Minderunterrichteten wegen hier einige Bemerkungen darüber folgen lassen, indem wir rücksichtlich der näheren Beschreibung der anzuführenden Register auf den 4ten Abschnitt dieses Werckchens verweisen.

Die unter allen Umständen anwendbaren Orgel-Register sind die Prinzipale, unter ihnen zuerst das achtfüßige, zur Verstärkung das 16füßige und 4füßige, weniger aber die schtelenden und noch durchgreifendern 2- und einfüßigen. Die 8füßigen Register nimmt man deshalb zum Maasstabe, weil sie in Hinsicht der Höhe den Ton der menschlichen Stimme und der meisten Instrumente angeben. Der Ausdruck achtfüßig oder 8 Fuß (8'), 16 Fuß u. s. w. kommt zwar sehr häufig vor; indessen möchte er doch wohl nicht von Allen verstanden werden; ich will daher schon hier eine kurze Erklärung beifügen. Ehemals wurde die größte Pfeife eines Registers bloß nach der Länge abgemessen, von dem Kern oder Ausschnitt an gerechnet, folglich ohne den Fuß der Pfeife; und nach diesem Maasse erhielt das Register den Namen, z. B. 8 Fuß, 4 Fuß u. s. w. Jetzt, da man weiß, daß die abgehende Länge der Pfeifen auch durch die Weite ersetzt werden kann, behält man zwar die

Benennung noch bei, allein man steht nicht mehr genau auf das Maas, sondern auf die Höhe oder Tiefe des Tons. Unter 8 Fuß (genau genommen sollte es also heißen 8 Fußton) versteht man den Ton, welchen die Singstimmen und die meisten Instrumente angeben, d. h. wenn ich z. B. auf einer Orgel ein 8füßiges Register ziehe, und gebe den Ton \bar{c} an, so klingt auch wirklich das eingestrichene c (nur daß dieses \bar{c} , wenn die Orgel im Chortone steht, nach dem Kammertone \bar{d} wird); wenn ich hingegen ein 16füßiges Register ziehe, und schlage dieses \bar{c} an, so klingt das ungestrichene c (eine Oktave tiefer); bei einem 32füßigen wird aus \bar{c} das große c (C); hingegen bei einem 4füßigen klingt das \bar{c} , wie das zweigestrichene c ($\bar{\bar{c}}$); bei einem 2füßigen wie $\bar{\bar{c}}$; und so mit allen Tönen durch das ganze Clavier, nämlich bei 8 Fuß, bleibt das eingestrichene d wirklich \bar{d} , bei 16' wird aus \bar{d} \bar{d} u. s. w. Wir kehren nun zur Anwendung der Prinzipale beim Registriren zurück. Man braucht also, wie schon gesagt, zuerst das 8füßige Prinzipal und gesellt demselben erst bei Benutzung mehrerer anderer 8füßiger Stimmen das 16füßige und das 4füßige, und soll der Ton noch schreiender werden, das 2- und einfüßige Prinzipal bei. Zur Erreichung eines noch größeren Forte treten die gemischten Stimmen hinzu: Mixture, Scharf, Cymbel, Sesquialtera, Tertian, so wie zuletzt die abhängigen und zwar hiervon die größeren, als z. B. Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuß (gewöhnlich 12 Fuß), Quinte $5\frac{1}{2}$ (gewöhnlich 6 Fuß bezeichnet); zur Verstärkung die kleineren, als z. B. Quinte $2\frac{2}{3}$ (3 Fuß) und $1\frac{1}{2}$, und die Terz $3\frac{1}{3}$ und $1\frac{3}{8}$ u. s. w. zur Schärfung des Klanges. (Die Quinten- und Terzen-Register nennt man nämlich häufig abhängige Register, wogegen man die Oktaven-Register Grundstimmen zu nennen pflegt. Näheres hierüber ist im nachstehenden 4ten Abschnitte zu sehen.) Die Prinzipale finden sich in mehreren Orgeln auch unter den Namen: Groß-Prinzipal, Klein-Prinzipal, Prinzipal-baß, Oktave, Prästant, Diapason, Disdiapason, Geigen-Prinzipal, Distant-Prinzipal u. s. w.,

was ich hier nur zur Vermeidung eines Irrthums für Anunter-
richtete erinnere. Daß bei allen diesen Namen hinter jedem
angegeben ist, ob es ein 16füßiges, 8-, 4-, 2- oder ein-
füßiges Register ist, und daß man also bei der beabsichtigten
Tonstärke sich zunächst an diese letzten Angaben der Ton-
größe der verschiedenen genannten Prinzipale zu halten hat,
erwähne ich gleichfalls nur zur Vorbeugung eines Mißver-
ständnisses. Noch habe ich bei den Prinzipalen eines ge-
mischten Registers zu gedenken, welches größeren Tonmaa-
ßes ist, als die übrigen und daher auch weniger schreiend.
Es ist dies das Cornet, welches 3-, 4- und 5fach gefun-
den wird, meistens nur die Diskantoktaven bis zum kleinen
g enthält und häufig zum Vortrage der Choralmelodien
gebraucht wird. Auch muß ich hier noch die Biele- oder Gambe
erwähnen, welche dem Prinzipal ähnlich konstrukt, aber
engerer Mensur ist, sich jedoch, da sie sehr langsam an-
springt, nicht zum Vortrage schneller Figuren, sondern mehr
zu Fanfaren-Spielen eignet. Ue hnliche, aber noch enger men-
surirte Register, die indess jetzt selten vorkommen, sind: die
Fugare, das Salizional und das Maiguet, sie
eignen sich nicht zum Gebrauche beim Forte, sondern nur
bei langsamem und schwachem Spiel. Im Pedal schließen
sich den Prinzipalen in Hinsicht auf Klangfarbe am nächsten
an: der Violon 16 Fuß und der Violon 8 Fuß, letz-
terer auch Violoncelle genannt. Sie sind zwar flöten-
artig konstrukt, werden aber besonders in kleinsten Orgeln,
wo zur Ersparnis der Kosten die Bassprinzipale häufig wege-
gelassen werden, zum Ersatz derselben gebraucht und bilden
daher, wo es an Prinzipalen fehlt, die Grundlage der zu-
ziehenden Register, können aber auch bei ganz schwachem
Spiele gleich den Prinzipalen weggelassen werden, wo denn
Beda 8 Fuß und Subbass 16 Fuß an ihre Stelle
treten.

An das 8füßige Prinzipal schließt man andere
8füßige Register, an das 16füßige andere 16füßige, an
das 4füßige andere 4füßige Register an u. s. f.

Die bei gewöhnlicher Tonstärke mit oder auch ohne
Prinzipale anwendbaren Register sind die Flöten, zuerst
die 8füßigen; soll der Ton hervorragender werden, die

4füßigen und bei weiterer Verstärkung die 2füßigen. Will man ganz schwach spielen, so hat man das 16füßige und 4füßige Prinzipal, und soll der Ton noch schwächer sein, selbst das 8füßige Prinzipal wegzulassen und nur die 8füßigen Flöten, wohl auch gar nur die 8füßigen Gedacte zu nehmen; bei weiterer Verstärkung aber sich, wie bei den Prinzipalen, der 4füßigen und 16füßigen Flöten und Gedacte zu bedienen. Die Flötenstimmen kommen unter folgenden Namen in verschiedenen Orgeln in verschiedener Tonstärke vor: die Querflöte (*Flauto traverso*), die Hohlflöte, die Spißflöte, Blockflöte, Flachflöte, Waldflöte, das Gemshorn, *Flauto amabile*, *Flauto dolce* u. s. w. Die beiden letztgenannten Stimmen findet man auch wohl als gedeckte Stimmen gebaut. Unter den gedeckten Stimmen, welche im Allgemeinen schwächeren Tones sind, als die offenen, finden sich meistens folgende: Grobgedact, Stärkgedact, Vollgedact, Bordun, welche stärkeren Tones, und Lieblichgedact, Stillgedact, Sanftgedact u. s. w., welche schwächeren Tones sind. Groß- und Kleingedact unterscheiden sich nur durch ihre Tongröße. Die Doppelflöte, obwohl sie gewöhnlich gedeckt wird, ist in der Regel von stärkerem und vollerm Tone, als die übrigen gedeckten Register und zwar weil sie doppelte Labien hat. Ein desgl. mehr hervortretendes und zur Verstärkung schwach tönender so wie hell klingender Stimmen geeignetes, gedecktes Register ist die Quintation, welche meistens 8- und 16füßig gearbeitet wird. Es giebt auch halbgedeckte Stimmen, die sowohl im Manual als Pedal vorkommen, nämlich: die Rohrflöte, der Bassat und das Nachthorn u. s. w. Sie halten die Mitte zwischen dem Klange der offenen und dem Klange der gedeckten Flötenregister (richtiger genannt Kernregister; vgl. Ater Abschnitt, Eintheilung der Orgelpfeifen), und sind daher mit beiden zu gleichen Zwecken zu vereinbaren. Außer diesen Flöten und Gedacten, welche man wie bei den Prinzipalen Grundstimmen zu nennen pflegt, weil sie wirklich den Ton angeben, der durch die niedergedrückte Taste bezeichnet wird, giebt es auch abhängige Flöten und Gedacte (solche, wo bei einer niedergedrückten Taste nicht der Ton, den die Taste

bezeichnet, sondern die Quinte oder Terz desselben gehört wird). Hierher gehört: die Gemshornquinte, die Waldquinte, das Rasset; welche die Quinte angeben; seltener ist die Terzflöte, ein Register unter den Flötenwerken die Stelle des Tertian der Prinzipale einnehmend. Diese abhängigen Stimmen werden nur erst dann gezogen, wenn man mehrere Grundstimmen verschiedener Tongröße bereits gezogen hat. Gemischte Stimmen (solche, wo bei dem Niederdrücken einer Taste mehrere Töne zugleich ansprechen) werden unter den Flöten- und Gebläse-Registern nicht gebaut, sondern nur unter den Prinzipalen, wo wir sie bereits unter den Namen: Mixtur, Schatt, Cymbel u. s. w. erwähnt haben. Alle dieselben Flöten und Gebläse, die wir hier genannt haben, kommen nach Umständen, je nachdem eine Orgel größere oder kleiner ist, nicht allein in den Manualen, sondern auch in den Pedalen vor, nur in der Regel in größerem Tonmaße. In großen Organen findet man auch häufig noch ein gedecktes Register, den Untersatz genannt, eine 32füßige, gedeckte Stimme, die im Verein mit Stimmen von kleinerem Klangmaße sowohl beim Piano, als beim Forte von guter Wirkung ist.

Wie im Manual, so zieht man auch im Pedal zuerst die Prinzipale, in Ermangelung derselben Violon und Violoncelle. Wenn man aber im Manual auf 3, 4 und 5 achtfüßige Register nur 1 oder 2 sechzehnfüßige, 1 oder 2 vierfüßige nimmt, so kann man im Pedal auf jedes 8füßige recht gut ein 16füßiges, und bei zwei 16füßigen ein 32füßiges Register ziehen, da das Pedal vorzugsweise oder nach gewöhnlichem Gebrauch eine Verstärkung der Bässe des Manuals ist und somit seine Register sich auf die Manual-Register stützen. 4füßige und 2füßige Register gebraucht man im Pedal nur dann, wenn man neben der nöthigen Zahl größerer Stimmen im Manual mehrere 4- und 2füßige Register und im Pedal bereits mehrere 8- und 16füßige Stimmen gezogen hat. Die stärksten und durchdringendsten, zum Theil auch hervorstechendsten Register der Orgel, deren man sich also selten allein, sondern gewöhnlich nur im Zusammenhange mit den übrigen Registern bedient, sind die Schnarrwerke der Orgel. Sie stehen ihrer Wirkung

nach in folgenden Abstufungen: zuerst die Trompete im Manual, welcher im Pedal gegenüber die Trompete und Posaune stehen; sodann die Oboen und die Vox humana und das Krummhorn, letzteres weniger gebräuchlich, alle 3 nur im Manual befindlich, ihnen gegenüber im Pedal das Fagot, welches sich aber auch häufig im Manual findet; auch von diesen gilt, was im Allgemeinen von dem Gebrauche der Register ihrer verschiedenen Tongröße nach gesagt ist. Die Trompete 8 Fuß im Manual, Trompete 8 Fuß und Posaune 16 Fuß im Pedal, braucht man nur bei stärkerer Register-Zahl; die Trompete 16 Fuß im Manual, die Posaune 32 Fuß im Pedal (sowie auch das Clairon, ein 4füßiges Trompeten-Register im Pedal, wie auch im Manual) nur bei vollem Werke. Oboe, Vox humana und Fagot kann man nach Belieben bei schwächer Besetzung der Orgel und neben den Flöten und Gedächten gebrauchen.

Zur näheren Uebersicht mögen hier ein paar spezielle Vorschläge zur Registrirung Platz finden, wobei jedoch hier nicht von Berücksichtigung des Textes der Lieder, sondern nur von der Zahl und Wahl der Orgelregister, sofern es darauf ankommt, die Gemeinde im Tone zu erhalten, die Rede sein kann.

a) Bei schwacher Gemeinde, wenn die Melodien bekannt sind, ziehe man im Manual: Prinzipal 8 Fuß, Flöte 8 Fuß, Gedacht 8 Fußton, oder mit Weglassung des Prinzipals, Flöte traverso 8 Fuß, Hohlflöte 8 Fuß, oder auch Violen- oder Gambe 8 Fuß; im Pedal: Violoncelle oder Violon 8 Fuß, Gedacht 8 Fußton und Subbaß 16 Fußton; wenn im Manual das Prinzipal weggelassen ist, wohl auch mit Weglassung des Violon, nur Gedacht 8 Fußton und Subbaß 16 Fußton, oder zur Abwechslung des Gedacht, den Flötenbaß 8 Fuß. —

b) Bei unbekanntem Melodien, im Manual außerdem noch Oboe oder Vox humana, wohl auch Fagot.

c) Bei stärkerer Gemeinde außer den unter a genannten Registern im Manual nach Quintaton 16 Fuß und Oktave 4 Fuß oder Bordun 16 Fuß und Waldflöte 4 Fuß, auch Spitzflöte 4 Fuß; im Pedal noch Violon 16 Fuß oder Prinzipal 16 Fuß, auch wohl Untersatz 32 Fuß.

d) Bei starker Gemeinde und unbekanntem Melodien im Manual: Prinzipal 16 Fuß, Oktave 8 Fuß, Oktave 4 Fuß, Oktave 2 Fuß, Bordun 16 Fuß oder Quintaton 16 Fuß, 4 oder 5 achtfüßige Flöten: oder Kernwerke und Gedakte, 2 vierfüßige Flöten oder Gedakte, Spielflöte 2 Fuß, Trompete 8 Fuß, Mixture; im Pedal: Prinzipalbaß 16 Fuß, Violon 16 Fuß, Subbaß 16 Fuß, Violoncelle 8 Fuß, Flötenbaß 8 Fuß, Trompete 8 Fuß, Posaune 16 Fuß, Untersaß 32 Fuß. (NB. Bei unbekanntem Melodien hat man die abhängigen Stimmen, als z. B. Gemahornquinte, Bassquinte, Tertian, Sesquialtera u. dergl. im Manual, wie im Pedal zu vermeiden, bei bekannten Melodien kann man nach Umständen davon Gebrauch machen.)

e) Zu weiterer Verstärkung im Manual, außer den unter d genannten Registern noch: Trompete 16 Fuß und die schärfenden Stimmen, so wie überhaupt was sich im Hauptwerke an Registern vorfindet; im Pedal, außer den unter d genannten Registern noch: Posaune 32 Fuß, Mixture und was sich sonst an klingenden Stimmen im Pedal findet.

f) Zu noch größerer Verstärkung koppelt man das Hauptwerk mit den übrigen Claviaturen, so wie auch, wenn eine Pedalkoppel vorhanden, diese zu gebrauchen ist.

g) In kleinen Organen, wo man kein 8füßiges, sondern nur ein 4füßiges Prinzipal hat, läßt man bei schwacher Gemeinde und bekanntem Melodien das Prinzipal ganz weg und nimmt nur Flöte 8 Fuß, Gedakt 8 Fuß, oder ähnliche vorhandene Register.

Hier ist, wie bereits erwähnt, nicht auf den Inhalt der Lieder Rücksicht genommen; denn Lob- und Danklieder, wie z. B. »Nun danket alle Gott«, kann man auch bei schwächerer Gemeinde mit stärkeren Registern spielen, so wie man umgekehrt Begräbnis- und Trauerlieder, sofern die Melodien bekannt sind, auch bei stärkerer Gemeinde mit schwächerer Registrierung — namentlich mit Vermeidung aller Schnarrwerke und eben so unter Weglassung aller schreienden Register — zu spielen hat.

Hat man bei kleineren Werken, wie dies leider oft der Fall ist, nur 4füßige, 2füßige und etwa noch abhängige

und gemischte Stimmen im Manual, so lasse man, wenn man schwach zu registriren beabsichtigt, zuvörderst die schreienden gemischten Stimmen (Mitur, Scharf u. s. w.), so wie die abhängigen (Quinte, Terz u. s. w.) weg, schiebe auch die zwei- und einfüßigen Register hinein und ziehe nur: Prinzipal 4 Fuß oder Flöte 4 Fuß und Gedackt 4 Fuß; hierauf spiele man den Choral eine volle Oktave tiefer, als er auf Noton steht, so klingen die 4füßigen Register wie 8füßige. Eben so kann man natürlich die 2füßigen Register eine Oktave tiefer spielen; wo sie dann auch weniger schreiend klingen. Daß man in derselben Art auf größeren Werken 8füßige Register eine Oktave tiefer spielen; um 16füßige Register dadurch zu ersetzen oder auch nach Umständen 16füßige Register eine Oktave höher spielen könne, um irgend einen oder den andern beabsichtigten besondern Effekt zu erreichen, gehört noch nicht hierher, sondern wird weiter unten wieder erwähnt werden, wo es sich um die Darstellung der in dem Liede herrschenden Empfindung handelt.

2) Die Gemeinde nicht nur beim Gesange zu unterstützen und im Tone zu erhalten, sondern ihr auch das Singen, vorzüglich bei langen Liedern, nicht zu erschweren, muß der Organist den schicklichsten Ton wählen, aus welchem er spielen will. Es ist unverantwortlich, wenn er, um seine unzeitige Geschicklichkeit im Transponiren zu zeigen, manche Lieder um eine Terz oder Quarte zu hoch spielt, und dadurch die Singenden, welche die hohen Töne meistens nur mit vieler Anstrengung herausbringen, dazu verleitet, daß sie aus Mangel an Höhe, entweder in falschen Tönen, oder eine ganze Oktave tiefer mitsingen, wenn sie nicht ganz schweigen wollen. — Und wie viel verliert der Choral hierbei an seiner Würde? — Nimmt der Organist den Ton zu tief, so setzt er die Gemeinde dadurch ebenfalls in Verlegenheit. Indessen ist dieser Fehler noch verzeihlicher, als der erste; denn theils sind die wenigsten Lieder sehr tief, und keins tiefer als das *c* gesetzt, welches jede Stimme noch so ziemlich bequem herausbringen kann — daß aber die Mannspersonen in der tiefern Oktave mitsingen, versteht sich; — theils stehen die meisten Orgeln wenigstens einen Ton höher, als der sogenannte Kammer-ton, wo also aus

er nur d wird. Und noch überdies können erwachsene Personen, woraus doch die Gemeinde größtentheils besteht, die tiefen Töne bequemer singen, als die hohen.

Der Organist muß, um hierin nicht zu fehlen, die Melodie des Liedes vorher übersehen, und den Hauptton so wählen, daß die höchste Note nicht über e, höchstens f, hinausgeht. Sehen aber die Melodien den Umfang von einer Decime, und darüber, voraus — leider! giebt es deren Einige —, so muß er freilich aus zwei Uebeln das kleinste wählen, und lieber einen Ton zu tief, als zu hoch spielen.

Neußerst unbequem ist es für die Gemeinde, wenn Festtags, oder bei andern Gelegenheiten, wo an einigen Orten zu den Liedern geblasen wird, bloß der Trompeten und Pauken wegen — welche ohnedies nur eine Strophe um die andere einstimmen — eine ganze Versammlung die Lieder mit vieler Anstrengung um mehrere Töne höher herschreien muß, als sie eigentlich gesungen werden sollen, wie z. B. »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«, »Nun danket alle Gott«, »Liebster Jesu, wir sind hier« »Nun freut euch lieben Christen g'mein« und ähnliche Lieder aus Cdur; da doch diese Melodien viel bequemer aus Gdur gehen. Durch Posaunen oder Zugtrompeten — wenn es nun ja Trompeten sein müssen — könnte dieser Unbequemlichkeit leicht abgeholfen werden, denn die C-Pauke kann man in D stimmen. Und noch überdies entsteht der Vortheil daraus, daß man zu allen Liedern, ohne Auswahl des Tons und der Tonart, blasen könnte; die Herren Prediger brauchen alsdann nicht, der Trompete wegen, nur gewisse Lieder zu wählen, und andere, viel leicht schicklichere, wegzulassen. Ueberhaupt hat das Begleiten der Posaune und Trompete bei Choralen der Art, wie es jetzt in mehreren Orten geschieht, mehr wider sich, als für sich. Denn statt daß man wichtige, besonders feierliche Stellen durch das Begleiten der Posaunen hervorheben sollte, läßt man leider in der Regel nur eine Strophe um die andere mitblasen; wodurch es denn bisweilen geschieht, daß Lob- und Dankesworte leer ausgehen und dagegen die Sündenbekenntnisse mit Trompeten und Pauken gesungen wer-

den. Es läßt sich jedoch selber, hierin wohl schwerlich viel ändern, denn es möchte doch unter meinen Herren Collegen auch mancher sein, der sich hin und wieder irre führen ließe, den Einsatz der Posaunen zu oft und in zu vielen einzelnen Stellen anzuordnen, wodurch die ästhetische Einheit mehr gestört, als die Andacht befördert werden möchte. Ich würde in diesem Falle rathen, nur nicht die Strophen der Zahl nach, wie jetzt mit den Posaunen begleiten zu lassen; denn wenn zufällig die erste, dritte und fünfte Strophe eines Liedes wehmüthigen Inhaltes wäre, während die zweite, vierte sechste u. s. w. einen belebenden Aufschwung haben dürfte, so würde die Posaunenbegleitung, auf der ersten, dritten und fünften Strophe angebracht, gerade der beabsichtigten Wirkung dieser Strophe entgegentreten; man wähle also diejenigen Strophen aus, zu denen sich Posaunenbegleitung eignet, gleichviel, ob sie auf die gleichen oder ungleichen Zahlen fallen. Habe ich doch oft bei längeren Liedern die erste und letzte Strophe oder auch nur die zweite und siebente, ja selbst mitunter bloß den Schluß eines Liedes mit Posaunen begleiten lassen und mich von der besten Wirkung der zur rechten Zeit angebrachten Posaunenbegleitung durch die von einigen Gemeindegliedern gelegentlich vernommenen vortheilhaften Aeußerungen mit Freuden überzeugt.

Ein weiteres drittes wesentliches Mittel, den Gesang der Gemeinde richtig zu leiten, ist, daß der Organist das rechte Zeitmaaß für die zu begleitenden Choräle wähle und die Gemeinde in demselben zu erhalten suche. Im Allgemeinen ist hier zu berücksichtigen, daß ein schnelles Singen der Gemeinde das Aussprechen der Silben erschwert, ein zu langsames Singen aber das Sinken des Tones befördert, mithin Beides zu vermeiden ist, da es außerdem der Würde und Wirkung des Chorals nachtheilig entgegentritt. Bei heißem Wetter pflegt die Gemeinde etwas träger und langsamer, bei kaltem Wetter schneller zu singen. Eben so singt eine nur einigermaßen gebildete Gemeinde bei Lob- und Dankliedern schneller; bei Buß- und Trauergesängen langsamer. Man thut wohl, der Gemeinde hierin etwas nachzugeben, jedoch muß man stets darüber wachen, daß das rechte Ziel nicht überschritten werde, wie denn ohne Ausnahme Alles, was der Organist in der Kirche mit der

Orgel begleitet, leitet oder vorträgt, gleichviel ob es auf sichere Haltung des Gesanges der Gemeinde abgesehen ist, oder ob der Gang seines Spieles nach Maassgabe des Liedtextes von freudiger Begeisterung oder von niederbeugender Schwermuth geleitet werden möge, immer eine würdevolle religiöse Haltung haben muß. Uebrigens muß der Organist, auch wenn er das Zeitmaass des Chorals richtig angegeben hat, doch immer sorgsam auf die Gemeinde hören, ihr gewissermaßen Schritt für Schritt (Silbe für Silbe) folgen. Sehr zweckwidrig ist es daher, wenn er beim Anfange einer Zeile — indem er etwa noch mit dem Zwischenspiele herumkämpft — drei bis vier Silben nachkommt, oder, weil ihm das Singen vielleicht zu langsam geht, so viel voraus ist. Wird die Versammlung nicht dadurch eher aus dem Tone gebracht, als in demselben erhalten? Die Gemeinde ist nicht des Organisten wegen da, sondern er um ihrerwillen, billig muß er sich daher nach ihr richten und sie bloß begleiten. —

In Marpurge's »historisch kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik«, steht im 2ten Bande S. 210 eine Stelle, welche hier angeführt und von recht Vielen beherzigt zu werden verdient. Es heißt daselbst: »Wenn die Organisten bei den Kirchengesängen doch bedenken wollten, daß sie mit der Orgel die Gemeinde im Tone, und in der Ordnung erhalten sollen. Allein so wie die meisten spielen, läßt es, als machte die Gemeinde den Canto firmo (die Melodie), damit der Organist mit Händen und Füßen brav darauf herumkramen könne. Welchen Mistlaut solches giebt, das läßt sich zu verbrießlich anhören, als daß man es noch beschreiben sollte. Weil sich diese Orgelspieler in ihr Gewühle, und lärmendes Variiren so sehr verliedt haben, daß es klingt, als wenn sie die Melodie nicht wüßten, und sie erst von der Gemeinde lernen wollten, denn sie kommen beständig hinter derselben her, anstatt daß sie mit ihr zugleich spielen sollten, indem nur dadurch möglich ist, dieselbe im Tone zu erhalten« u. s. w.

Hieraus folgt keineswegs, daß der Organist die Gemeinde falsch singen lassen soll, denn darüber habe ich mich schon oben erklärt, sondern hier ist nur die Rede da

von, daß er hören muß, wo sie bleibt. Er kann sogar anhalten, wenn sie zu geschwind singt, allein dies muß mit vieler Mäßigung und Vorsicht geschehen, denn widrigenfalls richtet er eine große Unordnung an; weil nur die wenigsten in der Versammlung so viel musikalisches Gehör haben, daß sie des Organisten wegen langsamer singen sollten. Außerdem ist hierbei noch zu erinnern, daß die Gemeinden häufig auf dem vorletzten Tone jeder Zeile (vor dem jedesmaligen Halte) etwas verweilen und, hat der Organist dafür Sorge zu tragen, daß die Gemeinde sich nicht an ein zu unverhältnißmäßig langes Aushalten dieser vorletzten Silbe gewöhne.

Das 4te Erforderniß zur sicheren Leitung des Choralgesanges ist, daß man zweckmäßige Zwischenspiele wähle. Die Zwischenspiele beim Chorale müssen nothwendig so beschaffen sein, daß die Gemeinde dadurch nicht irre gemacht, sondern gerade in den Ton geleitet wird, worin die Melodie der folgenden Zeile anfängt. Wenige, aber bestimmte (in den Anfangston einleitende) Griffe sind hierzu weit geschickter, als eine ganze Legion nächstfolgender Töne, oder wohl gar ein chromatischer Käufer durch alle Oktaven; — denn im letzteren Falle weiß oft die Gemeinde den Ton kaum herauszufinden; anstatt daß ihr dieser gleichsam in den Mund gelegt werden soll. Es versteht sich also wohl von selbst, daß die Zwischenspiele, welche in einen jeden andern, nur nicht in den vorgeschriebenen Ton führen, gar nichts taugen. Wer sich aber in fremden Uebergängen u. dgl. üben will, der thue es zu Hause, und verschone die Gemeinde beim Choral-singen damit! Ich habe einen braven Organisten in Berlin gehört, welcher, gewiß nicht aus Mangel an Fertigkeit, bloß den Ton angab, in welchem die Gemeinde anfangen sollte; ja an einigen Orten soll ehemals dem Organisten (nach Adelung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, im 15ten Kapitel) sogar untersagt worden sein, Zwischenspiele zu machen. Indessen möchte ich diese Spielart weder dem angehenden Organisten, noch dem geübteren Orgelspieler anrathen; den ersten würde man um so leichter für einen Stümper erkennen, weil sich der Grund, warum er keine Zwischenspiele anbrächte, aus seinem übrigen Orgelspiel um so leichter errä-

then lassen würde; dem zweiten aber dürfte man gerechte Vorwürfe machen, daß er eine gute Sache, ein zweckdienliches Mittel zur Beförderung und Belebung des Gemeindeganges nur deshalb außer Acht lasse, weil ungeschickte Spieler damit einen Mißbrauch getrieben haben oder treiben könnten. Möge er nur die nöthige Aufmerksamkeit darauf verwenden, so wird der Nutzen der Zwischenspiele beim Choral ihm bald unzweifelhaft werden. Besonders behutsam müssen die Zwischenspiele bei unbekanntem, oder schwer zu treffenden alten Kirchenmelodien gemacht werden. So sind viele Oster-, Pfingst- und Passionslieder u. s. w. die noch dazu gewöhnlich nur zu einer Jahreszeit, und folglich selten gesungen werden; z. B. »Christ lag in Todesbanden« u. s. w., »Also heilig ist der Tag« u. s. w., »Christ ist erstanden« u. s. w., »Jesus Christus unser Heiland, der den Tod« u. s. w., »Komm heiliger Geist, erfüll« u. s. w., »Hilf Gott, daß mir's gelinge« u. s. w. und eine Menge andere. Da hier mancher sehr geübte Organist zu thun hat, die richtige Harmonie zu treffen; und vielleicht Einige den wahren Bess dazu zeitweilig vergeblich suchen, so leuchtet die Nothwendigkeit sehr deutlich ein, sich hier vorzüglich aller Künstelei in den Zwischenspielen zu enthalten, damit die Gemeinde nicht irre gemacht und zum Falschsingen verleitet werde. Wenn der Organist ja denkt, er muß chromatische Gänge, fremde Harmonieen u. dgl. anbringen, um gelehrt zu scheinen, so thue er's bei bekantem und leicht zu treffenden Melodien! Uebrigens weiß jeder Kunstverständige, daß die musikalische Gelehrsamkeit nicht in einem Käufer durch halbe Töne, in einer schwerfälligen Modulation, oder in einem störenden Getöse u. s. w. besteht, denn damit täuscht man nur Unerfahrene. — Wahre Kunst läßt sich in Vors und Nachspielen, in Fugen, in Umkehrungen, in kanonischen Nachahmungen, im Orgeltrio, im Ausdruck der Empfindungen u. s. w. und selbst im Choral durch zweckmäßige Harmonieen, passende Veränderungen, ausdrucksvolle Zwischenspiele u. dgl. mit besserem Erfolge zeigen.

Da an einem Orte zwischen den Zeilen länger angehalten wird, als an dem andern, so läßt sich über Länge der Zwischenspiele kein bestimmtes Maas angeben. Die

beste Regel darüber ist, daß der Organist auch hier auf die Gemeinde höre, und die folgende Zeile allemal mit ihr zugleich anfangen. Er wird daher wohl thun, wenn er die Zwischenspiele so einrichtet, daß sie einander, in Absicht der Länge, immer gleich sind; denn sonst macht er die Gemeinde irre, wenn er jetzt eilt, dann wieder anhält.

Diejenigen, welche sich selbst gern hören, oder vielleicht — bewundert sein wollen, können gemeiniglich das Ende nicht finden, und kommen fast immer einige Silben hinterdrein. Anfänger hingegen, oder solche Orgelspieler, welchen es an Erfindung fehlt, erwarten oft sehnlich den Anfang der folgenden Zeile, wenn sie mit ihrem auswendig gelernten Läufer fertig sind, und nun weiter nichts anzufangen wissen. — Beides ist dem Endzwecke, die Gemeinde im Tone und in der Ordnung zu erhalten, offenbar ganz entgegen.

Wie es endlich wünschenswerth (ja älterer Vorschrift) ist, jede Choralzeile wo möglich mit einem consonirenden Dreiklänge anzufangen und mit einem consonirenden Dreiklänge zu schließen und wie man sich überhaupt bei dem Choralspiele so viel als möglich populärer Harmonieen bedienen soll, weil diese der Gemeinde das Treffen des Gesanges erleichtern, so muß auch das Zwischenspiel zu jeder Zeile mit einem einfachen ungekünstelten Accord so enden, daß es den ersten Ton der künftigen Zeile erwarten läßt, gewissermaßen seinen Eintritt wünschenswerth macht, denselben, wie man in der Kunstsprache wohl auch sagt, vorbereitet, so daß es der Gemeinde leicht wird, ihn zu treffen. Die leichteste, zweckmäßigste und gewöhnlichste Art der Einführung dieses Anfangstons der Choralzeile ist die, daß man ihm selbst oder einem anderen Tone des ihm untergelegten Accordes, im letzten Accord des Zwischenspieles den aufwärts führenden (in C dur, h) oder abwärts führenden (in C dur, f) Leitton vorangehen läßt. Daß der Septimen-Accord mit seinen Versetzungen hierzu besonders viele Mittel bietet, setzen wir als bekannt voraus.

Es blieben uns nun 5) für diese Abtheilung noch einige Bemerkungen über die zur Begleitung des Chorales selbst zu wählenden Harmonieen übrig. Wir haben bereits erwähnt, daß jede Choralzeile wo möglich mit einem consoni-

renden Dreiklänge anfangen und ebenso schließen soll, wie denn überhaupt fremde und schwer zu begreifende Harmoniefolgen beim Choralspiele ganz zu vermeiden und nur in unabwendbaren Fällen, wie sie sich bisweilen in den aus alten Tonarten gehenden Chordlen finden, zu gebrauchen sind, wogegen populäre Harmoniefolgen, weil sie der Gemeinde das Treffen der Melodien erleichtern, bei übrigens gleichen Verhältnissen nicht allein den Vorzug verdienen, sondern gewissermaßen zu den ersten Bedingungen eines guten Chorales gehören. Wir kommen zwar weiter unten, wo von der zweckmäßigen Benutzung der Harmonie zur Darstellung des Inhaltes der Lieder die Rede ist, wieder auf diesen Gegenstand zurück, können aber schon hier nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß das Studium des Baues und der Folge der Accorde, der Lehre von den Fortschreitungen der Intervalle und von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen sowie anderer hiermit in Verbindung stehender Theile der Theorie der Tonkunst, dem Organisten ganz unerläßlich nothwendig ist, weil es ihm sonst selbst bei einem bezifferten Basse nicht möglich sein wird, eine gute fehlerfreie Fortschreitung der Mittelstimmen zu finden, noch viel weniger hin und wieder in nothwendigen Fällen (wie z. B. wenn die Gemeinde solche Fehler in der Melodie macht, die man am leichtesten durch veränderte Basse berichtigen kann) andere, als die vorgeschriebenen Harmonieen zu wählen, und müssen wir demnach den Herren Organisten das Studium der vorgenannten Gegenstände recht angelegentlich empfehlen, denen aber, die hierzu weder Zeit, noch Gelegenheit, noch Mittel haben, den Rath geben, sich lieber nicht auf das Spielen bezifferteter Basse oder die Wahl anderer Harmonieen einzulassen, sondern sich ein gutes vierstimmig ausgefertigtes Choralbuch anzuschaffen, deren es jetzt mehrere gibt und diesem getreu zu folgen. Doch zweifeln wir nicht, daß dieser Rath gewiß nur in wenigen Fällen nothwendig sein wird.

Zweite Abtheilung.

Die Andacht und Erbauung zu befördern, ist die zweite Hauptpflicht des Organisten beim Choralspiele. Da bei dem Gottesdienst überhaupt, und also auch bei dem musikalischen Theile desselben, ein Hauptzweck die Beförderung der Andacht und religiöser Empfindungen u. s. w. ist; so darf der Organist keinen Augenblick vergessen, daß er in der Kirche spielt, und feierliche Gesänge begleitet, welche an das höchste Wesen gerichtet sind. — Ein wichtiges Erforderniß zur obigen Regel ist der musikalische Ausdruck.

Hier entsteht nun eine doppelte Frage, nämlich:

1. Was soll der Organist ausdrücken? und
2. Wodurch erreicht er den Ausdruck?

Alle gute Theoretiker behaupten einstimmig, daß man in der Musik hauptsächlich nur Empfindungen und Leidenschaften (z. B. das Gefühl der Andacht, des Dankes, der Traurigkeit, den Zorn, die Freude u. s. w.) nach allen ihren Graden ausdrücken solle; und das muß folglich auch der Organist thun, sobald er Gelegenheit dazu hat. Weil aber das Gebiet der Musik, durch die strengste Befolgung dieser Regel, zu sehr eingeschränkt werden würde, so erlauben sich auch die besten Componisten hierin mancherlei Ausnahmen, die hier, der Kürze wegen, nicht angezeigt werden können. Bei der vorhandenen Liederverfassung möchten viele Kirchengesänge, z. B. moralischen, dogmatischen u. s. w. Inhalts, zu wenig oder gar keinen Stoff zum Ausdruck der Empfindungen geben, daher ist dem Organisten anzurathen, in solchen Fällen wenigstens ernsthaft, erbaulich und dem Orte gemäß zu spielen, und sich dabei ja der unschicklichen, durchaus fehlerhaften, die Andacht störenden und oft lächerlichen musikalischen Wort- und Sackmalerei auf das sorgfältigste zu enthalten. Malen heißt in der Musik: wenn man Töne und Bewegungen aus der leblosen Natur genau nachahmt; oder körperliche Gegenstände (Nachtigall, Löwe u. s. w.), bloße Begriffe (hoch, tief u. s. w.), Vergleichen u. s. w. (wie das Toben des

Oceans u. s. w.) durch Töne darzustellen sucht; oder Kürzer: wenn man nicht die herrschende Empfindung, sondern nur Worte oder Sachen ausdrückt. Viele Gegenstände der Natur, z. B. Wald, Wiese, Sonnenschein, Nebel u. s. w., lassen sich ohnedies, weil sie bloß sichtbar sind, und durch ihre Wirkung nie hörbar werden, nicht durch Töne schildern; andern, z. B. der Sturm, das Gewitter, die Meereswogen, das Brüllen des Löwen u. s. w., können zwar einigermaßen nachgeahmt werden, allein wenn dergleichen Gemälde nicht die Empfindung verstärken helfen — welches in Klirrhörsälen wohl selten der Fall sein möchte —, so sind sie störend und verwerflich.

Nicht alle Malereien sind fehlerhaft, ja manche können sogar von großer Wirkung und gewissermaßen nothwendig sein. Wenn der Dichter z. B. ein Gewitter als gegenwärtig schildert, wie im Tod Abels, in der Jagd u. s. w., so trägt es allerdings viel zum Ausdruck bei; wenn der Componist den Ton dieses Gewitters nachzuahmen sucht, weil dadurch die Empfindung der Furcht, des Grauens u. s. w. verstärkt wird. Dagegen bei den Worten: „Wie in der Sommernacht, von fernem Grunde herauf, der sanfte Donner murmelt, so erklang“ u. s. w., wäre es unsinnig, wenn der Componist die Zuhörer durch einen wirbelnden Donner (auf den Pauken) in ihrem angenehmen Gefühle stören wollte.

Der Organist muß daher nicht alles, was im Texte steht, ausdrücken wollen; sonst verfällt er in jene fehlerhafte musikalische Malerei. Es ist traurig genug, daß selbst viele große Componisten hiervon nicht frei sind; man darf sich's daher nicht bestreben lassen, wenn bloße Musikfreunde an dergleichen Tändeleien oft viel Geschmack finden, daß sie einen solchen musikalischen Maler für einen großen Tonkünstler halten, und seine Talente bewundern; denn wenn der Geschmack durch Gewohnheit und Beispiele verleitet, einmal eine falsche Richtung nimmt, so kann man sogar große Fehler für Schönheiten halten.

Ueber diesen so sehr eingerissenen Mißbrauch können die Artikel: Musik, Malerei, Gemälde, Ausdruck u. s. w., in Sulzer's allgemeiner Theorie der schönen Kün-

ste nachgelesen werden. Noch umständlicher hat Engel in der kleinen, aber sehr scharfsinnigen Schrift: „Ueber die musikalische Malerei“, diesen Gegenstand bearbeitet.

In komischen Operetten, wo der Componist oft passiver sich sein soll, läßt sich der Schall einer Glocke, das Wiehern eines Pferdes, der Nulpschlag eines Menschen, das Krähen eines Hahnes u. s. w., durch Töne nachgeahmt, entschuldigen; allein der Organist, darf sich solche Nachahmungen schlechterdings nicht erlauben, denn er ist nicht da, um die Anwesenden zu belustigen, oder Lachen zu erregen, sondern durch eine ernsthafte Begleitung die Gemüthe im Tone zu erhalten, und die Empfindung zu verstärken.

Selbst ernsthafte Gemälde, welche das Lieb darstellt, darf er nicht ausmalen. Es würde daher störend und finstlich sein, wenn er die Sünde durch grobe Fehler in der Harmonie; den Himmel durch hohe, und die Hölle durch tiefe Töne; oder das Bellen der Hunde (in dem Liede: „Ich eile meines Heimath zur“ u. s. w.) nach der Natur ausdrücken wollte. — Das heißt nicht mit Ausdruck spielen, sondern malen.

Einige Beispiele zur Warnung, die ich zum Theil selbst mit angehört habe, werden hier vielleicht nicht am untechten Orte stehen. Ein gewisser Organist las die Worte: „Furcht und Schrecken“, sogleich zog er vor allen Dingen den Tremulanten; — alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Fäße auf das Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, daß die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Kantor, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschrocken. — Der Ausdruck war allerdings stark; — aber daß jedermann dadurch in der Andacht gestört wurde, läßt sich leicht begreifen. —

Ein anderer spielte bei den Worten: „am Kreuze gestorben“ u. s. w. mit kreuzweis überschlagenen Händen, und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben. — Der gute Mann bildete sich vermuthlich ein, die Töne wirkten durch das Auge auf die Zuhörer.

In dem Liede: »Auf, hinauf zu beinahe Freude« u. s. w., spielte ein gewisser Organist bei der zweiten Strophe: »Fort, nur fort, steig immer weiter in die Höh« u. s. w., im Pedale von dem tiefsten Tonstufenweis bis zum höchsten; hierauf setzte er bei den folgenden Worten: »An, hinan die Glaubensleiter klettere mit geschwindem Lauf« u. s. w., seinen Läufer auf dem Manual geschwinde, durch die ganze Tonleiter fort. Nur das Klettern ging verloren.

Bei den Worten: »Wenn hart die Wissenschaft einmal wird ganz aufhören« u. s. w., quistete der Organist, und fiel bei den folgenden Worten: »so wird die Liebe doch sich fort und fort vermehren« u. s. w., auf einem andern Klaviere, anfangs nur mit einer Stimme, nach und nach aber mit mehreren ein.

In dem Liede: »Jehova ist mein Hirt und Hüter« u. s. w., kommen unter andern die Worte vor: »Du bist mein Licht, mein Steu, mein Führer« u. s. w. Was thut der Organist? er zog den Gymbelster, — Kurz darauf heißt es: »Ach! hätte ich hunderttausend Zungen«, u. s. w. Hier wurden, mit sichtbarem Bedauern, daß das Werk nicht größer war, alle Register gezogen, und gleich darauf: »Doch, du willst nicht viel Zungen haben, nur Eins ist, was dein Herz kann haben« u. s. w., beruhigte sich der Organist wieder, und ließ alle Register hinein, bis auf eins.

Ebenso muß sich der Organist hüten, einzelne Worte auszudrücken, weil dadurch der Sinn oft ganz verfehlt wird, So wäre es z. B. falsch, bei den Worten: »nach diesem Elend« u. s. w., oder: »weine nicht« u. s. w., traurig zu spielen, abgleich »Elend« und »weine« darin vorkommt, Tröstend muß der Ausdruck sein. Die Worte: »unser Freude ist dahin« u. s. w., erfordern einen klagenden, und diese: »die Stürme rasen, nicht mehr« u. s. w., einen ruhigen Ausdruck. — Hiervon wird man die Anwendung leicht auf andere Fälle machen können.

So begreiflich das auch ist, so habe ich doch ehemals einen gewissen Organisten gehört, welcher bei den Worten: »Meines Glaubens Licht laß verlöschen nicht« u. s. w., anfangs vollstimmig, allmählig immer schwächer,

alsdann mit einem Finger, und endlich — gar nicht mehr spielt. —

Was bleibt dem Organisten auszudrücken übrig? Bloss religiöse Empfindungen, wie ich schon oben gesagt habe; d. h. er spielt bei Lob- und Dankliedern munter; bei Klage- und Bußliedern traurig; bei Fastenliedern rührend; bei Liedern von der Allmacht Gottes prächtig, majestätisch und erhaben; bei stillen Empfindungen der Andacht sanft und äußerst einfach u. s. w. Ist er im Stande, den Hauptcharakter eines Liedes im Ganzen auszudrücken, so erfüllt er schon eine seiner wichtigsten Pflichten und kann sicher auf den Beifall jedes Musikverständigen rechnen. Da aber nicht in allen Liedern vom Anfange bis zu Ende die nämliche Empfindung herrscht, so muß der Organist in solchen Fällen den angemessenen Ausdruck genau zu treffen suchen, und eine Strophe wie die andere spielen, wenn er nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen will. Einige Beispiele von der Art werden hinlänglich sein, die Nothwendigkeit dieser Forderung zu erweisen. In dem Bußliede: »Ach Gott und Herr« u. s. w., erfordert die letzte Strophe: »Ehre sei nun Gott Vater und Sohn« u. s. w., eine viel lebhaftere Ausführung, als die vorhergehenden. Der nämliche Fall ist es in dem Liede: »Ach Herr mich armen Sünder« u. s. w., wo die letzte Strophe: »Ehr' sei in's Himmelsthron, mit hohem Ruhm und Preis« u. s. w., viel munterer gespielt werden muß. Ebenso kam in dem Liede: »Allein zu dir Herr Jesu Christ« u. s. w., die zweite Strophe: »Mein Sünd' sind schwer und übergroß und reuen mich von Herzen« u. s. w., und die letzte: »Ehr' sei Gott in dem höchsten Thron« u. s. w., unmöglich auf eine und dieselbe Art behandelt werden. In dem Liede: »Christus der ist mein Leben« u. s. w., erfordern die 3 ersten Strophen einen tröstenden und beinahe munteren Ausdruck; die 4 folgenden, als Gebet, müssen viel andächtiger, die letzte hingegen: »Wohl in des Himmels Thron« u. s. w., muß wirklich munter gespielt werden. Und so giebt es tausend Fälle, wo eine große Verschiedenheit des Ausdruckes in einem und ebendemselben Liede nöthig ist. Daß aber der Organist, wenn er die Gesänge nicht auswendig

kann, im Gesangbuche nachlesen muß, brauche ich kaum zu erinnern.

Es ist nicht zu verzeihen, wenn ein Organist, ohne den Inhalt des Liedes zu wissen, auf gut Glück los spielt; denn wie soll er die Empfindungen verstärken, wenn er nicht einmal weiß, wovon das Lied überhaupt handelt? Und wie vollkommen dann, wenn die Strophen dem Inhalte nach sehr verschieden sind? Es wäre höchst sehr zu wünschen, daß manche Organisten mehr Fleiß und Aufmerksamkeit auf den richtigen und angemessenen Ausdruck verwenden möchten. Fast sollte man auf den Gedanken kommen, diese Herren säßen bloß da, um sich ein Vergnügen zu machen, oder ihre unzeitige Fertigkeit zu zeigen. Der Inhalt des Liedes scheint sie nichts anzugehen; denn würde nicht sonst wohl das „Kyrie“ u. s. w. eben so wild und lärmend spielen hören, als das darauf folgende: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ u. s. w.? Die Sache wäre wichtig genug, daß überhäufig, welcher so große Besonderen möchte, an seine Pflicht erinnert würde.

Die 2te Frage: „wodurch erreicht der Organist den Ausdruck?“ ist schwerer zu beantworten, weil die Natur selbst, durch ein gutes Talent, den Grund dazu in die Seele des Künstlers gelegt haben muß; denn alle Regeln, ohne dieses Geschenk der Natur, würden zur Erreichung des erwähnten Endzweckes nicht hinreichend sein. Ich will indessen einige Mittel angeben, wodurch die Empfindung beim Choralspielen verstärkt werden kann. Hierunter rechne ich:

- a) die Wahl der Melodie;
- b) die einfache Ausführung;
- c) eine gute, reichhaltige und zweckmäßige Harmonie;
- d) die Modulation;
- e) die Kenntniß der alten Tonarten;
- f) eine angemessene Bewegung;
- g) die Auswahl der Register;
- h) den Ton, woraus man spielt;

- ... i) die nöthigen Veränderungen und
k) dem Inhalte entsprechende Vor- und Zwischenspiele.

Ob wir uns auf die nähere Bestimmung der erwähnten Mittel einlassen, müssen wir die Anmerkung vorausstellen, daß ein guter Organist nicht allein praktische Fertigkeit im Orgelspiele besäße, sondern auch die Theorie der Tonkunst verstehen, Phantasie und Erfindungsgabe, und überhaupt richtiges, hauptsächlich aber religiöses Gefühl haben müsse. Vielleicht wäre es möglich, daß Jemand durch lange Übung und ein gutes Ohr auch ohne gründliche Kenntnisse der Theorie der Tonkunst die gewöhnlichsten Accorde der verschiedenen Chordale finden, lernen; wie wird es aber mit fremden Melodien und der zweckmäßigen Harmonie aussehn? Wie viele Fehler, welche auch einem mittelmäßigen Organisten anstößig wären, würden mit unterlaufen, und wie wäre es möglich, den Ausdruck der verschiedenen Empfindungen ohne die vorgangenen Eigenschaften zu erreichen? Wenn man in älteren Zeiten glaubte, es wäre schon genug, daß man den Generalbass verstehe, weil man damals die Choralbücher meistens mit bezifferten Basses schreibe, nach dem Organist die Diatonischen zu wählen hätte, so wird diese Anforderung und kann jetzt bei weitem nicht mehr genügend erkannt werden; denn sie war nur die erste, aufgebrachte, so lange wir nicht, wie es jetzt geschieht, die Choralbücher in 4 oder mehrstimmig ausgearbeiteten Harmoniken liessen. Bei der zunehmenden Erweisung der Anforderungen an die neuen guten Musikern, die man jetzt so mehr und mehr steigert, bei der Richtung, die die neuern Systeme genommen haben, wie denn überhaupt bei den Fortschritten, die die Tonkunst durch die wesentliche Veränderung der Instrumentalmusik gemacht hat, wurde jetzt ein sogenannter geübter Generalbass nicht lange mehr ein guter Orgelspieler sein, wenn gleich es nicht zu leugnen ist, daß diejenigen Kenntnisse und Fertigkeiten, welche man sonst unter dem Titel Generalbass lehrte, nämlich die Kenntniß der Accorde; die Regeln, wie jede Stimme richtig fortschreiten soll; welche Dissonanzen vorbereitet und wie sie aufgelöst werden müssen; welche Intervalle verdoppelt werden dürfen, welche

nicht; die natürlichen Tonverbindungen, Ausweichungen u. s. w. (während man jetzt nur unter Generalbassspielen im engeren Sinne des Wortes die Kenntniß und Uebung im Gebrauche bezifferter Stimmen versteht) auch gegenwärtig zu den wesentlichen und nothwendigen Erfordernissen eines Organisten gehören, so daß Niemand versäumen darf, sich mit allem Fleiße dem Studium derselben hinzugeben, weil die übrigen Pflichten eines Organisten, ohne auf diese Elemente gestützt zu sein, unausführbar sind. Also, wie schon oben gesagt, praktische Fertigkeit im Orgelspielen, Kenntniß der einfachen, sowie der künstlich verwebten Harmonie, was man gewöhnlich unter Theorie der Tonkunst versteht, und die geistige Fähigkeit Praxis und Theorie zweckmäßig anwenden zu können, sowie endlich warmes religiöses Gefühl, um seinen Leistungen den erforderlichen frommen Charakter zu geben sind die nothwendigen Erfordernisse, die ein guter Organist besitzen; resp. in sich zu möglichster Vollkommenheit zu vereinigen suchen muß; dann wird es ihm bei Erfüllung seiner Pflichten nicht an ermuthigendem Erfolg und dadurch gesteigerter Ausdauer fehlen.

Wir wollen nicht in Abrede stellen, daß, wenn wir die Forderungen, die wir an einen guten Organisten machen müssen, mit dem geringen Gehalte in Vergleich stellen, mit dem so viele Organisten vorlieb nehmen müssen, wir fürchten möchten, es werde mancher jüngere und ungeübtere Organist den Muth und die Lust verlieren, ferner nach dem ihm vorgesteckten, weitaussehenden Ziele zu streben. Wenn wir aber dagegen betrachten, wie viele tüchtige Männer es in allen Fächern der Wissenschaften und Künste giebt, denen Gott die irdischen Glücksgüter nur ganz kärglich zugemessen hat und die mit dem tröstenden Hinblick auf die Bestimmung des Menschen, in dem lohnenden Gefühle, nach dem Rechten zu streben, mehr wahre und dauerndere Freuden gewinnen, als jene, die bei dem vollen Genuße der vergänglichen Güter immer für die Erhaltung derselben zittern müssen, so dringt sich uns die erfreuliche Voraussetzung auf, daß es auch unter den Organisten und denen, die sich diesem Berufe widmen wollen, Männer genug geben wird, die jenen an edlen Entschlüssen keineswegs nachstehen möchten. Und wenn wir noch dazu in die Waagschale legen,

welchen hohen, begeisterndern Beruf der Organist hat, zur gemeinsamen Erbauung, zur Belebung religiöser Gefühle und somit zur Beförderung des Seelenheils seiner Mitmenschen mitzuwirken, so dürfen wir gar nicht zweifeln, daß selbst die, welche mit äußerem Mangel zu kämpfen haben, nicht Fleiß, nicht Mühe, nicht Opfer scheuen werden, damit ein frohes Bewußtsein strenger Pflichterfüllung, damit der erhebende Gedanke, zur Ausübung ihres Berufs wahrhaft tüchtig zu werden, ihnen jene Beruhigung, ihnen jene lohnende Zufriedenheit mit sich selbst gewähren könne, welche Herz und Sinn mehr und dauernder erheitern, als ein irdisches Gut es vermag.

Nach dieser unwillkürlichen Einschaltung wenden wir uns zu den Mitteln zurück, welche den Ausdruck beim Choralspielen befördern helfen. Daß wir unter diesen Mitteln die Melodie selbst obenan stellen dürfen, indem sie dazu, wo nicht das Meiste, doch sehr viel beiträgt, unterliegt keinem Zweifel. Es giebt unter den Kirchengesängen Melodien, welche so vielen Reiz und Ausdruck haben, als nur irgend ein Tonstück, von dem größten Meister gesetzt, haben kann. Einige sind so sprechend, daß man, bloß durch die Folge der Töne, ohne alle harmonische Begleitung, ja sogar ohne die untergelegten Worte, in die Empfindung versetzt wird, welche der Componist hineingelegt hat. Wer sollte z. B. in der Melodie: Ein' feste Burg ist unser Gott u. s. w., nicht die Zuversicht, den Muth, die Entschlossenheit u. s. w. fühlen?

Die Melodien: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir u. s. w.; Ach Gott! vom Himmel sich darest u. s. w.; Erbarm dich mein, o Herre Gott u. s. w.; Ach Herr, mich armen Sünder u. s. w.; Mitten wir im Leben sind u. s. w.; Jesus meine Zuversicht u. s. w. (wie sie in Halle gesungen wird); Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt u. s. w.; Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit u. s. w.; Wer nur den lieben Gott läßt walten u. s. w.; Mach's mit mir Gott! nach deiner Güte u. s. w.; Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich u. s. w. und viele andere, sind dem Inhalte der Lieder sehr angemessen. Aber freilich muß man sie nicht bloß nach dem Wohlklange, sondern vorzüglich nach dem

zweckmäßigen Ausdrücke der verschiedenen Empfindungen, welche in den Liedern enthalten sind, beurtheilen.

Da die Melodieen zu den Liedern größtentheils schon componirt sind, und nur selten eine neue eingeführt wird: — ob es gleich sehr nöthig wäre —: so hat der Organist hierbei vorzüglich darauf zu sehen, daß er bei solchen Liedern, welche nach mehr als Einer Melodie gesungen werden können, die schicklichste wähle; denn so viel Geschmack und Beurtheilung kann man ihm zutrauen, daß er fühlt, ob sich eine muntere Melodie aus einem Dur-Tone besser zu einem Dank- oder Bußliede schickt. — Wenn er sie aber nicht selbst wählen darf? (verstehet sich, daß, falls er selbst zu wählen Veranlassung zu haben glaubt, er auch wirklich Beruf und Geschicklichkeit hierzu in sich fühlt): alsdann ist er freilich entschuldigt; aber der Gottesdienst verliert in diesem Falle unstreitig viel dabei, da es einestheils in Bezug auf den Ausdruck störend ist, wenn ein Loblied zu einer Bußpsalm-Melodie gesungen wird, andertheils aber eben so wenig erbauend, wenn eine der Gemeinde ganz unbekannt durch Ueberschrift bezeichnete Melodie zu einem Liebesgesungen wird, während das Lied nach einer bessern bekannten Melodie gesungen werden könnte.

Man sollte meinen, derjenige Prediger, welcher seine Gemeinde auf alle nur mögliche Art erbauen will, würde sich hierin willig finden lassen, wenn ihm der Organist als sachkundiger, besonnener Mann bekannt ist und ihm die Sache aus dem rechten Gesichtspunkte vorstellt. Sedoch ist dies nicht immer der Fall. Es giebt bisweilen, aber Gott sei Dank, nur ausnahmsweise, Prediger, welche, sei es aus Anhänglichkeit an Jugenderinnerungen, sei es, weil sie sich in früherer Zeit daran gewöhnt haben, mit dem Geringeren zufrieden zu sein, oft in späteren Jahren, wenn sie an größere Kirchen versetzt sind, Melodieen zu Liedern vorschreiben, die weder der Gemeinde bekannt, noch dem Inhalte des Liedes angemessen sind, und es wollen dann obenein diese Herren auch selbst von den erfahrensten Musikern nicht Rath annehmen, ja sie gehen wohl gar so weit, Klagen bei den Behörden anzubringen, wenn der Organist ihren irrigen Ansichten nicht gleich unbedingt Folge leistet. In die-

sein Falle hat der Organist freilich zu gehorchen, aber es ist denn auch der Verantwortlichkeit für das Gelingen des Gesanges, sowie für die Wirkung des Orgelspiels überhoben, und hat Grund genug, bei etwaigen Beschwerden sich höhern Orts zu legitimiren.

Bei Liedern von ganz entgegengesetztem Inhalte, wo nur Eine Melodie dazu bekannt oder gebräuchlich ist, kann der Organist wenigstens etwas zum richtigeren Ausdruck beitragen, wenn er nicht Einmal wie das Andere, nach einem gewissen Leisten, spielt. Dieselbe Melodie kann und muß daher, nach Umständen, oft auf sehr verschiedene und ganz entgegengesetzte Art behandelt werden. Hier sind einige Beispiele. Das Lied: Lobt und erhöht des großen Gottes Güte u. s. w., geht bloß nach der Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen! u. s. w. Das Fastenlied: Mein Heiland, was für Seelenweh u. s. w., kann nur nach: Wie schön leuchtet der Morgenstern u. s. w., gesungen werden. — Ueber den beiden Liedern: Ach wie betrübt sind fromme Seelen allhier in dieser Jammerwelt u. s. w., und: O daß ich tausend Zungen hätte u. s. w., steht einerlei Melodie. Wer sieht nicht, daß solche Lieder sehr verschieden gespielt werden müssen!

Ob es übrigens glücklich sei, einerlei Melodien über Lieder von so ganz entgegengesetzten Empfindungen zu schreiben, wo man die Wahl hatte, lasse ich dahin gestellt sein. Mir, und gewiß vielen Andern, war es bisher immer ein Anstoß. Da das Liedersingen bei dem evangelischen Gottesdienste einen so wichtigen Theil ausmacht, so wäre es zu wünschen, daß eine Abänderung hierin geschähe. Die alten Melodien, wenn sie nur in der ihnen eigenthümlichen Manier gespielt werden, sind größtentheils gut, und viele so vortrefflich, daß jetzt ähnliche nicht leicht componirt werden möchten; es ist deshalb rathsam, sie beizubehalten. Aber entspricht auch die neuere Poesie dem Charakter der viel ältern Melodien, welchen sie untergelegt werden? Sind nicht, ohne Rücksicht des ganz verschiedenen Inhalts, viele Melodien bloß deswegen über die Lieder geschrieben worden, weil die Anzahl der Silben dazu paßte? — Wenn aber mehrere Melodien zu ebendenselben Liedern stattfinden,

sollte und müßte nicht adobant nicht diejenige wählen, welche dem Inhalte des Liedes am angemessensten ist? In jeder andern Musikgattung würde es ein unverzeihlicher Fehler sein, wenn man z. B. einer rührenden Trauermusik den Text einer Dank-Cantate unterlegen wollte: nur beim Choralsingen, wozu doch die ganze Gemeinde Theil nimmt, sahen die Dichter oft nicht auf die verschiedenen Empfindungen, ebenso wie noch häufig die Redactoren der Gesangsbücher die unzweckmäßigsten Melodieen-Überschriften über die Lieder setzen. — Wählt nun aber auch der Cantor oder Organist eine andere und schicklichere Melodie, als die, welche über dem Liede steht, so kann er dadurch leicht Unordnung anrichten, besonders wenn die überschriebene Melodie der Gemeinde sehr bekannt ist, weil es in diesem Falle leicht vorkommen kann, daß ein Theil der Gemeinde die dem Liede überschriebene Melodie, ein anderer Theil der Gemeinde jedoch die vom Cantor gewählte anstimmt, und somit müssen Organist und Cantor, wohl oft aus andern Gründen, bei der vorgeschriebenen Melodie bleiben. Wenn z. B. die Lieder: Ich danke dir, mein Gott, daß du mir u. s. w.; Ich freue mich in dir u. s. w.; Komm, Tochter Zion, komm u. s. w. gesungen werden: so kann er es in Halle nicht gut wagen, die den Liedern weit angemessenere Melodie: Nun danket alle Gott u. s. w. zu nehmen, sondern die zwar schöne und äußerst schwermüthige aus Amoll

D Gott, du frommer Gott u. s. w. e, a, gis, a, h, c u. s. w., weil das Hallische Gesangbuch mehrere sehr verkehrte Melodieen-Überschriften hat, wovon diese noch nicht die schlimmsten sind. Und so könnte ich noch viele Beispiele anführen, wenn hier noch Beweise nöthig wären.

Es sollten deshalb bei der so sehr nothwendigen Bestimmung zweckmäßiger Melodieen Musikverständige, die es in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes sind, um Rath gefragt werden, und sollten dagegen Leute, die nicht einmal den Unterschied zwischen dar und moll in der Musik wissen, wie deren leider in manchen Gesangbüchern unzweifelhaft die ganz unzweckmäßigen Melodieen-Überschriften gemacht haben müssen, sich dessen billig enthalten.

Auch vom Metrum wäre Vieles zu sagen, z. B.:

Die Seele Christi heil'ge mich u. f. w.

vergleiche man mit:

Nun laßt uns den Leib begraben u. f. w.

Diese beiden Lieder müssen, ungeachtet der sehr fühlbaren Verschiedenheit, nach dem angezeigten Silbenmaße scandirt, und nach ebenderselben Melodie gesungen werden.

Desgleichen:

Wachet auf, ruft uns die Stimme u. f. w.

Heiligster Jesu, Heil'gungsquelle u. f. w.

Der Tod führt uns zum Leben u. f. w.

Und wenn nun vollends der Dichter zu der sehr muntern Melodie: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren u. f. w., ein Lied, in besonderen geist- und leiblichen Nöthen, macht, welches sich anfängt: Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen u. f. w., wie soll da die Erbauung befördert werden? Damit die Dichter geistlicher Lieder nicht in solche Fehler verfielen, und ein der auszudrückenden Empfindung so ganz widersprechendes Metrum wählten, sollten sie es doch lieber vorziehen, sich bei geschickten Musikern guten Rath auszubitten. Doch wie wenige Dichter geistlicher Lieder möchten sich in unsern Tagen einfallen lassen, von einem Musiker in dergleichen Dingen zu lernen! Die Zeit, in welcher D. Luther und sein Freund, M. Walther, sich über geistliche Musik und Dichtkunst besprachen, und gemeinschaftlich Kirchengesänge verfertigten, dürfte man wohl als vergangene goldne Zeit betrachten *). Soll-

*) Einige Melodien, welche der große Mann, D. Luther, entweder ganz componirt, oder nur verbessert hat, verdienen hier genannt zu werden. Es sind: Ein' feste Burg ist unser Gott u. f. w.; Ach Gott vom Himmel sieh darein u. f. w.; Es ist gewißlich an der Zeit u. f. w.; Dieß sind die heil'gen zehn Gebot u. f. w.; Erhalt uns, Herr, bei deinem u. f. w.; Es woll' uns Gott genädig sein u. f. w.; Nun bitten wir den heil'gen Geist u. f. w.; Gelobet seyst du, Jesu Christ u. f. w.; Gott der Vater wohn' uns bei u. f. w.; Jesaja,

ten Liederdichter, denen es an den nöthigen musikalischen Kenntnissen fehlt, die schicklichsten Melodien zu ihren Liedern zu wählen, hierin die Andeutungen eines Musikers zu benutzen wünschen, so empfehlen wir ihnen das »Evangelische Choralbuch von Naue« (Halle, bei Anton), da der Verfasser desselben der Mehrzahl der Melodien Texte untergelegt hat, die den Geist der Melodien ziemlich bestimmt überschauen lassen, ja selbst oft die Momente des höheren Schwungs, so wie der trüberen Richtung bezeichnen, welche in einzelnen Zeilen der Melodien vorherrschen: ein Gegenstand, den, so viel uns bekannt ist, bis jetzt kein einziges anderes Choralbuch im Auge gehabt hat. Dasselbe Buch können wir auch den Gesangbuch-Redaktoren zu richtiger Bezeichnung der Melodien empfehlen.

Da der Choral ein sehr einfacher Gesang ist, so läßt sich leicht die Folge daraus ziehen, daß er auch ganz einfach begleitet werden muß; wenn nicht ein sehr auffallender Contrast zwischen Melodie und Harmonie entstehen soll. Es ist ein sehr gewöhnliches Vorurtheil vieler Organisten, daß sie glauben, derjenige spiele schlecht, welcher nicht mit Händen und Füßen auf der Orgel herumtrase. — Ob dadurch die Andacht befördert, oder gestört werde, bedarf keiner nähern Untersuchung.

Die meisten Kirchen-Gesänge enthalten feierliche Empfindungen der Andacht, Bitten, Bußgedanken, geheiligtes Mitleiden gegen den gekreuzigten Erlöser, Betrachtungen des Todes, Sehnsucht nach dem Himmel u. dgl. Würde wohl ein Componist, wenn er ein Gebet in Musik setzen wollte, schwärmende Gedanken, kühne Ausweichungen, Coloraturen, kurz abgestoßene Töne u. s. w. wählen? Selbst im theatralischen Stile erlaubt sich der Tonsetzer in solchen Fällen nicht den geringsten melismatischen Schmuck, weil er weiß, daß die Empfindung dadurch geschwächt, wo nicht ganz zer-

dem Propheten, das u. s. w.; Vater unser im Himmelreich u. s. w.; Vom Himmel hoch, da komm u. s. w.; Komm heiliger Geist, Herre Gott u. s. w.; Witten wir im Leben sind u. s. w.; Wir glauben all an einen u. s. w. u. a. m. Weitere Auskunft hierüber giebt das vortreffliche Werk Ramhach's: „Luthers Verdienste um den Kirchengesang, Hamburg 1813.“

stört wird. Der vortreffliche Naumann schrieb das Gebet: Du heil'ge Quelle u. s. w. äußerst einfach. — Die Wirkung davon muß bekannt sein.

In der Kirche ist diese edle Simplizität noch viel nöthiger, und gewiß würde die Erbauung dadurch sehr befördert werden, wenn sich die Organisten derselben mehr befließigen wollten. Das Vorurtheil, daß nur derjenige ein geschickter Mann sei, welcher brav auf der Orgel herumarbeitet, würde sich bald verlieren, sobald man die Wirkung der vernünftigeren soliden Spielart empfände. Und was liegt auch am Ende am Urtheil eines Nichtkenners? Welcher Mann in einem öffentlichen Amte ist nicht verschiedenen Urtheilen ausgesetzt?

Daß aber ein Unterschied zwischen sanften und munteren Empfindungen gemacht werden müsse, habe ich schon mehrmals erinnert; indessen muß selbst der muntere Ausdruck so eingeschränkt werden, daß er nicht in ausgelassene Freude ausarte.

Wie groß die Wirkung eines Chorals ist, wenn er mit gehöriger Simplizität gespielt wird, kann wohl nicht leicht jemandem unbekannt sein. Vielleicht geht nichts in der Musik über den Choralgesang, der, wenn er recht behandelt wird, so viel Edles, Erhabenes, Feierliches, Rührendes und Andachterweckendes hat, daß jeder nicht ganz Unempfindliche vom Gefühl durchdrungen werden muß. Wer kann z. B. den ersten Choral in Graun's Lob Jesu: Du, dessen Augen flossen u. s. w., ohne Rührung anhören? Und worin liegt das Rührende hier, da dieselbe Melodie oft wenig Eindruck auf uns macht? Doch ohne Zweifel (außer der gutgewählten Harmonie) größtentheils in der einfachen Behandlung. Freilich trägt die Melodie selbst viel zu der großen Wirkung bei; nun möge man aber einmal Manieren, Läufer, oder andere modische Schnörkel hineinmischen, und sich dann fragen, ob dieser Choral noch dieselbe Wirkung thun wird, welche Graun durch seine Behandlung hervorzubringen wußte? — Ich hoffe, dies einzige Beispiel wird hinreichend sein, jeden unbefangenen Leser zu überzeugen, daß das Herzergreifende eines Chorals nicht in bunten Verzierungen, sondern in einer einfachen, edlen Ausführung, mit einer guten Harmonie verbunden, liege.

Wenn mein Urtheil nicht richtig genug ist, den ersuche ich Sulzer's Meinung darüber zu lesen. Er schreibt in seiner Theorie u. s. w. unter dem Artikel Choral: »Auch die Ausführung des Chorals, sowohl in den Stimmen, als auf der Orgel, ist nichts Schlechtes. Wer nicht jedem Ton seinen Nachdruck und seine bestimmte Modification zu geben, und die äußerste Reinigkeit zu treffen weiß, kann den rührendsten Gesang verderben. Je entblößter ein Gesang von melodischen Auszierungen und Schönheiten ist, desto kräftiger, nachdrücklicher und in seiner Art bestimmter, muß auch jeder Ton angegeben werden, wenn der Gesang Kraft haben soll. Der Begleiter hat große Ueberlegung und Kenntniß nöthig, daß er einfach sei und in seinen Schranken bleibe. Es kommt hierbei gewiß nicht darauf an, daß man nur beide Hände recht voll Töne fasse: dieses verdirbt vielmehr die Schönheit des Gesanges. Vornehmlich muß man sich vor melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschickte Organisten dem Choralgesang aufzuhelfen glauben, ihn dadurch jedoch gänzlich verderben« u. s. w.

Es ist hier noch eines Gegenstandes Erwähnung zu thun, der, ob er gleich von so manchen Musikern nicht beachtet wird, doch einer ernsteren Prüfung bedarf. Es haben sich nämlich in die Choral-Melodien so manche verschiedene Lesarten eingeschlichen, die zum Theil gleichverbreitet, wohl auch von gleichem Alter, von gleicher Würde und Wirkung sind. Diese sind in manchen Choralbüchern unter dem Namen Varianten mitgetheilt, in manchen andern Choralbüchern dagegen ist nur diejenige Lesart angegeben, welche gerade in denen Kirchen üblich ist, für die das Buch zunächst bestimmt wurde. In solchen Fällen hat sich ein jüngerer Organist an dasjenige Choralbuch zu halten, welches in den meisten Kirchen seiner Gegend eingeführt ist; wenn aber ein solches für seine Gegend bestimmtes, und wenigstens vorzugsweise in derselben eingeführtes Choralbuch nicht vorhanden ist, so muß er bei Varianten recht Acht haben, ob es bloß einzelne Töne sind, die sich, sei es durch den Gebrauch einer unzweckmäßigen Harmonie, sei es durch andere Nebenumstände, eingeschlichen haben, oder ob es wirklich wesentliche Abweichungen sind, die einen tieferen Ursprung,

oder eine weitere Ausdehnung haben. Im letzteren Falle hat er sich diese Varianten aufzuschreiben und den Rath eines erfahrenen Musikers darüber zu suchen, oder wenn sich ein solcher in seiner Nähe nicht findet, in guten Choralbüchern nachzusehen, ob und wo sich diese Variante oder eine ähnliche findet, und sodann die von ihm aufgeschriebene Lesart darnach zu corrigiren, in sein Choralbuch einzutragen und künftig so zu spielen, weil man in solchen Fällen statt zur Erbauung beizutragen, mehr stört, wenn man Melodieengänge, an die sich die Gemeinde seit langen Jahren gewöhnt hat, verdrängen will. Das evangelische Choralbuch von N a u e enthält in seiner Vorrede eine nähere Beleuchtung dieses Gegenstandes, mit mannigfachen historischen Notizen unterstützt, welche wir hier mittheilen wollen, da sie der Mehrzahl unserer Leser eben so willkommen als von Nutzen sein dürften.

Die betreffende Stelle der genannten Vorrede Seite 3 bis 8 ist folgende:

Es giebt zwar Musiker, welche es als eine unstatthafte Nachsicht ansehen, der Gemeinde in Abänderungen der Lieder Melodien nachzugeben, und welche von Varianten überhaupt nichts wissen wollen; indessen da, wie schon gesagt, viele abweichende Lesarten gleich weit verbreitet, und von gleichem Alter, oder auch gleichem Werthe sind, so möchte es eben so schwer als mißlich sein, ausmitteln und bestimmen zu wollen, welche davon die richtigere, bessere und allgemein einführbare sei, insbesondere da es hierbei sehr auf nähere Untersuchung der Wege ankommen würde, welche zur Entstehung der angeführten Varianten geführt haben können, und dieser Wege in der That sehr viele sind.“ So mag z. B. zur Entstehung der Varianten beigetragen haben:

- 1) daß in früherer Zeit weltliche Melodien zu Choral-Melodien umgestaltet und von verschiedenen Musikern bei ihrer Umgestaltung verschieden behandelt wurden *);

*) Wir erlauben uns bei Veranlassung dieses Gegenstandes zu bemerken, daß die bei Vertheidigung dieser Behauptung

2) daß in der Zeit der Reformation so manche gute Choral-Melodie, die man vielleicht nicht schriftlich bekommen konnte, aus dem Munde des Volks auf Noten und so entweder durch die Schuld des Singenden, oder des auf Noten Setzenden unrichtig aufgeschrieben wurde *);

tung von Mehrern aufgestellte Meinung: die in den alten Choralbüchern über einigen Liedern gebrauchte Ueberschrift „auf Bergreienweise“ spreche dafür, nicht haltbar sei. So z. B. findet sich in der Auflage des Waltherschen Cantionals von 1544 nur Ein Choral mit dieser Ueberschrift, nämlich der: „Vater unser im Himmelreich“ u. s. w. Dieser zeichnet sich vor allen übrigen Chorälen dieses Buchs durch nichts weiter aus, als durch die auf die Schlußnote jeder Zeile in allen 4 Stimmen gesetzte Höhe (von unsern Vorfahren concordantias genannt) und von der Bezeichnung convententias dadurch unterschieden, daß bei letzteren nur die Stimmen zusammenzutreten, ohne länger zu verweilen, als es der Zeitwerth der Noten, auf denen sie stehen, vorschreibt, also gewissermaßen ein Zeichen, wo man, wenn die Singenden nicht mehr beisammen sind, sich wieder einzeln kann, wogegen durch die Concordantien eine beliebige von der Geltung der Noten unabhängige Ruhezeit angezeigt wird): es kann also auch diese Ueberschrift auf nichts weiter Bezug haben, als darauf, daß bei dem Gesang dieses Chorals bei dem Schlusse jeder Zeile geruht werden solle, wie dies bei den Bergreien Sitte ist. Dies bestätigt sich noch mehr dadurch, daß in der spätern Auflage desselben Buchs von 1551 sich noch 3 Choräle mit Haken auf den Schlußnoten der Zeilen finden, welche gleichfalls die Ueberschrift „nach Bergreienweise“ führen, während für die Schlußnoten der Zeilen aller übrigen in dieser Auflage, wie in der frühern, stehenden Choräle die Dauer derselben vorgeschrieben, auch die contrapunktische Begleitung, im Takt fortgehend, nicht unterbrochen ist. Daß man die bei der Ueberschrift des erstgenannten Chorals stehende Bemerkung ad aequales, welche sich auf die proportio, nach unserm Sprachgebrauche den Takt bezieht, und den bei der Ueberschrift der andern 3 Choräle folgenden Zusatz trinum vocum (welcher sich nur auf die Zahl der Stimmen bezieht) hier nicht in Anschlag bringen kann, bedarf wohl keiner weiteren Erwähnung.

*) Vergl. die Erzählung, daß Luther die Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“, welche er von einem armen Reisenden hörte, sich von ihm mehrmals vorfangen ließ, und auf Noten setzte, weil sie ihm so gut gefiel.

- 3) daß bei Uebertragung der Choralmelodieen aus älteren Musikzeichen in die gegenwärtig üblichen, entweder in Hinsicht auf die Stellung der Schlüssel oder der Musikzeichen selbst Fehler aus Unkunde des Uebertragenden entstanden *);
- 4) daß sich Musiker erlaubten, Choräle, die in einer alten Kirchentonart geschrieben waren, in die neuere Dur- oder Moll-Tonart zu versetzen **); oder
- 5) wenn sie dies auch nicht gerade thaten, in der allerdings etwas Wahres für sich habenden Meinung, unsere Vorfahren hätten eine Zeitlang Erhöhungen der Töne gebraucht, ohne sie vorzuzeichnen, sich verleiten ließen, hie und da nach Gefallen Töne zu erhöhen, ohne sich darum zu bekümmern, aus welcher Zeit sich denn eigentlich die fraglichen Melodieen herschrieben, und ob denn wirklich schon zu der Zeit, als diese componirt wurden, der Uebergang aus den alten Tonarten zu unseren neueren (auf den sich diese Erhöhungen basiren) bereits im Entstehen oder Fortschreiten war, oder ob sie nicht früher geschrieben waren und somit unverändert bleiben müssen, ja ob sie nicht später und von

*) So fand ich vor Kurzem das in Luthers „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts,“ Wittenberg 1526, mitgetheilte Kyrie, aus der lydischen Tonart gehend, nach Amoll versetzt, was offenbar nur durch Berwechslung der clavis signata oder Bersezung des Schlüssels um eine Terz höher veranlaßt worden

ist. Im Originale nämlich stand f g a a h a. die erwähnte

Umgestaltung lautet a h c c d h c. Welch ein Unter-

schied! Der ambitus des Originals ist eine Folge von lauter ganzen Tönen, während die Copie von der 2ten zur 3ten Note nur um einen halben Ton aufsteigt, und somit die Melodie nicht das Geringsste von ihrer Eigenthümlichkeit behalten hat.

***) Die Melodie: Ach Gott und Herr u. s. w., ist aus der dorischen Tonart in unsere Moll-Tonart und späterhin gar in die Dur-Tonart umgesetzt, wo sie zwar auch eine vortreffliche Melodie, aber sehr vom Originale verschieden ist.

Melktern geschrieben sind, die die Erhöhung wohl selbst würden vorgeschrieben haben, wenn sie sie gewollt hätten *);

- 6) daß die Contrapunktisten geraume Zeit vor und nach der Reformation die damals in einem hohen Grade cultivirte und nach Verhältnis zu sehr begünstigte Kunst des Contrapunkts auch bei Bearbeitung der Choräle angewendet haben **), wie z. B. viele Choräle in Wal-

*) So z. B. findet man in der ganz alten Melodie: „Christe, agne Dei“, im Amen die vorletzte Note g zu gis erhöht; und man hat doch Grund zu glauben, daß, als diese Melodie componirt wurde, an ein solches Erhöhen wohl noch nicht gedacht wurde.

Desgleichen ist in der Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, die vorletzte Note der ersten Zeile g zu gis erhöht worden, während die zweite Zeile mit g anfängt, und und sich diese Erhöhung als eine solche, die durch eine scharfe Temperatur herbeigeführt sein könnte (wie dieser Grund von Einigen angegeben ist) somit nicht rechtfertigen läßt.

**) Man unterschied nämlich in jener Zeit, und selbst noch viel später, Choral- und Figural-Musik ganz anders von einander, als wir es heut zu Tage thun; indem man jede mehrstimmige Behandlung eines Tonstücks, mithin auch den Choral, sobald man ihn mehrstimmig setzte, Figuralmusik, dagegen aber alles, was man im Einflange sang, es mochten Choräle, Rifsen, Sequenzen, Antiphonen, Responsorien oder andere Musikstücke sein, Choralmusik nannte. Wägen hier einige Definitionen dieser Art Platz finden:

Glarean, Dodecachordon, Basel 1547: „Der Gesang ist zweierlei Art: der eine ist einfach und einförmig, wir bedienen uns derselben in den Kirchen und von ihr handelt die musica plana; die andere Art ist verschieden und mannigfaltig, und von ihr handelt die Figural-Musik.“ Die dabei gegebenen Beispiele der Choralmusik sind einstimmig, die der Figuralmusik mehrstimmig.

Zanger, Practicae musicae praecepta, Leipzig 1554, giebt gleichfalls für die Choralmusik ein einstimmiges, für die Figuralmusik ein mehrstimmiges Beispiel.

Gumpelzhaimer, Compendium musicae (5te Aufl.), Augsburg 1611, ebenso Schott, Organum mathematicum, Herbpoli 1668. Die Musik ist zweierlei, gleichförmig (plana) und figurirt; die gleichförmige, welche einfache und überein-

ther's, Rhaw's und andern alten vier- und mehrstimmigen Choralbüchern figuraltex behandelt sind, wobey

stimmende Gestalt und Maß in ihren Noten beobachtet, welches geschieht, wenn alle Noten, deren man sich bedient, derselben Gestalt und desselben Werthes sind, und daher alle in derselben Zeiteintheilung im Auf- und Absteigen gesungen werden. Man nennt diese Musik auch Gregorianische, Kirchen = Musik, Choral = musik u. s. w. Figurirte Musik ist in den Noten von verschiedener Figur und verschiedenem Zeitwerth u. s. w.

Friderici, *Musica figuralis*, Rostock 1677. „Choral = gesang ist: da eine oder mehr Stimmen zusammen eingeführt werden, in gleicher schlechter und einfältiger Form und Weise, und da einerlei Zeichen und Noten gefunden werden, und keine Note mehr gilt als die andere.“

Sigler, *Neue Musica*, Tübingen 1628. „Musica vocali-choralis ist eine Singkunst, welche lehret zu Chor und Kirchen, mit einer oder mehreren doch gleichlautenden Stimmen recht wohl und also zu singen, daß es zierlich und lieblich zu hören sey.“

Quirskold, *Breviarium musicum*, Dresden 1717. „Musica choralis ist, wenn einer oder eine Gemeinde in den Kirchen (oder außer derselben) einen Gesang nach gleichen Noten ohne Tact (bisweilen Oktavenweise ohne Alt, Tenor und Bass) schlecht wegsetzet.“

Tovo, *il Musica testore*, Venedig 1706. „Die einfache Musik (plana), Choralgesang, auch Gregorianischer Gesang, ist ein Gesang, den mehrere Stimmen, aber sämmtlich unisono mit Figuren von gleichem Werth und ohne Veränderung des Zeitmaßes ausführen.“

Spiess, *Tractatus musicus*, Augsburg 1746, sagt im 15. Capitel vom Choralgesange, bei Erklärung der verschiedenen Namen desselben, er heiße: „Monodicus“, weil bei dessen Abfassung von einer ganzen Versammlung es so einförmig klinge, als wäre es nur Eine Person, die sothanen Klang von sich gebe, obschon auch in der Oktave von der Jugend mitgesungen wird.

Benedict Münster, *Scala Jacob* (Unterricht in der Choral = Musik), Augsburg 1756, giebt im ganzen Buche nur einstimmige Beispiele; auf der letzten Seite aber theilt er einen kurzen vierstimmigen Satz mit der Ueberschrift mit: *pro corona sequitur figuralis musica in choralis*.

Thomas Mancinus sagt auf dem Titel der von ihm bei Goltwein in Wolfenbüttel im Jahre 1620 herausgegebenen Passion, daß der Text, den der Evangelist und die übrigen Personen zusammen sängen, choraliter (er hat diesen Text nämlich nur einstimmig bearbeitet), der andere Text aber, den der

die in Hinsicht auf die gegenseitige Verbindung der verschiedenen Stimmen nothwendigen Verlängerungen und Verkürzungen und andere Motivirungen der Choralzeilen manchem spätern Musiker, der nur nicht wusste, welches denn eigentlich der richtige Gang einer Choralzeile war, Anlaß gaben, falsche Lesarten daraus zu extrahiren *);

- 7) daß bekanntlich früherhin die Tenorstimme die eigentliche Melodie vorzutragen hatte, bei vierstimmiger Harmonie aber der Alt und Diskant auch im contrapuncto simplici darüber gestellt wurde, und von den hierdurch entstehenden Diskant-Melodieen manche an und für sich gute die eigentliche Melodie verdrängte **);

ganze Alerus präcentre, figuraliter gesetzt sei. (Der eine ist übrigens so wenig choralartig, wie der andere; sondern beide sind so gehalten, wie heut zu Tage unser Altargesang und die Responforten.)

Joachim v. Burk sagt auf dem Titel seiner in Leipzig bei Bervald im Jahr 1573 herausgegebenen Passion: „Zuvor nicht im Figural-Gesang gesehen, jetzt aber in 4 Stimmen zierlich und verständig abgesetzt.“

Schein zeichnet die in seinem Gesangbuche, Leipzig 1620, erhaltenen einstimmigen Gesänge durch die Ueberschrift „choraliter“ aus.

- *) Ich muß hier wenigstens ein Beispiel mittheilen, deren es unzählige in den ältern Werken giebt, und zwar die Diskantstimme einer harmonischen Bearbeitung der Melodie: „Vater unser im Himmelreich“ (aus Goswins deutschen Liedern, Nürnberg 1589), in der nicht leicht Jemand diese Melodie verkennen, aber auch schwerlich Jemand sie vollständig herausfinden wird. (Vergl. die Notenbeilage zu dieser Seite.)
- **) Die Tenorstimme war in der Mehrzahl der ältern Gesangbücher als Hauptstimme behandelt, auch gewöhnlich nur auf dem Tenorstimmenbuche der vollständige Titel des Werks gedruckt. Wie selten es aber gewesen sein mag, dem Diskant die Hauptstimme zu geben, zeigt sich unter andern in dem originalen Titel des 4ten Theils der Festgesänge Michael Atensburgs, Erfurth 1621, in denen der Autor den cantus firmus in den Diskant gelegt und (von der damals neuen Erfindung des Generalbasses wahrscheinlich nur dem Namen nach unterrichtet) dies auf dem Titel mit den Worten bezeichnet hat: nebst einem General- und Jungferndiskant.

- 8) daß es eine Zeitlang Sitte war, wenn mehrere Noten gleicher Tonhöhe in der Melodie auf einander folgten. die eintretende Wiederholung eines solchen Tones durch einen derselben vorangesehten kurzen Vorschlag zu bezeichnen, weil man nach den Regeln der Orgelkunst gern alles gebunden spielte, und nicht durch wiederholtes Anschlagen eines und desselben Tones den Gang der Melodie unterbrechen wollte *);
- 9) daß bei der Vereinfachung älterer Verzierungen der Eine diese, der Andere jene Melodie-Note als die wesentliche annahm **);
- 10) daß manche Melodie, für die sich nicht bequem eine fließende Harmonie finden ließ, zu Gunsten der Harmonie abgeändert wurde, manche Fehler auch überhaupt durch mangelhafte Kenntniß oder unrichtigen Gebrauch der Harmonie entstanden ***);

*) So fand ich in einem ältern geschriebenen Choralbuche die Melodie: Ach wie nichtig, ach wie flüchtig u. s. w., mit folgen-

der sonderbaren Ausschmückung: a h c h c d c d e c.

Wahrscheinlich ist auf ähnlichem Wege in der Melodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern u. s. w., die Stelle: a a g g, a a g g, in die spätere Lesart h a g a, b a g a verwandelt.

***) Vergl. die Melodie des Glaubens mit ihren Varianten, (wie sie in der Notenbeilage zu dieser Seite mitgetheilt ist).

****) So wird z. B. in der 5ten Zeile der Melodie: Auf, auf, mein Herz mit Freuden u. s. w., statt der vorletzten Note f an vie-

len Orten fs gesungen, nämlich: g g f e fs g. statt g g

f e f g, was wahrscheinlich seinen Grund nur in dem ge-

wöhnlich dazu gebrauchten Basse g $\overset{6}{H}$ $\overset{7}{G}$ c $\overset{6}{A}$ $\overset{6}{G}$ hat. Ich

habe deshalb den Bass c $\overset{2}{B}$ $\overset{6}{A}$ $\overset{4}{G}$ $\overset{4}{F}$ c genommen, wodurch

- 11) daß man hin und wieder Choralmelodien wirklich 4 bis 5 Töne höher oder tiefer transponirte, und, wenn dadurch einzelne Zeilen derselben zu hoch oder zu tief zu liegen kamen, diese umgestaltet hat *);
- 12) daß Vorsänger und Gemeindeglieder, denen der Umfang einer Melodie zu groß war, und deren Stimmregister entweder in der Höhe oder in der Tiefe zu der vorzutragenden Melodie nicht ausreichte, statt der vorgeschriebenen Töne andere ihnen bequemer liegende nahmen, und durch häufigen Gebrauch und öftere Wiederkehr derselben den richtigen Melodieengang verdrängten **);

auch die darauf folgende Zeile, in welcher die große Septime (h) vor der Schlussnote (c) ganz richtig ist, gewinnt, weil sie

nun nicht mehr als fahle Wiederholung der vorhergehenden Zeile in der Quinte erscheint.

*) Z. B. die Melodie: Alles ist an Gottes Segen u. s. w., wird in Halle aus D dur gesungen, in Leipzig aus G dur, wie sie auch in Schicht's Choralbuche abgedruckt ist. In der zweiten Zeile nimmt die Leipziger Melodie den Gang abwärts, die Hallische den Gang aufwärts zur Dominante. Die 3te Zeile bleibt bei beiden gleichfalls in der Ausweichung der Dominante, und schließt in der Leipziger Melodie mit der Medianten, in der Hallischen mit der Oktave. Nun wiederholt die Leipziger Melodie die 1ste und 2te Zeile, die 4te Zeile der Hallischen aber geht nach der Unterdominante, und nur die 2te Zeile wird als 5te Zeile wiederholt, worauf sich dann beide in der 6ten Zeile nach der Tonica wenden, und zwar, die Hallische nach oben, die Leipziger nach unten, so daß die beiden Gestaltungen der Melodie so wesentlich von einander abweichen, daß sie sich nur noch wenig ähnlich sehen. (Die Leipziger Melodie, so wie auch die Hallische folgen beide zur Vergleichung in der Notenbeilage zu dieser Seite.)

**) Z. B. die Schlusszeile der Melodie: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen u. s. w., welche an den mehresten Orten,

wie hier folgt, gesungen wird: d d h e c h a g, wird in

Halle mit der nachstehenden Veränderung gesungen: d d h e

a h a g. Ferner die Schlusszeile der Melodie: Ballet will

- 13) daß ferner Vorsänger die Schlusssätze der Zeilen nach der Individualität ihres Stimmregisters modificirten; so, daß entweder eine Bass-, eine Tenor-, oder wohl gar eine Alt-Cadenz an die Stelle der Melodie getreten ist *). Von diesen Cadenzen sind die häufigsten die Basscadenzen, die sich noch aus einem anderen Grunde eingeschlichen haben, nämlich dem dem Dhrer zusagenden Gebrauche der Dominante vor dem völligen Tonschlusse, wobei die Dominante, die nur im Basse diesen Gang nach der Haupttonsnote nehmen sollte, sich auch in der Oberstimme einheimisch gemacht hat **);
- 14) daß die Gemeinde bei Sprüngen in der Melodie diese hin und wieder mit Zwischentönen ausfüllt ***) , und umgekehrt bei laufenden Figuren wohl einen Ton um den andern wegläßt †).

ich dir geben u. s. w., wird von vielen wie hier g a h c c h c gesungen, dagegen aber in Wittenberg und an vielen andern Orten mit g f e d d e geschlossen.

*) Z. B. die 3te Zeile der Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w., singen Mehrere: g c g a e g e statt g c g a e f e d c. NB.

**) Die Schlusssätze der Melodie: Es ist das Heil uns kommen her u. s. w., singen viele Gemethden: e d f e d e f g c statt e d f e d e d c. NB.

***) Der Anfang der Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w., c e f g g a h ä g, wird häufig gesungen c d e f u. so fort. NB.

†) Vorlegte Zeile der Melodie: Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich u. s. w., singen Viele, wie sie in Luthers Gesangbuche steht:

- 15) daß manche, sonst recht gute Componisten, in dem Gange der Melodien doch etwas zu wünschen übrig gelassen haben, was das richtige Gefühl einer Gemeinde unwillkürlich abgeändert und durch öfteren Gebrauch als gültig eingeführt hat, was man nun wohl Ursache haben möchte zu beachten und beizubehalten. Dahin gehört zuvörderst das Reduciren dreitheiliger (ungleicher) Taktarten bei Jamben oder Trochäen in zweitheilige (gleiche) *);
- 16) daß manche Gemeinden die vorletzte und letzte Note jeder Zeile unverhältnißmäßig lange aushalten, auch sich

d o h a a g a h o d, Biete aber auch d c h a a g h d,
NB. NB.

oder g d.
NB.

- *) Die Gemeinde hat hierin offenbar recht: denn für den Choralgesang giebt es keinen andern Rhythmus, als den, den das Gewicht der Silben vorschreibt, einfachen Auf- und Niederschlag, was sich auch darin zeigt, daß fast alle solche Melodien von vielen Gemeinden reducirt worden sind.

Die dreitheiligen Taktarten sind für den Choralgesang nur bei Daktylen anwendbar, wie z. B. bei den Melodien: O frühliche Stunden u. s. w.; O Ursprung des Lebens u. s. w.; Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren u. s. w. Denn hier gilt wiederum nur das Gewicht der Silben. Dagegen ist die Abwechselung von Daktylen und Jamben oder Daktylen und Trochäen in einem und demselben Liede, als z. B. in dem Liede: Lobe den Herrn, o meine Seele u. s. w., jedenfalls zu tabeln, indem daraus nachher solche precäre Declamationen entstehen, wie dies bei dem eben genannten Liede der Fall ist, wo die Gemeinde jetzt die langen Silben zu Auftakt-Noten und die kurzen Silben auf gute Takttheile singt (vergl. die Notenbeilage zu dieser Seite, wo ich diese Melodie genau so gegeben habe, wie sie in Halle und an vielen andern Orten gesungen wird.) Eine Steigerung aber durch den Eintritt der Daktylen nach Jamben oder Trochäen im Chorale bewirken zu wollen, scheint mir nicht minder unzulässig und wirklich der Einfachheit und Würde des Chorals keineswegs zusagend. So z. B. wird diese Einrichtung in dem Liede: Eins ist Noth; ach Herr dies Eine u. s. w., von mehreren Seiten und nicht mit Unrecht getadelt. Daß übrigens bei der erwähnten Reduction eine Gemeinde diese, die andere jene Noten des dreitheiligen Takts als die wesentlichen aufnimmt, bildet gleichfalls Varianten.

in der Mitte der Zeilen Ruhepunkte schaffen, wo keine sind, und umgekehrt, vorgeschriebene Ruhepunkte unbeachtet lassen. Hieran haben auch wohl bisweilen die Dichter mit Schuld, die manche Zeilen durch Einschnitte trennen und wiederum wohl auch 2 kurze Melodiezeilen zu einer zusammenziehen *);

- 17) daß die Mehrzahl der frühern Liederdichter (Luther nicht ausgenommen) nicht sowohl das Gewicht der Silben, als vielmehr die Zahl derselben berücksichtigten, und es auch wohl hierin eben nicht zu genau nahmen, so daß der Melodie einzelner Zeilen bei verschiedenen Versen bald eine Note abgenommen, bald eine zugesetzt werden mußte, und häufig Noten, die auf gute Takttheile fielen, zu Auftaktnoten, und umgekehrt Noten, die auf schlechten Takttheilen lagen, auf gute versetzt wurden **), nun aber das Rechte hierin zu thun, der einen Gemeinde besser, der andern weniger gelang, und auf solche Weise theils Unsicherheit, theils Verschiedenheit der Ausführung eintrat.

- 18) Ferner, daß Liederdichter einen ihnen lieb gewordenen Gedanken, der sich nicht in die vorhandene Zahl der Silben einer Choralzeile einzwängen ließ, nicht gern abbrechen oder aufgeben wollten, und deshalb einer oder der andern Zeile ein paar Füße mehr oder weniger gaben, als das Originallied und dessen Melodie vorschrieben ***).

*) Vergl. die Lieder: Durch Adams Fall ist ganz verderbt u. s. w.; Was mein Gott will, das g'scheh allzeit u. s. w.; O Herre Gott, dein göttlich Wort u. s. w.; Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut u. s. w., und andere.

**) 3. B. zweiter Theil der Melodie: Ein' feste Burg ist unser Gott u. s. w.

c	g	a	a	g	c	g	a	h	c	c
c	g	g	a	a	g	c	g	g	a	h

***) 3. B. Anfangszeile des Liedes: Es kostet viel ein Christ zu sein u. (vgl. Notenbeil. zu dieser Seite), und das nach derselben

- 19) Daß Dichter Lieder von einem etwas schwerfälligen langen Metrum um ein paar Zeilen abgekürzt haben, und nun die Gemeinde, welche die gestrichenen Textstellen auch in der Melodie weglassen muß, bisweilen die wegzulassende Melodiestelle mit der wirklich zu singenden verwechselt *).
- 20) Daß durch sorglose oder zufällig unrichtige Ueberschrift **) oder auch durch Ähnlichkeit zweier Melodien die Gemeinde aus einer Melodie in die andere kommt, und so ein tertium erschafft ***).

Melodie gehen: Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir stehen u. s. w.; ferner Schlußzeile der Verse des Liedes: Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen u. s. w., und Schlußzeile der Verse des Liedes: Mein Salomo, dein freundliches Regieren u. s. w. (vgl. Notenbeilage zu dieser Seite).

*) Siehe die unter der Notenbeilage zu dieser Seite mitgetheilten Melodien 1. 2. 3. des Liedes: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen u. s. w., die unter 7 und 8 angegebenen Varianten und die dort stehenden Bemerkungen.

**) Diese Unrichtigkeiten der Ueberschriften oder Unsicherheit der Benennungen der Melodien ist hauptsächlich dadurch entstanden, daß man glaubte, bei der Weglassung alter Lieder aus den Gesangbüchern, deren Anfangsworte, die man bis dahin zur Bezeichnung ihrer Melodie brauchte, nun auch nicht mehr als Melodiebenennungen über andere Lieder schreiben zu dürfen und dagegen die Anfangszeilen neuer Lieder als Originalbenennungen hinstellte, wobei jeder Gesangbuchherausgeber nach seinen individuellen Ansichten verfuhr, und der eine dieses, der andere jenes Lied dazu wählte, so daß hierdurch verschiedene Benennungen einer und derselben Melodie entstanden. Dies erschwert auch das Auffuchen der ersten und ältesten Abdrücke der Melodien, welches ohnehin sehr mühselig ist, weil in früherer Zeit jeder Musiker, der eine Melodie mehrstimmig behandelte, sich Componist derselben nannte, und man also in vielen Fällen, über den Namen des wahren Componisten zweifelhaft, nicht einmal weiß, in welchen Werken man die Melodie aufzusuchen hat.

***) Von der Verwechslung zweier Melodien durch ihre Ähnlichkeit hörte ich erst vor Kurzem in einer Kirche, wo sonst recht gut gesungen wird, ein auffallendes Beispiel. Es sollte näm-

lich die Melodie: Jesu, meines Lebens Leben f g a b c b a

g f, gesungen werden, deren Anfangszeile jedoch von der Ges

Diese hier eingerückte Stelle aus der mehrerwähnten *Raué'schen* Vorrede wird genügen, zu beweisen, daß der Gebrauch der Varianten keineswegs zu verwerfen ist, und wird zugleich zur Erleichterung des Erkennens der wesentlichen Varianten dienen, die man zu berücksichtigen hat, so wie umgekehrt zur Erkennung derer zufällig eingeschlichenen unrichtigen Töne, welche man der Gemeinds abzugewöhnen sich bemühen muß, doch müssen wir jüngeren Organisten alle Vorsicht hierbei anrathen.

Nächst der Melodie und einfachen Ausführung hilft unstreitig eine gute, reichhaltige und zweckmäßige Harmonie die Empfindung sehr verstärken.

Gut ist die Harmonie, wenn kein Verstoß gegen den reinen Satz und die natürliche Folge der Accorde gemacht wird.

Reichhaltig wird sie, wenn man mit verschiedenen Grundaccorden und ihren Versetzungen abwechselt, so daß der Baß nicht immer die *Tonica* (den Hauptton) und *Dominante* (die *Quinte*) hat; denn nichts ist ekelhafter und ermüdender, als wenn z. B. in einem Liede aus *G* dur immer die Accorde *G* und *D* gehört werden. Gesezt die Melodie hätte einen Ton oft nach einander, wie das in vielen Kirchenliedern der Fall ist: so kann man durch verschiedene Grundaccorde, oder durch die Versetzung derselben, doch eine große Mannigfaltigkeit in die Harmonie bringen *).

meinde mit der ersten Zeile der Melodie: Werde munter, mein Gemüthe u. s. w., verwechselt wurde, $\underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{b} \underline{c} \underline{o} \underline{b} \underline{a} \underline{g} \underline{g}$,
woraus denn folgende Melodie entstand:

$\underline{f} \underline{g} \underline{a} \underline{b} \underline{c} \underline{c} \underline{b} \underline{a} \underline{g} \underline{f}$.

*) Einige Beispiele werden dies deutlicher machen. Die Melodie mag fünfmal *c* haben, so würde die Harmonie sehr mager werden, wenn man dem Baß auch so vielmal *C* geben wollte. Weit mehr Reiz und Mannigfaltigkeit würde die Harmonie bekommen, wenn der Baß so hieße:

Zweckmäßig nenne ich die Harmonie, wenn die Verbindung der Accorde dem Inhalte des Textes entspricht. Bei ruhigen Empfindungen müssen daher viele consonirende und lauter ungesuchte Accorde gewählt werden; bei traurigen und klagenden kann man schon mehrere Dissonanzen und viele tiefe Töne anbringen; bei frohen nimmt man volle, aber ungelünstelte Harmonieen, mit muntern und etwas schnellen Zwischenspielen; bei schreckhaften Kühne Harmonieen, unerwartete Ausweichungen in entfernte Tonarten. Die Zuversicht erfordert kräftige, der Zweifel traurige (Kleinmüthige) und etwas unbestimmte Harmonieen, wo sich die Folge der Accorde nicht sicher errathen läßt, u. s. w.

Wenn die Harmonie ihre volle Wirkung thun soll, so muß sie der Organist gut vertheilen; das heißt: er muß die Stimmen, so viel sich thun läßt, immer in einer ziemlich gleichen Entfernung, und folglich in der linken Hand, außer dem Basse oft eine von den Mittelstimmen nehmen, oder die getheilte Begleitung wählen; sonst bleibt die Harmonie bei aller Vollständigkeit leer und kraftlos. Denn selbst die schönste Folge von Accorden verliert sehr dadurch,

$$\left. \begin{array}{cccc} \overline{c} & \overline{c} & \overline{c} & \overline{e} & \overline{c} \\ & & 6 & & \\ & & 5b & & \\ c & a & e & f & c \end{array} \right\}$$

oder: Es ist gewißlich an der Zeit u. s. w.

Melodie: $\overline{g} \overline{g} \overline{h} \overline{a} \overline{g} \overline{a} \overline{a} \overline{h}$ u. s. w.

der Bass (mager): $\left\{ \begin{array}{cccc} \overline{G} \overline{g} \overline{G} \overline{d} \overline{g} \overline{d} \overline{d} \overline{g} \\ & & 6 & & 6 \\ & & & & 5 \end{array} \right\}$

(besser): $\overline{g} \overline{e} \overline{H} \overline{c} \overline{d} \overline{e} \overline{c} \overline{d} \overline{G}$

desgleichen: Was mein Gott will, das g'scheh allzeit u. s. w.

Melodie: $\overline{e} \overline{g} \overline{a} \overline{g} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \overline{c}$ u. s. w.

der Bass (mager): $\left\{ \begin{array}{cccc} c & f & c & c & g & G & c \\ & 6 & & 4 & & 5 & \\ & 5b & 2 & 6 & 7 & 7 & \end{array} \right\}$

(besser): $\overline{a} \overline{e} \overline{f} \overline{f} \overline{e} \overline{d} \overline{g} \overline{c}$

Anfänger können hierüber den 1. Theil von Kirnberger's Kunst des reinen Satzes in der Musik nachlesen.

wenn die Stimmen in der rechten Hand nahe beisammen, und von dem Baße weit entfernt (oder auch im entgegengesetzten Falle, außer der Melodie, alle in der linken) liegen.

Diese sechs Accorde

(langsam)

Diskant:	rechte	{	e	e	e	d	d	e
Alt:	rechte	{	c	h	c	c	h	c
Tenor:	rechte	{	a	g	i	s	a	g
			a	g	i	s	a	g
Baß:	linke	{	a	e	a	f	g	c

oder:

Diskant:	rechte	{	e	e	e	d	d	e
Alt:	linke	{	c	h	c	c	h	c
Tenor:	linke	{	a	g	i	s	a	g
Baß:	linke	{	a	e	a	f	g	c

sind in Absicht der Folge gut und nach den Regeln der Theorie richtig behandelt: aber weit mehr Wirkung erhalten die nämlichen Accorde, wenn die Stimmen vertheilt werden:

(langsam)

Diskant:	rechte	{	e	e	e	d	d	e
Alt:	rechte	{	a	g	i	s	a	g
Tenor:	linke	{	c	h	c	c	h	c
Baß:	linke	{	a	e	a	f	g	c

Sollte hier der Baß gegen die Mittelstimmen nicht genug

*) Zur Ersparung des Raums mußte ich hier, wie schon in den vorhergehenden Bogen, zu den Beispielen Buchstaben nehmen; es folgen indessen im Anhang sämtliche Beispiele nochmals in Notenschrift.

durchzubringen scheinen, so bedenke man, daß er durch das Pedal verstärkt wird und dadurch den gehörigen Nachdruck bekommt.

Auch der Grundton selbst darf nicht zu weit von der Melodie entfernt sein, wie hier:

Diskant: $\overline{e} \ \overline{e} \ \overline{e} \ \overline{f}$ u. s. w.

Baß: A E A D

sonst müssen natürlicher Weise große Lücken zwischen den Stimmen entstehen, welche der Organist, wenn er auch ellenlange Finger hätte, nicht ausfüllen kann. Eben so schlecht wäre es, wenn man den Baß der Melodie zu nahe brächte, wie in diesem Beispiele:

Diskant: $\overline{e} \ \overline{e} \ \overline{e} \ \overline{f}$ u. s. w.

Baß: a o a d

weil alsdann kein Platz für die Mittelstimmen bleiben würde. Auch die Einheit des Charakters — ein sehr wesentlicher Umstand beim Ausdruck — geht ganz verloren, wenn eine Stimme sehr tief, die andere dagegen verhältnißmäßig sehr hoch genommen wird.

Diesen Fehler begehen selbst viele, sonst ganz gute Componisten, in Chören und vollstimmigen Arbeiten; es wäre daher sehr zu wünschen, daß ein erfahrener und einsichtsvoller Tonlehrer über die zweckmäßige Vertheilung der Stimmen etwas Ausführlicheres schreiben möchte, als es bisher geschehen ist. Für angehende Organisten sind die Choralbücher von Kühnau, Rinck, Bach und Schneider zu empfehlen, die, wie in anderer Rücksicht, so auch in Hinsicht auf diesen Gegenstand sehr zweckmäßig behandelt sind.

Die Mittelstimmen entstehen aus dem Basse; folglich ist dieser der Grund (fondamento) der ganzen Harmonie: der Organist muß daher vorzüglich darauf bedacht sein, einen kraftvollen, aber nicht ängstlich gesuchten Baß zu wählen. Kraftvoll wird er, wenn man ihm außer der oben erwähnten Abwechslung verschiedener Grundharmonieen u. s. w. einen ernsthaften und nachdrücklichen Gang giebt. Nichts ist der Würde des Chorals mehr entgegen, als ein nach der neuesten Manier gesetzter und mit allerhand modischen

Schnitzeln verzierter Bass, wie man ihn häufig in unsern Pianoforte-Sonaten, Rondo's, Tänzen u. s. w. antrifft.

Und leider! findet man dergleichen leichte Bässe in vielen — auch wohl gedruckten Choralbüchern.

Wer noch keinen hinlänglichen Begriff von dem wahren Kraftvollen hat, oder wenigstens nicht im Stande ist, selbst einen kräftigen Bass zu einer Melodie zu machen, dem rathe ich die erste Abtheilung des zweiten Theils von Kirnberger's Kunst des reinen Satzes u. s. w. S. 3 — 40 darüber nachzulesen. Auch die vorhin erwähnten Choralbücher liefern vortreffliche Muster kraftvoller Bässe, welche Anfänger fleißig spielen und mit den übrigen vergleichen müssen; denn Übung und Beispiel helfen hierbei mehr, als alle nur mögliche Regeln. Weil aber nicht ein Jeder diese eben genannten Werke besitzen möchte, so will ich hier einen Choral zum Beispiel einrücken, worin man hoffentlich den Unterschied zwischen einem matten und kraftvollen Bass fühlen wird. Es sei der Anfang des Liedes: O Welt, sieh hier dein Leben u. s. w.

1) mit einem wohlklingenden, aber kraftlosen Bass:

Diskant: $\overline{h} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{d} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \parallel \overline{h}$

Bass: $\left\{ \begin{array}{l} G \ g \ f \ g \ h \ a \ g \ a \ d \ g \parallel g \\ \text{oder: } G \overset{6}{H} \ d \ g \overset{6}{H} \overset{7}{d} \overset{7}{D} \ G \parallel g \end{array} \right.$

2) kräftiger:

Diskant: $\overline{h} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{d} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \parallel \overline{h} \text{ u. s. w.}$

Bass: $\left\{ \begin{array}{l} g \ e \ d \ g \overset{6}{H} \overset{6}{c} \overset{6}{e} \ g \parallel g \end{array} \right.$

3) kräftvoll und dem Inhalte angemessen:

Diskant: $\overline{h} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{d} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \parallel \overline{h}$

Bass: $\left\{ \begin{array}{l} g \overset{6}{c} \overset{6}{a} \overset{6}{g} \overset{6}{H} \overset{5}{c} \overset{6}{A} \overset{6}{e} \parallel e \text{ u. s. w.} \end{array} \right.$

oder: $\overset{\sharp}{H}$ (nur für Wenige).

Ich dünkte bei einer Vergleichung müßte der Unterschied zwi-

schen einer kraftvollen bedeutenden, und mageren nichtsagen-
den Harmonie auch dem Ungeübtesten fühlbar werden.

Bei alle dem muß doch der Bass einen gewissen leichten,
fließenden und natürlichen Gang haben, oder, welches einer-
lei ist, er darf, wenig besondere Fälle ausgenommen, nicht
ängstlich gesucht sein. Braun kann hierin wieder zum Mu-
ster dienen; denn alle seine Choräle im Tode Jesu haben
kraftvolle aber nicht ängstlich gesuchte Bässe. (Auch in den
Passionen von Homilius, Rolle u. s. w. stehen viele
nachahmungswürdige Beispiele dieser Art.) Man darf daher
keine Harmonieen aus weit entfernten Tönen, allzuschnelle
Uebergänge, zu sehr gehäufte Dissonanzen u. dergl. anbrin-
gen; denn damit überrascht man zwar den Zuhörer; aber
gerührt wird er dadurch gewiß nicht. Und sollte man ja ei-
nes gewissen Ausdrucks wegen nöthig finden, eine unerwar-
tete Wendung in einen weit entfernten Ton zu nehmen:
so darf es wenigstens nicht beim Schlusse einer Zeile gesche-
hen, denn dadurch wird die Gemeinde irre gemacht, aber
nicht erbaut.

Aus diesem Grunde schrieb ich oben (bei dem Chorale:
»O Welt, sieh hier dein Leben« u. s. w. Nr. 3) nach dem
H im Basse: nur für Wenige; denn obgleich die Auswei-
chung nicht zu schnell und nicht in eine zu weit entfernte
Tonart (Dreiklang H, dis, fis; Dominante von E moll)
geschieht: so kann doch schon diese Wendung Manchen stören;
und es möchte, auch selbst unter Berücksichtigung der hier
folgenden Bemerkung, mehreres dagegen einzuwenden sein.

Man könnte hier noch die Frage aufwerfen, ob es nicht auf
den Ausdruck Einfluß haben möchte, welche Art des Tonschlusses
bei dem Schlusse der einzelnen Choralzeilen angewendet wird.
Es behaupten nämlich Einige, daß man in einem Falle den
ganzen, im andern Falle den halben Tonschluß bei dem
Schlusse der Zeilen anwenden müsse, und zwar komme es
dabei hauptsächlich darauf an, ob mit dem Schlusse der Zei-
len sich auch der Sinn im Texte ende, oder nicht; weil
man hierdurch bestimmt werden dürfte, eine mehr oder we-
niger beruhigende Harmonie zu wählen, z. B. in dem Liede:
Nun danket alle Gott u. s. w., könne man in der 3ten
Strophe, bei den Worten: der ist und bleiben wird ||
jegund u. s. w., den Bass so nehmen:

$$\overline{\text{d}} \quad \overline{\text{e}} \quad \overline{\text{d}} \quad \overline{\text{c}} \quad \overline{\text{h}} \quad \overline{\text{c}}$$

der ist und zc.

Baß: c } g ⁷ d
 oder: } g ⁶ f; ₅

hingegen bei den Worten: verlaß mich Kernsten nicht, sei
 ferner u. s. w., ungefähr so:

$$\overline{\text{d}} \quad \overline{\text{e}} \quad \overline{\text{d}} \quad \overline{\text{c}} \quad \overline{\text{h}} \quad \overline{\text{c}}$$

verlaß mich zc.

a e A u. s. w.;

endige sich aber der Sinn mit dieser Zeile ganz, wie hier:
 den bring' ich dir hiermit! u. s. w.: so müsse der Baß eine
 völlig beruhigende Harmonie haben, z. B.

$$\overline{\text{d}} \quad \overline{\text{e}} \quad \overline{\text{d}} \quad \overline{\text{c}} \quad \overline{\text{h}} \quad \overline{\text{c}}$$

den bring' ich zc.

e g c u. s. w.

Wir können hiermit indessen nicht im Ganzen einverstanden
 sein; denn so zweckmäßig uns auch der zweite, so wie der
 dritte der hler eben beispielweise angeführten Tonschlüsse er-
 scheint, so unzweckmäßig müssen wir den ersten derselben
 nennen, da er der allgemeinen Regel widerspricht, daß man
 jede Choralzeile mit einem consonirenden Accorde zu schließen
 habe. Es ist überhaupt nicht zu rathen, daß man mit den
 Bässen in den verschiedenen Strophen ohne Noth wechsle,
 da sich in vielen Gemeinden von selbst nach und nach Bässe
 gebildet haben, die den tieferen Stimmen durch Gewohnheit
 lieb geworden, von diesen immer gleichmäßig und gut ge-
 sungen werden, ja daß dies auch mit Recht geschieht, indem
 diese Bässe zum Theil durch die Zeit geläutert worden sind
 und oft von den besten Musikern nicht trefflicher gesetzt wer-
 den können. In solchen Fällen stört es allerdings die Ge-
 meinde, wenn man von diesen Bässen ohne Noth abweicht.
 Es wäre übrigens zu wünschen, daß die Liederdichter die
 schon vielseitig öffentlich ausgesprochene Bemerkung mehr be-

rücksichtigen möchten: bei Anlage der Texte die rhythmischen Einschnitte der Chormelodien im Auge zu behalten.

Die Modulation gehört zwar gewissermaßen unter das Gebiet der Harmonie; indessen muß ich hier noch einige besondere Anmerkungen darüber machen, welche oben nicht stehen konnten. Unter Modulation versteht man überhaupt die mannigfaltige Abwechslung der Harmonieen und Tonschlüsse, insofern ein Tonstück in dem Haupttone selbst bleibt. Gemeinlich aber wird dieses Wort in dem Sinne genommen, daß man die Art in andere Töne auszuweichen, den längern und kürzern Aufenthalt in denselben, das Zurückkehren in den Hauptton, die verschiedene Tonschlüsse u. s. w. darunter versteht.

In wiefern der Ausdruck durch die Modulation verstärkt werden kann, habe ich schon oben gezeigt: ich darf daher hier nur das Hauptsächlichste wiederholen, nämlich, daß man sie der herrschenden Empfindung gemäß wählen müsse. Ueberhaupt genommen vertragen die Kirchengesänge, wo die Modulation größtentheils schon durch die Melodie selbst bestimmt wird, nicht viele und weit entfernte Ausweichungen. Noch eingeschränkter ist man hierin bei den Liedern, welche in einer alten Tonart componirt sind, weil jede derselben ihre eigene Modulation hat.

Einige besondere Regeln, in Absicht der Modulation beim Choralspielen, sind diese:

- 1) Man darf im Anfange einer Melodie, ehe das Ohr den Hauptton recht gefaßt hat, nicht gleich in andere Töne ausweichen; eben so schlecht ist es 2) wenn man sich in den Nebentönen länger aufhält, als in dem Haupttone selbst, so daß dieser ganz darüber vergessen wird; 3) wenig besondere Fälle ausgenommen, darf man nicht in zu weit entfernte Töne *) ausweichen;

*) Die natürliche Modulation erlaubt nur die folgenden Ausweichungen: in Durtonen (z. B. in C dur) kann man in die Sekunde moll (D moll), in die Terz moll (E moll), in die Quarte dur (F dur), in die Quinte dur (G dur), und in die Sechste moll (A moll) ausweichen.

In Molltonen (z. B. in E moll) ist es erlaubt in die Terz dur (G dur), in die Quarte moll (A moll), in die Quinte moll

4) die Tonchlüsse müssen in den nächstverwandten Tönen gemacht werden; 5) die Modulation muß dem Inhalte des Liedes und der Melodie angemessen sein. Daher wären die folgenden zwei Beispiele, obgleich kein Fehler wider die Regeln des Generalbasses* darin ist, in Absicht der Modulation sehr schlecht.

1) Nun danket alle Gott:

Melodie: d d d e e d

$\begin{array}{cccccc} & 6 & 4 & & & \\ & 5 & 2 & \sharp & \sharp & \\ \text{Baß:} & g & f & e & A & B \end{array}$

2) Mit Herzen, Mund und Händen:

Melodie: h c h a h a a g

$\begin{array}{ccccccc} & 6 & 7 & 4 & & & \\ & 5 & \sharp & \sharp & 6 & \sharp & 6 \\ \text{Baß:} & d & d & d & c & H & c & d & e & s & u. & f. & w. \end{array}$

Hier findet man Fehler gegen alle die angeführten Regeln. Denn erstens geschieht die Ausweichung zu zeitig; zweitens vergißt man den Hauptton G dur ganz; drittens ist viel zu weit ausgewichen worden; viertens werden die Tonchlüsse nicht in den nächst verwandten Tönen, sondern in B und Es gemacht; fünftes entspricht die so unnatürliche Modulation dem frohen Inhalte des Liedes ganz und gar nicht. Und doch hört man nicht selten ähnliche Behandlung der Chordale, worauf Mancher nicht wenig stolz ist, weil er solchen harmonischen Unsinn für musikalische Gelehrsamkeit hält — *).

Viele Organisten pflegen alle Lieder (auch wohl jede Strophe) aus Molltönen, oder in solchen alten Tonarten, welche eine Aehnlichkeit mit unserem Moll haben, in Dur

(H moll), in die Sechste dur (C dur), in die Septime dur (D dur) auszuweichen. Bei größeren Tonstücken, heftigen Affecten, ganz entgegengesetzten Empfindungen u. s. w. überschreitet man diese Grenzen; und im Recitativ ist gar kein bestimmter Hauptton.

* In einer großen Stadt, mich dünkt in Straßburg, wurde dem Organisten sehr ernstlich angedeutet, einen gewissen Fremden nicht wieder spielen zu lassen, weil er durch eine ähnliche Harmonie die Gemeinde völlig — aus dem Tone gespielt hatte.

(mit der großen Terz) zu schließen. Da sich manches dafür, und eben so viel dagegen sagen läßt, so möchte es wohl nöthig sein, die Sache etwas genauer zu untersuchen.

In der alten Musik hatte man noch kein *fis*, *gis*, *eis* u. s. w., folglich konnte ehemals in der dorischen, phrygischen und äolischen Tonart, beim Schlusse in der Tonica, keine große Terz genommen werden. Weil nun die Componisten glaubten, die kleine Terz bewirke keine vollkommene Ruhe, so ließen sie diese (Terz) bei dem Schlußaccorde ganz weg und nahmen blos die Oktave und Quinte dazu. Noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte hatte man diese Meinung, und einige haben sie noch bis auf den heutigen Tag. Fux schreibt in seinem *Gradus ad Parnassum* von Mizler'n übersezt, S. 94, da ihn sein Schüler fragt, warum er die Terz bei dem Schlusse eines Tonstücks weggelassen habe? »Du urtheilest zwar recht; allein was vor eine Terz meinst du, daß man hätte setzen sollen, die große oder die kleine? Soll es die kleine sein, so meinst du, daß sich solche nicht am Ende schicket. Soll es die große sein, so schicket sich solche auch nicht hlerher. Denn da die Tonart ihrem Wesen nach die kleine Terz hat, nämlich *f* ohne Kreuz« (das Beispiel ist aus *Dmoll*), »woran die Ohren den ganzen Choralgesang sich gewöhnt, würde es sich sehr übel schicken, wenn solche am Ende diesen Ton erhöht vernähmen.« (Hierin mag Fux ganz recht haben; denn der

Fall ist dieser: $f \overset{6}{e} d$.) »Derowegen ist es besser, daß man die Terz ganz und gar wegläset« u. s. w. Das folgte zwar nach dem ehemaligen Grundsatz: allein da wir, bei den gegenwärtig gebräuchlichen Temperaturen, kein Bedenken tragen, jedes Tonstück aus *Moll* mit der kleinen Terz zu schließen, und folglich schon daran gewöhnt sind, so wäre das für die Organisten, von der Seite betrachtet, ein sehr leichter Beweis. Wer aber ja in diesem Stück ein Nachahmer der Alten sein wollte, der könnte zwar die kleine Terz beim Schlusse weglassen, aber dadurch bekäme er noch kein Recht, die große dafür zu nehmen.

Anderer Tonlehrer waren zwar dieser letztern Meinung; Niedt z. B. sagt im 9ten Capitel des 1sten Theils seiner Handleitung: »Regel 6 rvill NB., daß bei der Final- oder

Schlussnote das \sharp oder in Dur sich endigen solle, es mag gleich der ganze Gesang oder Stücke Moll gewesen sein, obgleich ehlische Klüglinge solches nicht wollen gelten lassen; die, glaube ich nicht, daß sie recht wissen, was perfecte Consonantien sein, und warum der Schluß allezeit perfect sein soll? *) ; allein viele der ehemaligen Tonlehrer stimmten diesem Ausspruche nicht bei, z. B. Mattheson, Kiepel, Mizler, Adelong u. s. w. und mich dünkt, im Ganzen genommen, haben diese Recht. Wenn, es völlig entschieden wäre, daß der Schluß mit der kleinen Terz, nach unserer jetzigen Temperatur, nicht vollkommen beruhige: so könnte man immer noch fragen, ob jede Strophe das völlige Ende eines Liedes sei, und folglich einen vollkommenen Tonschluß verlange? Ob nicht oft ein Vers mit dem andern genau zusammenhänge? u. dergl.

Hätte ich etwas zu entscheiden, so würden die Dur-schlüsse in unsern Molltönen **) bei dem Schlusse einer jeden Strophe, außer in einigen Fällen, wo sie eines besondern Ausdrucks wegen gut sind, größtentheils verworfen; oder sie müßten ganz anders eingeleitet werden, als es gewöhnlich geschieht. Wenigstens alsdann, wenn die Melodie in der Tonica selbst schließt, wie bei: Herr, ich habe mißgehandelt u. s. w., Wer nur den lieben Gott läßt walten u. s. w., sind sie offenbar wider die Modulation. Wie hart und widrig klingt es, wenn die erste Strophe plötzlich in Dur schließt, und die zweite gleich wieder in Moll anfängt, wie hier:

(Ende)

Diskant:	c	h	a		a	u. s. w.
		\sharp	\sharp		\sharp	
Baß:	a	e	A		A	

*) Daß die Alten gern die große Terz brauchten, wenn gleich die Tonart die kleine erfordert, mochte wohl in der schlechten Temperatur ihrer Orgeln liegen; nach welcher viele kleine Terzen sehr unrein waren.

**) Von den Melodien in einer alten Tonart, welche wegen ihrer besondern Modulation hierin verschiedene Ausnahmen machen, ist hier nicht die Rede. Weiter unten mehr davon!

oder:

(Ende)

Diskant: $\overline{g} \overline{ns} \overline{f} \overline{e} \overline{d} \overline{c} \overline{b} \overline{a} \overline{g}$ || \overline{b} u. f. w.

Baß: B d G || G

Wird weniger stören sie, wenn die Melodie nicht im Accorde der Tonica anfängt, z. B.

(Ende)

(Anfang)

Diskant: $\overline{a} \overline{g} \overline{f} \overline{e} \overline{d} \overline{c} \overline{b} \overline{a}$ || $\overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{b}$ u. f. w.

Baß: d G || d cis d g

Ganz recht und nothwendig sind die Schlüsse mit der großen Terz alsdann, wenn die Melodie nicht mit dem Accorde der Tonica selbst, sondern mit einem Intervall des Dominantenaccords aufhört, wie hier:

(Ende:)

Diskant: $\overline{es} \overline{c} \overline{d} \overline{e} \overline{f} \overline{g} \overline{a} \overline{b}$ || $\overline{b} \overline{g}$ u. f. w.

Baß: c es d || G G

Dieser Fall kommt häufig in den Melodien aus einer der alten Tonarten vor, z. B. O großer Gott von Macht u. f. w.; Durch Adams Fall u. f. w.; Es woll' uns Gott genädig sein u. f. w.; Ach Gott vom Himmel sieh' u. f. w. Bei dem Ende eines Liedes mag die große Terz den Schluß in die Tonica vollkommener machen helfen; nur muß er behutsam eingeleitet werden, wie hier:

Diskant: $\overline{h} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a}$ Baß: $\overset{87}{\#} \overset{7}{\flat} \overset{6}{\#} \overset{5}{\flat} \overset{4}{\#}$
e A A D A

oder:

Diskant: $\overline{h} \overline{h} \overline{a} \overline{a} \overline{a}$ Baß: $\overset{6}{5} \overset{5}{\flat} \overset{4}{\#} \overset{3}{\flat} \overset{2}{\#}$
d e d cis d A

beugleichen:

Diskant: h h a a a

Baß: $\overset{6}{5} \overset{4}{\flat} \overset{3}{\#} \overset{2}{\flat} \overset{1}{\#}$
dis d cis d A

Auf diese und ähnliche Arten kann ein solcher Schluß eine gute Wirkung thun, den Ausdruck verstärken, etwas Feierliches bekommen u. s. w., und dann habe ich nichts dawider.

Indessen könnten auch in diesem Falle noch Einwendungen gemacht werden, ob z. B. der Inhalt eines Liedes nicht oft einen traurigen Tonschluß erfordere? Ob durch den Schluß in Dur nicht die Einheit des Charakters einigermaßen gestört werde? Ob bloß der Choral vorzugswelche das Recht habe, in Dur zu schließen? u. dergl. Doch das ist die Sache der höhern Kritik; daher mögen die Aesthetiker hierin entscheiden!

Wer den wahren Charakter der Kirchenlieder treffen will, der muß die Tonarten der Alten genau kennen, und sie richtig zu behandeln wissen; denn da viele, beinahe die meisten Melodien, in einer von diesen Tonarten componirt sind, und der Bass, besonders in Absicht der Modulation, der Schlußkadenzgen u. s. w. ganz eigene Wendungen erfordert: so läßt sich leicht begreifen, daß man ohne diese Kenntniß, keinen solchen Choral gut spielen könne.

Die Alten hatten 6 Haupttonarten *) (modos), nämlich:

(Stufen:)	1	2	3	4	5	6	7	8
1) die Ionische **):	c	d	e	f	g	a	h	c
2) die Dorische:	d	e	f	g	a	h	c	d
3) die Phrygische:	e	f	g	a	h	c	d	e
4) die Lydische:	f	g	a	h	c	d	e	f
5) die Mixolydische:	g	a	h	c	d	e	f	g
6) die Aeolische:	a	h	c	d	e	f	g	a ***)

Aus dieser Vorstellung sieht man, daß die beiden mit einem Bogen \frown bemerkten halben Töne in jeder Tonleiter

*) Weil viele Kirchenlieder in diesen alten Tonarten gesetzt sind, so werden sie auch Kirchentöne genannt.

***) Ursprünglich war die Dorische (D) die erste, und die Ionische (C) die sechste.

***) Den Ton h konnten sie deswegen nicht als einen Hauptton gebrauchen, weil sie keine reine Quinte (fis) dazu hatten.

eine andere Stelle einnehmen, und nicht, wie in allen unsern Durttönen, immer auf die vierte und achte Stufe fallen. In der ionischen Tonart beträgt die vierte gegen die dritte und die achte gegen die siebente Stufe einen halben Ton; in der dorischen 2—3 und 6—7; in der phrygischen 1—2 und 5—6 u. s. w. Daß jede dieser Tonarten, durch die verschiedene Lage der halben Töne, einen eignen und bestimmten Charakter haben mußte, läßt sich hieraus leicht ersehen. Auch darf man die obigen 6 Tonleitern nur (ohne Vorzeichnung, wie sie dastehen) durchspielen, so wird man die Verschiedenheit leicht fühlen, und eingestehen müssen, daß die Alten bei wenigern Tönen, doch eine weit größere Manigfaltigkeit in ihren Tonarten hatten, als wir.

Weil vielleicht Manche durch die oben stehende Vorstellung noch keinen deutlichen Begriff von diesen Tonarten bekommen möchten, so will ich aus Jeder nur einige Stücker, als Beispiele davon, anführen.

Ionisch sind: Vom Himmel hoch da komm ich her u. s. w.; Ein' feste Burg ist unser Gott u. s. w.; Gott, der Vater, wohn' uns bei u. s. w.; Allein Gott in der Höh' sei Ehr u. s. w. (ins C versetzt), und sehr viel andere Melodien.

Hier findet man kein *fis*, *cis*, *gis* u. s. w., wenn nämlich die Melodie nicht höher oder tiefer versetzt wird, sondern in C stehen bleibt. (In D müßte man freilich *fis* und *cis* vorzeichnen, oder jedesmal das *H* vor die Note setzen, damit dieselben Verhältnisse blieben, nämlich: die große Terz und die große Septime u. s. w.)

Dorisch: Wir glauben all an einen Gott u. s. w.; Durch Adams Fall ist ganz verderbt u. s. w.; Mit Fried und Freud' ich fahr' u. s. w.; Christ ist erstanden von der u. s. w.

Singen diese Lieder aus unserem D moll, so müßten sie *b* (und nicht *h* haben); aber das wird man vergebens suchen; ob sich gleich (z. B. in dem Glauben) manche andere falsche Intervalle in die Melodie eingeschlichen haben,

Phrygisch: Ach, Herr, mich armen Sünder u. s. w.; Christus, der uns selig macht u. s. w.; Erbarm dich

mein, o Herr Gott u. s. w.; Mittlen wir im Leben sind u. s. w.

In E moll müßte *his* vorkommen; aber das fehlt hier.

Lydisch: In dieser Tonart haben wir keine Kirchenlieder mehr, weil sie nach und nach in die ionische (mit der reinen Quarte) ausgeartet sind.

Myxolydisch: Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist &c.; Dies sind die heil'gen zehn Gebot' u. s. w.; Gelobet seist du, Jesu Christ u. s. w.

Hier müßte *his* vorkommen, wenn diese Tonart unser G dur wäre.

Aeolisch: Allein zu dir, Herr Jesu Christ u. s. w.; Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort u. s. w.; Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ u. s. w.; Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u. s. w.

Alle ohne *gis*; folglich nicht A moll.

Der Kürze wegen habe ich aus jeder Tonart nur einige Lieder genannt. In mancher sind wohl zwanzig und mehrere Melodien componirt.

Ich würde zu weit von meinem Zweck abkommen, wenn ich hier von der authentischen und plagalischen Behandlung dieser alten Tonarten, von ihren Charakteren und Wirkungen, von den Versezungen derselben, von der Eintheilung in 24 und mehrere Nebentonarten (Walt her, unter modus), von den griechischen Provinzen, wo sie üblich waren u. s. w., etwas anführen wollte. Mehr Unterricht hiervon findet man in den Werken von Buttstedt, D. Burney, Fux, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, P. Merseune, Murschhauser, Sulzer, Prinz, Salomon v. Lyl, Walth er u. a. m.

Wir wollen übrigens zu Vermeidung eines Mißverständnisses bevormworten, das es zwar unsere Meinung ist, man solle bei der harmonischen Behandlung der aus alten Tonarten gehenden Melodien vorzugsweise die Eigenthümlichkeiten der betreffenden Tonart im Auge behalten, indessen sind wir weit entfernt, hier der übertriebenen Sorgsamkeit einiger Freunde der alten Musik das Wort zu reden, welche wohl gar verlangen, man solle sich in der Harmonie zu ei-

nem alten Chorale nur derjenigen Töne bedienen, welche in der Tonleiter seiner Tonart enthalten sind, so z. B. bei der Melodie aus der doliſchen Tonart in den begleitenden Accorben kein *gis* brauchen. Indeſſen das ſtrenge Beibehalten der Leiter eigenen Töne der alten Tonarten kann ſich nach unſerm Ermefſſen nicht auf die Harmonie, ſondern nur auf die Melodie des Chorals erſtrecken. Es ſei uns erlaubt, auch hierbei eine Stelle aus der bereits erwähnten Vorrede des Chorälbuchs von *Rau* e folgen zu laſſen:

»Die Harmonie«, heißt es dort, »deren wir uns jezt bedienen, wird nie eine ältere unvollkommnere, ſo länge wir ſie nicht mit Verletzung ihrer Eigenthümlichkeit oder mit Aufopferung ihrer Vorzüge dazu machen. Nach meiner Meinung ſollte man entweder geſchichtlich zu Werke gehen, und die Harmonie eines Chorals ganz ſo abdrucken laſſen, wie ſie der Componiſt des Chorals gegeben hat, oder ohne weiteres alle dem Charakter des Choralgeſanges entſprechende Kunſtmittel benutzen, welche in der Folge die reiferen Erkenntniſſe der Harmonie an die Hand geben, um den Eindruck der Melodie durch ſie zu unterſtützen und zu verſtärken.«

»Daß das Erſtere dem gegenwärtigen Zuſtande des Kirchengefanges nicht angemefſen wäre, liegt am Tage, da

- 1) viele Choralmelodien zu einer Zeit componirt wurden, wo es noch gar keine Harmonie in dem Sinne gab, den wir jezt dieſem Worte beilegen *); da

*) Gar oft finden wir in den ältern Schriftſtellern (z. B. *Vinctor*) die Definition: *Harmonia idem est quod Melodia*), wo unter dem Worte Harmonie keineswegs eine gleichzeitige Verbindung der Töne, ſondern nur die Art des gegenseitigen Verhältniſſes der ſuccedirenden Töne verſtanden wird. Dagegen finden wir nirgends die Erklärung *Melodia idem est quod Harmonia*, die ſich doch finden würde, wenn nicht das Wort Harmonie als eine bloße Nebenbenennung angeſehen worden wäre. Einen Beweis für dieſe Meinung giebt unter andern auch *Glarean*, indem er in ſeinem *Dodecachordon* die verſchiedenen praktiſchen *Metra* und *Rhythmus* eines Geſanges Harmonie nennt.

Weit entfernt, einer beſſern Ueberzeugung zu nahe treten zu wollen, darf ich wenigſtens ſo viel erſtlich verſichern, daß es mir nicht gelungen iſt, in irgend einem der ältern Manus

2) diejenige gleichzeitige Verbindung der Töne, welche man wohl erst im 11ten Jahrhunderte mag kennen gelernt haben, und die man damals und bis in das 16te Jahrhunderte Contrapunkt nannte (z. B. Tinctor sagt: *Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctatim effectus*), schwerlich geeignet sein möchte, uns zur Andacht zu stimmen, weil sie in der Periode ihrer Entstehung gegen unser Gehör *) und auf der höhern Stufe ihrer Cultur im 15ten Jahrhunderte gegen unsere Ansichten von der harmonischen Begleitung des Choralgesanges streitet **); und

scripte, z. B. den in Gerbert's Sammlung der script. ecclesiast. medii aevi etc. abgedruckten Abhandlungen, irgend etwas über Harmonie zu finden. Es könnte hier erwidert werden, daß der Gebrauch des Wortes Harmonie in seiner jetzigen Bedeutung ein neuerer sei, und daß früherhin die gleichzeitige Verbindung der Töne nicht Harmonie, sondern Contrapunkt genannt worden sei. Aber hierauf darf ich, gestützt auf eigene Nachforschungen, und auf die Auctorität einiger unserer bestkannntesten Geschichtsforscher, namentlich des Burney, bestimmt erklären: daß von dem Worte Contrapunkt in keinem einzigen Lehrbuche der Alten die Rede, und wieschon erwähnt, das Wort Harmonie von den Alten nur für das richtige Verhältniß der succedirenden Töne gebraucht worden ist, auch der Unterschied, den wir jetzt zwischen dem Worte Melodie und Harmonie machen, bei ihnen keineswegs statt gefunden hat. Geschichtsfreunde, die diesen Umstand näher untersuchen wollen, verweise ich auf Gasor, Zarlino, Reibom und Levo (i. m. test.), welche für, und auf Glarean, Salinas, Artusi, Kepler, Merseusine, Kirchner, Bontempi, Martini, Rousseau und Marpurg, die gegen den Contrapunkt der Alten sprechen. Zum Ueberflusse erwähne ich nur noch, daß ja der Umfang der Tonreihe in der frühern Zeit noch gar nicht der Art war, daß er eine für uns beachtenswerthe Harmonie zulassen konnte.

		d	e	f	g	g	a	a	g	f		
*) Suchald sagt:	c									d	e	und sagt doch
		c	c	c	d	d	e	e	d	c		

Videbis nascere suavim ex sonorum commixtione concentum.

**) Der bekannte Johann Walther behandelt den Choral, wie ich in der Notenbeilage zu dieser Seite eine Probe davon

3) In der spätern Zeit, wo sich die technische Einrichtung der Choralbegleitung mehr unsern Ansichten näherte, wieder der Einfluß des damaligen Zeitgeschmacks jene Harmonieen für uns ungenießbar macht *). Es bleibt uns deshalb nur das zweite übrig, nämlich daß wir alle den Geist des Choralgesanges im Allgemeinen und dem Charakter jeder Melodie insbesondere entsprechende Kunstmittel benutzen, die uns die Harmonie in ihrer gegenwärtigen größern Vollkommenheit bietet, um den Eindruck der Melodie durch sie zu unterstützen und zu verstärken. — Soweit Rau's Vorrede.

Daß man nun aber, gleichviel wie man über die Harmonieen der alten Choräle denken mag, vor allen Dingen darauf sehen muß, daß die Melodieen, welche in einer der alten Tonarten componirt sind, in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten und nicht durch leichte Abänderungen einzelner Intervalle, oder ganzer Stellen ihrer Kraft und Eigenthümlichkeit des Charakters beraubt werden, ist ein ganz unerlässliches Erforderniß und sind hierüber alle Stimmen einig.

gegeben habe. (Vergl. Walther's Wittenbergisch = Deutsch Gesangbüchlein.) Daß aber Walther nicht etwa nur durch Zufall, daß er Luthers Freund und Gehülfe bei dessen musikalischen Arbeiten war, den Namen eines vorzüglichen Musikers erhielt, sondern bei seinen Zeitgenossen, ganz abgesehen von seinem Interesse für die Reformation, als ein tüchtiger Meister galt, giebt unter anderm folgende Aeußerung zu erkennen, mit welcher Johann Reusch in der an den sächsischen Herzog August gerichteten Dedication seiner *Carminum nuptialium*, Leipzig bei Günther 1553, desselben gedenkt: *Nec non valde laudandum est Illustrissimi Electoris Mauricii, fratris tui germani, institutum, quod praeter tres Scholias, quas in vestra ditione pio instituit, et in quibus magnum discentium numerum liberaliter fovet, etiam egregium Musicorum coetum in aula sua clementer alit, cui virum optimum, D. Johannem Waltherum, musicum excellentem et summum, nihil necessitudine conjunctum, praefecit: Quod exemplum, ut laude dignissimum est, ita reliquis Germaniae principibus oset imitandum.*

***) Als z. B. die längere Zeit herrschende Sitte, daß alle aus Moll gehende Stücke, ja sogar einzelne nach Moll sich neigende Choralzellen jedesmal mit der großen Terz geschlossen wurden, daß eine Menge harter und schroffer Uebergänge statt fanden, denen es an einer richtigen Verbindung fehlte u. s. w.

Wenn junge Musiker, denen es zwar an den nöthigen Kenntnissen, nicht aber an dem unnöthigen Dünkel fehlt, mit dem das eben aus dem Ei gekrochene Küchlein die Mutter Henne meistert (wie es deren leider in unserer Zeit nur zu viele giebt), sich erlauben, in einer Choral-Melodie beliebige Veränderungen, Erhöhungen u. s. w. anzubringen, weil ihr fein zugestuzter, niedlicher Modebaß sonst nicht dazu anwendbar ist, so mag das noch hingehen, den — una voce poco fa — dergleichen verbreitet sich, Gott sei Dank, nicht weiter; aber doppelt befremdend ist es, daß sich Männer von großem Ansehen haben hinreißen lassen, die richtigen und weit kraftvolleren Melodien aus alten Tonarten in neue umzuschaffen. — Mangel an Kenntnissen konnte das wohl bei diesen nicht sein: aber die Gründe, warum sie es thaten, sind unbegreiflich. Wir finden leider, daß solche Männer manche Melodien, die ihnen nicht wohlklingend genua, oder gar unrichtig schienen, durch ihre Abänderung entkräftet, und Intervalle hineingebracht haben, welche ehemals gar nicht darin standen und stehen konnten. So hört und sieht man z. B. in dem Liede: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u. s. w., anstatt: a a a g e u. s. w., a a a g i s e u. s. w. Man sollte fast glauben, solche Organisten und Herausgeber der Choralbücher wüßten nicht, daß dieses Lied in der äolischen Tonart gesetzt ist, wo gar kein gis statt findet. — Ähnliche gedruckte Beispiele sieht man leider in dem Gesangbuche von Freilinghausen und selbst in dem von Hiller und andern, sonst ehrenwerthen Meistern, sehr häufig.

Die Choralbücher sollten daher billig nur von solchen Männern besorgt werden, welche der Sache nicht nur vollkommen gewachsen sind, sondern auch nicht bloß ihrem Geschmack vertrauen, und deshalb ältere gute Gesangbücher, in denen, wie dies früher Sitte war, die Melodien mit abgedruckt sind, dabel zu Rathe ziehen. Aus einem der am meisten verbreitet gewesen, jetzt aber nur noch selten zu habenden dieser ältern Gesangbücher (nämlich dem Dresdner, 1593) rücke ich hier einige hieher gehörige Stellen ein.

» Zudem haben wir auch« (schreibt D. Luther) » zum
 » guten Exempel die schöne Musicam und Gesenge, (so im
 » Bapsthum, in Vigilien, Seelmes, vnd Begrebnis gebraucht
 » sind) genommen, Derer etliche in diß Buch drucken lassen, vnd
 » wollen mit der zeit derselben mehr nehmen, Oder wer es

»besser vermag denn wir, doch andere Text darunter gesetzt«
 u. s. w. »Der gesang vñnd die Noten sind köstlich, Schade
 »were es, daß sie solten vntergehen, Aber Unchristlich vñnd
 »vngereimbt sind die Text oder Wort, die solten vnterges-
 »hen« u. s. w. »Also haben sie auch warlich viel treff-
 »liche schöne Musicam, oder Gesänge, sonderlich in den Stiff-
 »ten und Pfarrhen, Aber viel unflätiger vñnd abgöttischer
 »Texte damit geziert. Darumb wir solche Abgöttische, Tode
 »vñnd tolle text entkleidet, vñnd ihnen die schöne Musicam ab-
 »gestreift, Vñnd mit dem lebendigen heiligen Gotteswort anges-
 »zogen, dasselb damit zu singen, zu loben vñnd zu ehren.
 »Das also solcher schöner Schmuck der Musica in rechtem
 »Brauch, irem lieben Schöpffer, vñnd seinen Christen diene,
 »Daß er gelobt vñnd geehret, wir aber durch sein Heiliges
 »Wort mit süßem Gesang ins Herz getrieben, gebessert vñnd
 »gestärckt werden im glauben« u. s. w. »Doch ist dies nicht
 »vnser meining, daß diese Noten, so eben müsten in allen
 »Kirchen gesungen werden, ein jegliche Kirche halte ihre
 »Noten nach ihrem Buch vñnd brauch. Denn ich selbst auch
 »nicht gerne höre, wo in einem Responsorio oder Gesang,
 »die Noten verruckt, anders gesungen werden bey vns, we-
 »der ich der in meiner jugent gewehnet bin, Es ist vmb
 »verenderung des Texts, vñnd nicht der Noten zu thun.«

Denen die es interessiren möchte, die Choralmelodieen
 nach ihren Quellen zu untersuchen, theile ich hier Nachste-
 hendes aus der Vorrede zu Nau'e's Choralbuch entlehntes
 Verzeichniß älterer Choralbücher mit, welches zwar nur dieje-
 nigen Bücher nennt, die er selbst besitzt, aber doch eine unges-
 wöhnlich gute Auswahl bietet.

Luthers Gesangbuch, Wittenberg bei Rug 1543.
 Luthers (sehr seltenes) plattdeutsches Gesangbuch, Magde-
 burg bei Walther 1543. Johann Walthers Contional,
 Wittenberg bei Rhau 1544. Wittenbergisch deutsch Ge-
 sangbüchlein (von Rhau), Wittenberg bei Rhau 1544.
 Lucas Lossius, Psalmodie, Nürnberg 1553. Wittenber-
 gisch Kirchenbuch (von Reuchenthal), 1573. Böhmi-
 sches Gesangbuch, Nürnberg 1580. Spangenberg, Kir-
 chengesänge, lateinisch und deutsch, Magdeburg 1545. Mat-
 theus Euducus, Missale, Vesperale und Matutinale, Wit-
 tenberg 1589. Agricola, Melodia scholastica, Mag-
 deburg 1587. Joachim a Burck, Helmboldi lyrico-

rum libri duo, Mühlhausen 1577. Derselbe, Helmboldi odae sacrae, ebendaselbst 1597. Derselbe, Helmboldi Hebdomas divin. instituta, ebendas. 1590. Derselbe, Helmb. Crepundia sacra, ebend. 1596. Derselbe, Helmboldi odae catecheticae, ebend. 1599. Derselbe, Helmb. 30 geistliche Lieder, ebend. 1594. Desgl. 40, ebend. 1595. Desgl. 41, ebendas. 1596. Desgl. 40, ebendas. 1599. Opsopaeus, Antiphonae cum responsoriis et hymnis, 1583. Dresdner Gesangbuch, 1593. Melchior Lotherus, libellus respons. hymn., Leipzig 1522. Dressler, cantiones sacrae, Magdeburg 1570. Magdeburger Gesangbuch, 1594. Schröter, Neue Weihnachtliedlein, Helmstädt 1587. Rist, Himmlische Lieder, Lüneburg 1650. Straßburger Gesangbuch, 1616. Paul Gerhard's geistliche Lieder, in Musik gesetzt von Ebeling, Berlin 1667. Callsius, andächtige Hauskirche, Nürnberg. 1676. Schein's Cantional, Leipzig 1627. Dessen spätere Auflage, Leipzig 1682. Sethus Calvisius, harmonia cantionum ecclesiasticarum. Gesangbuch von Gesius, Frankf. a. d. D. 1607. Gesangbuch von Vulpinus, Jena 1609. Thomas Mancinus, musica divina, Wolfenbüttel 1610. Buchananani, psalmodium Davidis paraphrasis poetica, Herborn 1600. Geistliche Lieder und Psalmen, Erfurt bei Sachsse 1611. Dysius, sylloge precorum et hymnorum, Hildesiae 1625. Gesangbuch von Dedekind, Erfurt 1663. Crüger, praxis pietatis melica, Frankfurt a. d. D. 1688, und mehrere spätere Auflagen desselben Gesangbuches, so wie auch die von Hingen in Berlin. The Book, of common prayer and administration of the Sacraments etc., London 1697. Clauderus, psalmodia nova, Leipzig 1636. Cantica sacra pro S. Metropolitana Magdeb. ecclesia, Magdeburg 1613. Geistreiches Gesangbuch, Dresden 1676. Bartholomaeus Helderus, Cymbalum Davidicum, Erfurt 1620. Michael Praetorius, Musae Sioniae, erster bis neunter Theil, Regensburg 1605, Helmstädt 1607, Wolfenbüttel 1607. Christlich Gesangbuch von Moriz, Landgrafen zu Hessen u. s. w., Cassel 1612. Scheidt, Tabulatur 100 geistlicher Lieder, A) desgl.; B) desgl.; C) Les pseannes mis en rimes françois par Clement Marot et Theodoric de Bèze, Genf 1562; dieselben, Rochelle 1591; dieselben mit

Harmoniken von Claudin le Jeune, Amsterdam bei Elsevir 1646. Lobwassers Uebersetzung der Psalmen, Hersborn 1622; dieselben in sehr vielen späteren Auflagen. Corn. Becker's Uebersetzung der Psalmen, mit neuen Melodien von Schütz, Freiburg 1628. Ebenso sind noch in der Vorrede des Naue'schen Choralbuchs mehrere andere alte Werke erwähnt, die, wenn sie gleich nicht unter die Zahl der Gesang- oder Choralbücher gerechnet werden können, doch zum Auffuchen der Urmelodien von wesentlichem Nutzen sind. Dies sind:

- 1) die älteren deutschen gemischten Liedersammlungen von Arndt v. Nisch, Dresler, Forster, Gostwin, Hans Leo Hasler, Holland, Orlando Lasso, Christoph Pratorius u. s. w., welche theils in Hinsicht auf die darin eingestreuten geistlichen Lieder, theils deshalb für die Nachsichtung der Choralmelodien wichtig sind, weil in jener Zeit vielen weltlichen Liedermelodien geistliche Texte untergelegt wurden, was selbst noch später geschah, und wovon z. B. »Schein's Waldlieblein von einem Liebhaber mit geistlichen Texten versehen«, einen Beweis liefern. Man schied nämlich damals die geistliche Musik nicht so streng von der weltlichen, als jetzt; ja man nahm sogar weltliche Liedermelodien zum Thema bei contrapunktischen Arbeiten für die Kirche. So z. B. sind die berühmten von Petruccio (aus Fossibrone) in Venedig gedruckten Missensammlungen (von denen, beiläufig gesagt, sowohl Adami de Bolsena, als auch Burney, Gerber u. s. w., unrichtige oder wenigstens sehr mangelhafte Mittheilungen gegeben haben) auch über weltliche Texte componirt, und zwar finden sich in deren erster Sammlung, von Josquin, 1502, eine Missa super: l'homme armé; eine zweite über fortuna desp., in der zweiten Sammlung von Obrecht, 1503, Missa super: Malheur me bat; in der dritten Sammlung von Peter de la Rue, 1503, Missa super: l'homme armé; in der vierten Sammlung, von Alexander Agricola, Missa super: le serviteur, Missa super: malheur me bat, Missa super: je ne demande u. s. f. Wollte man erwidern, daß diese Missen nur zum Gebrauch in der katholischen Kirche bestimmt wa-

ren, so kann man mit vollem Rechte entgegen, daß sich auch in der von Rhau unter Luthers Mitwirkung herausgegebenen Wissenssammlung, für die evangelische Kirche, solche Ueberschriften finden, und zwar folgende: *Missa von Ren'er, über Adieu mes amours; Missa von Sampson, über „Es sollt ein Megdlein holen wein“ (!!!); Missa von Roselli, über Vuincken ghy syt grone.* (Diese Wissenssammlung gehört zu dem von Rhau herausgegebenen *Magnum opus musicum*, welches eine vollständige Sammlung aller damals für den evangelischen Gottesdienst nöthiger Gesänge, vier- und mehrstimmig ausgefetzt, enthält, und einen ungleich größeren Umfang hat, als *Waltther's* und *Serber's* *Lexicon* ihn angeben). Eben so wie man sich nun nicht gescheuet hat, die Worte „*Agnus dei qui tollis peccata mundi*“, über die Melodie: „*Es sollt ein Megdlein holen wein*“, zu contrapunctiren, eben so wenig hat man Anstand genommen, weltlichen Liebermelodien geistliche Texte unterzulegen.

- 2) Die geistlichen Concerte, Kirchenmusikstücke und andere dergl. Arbeiten von *Ahle, Altenburg, Brückner, Böttcher, Bernhardt, Biereigen, Buttstedt, Briegeln, Crüger, Demantius, Dilliger, Debeskind, Demelius, Dulichius, Eichelborn, Elsmann, Fabricius, Franke, Friederici, Groh, Großmann, Grimm, Gruber, Haßler, Hornemann, Hörnigk, Jakob Händel (Gallus), Hammerschmidt, Haller, Hartmann, Höpfner, Horn, Jacobi, Klemm, Kindermann, Knöfel, Krumbholz, Kerln, Lüttich, Leißring, Luttmann, Lohr, Samuel, Roger und Tobias Michael, Niedt, Nicolai, Otto, Profius, Hieronymus und Michael Pratorius, Rubert, Rost, Rosenmüller, Ranisien, Rhau, Reuschel, Röblich, Schein, Scheidt, Schütz (Sagittarius), Seidel, Staden, Sartorius, Selchius, Spehr, Senfl, Steinmann, Swelinck, Telemann, Thüring, Vulpius, Vierbanten, Walliser, Weiffensee, Deutschner und Ziegenhorn (Capricornus).*

Die vorgenannten Componisten haben zum großen Theil in ihre Arbeiten sowohl eigne, als fremde Choralmelodien verwebt, und manche recht gute Melodie findet sich in denselben zum erstenmale abgedruckt, weshalb sie auch für den Hymnologen nicht ohne Werth sind. Dergleichen Untersuchungen über die Melodien aber gehören nur in das Gebiet der geübteren Musiker und dürften Anfänger dabei ihre Zeit ohne Erfolg zersplittern, weshalb wir es unterlassen, uns hier weiter darüber zu verbreiten, und wenden uns wieder zur Auseinandersetzung der für das Choralspiel nöthigen Art der Modulation zurück.

Wie viel eine Choralmelodie verliert, wenn man sie in Hinsicht der Modulation nicht recht behandelt, und ihr einen Bass nach einem unserer neueren weltlichen Tonstücke unterlegt — wie man dergleichen oft hört — mögen die folgenden Beispiele zeigen. Ich wähle hierzu 1) das Lied: Erbarm dich mein, o Herre Gott! (in der phrygischen Tonart).

Erste Zeile:

Melodie:	{	e	g	g	a	h	c	h	a
			6			6			H
Bass in Cdur:	{	c	e	c	f	d	c	g	d

Zweite Zeile:

nach deiner groß'n Barmherzigkeit,

Melodie:	{	g	c	h	c	a	g	f	e
			6	H			6	7	
Bass:	{	g	e	d	e	f	e	g	c

Erste Zeile:

dieselbe Melodie:	{	e	g	g	a	h	c	h	a
zweckmäßiger Bass:	{	B	e	d	e	H	A	e	f
								oder	A

Zweite Zeile:

Melodie:	$\overline{g} \quad \overline{e} \quad \overline{h} \quad \overline{c} \quad \overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{f} \quad \overline{e}$
Baß:	$\begin{matrix} 2 & 6 & & & & 5b7 & & \\ f & e & g & a & f & c & d & e \end{matrix}$
ober:	$\begin{matrix} 6 & & & & & & & \\ e & a & g & i & s & a & u. & f. & w. \end{matrix}$
besgl.:	$\begin{matrix} 6 & & & & & & & \\ e & e & g & e & u. & f. & w. \end{matrix}$

2) Christus, der uns selig macht u. f. w.

Melodie:	$\overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{h}$
Baß in Cdur:	$\begin{matrix} 6 & 6 & & 6 & 6 & & & \\ c & e & g & c & f & f & i & s & g \end{matrix}$

Dieselbe Zeile, vollstimmig:

Melodie:	$\overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{e} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{h}$
Alt:	$\overline{g} \quad \overline{g} \quad \overline{i} \quad \overline{s} \quad \overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{f} \quad \overline{e} \quad \overline{e}$
Tenor:	$h \quad h \quad a \quad a \quad a \quad a \quad g \quad i \quad s$
zweckmäß. Baß:	$\begin{matrix} 41 & & 6 & 6 & & & & & \\ 2 & 6 & & 5 & 7 & & & & \\ e & d & c & c & i & s & d & A & e \end{matrix}$
ober:	A (in welchem Falle die erste Note des

Alt \overline{a} , die erste Note des Tenor c sein muß.)3) Es woll uns Gott genädig sein u. f. w.
(in der doltischen Tonart *)

Melodie:	$\overline{h} \quad \overline{c} \quad \overline{h} \quad \overline{a} \quad \overline{h} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{h}$
Baß in Gdur:	$\begin{matrix} 6 & & & & 6 & 7 & & \\ g & f & i & s & g & d & g & f & i & s & d & g \end{matrix}$

Dieselbe Zeile:

Melodie:	$\overline{h} \quad \overline{c} \quad \overline{h} \quad \overline{a} \quad \overline{h} \quad \overline{d} \quad \overline{o} \quad \overline{h}$
zweckmäß. Baß:	$\begin{matrix} 6 & & & & 6 & & & & & & & & \\ \sharp & & & & \sharp & & & & \sharp & & & & \sharp \\ e & a & g & i & s & a & e & (d & A & e \end{matrix}$
ober:	$e \quad a \quad e \quad f \quad u. \quad f. \quad w.$

*) Einige halten diese Melodie für phrygisch, s. B. Walther.

Man vergleiche die verschiedene Harmonik in diesen drei Beispielen mit einander, und urtheile alsdann, welcher Bass der kräftigste und dem Inhalte des Liedes am angemessensten ist. Ich denke wohl der, welchen ich zweckmäßig genannt habe.

Sollten diese Tonarten ganz streng behandelt werden, so dürfte nicht einmal in der Harmonik *gis cis b* u. s. w. vorkommen, allein so genau darf man es in den übrigen Stimmen nicht nehmen, wenn nur die Melodie unverändert bleibt; und das ist hier geschehen. Singe das Lied: Erbarm' dich mein u. s. w., wirklich aus unserm Emoll, so müßte die vorletzte Note in der 2ten Zeile nicht *f*, sondern *fis* heißen.

Sebastian Bach hat verschiedene Chordale ganz streng behandelt.

Auch die Tonschlüsse (Schlußkadenz) weichen von den unsrigen beträchtlich ab; ja sie sind in diesen 6 Tonarten selbst so mancherlei, daß ich hier, des eingeschränkten Raums wegen, nur die gewöhnlichsten Haupt- oder Finalschlüsse anzeigen kann.

Die Ionische schließt auf die folgende Art in den Accord der Tonica:

Bass: *g c*; oder: ⁶*e f c* (unsere heutige Durtonart).

Die Dorische [♯]*a d*; auch wohl so: ^{b ♯}*d g d*; ursprünglich aber *d a d* *).

Die Phrygische: *d a e*; oder: Distant: $\left\{ \begin{array}{l} \bar{f} e \\ \bar{g} \bar{a} \end{array} \right.$
 Bass: $\left\{ \begin{array}{l} d e \\ \bar{c} \bar{b} \end{array} \right.$
 desgleichen: $\left\{ \begin{array}{l} d e \\ \bar{c} \bar{b} \\ f e \end{array} \right.$

*) Wahrscheinlich gab dieser widrige Tonschluß ungefähr im 16ten Jahrhundert, die Veranlassung, das *cis* (über dem *a*), als Leitton in *D* einzuführen (*d a d*). So auch mit dem *fis* und *gis* in der myxolydischen und äolischen Tonart.

Auch hier muß der Organist bedenken, wo er spielt, und an wen die Gesänge gerichtet sind.

An vielen Orten, besonders auf dem Lande, wird so geschwind gesungen, daß ein ungeübter Leser Mühe hat nachzukommen. — Wie soll auf diese Art die Erbauung befördert und die Gemeinde in dem Gefühle der Andacht erhalten werden? Mit wahren Verdruß ging ich unlängst ausser Kirche in N..., weil ich mich unmöglich überwinden konnte, ein solches Geplere länger mit anzuhören. — Wenn der Organist oder Landschulmeister, um eine halbe Stunde früher fertig zu werden, diesen Unfug eingeführt hat, oder wenigstens durch sein Spiel befördern hilft: so ist's schändlich. —

Aber auch alsdann, wenn die Gemeinde selbst sich daran gewöhnt hat, muß er suchen, einen solchen Mißbrauch wieder abzubringen. Und das kann er nach und nach, wenn er nämlich nur allmählig etwas anhält, denn auf einmal läßt sich ein solches Uebel nicht austrotten. Ganz gewiß kann die Gemeinde, besonders da, wo sie nicht sehr stark ist, durch den Orgelspieler an einen langsamern, anständigern und rührendern Gesang allmählig gewöhnt werden.

Genau genommen sollten zwar, wie ich oben erinnert habe, manche Melodien, in Rücksicht des verschiedenen Inhalts der Lieder, einmal langsamer als das andere gespielt werden; da dies aber, der Gemeinde wegen, wohl nicht überall angehen möchte, so ist hierin zu langsam besser, als das Gegentheil. Was der Ausdruck bei munteren Gesängen dabei verliert, das kann der Organist durch andere Mittel ersetzen.

Auch eine bestimmte Taktart (Eintheilung in gleichlange Glieder), die von dem Silbenmaße abhängt, liegt in den Chorälen zum Grunde, welche man, ohne das Gefühl zu beleidigen, nicht verlegen darf. Wer sollte in den Liedern:

Jesus, | meine | Zuver | sicht u. s. w.;

Lobe den | Herren, den | mächtigen | König der | Eh-
ren u. s. w.;

D | Haupt voll | Blut und | Wunden u. s. w.;

nicht den Unterschied der Taktart fühlen? Es ist daher sehr

unrecht, wenn der Organist bald eilt, bald wieder anhält, und dadurch den Takt verrückt; weil, außer der Unordnung, die daraus entsteht, der Ausdruck ungemein dabei leidet. Um sich hiervon zu überzeugen, singe oder spiele man nur in einem Liede einige Silben geschwinder, andere wieder langsam, und so abwechselnd fort; gewiß wird alsdann dieselbe Melodie unendlich weniger Eindruck machen, als wenn man jeden Ton in einer genau abgemessenen Bewegung nimmt.

In manchen Choralen, z. B. Eins ist noth! ach Herr u. s. w.; Kreuzigter, mein Herze u. s. w., wird, in der Mitte, die Taktart abgeändert. Ob durch den anfangs geraden (| Eins ist | noth! ach | Herr, dies | Eine u. s. w.; Ge | kreuzig | ter, mein | Herze | sucht u. s. w.) und im zweiten Theile Dreizweiteltakt (dar | unter das | Herze sich | naget und | plaget u. s. w.; ich | seufze und | flehe, ich | will nur al | lein u. s. w.) die Einheit des Charakters gewinne, oder verliere, mögen die Aesthetiker entscheiden. Mich dünkt die Dichter thäten besser, wenn sie einelei Metrum behielten; denn das Kirchenlied ist keine Ode.

Wie es aber möglich war, daß einige Herausgeber der Choralbücher so gefühllos sein konnten, die Abtheilung der Takte ganz zu verfehlen, z. B. Mei | nen Je | sum laß | ich u. s. w.; Vom Him | mel hoch | da komm | ich her | u. s. w., oder die pathetisch langsame einfache gerade Taktart von zwei Zeiten z. B. | Jesus | ^{1 2} meine | ^{1 2} Zuver | ^{1 2} sicht u. s. w., in den Vierteltakt von vier Zeiten | Jesus meine | ^{1 2 3 4} Zuversicht | u. s. w., zu setzen, so daß beinahe in allen Liedern, am Ende verschiedener Zeiten Silben übrig bleiben, welche in den folgenden Takt hinübergeworfen werden (^{1 2 3 4} Seelenbräut | ^{1 2 3 4} gam, Jesu | ^{1 2 3 4} Gottes Lamm | ic.), daß Abänderungen im Takt gemacht werden mußten, (^{1 2 3} Wer nur den | ^{1 2 3 4} lieben Gott läßt | ¹ wal-

² ³ ⁴ | u. s. w.; ⁴ ^{1 2} ^{3 4} | ^{1 2 3 4} ¹ |
 ten — und | In | allen meinen | Thaten | —
² ³ ⁴ | ¹ ² ^{3 4} | ¹ ² |
 laß ich den | Höchsten rathen | — der u. s. w.), daß die
 Tonschlüsse auf den schlechten Takttheil fielen (Gute Nacht |
⁴ ^{1 2} ³ Tonschluss | ¹
 ihr | eiteln Freuden), das Metrum verfehlt wurde: (Mein
² ³ ^{1 2 3} ^{1 2} ^{3 1 2 3} ¹ ² ³ ⁴
 Gott ach | lehre | mich erkennen | den Selbstbe | trug
 u. s. w. — — Wie das möglich war, solche und viele
 ähnliche Fehler zu machen, die doch wenigstens das Auge
 bemerken sollte, wenn auch das Ohr und Gefühl taub
 und stumpf war, — — — — — ist mir ein Räthsel.
 Solche Männer sollten sich gar nicht einfallen lassen Eho-
 räle herauszugeben, sondern höchstens eine Sammlung —
 Murki's.

Von dem Registerziehen; in sofern es dazu beiträgt, die
 Gemeinde im Tone zu erhalten, habe ich in der ersten Ab-
 theilung dieses Abschnitts schon das Nöthigste angemerkt.
 Hier bleibt also bloß zu untersuchen, in wiefern dadurch der
 Ausdruck verstärkt werden kann?

Die Einrichtung der Orgeln ist sehr verschieden, denn
 beinahe jedes Werk hat seine eigene Disposition — deshalb
 läßt sich nicht genau bestimmen, welche Register in diesem
 oder jenem Falle gebraucht werden müssen. Die sicherste
 Regel ist diese, daß der Organist sein Werk genau unters-
 suche, und durch die Erfahrung lerne, welche Register in
 demselben am besten zusammenklingen; denn außer den ver-
 schiedenen Dispositionen sind in einer Orgel diese, in der an-
 dern jene Stimmen am besten gerathen.

Ueberhaupt genommen wählt man bei Liedern von sanf-
 tem und traurigem Charakter mehrentheils Flöten, Gedackte
 u. dergl., bei muntern Gesängen können alle, folglich auch
 die gemischten Stimmen, gezogen werden; nur muß man
 dabel jedesmal auf ein gutes Verhältniß der Register unter
 einander sehen, und nicht solche zugleich gebrauchen, die sich
 nicht zusammen schicken, z. B. die Posaune 32 Fuß zum
 Stillgedackte; oder den Tremulanten zum Cymbelsterne u. s. w.

Da die achtfüßigen Register in Hinsicht der Höhe den Ton
 der menschlichen Stimme und der meisten Instrumente an-

geben, so nimmt man diese zum Maßstab, und richtet sich mit der Anzahl der übrigen nach diesen. Man zieht z. B. zu 2 (oder 3) achtfüßigen etwa ein sechzehnfüßiges, ein vierfüßiges, ein zwelffüßiges, die Quinte 3 Fuß, Mixture 3fach u. s. w., so daß also die achtfüßigen am meisten durchdringen. Es wäre daher nicht gut, zu Einem achtfüßigen Register zwei sechzehnfüßige, ein zwei- und dreifüßiges, drei vierfüßige, vier zwelffüßige u. s. w. zu nehmen. Wollte man lauter tiefe (32- und 16füßige) gebrauchen, so würde ein undeutliches Getöse entstehen; weil die tiefen Töne wegen der langsamen Schwingung (Vibration) den Klang nicht geschwind genug verbreiten, so daß schon wieder ein anderer da ist, ehe das Ohr den vorigen deutlich faßt; und lauter kleine Stimmen (4-, 2- und 1füßige) würden einen schneidenden, kreisenden und unmännlichen Ton geben. Auch das wäre fehlerhaft, wenn jemand bloß sehr tiefe und hohe Stimmen zu den 8füßigen gebrauchte, und folglich Lücken ließe, z. B. 32 Fuß und 1 Fuß; weit besser nimmt man 16: 8: und 4füßige zusammen, denn auch in dieser Hinsicht gilt das, was ich oben von der guten Vertheilung der Harmonie gesagt habe.

Das Pedal muß mit den übrigen Klavieren ebenfalls in einem genauen, gleichen Verhältnisse stehen. Es wäre sehr ungeschicklich, wenn man das Hauptwerk ganz schwach, und im Pedal alle Register ziehen wollte, weil alsdann der Bass die übrigen Stimmen übertäuben würde; und ebenso im umgekehrten Falle. Daß aber im Pedale mehr tiefe Register gebraucht werden können, als in dem Manuale, Brust- und Oberwerk, ohne das erwähnte richtige Verhältniß dadurch zu stören, braucht kaum angemerkt zu werden.

Auch kommt beim Registerziehen viel darauf an, ob man geschwind oder langsam spielen will; denn nicht alle Stimmen z. B. die Quintatön, die Violodigambe u. s. w., sprechen geschwind an, oder schicken sich zu laufenden Sängern; andere, besonders die kleinen Register, sind hierzu besser zu gebrauchen. Die Rohr- oder Schnarrwerke verstimmen sich sehr leicht, daher darf man sie unprobirt nicht ziehen. Quinten, Terzen, Mixturen, Cornette (wenn es gemischte Stimme sind), Cymbeln, Serquialtern, repetitende

Stimmen u. s. w. können allein gar nicht gebraucht werden, weil sie nicht den wahren Ton, welchen man greift, angeben, oder wenigstens noch andere mit hören lassen; es müssen daher noch ungemischte Stimmen, in gehöriger Proportion der Tiefe und Anzahl, dazu genommen werden; das heißt: die Quinte 6' darf z. B. nicht zur Oktave 4' gezogen werden, wenn nicht einige tiefere (Prinzipal, Trompete oder Gedackt 8' u. dergl.) dabei sind; sonst würde die Quinte, besonders in den tiefern Oktaven, die andern Stimmen überschreien.

Den Gulguk, Cymbelstern, Tremulanten, Vogelgesang, die Trommel, Heerpauke, unda maris, das Hümmelchen u. s. w. — größtentheils Ländeleien — wird ein Mann von Geschmack wohl nur äußerst selten, und manche gar nicht, gebrauchen.

Wer eine Orgel mit 2 oder mehreren Klavieren hat und mit jeder Hand zugleich auf einem andern spielen will, der muß die Hauptregister in Rücksicht der Höhe und Tiefe wenigstens gleich ziehen, z. B. in jedem Klavier ein 8füßiges. Daß man übrigens bei dem gleichzeitigen Spielen auf 2 Klavieren leicht Fehler in der Harmonie machen kann, wenn man nicht genügende Kenntnisse im Contrapunkt besitzt, bedarf nicht erst einer Erwähnung, und haben sich daher Anfänger des Spiels auf 2 Klavieren entweder ganz zu enthalten, oder doch nur mit großer Vorsicht davon Gebrauch zu machen.

Hier ist ein Beispiel dazu! Wer in dem Klaviere, worauf er die Melodie spielt, Prinzipal 8 Fuß, und in dem andern (zu begleitenden Stimmen) nur ein vierfüßiges Register nehmen wollte, der würde bei dieser Stelle:

rechte Hand:	d	c	h	c
linke Hand:	a	g	f	g
	f	e	d	e

Quinten machen; denn die wahren Töne wären alsdann diese:

8füßig: $\overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{h} \quad \overline{c}$

nämlich: $\overline{a} \quad \overline{g}$

4füßig: $\overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{f} \quad \overline{g}$
 $\overline{f} \quad \overline{e} \quad \overline{d} \quad \overline{e}$

$\overline{d} \quad \overline{c}$ u. s. w.

weil die vierfüßigen Register eine Oktave höher klingen, als die Töne wirklich gegriffen werden.

Auch wenn die Hauptregister auf beiden Klavieren einander, in Rücksicht der Höhe, gleich sind (z. B. 8füßig), und man spielt mit der rechten Hand tiefer, als mit der linken u. s. w., können ähnliche Fehler entstehen. — Bewähren lassen sie sich allerdings: ob es aber immer geschieht, ist eine andere Frage. Geübte Harmonisten wissen das freilich: für diese schreibe ich aber auch nicht.

Daß aber jedes Klavier, so wie das Pedal als ein Ganzes für sich betrachtet, nach einem guten Verhältniß, in Rücksicht der höhern oder tiefern Register u. s. w., gezogen werden muß, versteht sich von selbst; denn es wäre ungerneimt, wenn man bloß mit Einem Klaviere nach den obigen Regeln verfahren und in dem andern lauter gemischte Stimmen gebrauchen wollte. Uebrigens kann und muß das Eine allerdings zur Abwechslung u. s. w. stärker als das Andere gezogen werden, wenn nur das Pedal ein richtiges Verhältniß damit hat, und mit Rücksicht auf die Stärke und auf die zusammenpassenden Register nach dem Klaviere, auf welchem man jedesmal spielt, gezogen wird.

Petri hat in seiner Anleitung zur praktischen Musik einige gute Bemerkungen über das Registerziehen gemacht. Viel weitläufiger schreibt Adlung in der Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit; desgleichen in seiner *musica mechanica* im 8ten Capitel davon.

In Rücksicht auf die Benutzung der Register zur Darstellung der in dem Liede ausgesprochenen Gefühle möchten sich kürzlich im Allgemeinen noch folgende Andeutungen aufstellen lassen, die jedoch, da, wie schon erwähnt, ein und dasselbe Register in einer Orgel gut, in der andern weniger

gut im Stande ist, immer nur nach jedesmaliger Beschaffenheit der vorhandenen Orgelregister in Anwendung gebracht werden können. Wir müssen bei Aufstellung dieser Andeutungen Kenntniß der Orgelregister voraussetzen, und verweisen, wie dies schon in der ersten Abtheilung dieses Abschnitts bei ähnlicher Veranlassung geschehen ist, die, denen es daran fehlen sollte, auf den 4ten Abschnitt dieses Werkchens. Die vor allen am meisten zu brauchenden Register sind die Prinzipale. Man kann sie mit Berücksichtigung ihrer Tongröße sowohl bei der Darstellung freudiger als schwermüthiger Gefühle anwenden. Da sie in den verschiedenen Klavieren einer Orgel verschieden intonirt sind, so daß ihr Ton in dem Hauptwerke bisweilen stumpfer, in den übrigen Werken spitzer und heller, oder umgekehrt in dem Hauptwerke spitz und hell, in dem Nebenwerke stumpfer ist, so hat man bei der Darstellung freudiger Gefühle sich mehr der hellklingenden, bei der Darstellung schwermüthiger sich mehr der dumpfer klingenden Prinzipale zu bedienen. Das 8füßige Prinzipal kann man als Grundlage bei der Darstellung jedes religiösen Gefühls betrachten. Soll ein froher Aufschwung erreicht werden, so zieht man dazu andere hellklingende 8füßige Stimmen, als z. B. Flöten, Trompeten, Hoboen oder andere Schnarrwerke. Diesen fügt man denn einige 4füßige, wohl auch 2füßige Prinzipale und andere hellklingende Stimmen derselben Tongröße bei. Das 16füßige Prinzipal dazu gezogen, giebt dem Ganzen eine imposante, majestätische Haltung, wie überhaupt die 16füßigen Register als Unterlage der übrigen dem Werke größere Gravität geben. Bei der Darstellung schwermüthiger, düsterer Gefühle kann man, wie sich von selbst versteht, die 4- und 2füßigen Prinzipale, wie überhaupt 4- und 2füßige Register nicht füglich anwenden; sie sind daher für solche Fälle, bei Zusammenstellung der 8- und 16füßigen Register wegzulassen; ja bisweilen wird selbst (will man sich eine musikalische Malerei erlauben, als z. B. Grauen erregende Vorstellungen andeuten) eine Verringerung der 8füßigen und dagegen Vermehrung der 16füßigen Register nöthig, welches letztere jedoch nur in seltenen Fällen und zu vorsichtigem Gebrauche anzurathen ist.

Zu zarteren Mäanchungen kann man die *Viola de gambe* gebrauchen, deren Ton sehr lieblich ist; sie eignet sich indessen wegen ihrer langsamen Ansprache nicht zum Vortrage schneller Figuren. Hierzu sind mehr die offenen Flöten brauchbar, unter denen eine der gebräuchlichsten die *Querflöte, flauto traverso*, ist, die einen mehr hervortretenden, aber wohlklingenden, schnell ansprechenden Ton hat, der sich zum Ausdruck sanfter, zartbewegter Freude eignet. Die demnächst bekanntesten Flötenregister sind:

- 1) die *Hohlflöte*, etwas hohler, aber voller schöner Ton, als Melodie führende Stimme (8füßig); mit Gedackten begleitet möchte sie sehr gut zur Bezeichnung einer frommen hingebenden Stimmung geeignet, übrigens auch gut neben den Prinzipalen zu gebrauchen sein.
- 2) *Flauto amabile*, 8füßig, von sehr lieblichem, sanftem Tone zur Verstärkung der Prinzipale zu brauchen, wie auch die folgende.
- 3) *Flauto dulcis*, 8füßig (wird auch häufig gedeckt gearbeitet), ein sanfter, angenehmer Ton.
- 4) *Blockflöte*, zwar unsicherer Ton, aber als Füllstimme von guter Wirkung.
- 5) *Spießflöte*, 8füßig, von zartem, prinzipal-ähnlichem Tone; ebenso
- 6) *Gemshorn*, 8füßig, nur daß der Ton etwas leise kausend ist; beide sind in Verbindung mit gedeckten Registern von sehr angenehmer, sanfter Wirkung.
- 7) *Waldflöte*, angenehm heller Ton.
- 8) *Flachflöte*, heller, sehr angenehm singender Ton, wie 1 bis 3 brauchbar.

Bei allen diesen 8füßigen, offenen Flöten, wenn sie 4- oder 2füßig gearbeitet sind, tritt nach Verhältniß dieselbe Steigerung ein, wie bei den Prinzipalen, d. h. je kleiner, desto weniger geeignet zur Bezeichnung sanfter Gefühle, sondern mehr zu brauchen bei steigendem Aufschwung.

Unter den halbgedeckten Stimmen, welche demnächst folgen, zeichnet sich die *Rohrflöte* aus. Ihr Ton ist schön, voll und angenehm, und sie kann sowohl als Melodie führende Stimme, wie auch als Füllstimme gebräucht werden.

Weniger geeignet zur Darstellung sanfter, froher Gefühle, sondern vielmehr zur Sehnsucht, banger Ahnung, Schwermuth, dumpfen Brüten u. s. w., sind die ganz gedeckten Register und wiederum die stärker tönenden derselben mehr zur Darstellung schauriger Gefühle, die schwächer tönenden aber zur Bezeichnung stillen Schmerzes, leidender aber ruhiger Stimmung u. s. w.

Zu den stärker tönenden derselben gehören Starkgedacht, Vollgedacht, Grobgedacht, Bordun zc., von starkem, vollem, etwas rauhem Tone. Zu den schwächer klingenden Gedachten gehören Lieblichgedacht, Stillgedacht, Sanftgedacht u. s. w. von sanftem, stillem, zartem Tone. Eine Ausnahme in der Tonstärke der gedeckten Register machen die Doppelflöte und die Quintaton; die erste stark, voll und lieblich, wie die offenen Flöten und gleich derselben zu brauchen; die zweite, neben dem Grundtone die Quinte mit angehend, ist etwas schwerfälliger Ansprache, giebt aber Fülle und Würde.

Auch bei diesen Registern gilt, was im Allgemeinen von dem Unterschiede der Wirkung der 8stimmigen im Vergleich gegen die 16füßigen und wiederum gegen die 4- und 2füßigen gesagt ist. Die größern derselben wendet man zur Erreichung einer größern Fülle und Rundung des Klanges, die kleinern zur Schärfung und größern Belebung des Tones an.

Zur Darstellung größerer, majestätischer, imposanter Textestellen wendet man neben den Prinzipalen und mehreren andern der bisher aufgezählten Register die Trompete und Posaune als die stärksten sogenannten Schnarrwerke der Orgel an. Die schwächern Schnarrwerke, als z. B. das Fagot, die Oboe, die vox humana u. s. w., sind weniger zur Darstellung einzelner bestimmter, religiöser Gefühle geeignet, als vielmehr zur nach Umständen zweckmäßigen Veränderung der Klangfarbe bei Liedern frohen Inhalts. Bei der Darstellung sanfter Gefühle möchten sie, insbesondere allein gebraucht, am wenigsten anwendbar sein, mindestens mehr einen spielenden, als ernsten Eindruck machen. Die gemischten, so wie die abhängigen Stimmen können nie bei der Darstellung sanfter Gefühle angewendet werden, sondern dienen nur zur Verstärkung bei dem Ausdruck erhöhter Empfindungen

wenn schon eine nöthige, die gewünschte Klangfarbe herstellende Zahl Register gezogen ist; Mixtur, Scharf, Quinte, Terzen u. s. w. werden demnach meistens nur bei vollem Werke oder wenigstens starker Registrierung gezogen. Daß man das Cornett, nämlich nicht das Schnarrwerk dieses Namens, sondern das gemischte 3- bis 5fache Register, zum Vorspielen der Choralmelodien gebraucht, ändert in dem Gesagten nichts ab, indem es dort nicht auf Darstellung eines Gefühls, sondern nur auf das Hervortreten einer Melodie ankommt. Im Uebrigen brauche ich nicht zu erinnern, daß in manchen Fällen selbst bei dem Gebrauche des vollen Werkes die vermischten und abhängigen Stimmen dennoch nicht anwendbar sind, als z. B. wenn es auf die Darstellung erschütternder Momente ankommt. Wer möchte wohl in der 7ten Strophe des Liedes: »Lobe den Herrn, o meine Seele« u. s. w., bei den Worten: »aber der Gottvergeffenen Schritte kehrt er mit starker Hand zurück« u. s. w., neben den 8-, 16- und 32füßigen Registern auch die 4- und 2füßigen, oder wohl gar die gemischten Stimmen hören wollen; und wiederum, wer möchte bei den kurz darauf folgenden Worten: »der Herr ist König ewiglich, Zion, dein Gott, sorgt stets für dich, Halleluja«, wer möchte, sage ich, bei diesen Stellen die gemischten und abhängigen, kurz sämtliche klingende, kleine Stimmen neben den größern, gravitätischen Stimmen entbehren wollen? Nur möge man wohl prüfen, wo solche Effectmittel am rechten Orte sind, und sie nicht ohne genügende Veranlassung anwenden.

Eines bei mangelhafter Orgel noch nothwendigen, aber auch bei großen Orgeln mitunter nicht ohne die beabsichtigte Wirkung anwendbaren Mittels zur Darstellung eines oder des andern Gefühls, muß ich hier noch Erwähnung thun. Es ist das auf 4- oder 8füßigen Registern eine Oktave tiefer, oder umgekehrt, auf 16füßigem Register eine Oktave höher spielen. Das eingestrichene c im Gedackt 8 Fuß klingt (da die gedackten Stimmen, wie die offenen, in der Regel gegeneinander verschieden intonirt sind) in den meisten Orgeln ganz anders, als der auf der Taste des zweigestrichenen c im Bordun 16 Fuß erscheinende Ton des eingestrichenen c; so umgekehrt hat gewiß der Ton des eingestrichenen c im Gedackt 8 Fuß eine wesentlich verschiedene

Klangfarbe von dem auf der Taste des kleinen c im Gedackt 8 Fuß erscheinenden Tone des kleinen c. Doch dies sind schon Darstellungsmittel zarterer Art, deren Anwendung nur von geübten Orgelspielern gefordert werden kann, und die wir deshalb Anfängern nicht anrathen können, wie denn überhaupt diese Andeutungen nur als solche betrachtet und nur der Hauptsache nach, nicht aber ohne nähere Prüfung der Eigenthümlichkeit der Register derjenigen Orgel, welche man zu behandeln hat, in Anwendung gebracht werden können, weil, wie schon gesagt, die verschiedenen Register in den verschiedenen Orgeln in ihrer Construction wie in ihrer Wirkung von einander abweichen, was namentlich besonders bei den Schnarr- oder Zungenwerken am meisten der Fall ist.

Wir müssen hier nothwendig bemerken, daß man zwar beim Registerziehen den verschiedenen Klavieren der Orgel eine verschiedene Klangfarbe zu geben hat, um, abgesehen von der Darstellung der dem Liebe inwohnenden Gefühle, dem Orgelspiel eine größere Mannigfaltigkeit zu verleihen, daß es aber ganz fehlerhaft ist, wenn man die verschiedenen Klaviere in Hinsicht auf Zahl und Stärke der Register zu sehr ungleich zieht. Denn die üble Sitte, die einige jüngere Leute an sich haben, daß sie ein Klavier ganz schwach und das andere übermäßig stark registriren, und dann beim Spielen, um Effect zu erreichen, bald auf das ganz starke, bald wieder auf das ganz schwache Register fahren, so daß es fast zu vergleichen ist, als wenn eine große englische Dogge sich mit einem kleinen Bologneser Hündchen gegenseitig anklafft, müssen wir ganz verwerfen und, als die Andacht störend und der beim Choralspiel so höchst wünschenswerthen und unerläßlichen Einfachheit, oder vielmehr ästhetischen Einheit entgegenwirkend, bitter tadeln. Es darf allerdings ein Klavier etwas stärker registriert werden als das andere, nur muß der Abstand nicht zu auffallend seyn.

In einer Kirche einer namhaften Stadt habe ich selbst mit anzuhören müssen, wie ein Organist im Hauptklaviere folgende Register: Trompete 8 Fuß, Trompete 16 Fuß, Mixtur, Cymbel, Cornett, Quinte 6 Fuß, Quinte 3 Fuß, Terz $1\frac{1}{2}$, Quintatön 16 Fuß, Quintatön 8 Fuß, Doppelflöte 8 Fuß, Flöte 8 Fuß, Hohlflöte 8 Fuß, Spießflöte 4 Fuß, Flageolet 2 Fuß, Prinzipal 16 Fuß, Oktave 8 Fuß, Oktave 4 Fuß, Oktave 2 Fuß, Oktave

1 Fuß, ferner im Pedal Posanne 32 Fuß, Posanne 16 Fuß, Trompete 8 Fuß, Clairon 4 Fuß, Untersatz 32 Fuß, Subbaß 16 Fuß, Violon 16 Fuß, Violon 8 Fuß, Quintatön 16 Fuß, Flötenbaß 8 Fuß, Fagot 16 Fuß, Mixtur, Prinzipal 16 Fuß, Oktave 8 Fuß, Oktave 4 Fuß und Oktave 2 Fuß, — dagegen aber im 2ten Klaviere nur Dboe 8 Fuß, Fagot 16 Fuß und vox humana 8 Fuß, im 3ten Klaviere Gedact 8 Fuß und Gedact 4 Fuß 309, — und wie er nun inmitten der musikalischen Gänge (gleichviel ob es Allegro oder Adagio, gleichviel ob der Gang schmelzend oder freudig war), ja wohl mitten im Takte von einem Klaviere auf das andere fiel, und sogar bei dem Gebrauche des 3ten Klaviers, wo er, wie eben gesagt, nur Gedact 8 und 4 Fuß gezogen hatte, mit dem stark gezogenen Pedal immer fort rasete, so daß nichts vom Manual zu hören war: vor dergleichen Effecten mag uns der liebe Gott behüten. Hätte der Organist im 2ten Klaviere neben dem bereits gezogenen Fagot, Dboe und vox humana (eine Registrierung, die der des Hauptwerkes keinesweges entsprach), erstens weil sie mit der Stärke desselben zu sehr contrastirte, und zweitens weil sie mit der Klangfarbe des ersteren in gar keiner Verbindung mehr stand, indem das erste Klavier außer den Schnarrwerken, auch eine Menge Kernwerke und eben so mehrere schreiende Register hören ließ, während das 2te einzig und allein Schnarrwerke aufstellte), die Prinzipale desselben mit ihren Oktaven, die Flöten und Gedacte mit ihren Oktaven, Quintatön, Rohrflöte, Biolo de gambe u. s. w. und Mixtur, ja selbst einige abhängige Stimmen als z. B. Bassatquinte, Waldhornquinte u. s. w. gezogen, so würde das Klavier immer weicher registriert gewesen sein als das erste, und doch mit der Stärke desselben in einem guten Verhältnisse gestanden haben. Das dritte Klavier konnte noch weicher gezogen werden, vielleicht nur Prinzipal 8 und 4 Fuß, Bordun 16 Fuß, Quintatön 8 Fuß, Grob Gedact 8 und 4 Fuß, Stillgedact 8 und 4 Fuß, Flachflöte 8 Fuß, Waldflöte 4 Fuß, Dboe 8 Fuß und Mixtur enthalten, und konnte dann abwechselnd mit dem zweiten Klaviere von guter Wirkung sein, wenn schon der Abstand vom ersten Klaviere zum dritten durch unmittelbaren (aber nicht rathlichen) Gebrauch nacheinander (mit Uebergangung des 2ten Klaviers) immer noch sehr fühlbar und nicht eben wohlthuend hätte sein mögen.

Ein guter Organist läßt nie so scharfe Uebergänge vom forte zum piano vernehmen, sondern zieht nach und nach auf ein und demselben Klaviere mehrere Register an, bis es ein gutes Verhältniß zu dem anderen Klaviere bekommt, auf welches er überschreiten will, und eben so stößt er wieder während des Spieles nach und nach mehrere Register des starkgezogenen Klaviers hinein, wenn er auf ein schwachgezogenes Klavier übergehen will, so wie er auch, wenn er auf das schwächere Manual übergehen will, vorher die Pes-

balregister darnach modificirt. Es ist dies successive Registriren während des Spiels auch mit keiner weiteren Schwierigkeit verbunden, da man ja auf der Orgel die herrliche Hülfe hat, daß man, sofern man die links oder rechts der Claviatur liegenden Register ziehen will, jedesmal die zunächst gegenüber bequem liegende Hand frei brauchen, und unterdeß den Diskant (die Oberstimme) mit der andern Hand spielen kann, während man das Spiel der linken Hand (der Unterstimme) durch das Pedal ersetzt. Daß es sich manche Organisten so sauer machen und mit dem linken Arme über den rechten (dessen Hand sie ruhig ihren Diskant fortspielen lassen) hinübergreifen, um die dort liegenden, für den linken Arm entfernteren Register zu ziehen, oder umgekehrt, daß sie mit dem rechten Arme diejenigen Register ziehen, welche dem linken Arme gegenüber liegen, und demnach für die linke Hand viel leichter erreichbar sind, zeigt den größten Mangel an praktischer Gewandtheit. So viel aber muß jeder nur mäßig gute Organist zu lernen suchen, daß es ihm nicht schwer wird, eine Zeitlang den Diskant mit der linken Hand zu spielen, um die Rechte zum Registriren frei zu behalten. Ja mitunter ist es sogar von großem Vortheile, wenn man mit einer Hand um die andere abwechselnd spielen kann, damit man im Winter die eine Hand von Zeit zu Zeit erwärmen und so bei großer Kälte eine Hand nach der andern sich etwas erholen lassen kann.

Mögen hier für die minder Unterrichteten noch einige Vorschläge zur gegenseitig zweckmäßigen Registrirung der verschiedenen Klaviere und des Pedals mit Rücksicht auf die darzustellenden Gefühle Raum finden.

- 1) Bei gewöhnlich einfachen gemüthlichen Liedern: a) Hauptwerk: Prinzipal 8 Fuß, Prinzipal 16 Fuß, Oktave 4 Fuß, Flöte 8 Fuß, Hohlflöte 8 Fuß, Waldflöte 4 Fuß, Gedact 8 Fuß, Gedact 4 Fuß, Gemshorn 8 Fuß; b) zweites Klavier: Prinzipal 8 Fuß, Oktave 4 Fuß, Viole de gambe 8 Fuß, Bordun 16 Fuß, Doppelflöte 8 Fuß, Gedact 8 Fuß, Gedact 4 Fuß; c) 3tes Klavier: Prinzipal 4 Fuß, Quintatön 8 Fuß, Rohrflöte 8 Fuß, Gedact 8 Fuß, Gedact 4 Fuß; d) Pedal: beim Gebrauche des 1ten und 2ten Klaviers

- Untersaß 32 Fuß, Violon 16 Fuß oder Prinzipal 16 Fuß, Violoncell 8 Fuß oder Oktave 8 Fuß, Subbaß 16 Fuß oder Quintatón 16 Fuß und Gedact 8 Fuß; bei dem Gebrauche des 3ten Klaviers könnte Prinzipal 16 Fuß oder Quintatón 16 Fuß und Untersaß 32 Fuß wegfallen, auch wohl Violoncell oder Oktave 8 Fuß abgestoßen und statt des letzten noch ein sanftes 8füßiges Register etwa Flötebaß genommen werden, so daß nur 2 sechszehnfüßige und 3 achtfüßige Register im Pedale blieben.
- 2) Neigt sich das Lied zur stillen Wehmuth hin, so kann man von den genannten Registern in den Manualen die 4füßigen Register und die 16füßigen Register alle abstoßen, auch von den 8füßigen die stark hervortretenden, als z. B. selbst das Prinzipal 8 Fuß; das Pedal kann bleiben, wie es zum dritten Klaviere geordnet war.
 - 3) Soll düstere Schwermuth, tiefer, ergreifender Schmerz angedeutet werden, so stoße man die 4füßigen Stimmen alle und auch die 8füßigen Prinzipale in den Manualen ab, und nehme nur die 16füßigen Kernstimmen (nicht Schnarrwerke) zu den vorher gezogenen Registern, wogegen im Pedal der Untersaß 32 Fuß und die 16stimigen stärkeren Kernwerke als Prinzipal, Quintatón u. s. w. wieder hinzutreten.
 - 4) Treten Grausen erregende Bilder im Liebe ein, so nehme man zu tiefen Schnarrwerken im Manual zu Trompete 16 Fuß, Fagot 16 Fuß, im Pedal zu Posaune 32 und 16 Fuß seine Zuflucht.
 - 5) Tritt bei der unter 1 genannter Registrirung bei gewöhnlich einfach gemüthlichen Liedern ein freudiger Aufschwung hinzu, so nehme man zu den bereits gezogenen Registern des Hauptwerkes noch ein oder zwei zweistimmige Register, etwa Oktave 2 Fuß, Spißflöte 2 Fuß, und demnächst Trompete 8 Fuß; im 2ten Klaviere zu den bereits unter 1 genannten Registern nur ein 2füßiges und Oboe oder vox humana 8 Fuß, wohl auch Fagot 16 Fuß; im Oberklaviere noch eine 2füßige Stimme und Oboe 8 Fuß, im Pedal Trompete 16 oder Posaune 16 Fuß und Trompete 8 Fuß, so hat man wieder unter den drei Manualen eine Steigerung,

welche sich zu den verschiedenen untergeordneten Nuan-
cirungen dieses darzustellenden Gefühls eignet.

- 6) Bei weiterem Aufschwunge ziehe man in den Manua-
len die übrigen kleineren Register (4, 2, 1 Fuß), im
Pedal die noch vorhandenen Stüßigen und auch die klei-
nen Register, und
- 7) zur weiteren Steigerung endlich die Mixturen und an-
dere gemischte Register, so wie auch alle abhängige
Stimmen (Quinte, Terz u. dergl.), und alle in der
Orgel befindliche Schnarrwerke;
- 8) zuletzt auch die Koppeln, um mehrere Klaviere und
das Pedal gleichzeitig zu benutzen.
- 9) Die Benutzung des vollen Werkes ist überhaupt bei
Lob- und Dankliedern gestattet; aber es muß auch hier
auf die Steigerung der Gefühle Rücksicht genommen
werden, so z. B. in dem Liede: Nun danket alle
Gott u. s. w., kann man zum ersten Verse die ge-
samten Register des Hauptwerks (ohne Koppel), zum
2ten Verse die sämtlichen Register eines schwächeren
Klaviers, zum 3ten Verse aber das ganze Orgelwerk
zusammengekoppelt gebrauchen.
- 10) Bei Begräbnisgesängen, wenn bloß fromme Müh-
rung, nicht Schmerz dargestellt werden soll (zumal wenn
die Melodie bekannt und leicht zu singen ist), registriert
man in allen Klavieren und dem Pedale schwach; als
z. B. a) Hauptklavier: Flöte 8 Fuß, Hohlflöte 8 Fuß,
Quintatön 8 Fuß, Gedackt 8 Fuß; b) 2tes Klavier:
Flachflöte 8 Fuß, Violen de gambe 8 Fuß oder Doppels-
flöte 8 Fuß; c) 3tes Klavier: Rohrflöte 8 Fuß und
Gedackt 8 Fuß; d) Pedal: Subbaß 16 Fuß oder Quin-
tatön 16 Fuß, Flötebaß 8 Fuß oder Gedackt 8 Fuß und
Violoncell 8 Fuß.
- 11) Drückt das Lied besondere stillere, sanft tröstende Ruhe⁷
des Gefühls aus, als z. B. In Frieden schlum-
mern sie, los von der Erde Müh' u. s. w., so
kann man noch schwächer registriren, wohl manchmal
sich im Mannal mit einem einzigen achtfüßigen Ge-
dackt, oder einer einzigen achtfüßigen Flöte behelfen,
und dazu im Pedal nur Gedackt 8 Fuß und Subbaß

16 Fuß ziehen, man muß aber, wenn man dies thun will, seine Gemeinde genau kennen und mit Sicherheit voraussetzen dürfen, daß sie nicht aus dem Tone kommt, denn sonst geht über die beabsichtigte Erhöhung der ästhetischen Wirkung des Orgelspiels die Wirkung selbst verloren, und was noch schlimmer ist, das erste Erforderniß, sichere Leitung des Gemeindegesanges, wird vernachlässigt, wovor man sich wohl zu hüten hat; denn sehr natürlich muß vor allen Dingen der gute Fortgang des Gesanges gesichert sein, damit die Erregung und Belebung des religiösen Gefühls der Gemeinde durch nichts beeinträchtigt oder geschwächt wird, und nur dann erst darf man an Schatten und Licht im Gemälde, das heißt an die zarteren Nuancirungen des Gefühls denken.

Wenden wir nun die hier gegebenen Andeutungen, zu deren Anwendung wir, wie oft erwähnt, die größte Vorsicht anrathen müssen, beispielsweise auf ein einzelnes bekanntes Lied an — wir wollen das Lied *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* u. s. w. wählen, da dieses gerade zu mehrfachen Modificationen der Registrierung Veranlassung giebt, — und stellen wir einige Versuche zu einer zweckmäßigen Registrierung der Orgel bei den verschiedenen Versen und Zeilen dieses Liedes an.

1ster Vers: *Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut* u., volles Hauptwerk der Orgel und starkes Pedal bis zur letzten Zeile: *Seht unserm Gott die Ehre*, wo die ganze Orgel in ihrer vollen Stärke (die verschiedenen Klaviere unter sich gekoppelt und das Pedal in das Hauptwerk gekoppelt) anzuwenden ist.

2ter Vers: *Es danken dir* u. s. w., eben so wie der erste, auch der Schluß: *Seht unserm Gott die Ehre*, eben so durch Gebrauch des ganzen Orgelwerks hervorgehoben, wie im ersten Verse.

3ter Vers: *Was unser Gott geschaffen hat*, kann mit dem vollständigen zweiten (nach dem Hauptwerke folgenden stärksten) Klaviere gespielt, der Schluß aber: *Seht unserm Gott die Ehre*, mit dem vollen Hauptwerke (also nach dem 2ten Klaviere nicht gleich das volle zusammengekoppelte Orgelwerk) begleitet werden.

Nun werden während des Zwischenspiels vom 3ten zum 4ten Verse die schreienden Register des Hauptwerks hineingestoßen und sodann zu dem sanfter registrierten 3ten Klaviere übergegangen. Die Anfangsworte des 4ten Verses: *Ich rief den Herrn in meiner Noth*, werden nur mit solchen achtfüßigen Registern (Flöten, Prinzipal, Gedackt) gespielt; bei den Worten: *Ich Gott erhör mein Schreien*, kann noch schwächer registriert werden (nur nicht etwa schreiende Register zum „Schreien“, wie weiland *musicus vexatus* that); mit den Worten: *Da half mein Helfer*

mit vom Tod, kann das *crescendo* beginnen, zuerst wieder zur Stärke der ersten Zeile zurück; dann bei den Worten: Und ließ mir Trost gedeihen, Prinzipal 8 Fuß, Flöte, Hohlflöte, Flachflöte und was man sonst an 8füßigen Kernstimmen in der Orgel hat (die achtfüßigen Schnarrwerke ausdrücklich ausgeschlossen), so wie auch Gedact 4 Fuß oder auch eine schwache Flöte 4 Fuß, gezogen werden. Daraufgeht die Steigerung weiter: Drum, dank, ach Gott, drum, dank ich dir, werden zu den achtfüßigen Kernwerken 4- und 2füßige und 16füßige immer nach und nach angezogen; Ach, danket, danket Gott mit mir, wird zuerst Trompete 8 Fuß, dann Mirtur hinzugenommen, und sofort alle noch vorhandene Stimmen des Hauptwerks (Schnarrwerke und abhängige Register ohne Ausnahme) gezogen, so daß bei der Schlusszeile: Gebt unserm Gott die Ehre, das vollständige Hauptwerk ertönt.

Fünfter Vers: Der Herr ist nah' u. , kann bis zur Schlusszeile auf dem vollen 2ten Klaviere, der Schluß desselben aber: Gebt unserm Gott die Ehre, wieder auf dem vollen Hauptwerke gespielt werden. Im Zwischenspiele vom 5ten zum 6ten Verse sind wieder die schreienden Register des Hauptklaviers hineinzustößen, und kann dann zu dem sanft aber nicht schwach registrierten 5ten Klaviere übergegangen werden, und ist bei den Worten: So steht er doch ewig fest, zu dem Hauptklaviere zurückzugehen (jedoch ohne daß dessen schreiende Register und eben so wenig dessen Schnarrwerke gebraucht werden), worauf dann bei den Worten: Und neiget die Vateraugen denen zu, wieder zum sanft (aber nicht zu schwach) registrierten 5ten Klaviere zurückzugehen, der Schluß aber: Gebt unserm Gott die Ehre, wieder auf dem Hauptwerke, jedoch nicht mit dessen vollen Registern, sondern nur mit allen seinen 16-, 8-, 4- und 2füßigen Kernregistern unter Weglassung aller Schnarrwerke und abhängigen Stimmen zu spielen, und allenfalls, wenn man eine kräftige, nicht zu sehr schreiende Mirtur hat, auch diese dazu zu brauchen ist.

Der siebente Vers: Ich will dich all mein Leben lang, kann mit dem vollständigen 5ten Klaviere gespielt, und bei der Stelle: Mein ganzes Herz ermuntre sich, auf das vollständig angezogene 2te Klavier gegangen, zum Schluß: Gebt unserm Gott die Ehre, das 2te und 3te Klavier zusammen gekoppelt werden.

Zu der ersten Zeile des 5ten Verses: Ihr, die ihr Christi Namen nennt, kann das volle 2te Klavier; zur 2ten Zeile: Gebt unserm Gott die Ehre, das volle Hauptwerk; zur 3ten Zeile: Ihr, die ihr Gottes Macht bekennt, wieder das volle 2te Klavier; zur 4ten Zeile: Gebt unserm Gott die Ehre, wieder das volle Hauptwerk gespielt werden. Hierauf werden die schreienden Register des Hauptwerks, Mirtur, Quinten, Terzen und alle 1-, 2- und 4füßige Register abgestoßen und bei der 5ten Zeile: Die falschen Sözen macht zu Spott, nur mit den 16-, und 8füßigen Kern- und Schnarrwerken des Hauptmanuals und den 32-, 16- und 8füßigen Kern- und Schnarrwerk-

ten des Pedals gespielt werden; bei der 6ten Stelle aber: Der Herr ist Gott! der Herr ist Gott! das 2te und 3te Klavier vollständig mit allen Schnarrwerken und schreienden Registern, mit dem Hauptwerke gekoppelt gespielt und in dem Hauptwerke, so wie im Pedal sämtliche klingende Stimmen nach und nach angezogen werden, so daß mit der Schlußzeile: Gebt unserm Gott, die Ehre! das ganze volle Orgelwerk erschallt.

Der letzte ganze Vers kann dann mit dem vollen Orgelwerke oder auch wohl der erste Theil: So kommet vor sein Angesicht, bis zu der Stelle: Gott hat es alles wohl gemacht, mit vollem Hauptwerke, dann von der eben genannten Stelle an: Gott hat es alles wohl gemacht, bis zur Schlußzeile mit dem 2ten und 3ten vollen zusammengekoppelten Klaviere, und zuletzt die Schlußzeile des Ganzen: Gebt unserm Gott die Ehre, mit den in einander gekoppelten sämtlichen Klavieren des Manuals und Pedals gespielt werden. Ich muß hierbei nochmals erwähnen, daß sich wenige Lieder dazu eignen, so viele Modificationen der Registrierung eintreten zu lassen, und muß vor allen Dingen rathen, lieber zu wenig als zu viel hierin und ja Alles mit der größten Vorsicht zu thun.

Wir haben uns nun zunächst mit der Wahl des Tones zu beschäftigen, aus welchem der Organist den Choral zu spielen hat. Daß diese Wahl des Tones wesentlichen Einfluß auf die gute Wirkung desselben hat, und dem Ausdrucke der in dem Liede herrschenden Empfindungen sehr zu Statten kommen kann, leidet keinen Zweifel.

Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich gleich voraus erinnern, daß ich hier bloß von der Höhe und Tiefe rede, aber nicht von dem Eigenthümlichen, welches ein Ton durch die Temperatur bekommen kann. Noch weniger ist dieses von unsern beiden Tonarten *) (Dur und Moll) zu verstehen, welche durch die Modulation der Melodie selbst bestimmt werden, und wo es also dem Organisten nicht freisteht, die Eine oder die Andere zu wählen.

Es lassen sich zwar Melodien denken, welche ohne Abänderung in eben derselben Dur- und Moll-Tonart (z. B.

*) Tonarten (Haupttonarten) haben wir in der neuern Musik eigentlich nur 2, nämlich die harte und die weiche; Töne (Haupttöne, Grundtöne) 12, und Tonleitern 24, weil jeder Hauptton eine harte und weiche Tonleiter hat. Indessen spricht man nur selten ganz bestimmt; hier war es aber nöthig etwas davon zu sagen. Eine ausführlichere Belehrung steht im Sutzer unter Ton, Tonart, Tonleiter. Auch Kirnberger, Marpurg u. s. w. schreiben umständlicher hierüber.

in C dur und C moll) gesungen werden können: allein bei keinem mit bekannten Kirchenliede ist dies der Fall. Hr. G. W. Burmann schreibt zwar im 35. Stücke seiner beliebten Wochenschrift für Litteratur und Herz: »Sollten Sie wohl glauben, daß die seelenschmelzende und so zuversichtlich stehende Melodie: Ach Gott und Herr! an vielen Orten aus Dur gesungen wird? u. s. w. Spielen Sie dieses Lied einmal aus dem Durton, und sagen Sie mir auf ihr Gewissen, ob die Melodie nicht ihre ganze Schönheit verloren habe« *)? Da er hierbei eine veränderte Melodie voraussetzt, so bleibt die obige Anmerkung immer richtig, daß nämlich der Organist die Tonart nicht wählen kann und darf, weil sie schon durch die Modulation der Melodie bestimmt wird.

Daß jede Tonart der Alten ihren eigenen und bestimmten Charakter habe, und folglich die traurige phrygische z. B. nicht zum Ausdrucke munterer Empfindungen gebraucht werden könne u. s. w., darüber habe ich mich weiter vorn schon erklärt. Von unsern heutigen Tönen (c d e u. s. w.) behauptet man das Nämliche; indessen scheint es Graun nicht für so wichtig gehalten zu haben; denn wer zwang ihn, den ersten Choral: Du, dessen Augen flossen u. s. w. (in der phrygischen Tonart), eine Terz höher zu setzen? oder warum schrieb er den: Ich will von meiner Missethat u. s. w. (ionisch) in As, da wir ihn aus C ins G versetzt spielen? Und so finde ich alle Choräle, im Tod Jesu, außer dem einzigen: Ich werde dir zu Ehren alles wagen u. s. w. (äolisch), in andere Töne versetzt.

Jedoch hierauf kann ich mich jetzt nicht umständlicher einlassen; denn hier ist nur die Frage: ob die Versetzung einer Melodie in einen höhern oder tiefern Ton erlaubt sei und etwas zum Ausdruck beitragen könne? Ich glaube ja!

*) Dessen ungeachtet schrieb Kirnberger, im 2ten Theil seiner Kunst des reinen Orges, zu dieser Melodie 26 verschiedene Bässe, größtentheils aus B dur, und in Kühnau's Choralgesängen finde ich sie aus C dur. — Uebrigens enthält der oben erwähnte Aufsatz viel Lesenswürdiges über Luthers Kirchenmelodien.

denn ganz gewiß ist es, in dieser Rücksicht, nicht gleichviel, ob man einen Choral aus Es- oder Gdur spielt. Die Organisten würden daher wohlthun, wenn sie die Melodien bei Lob- und Dankliedern etwas höher nähmen, als bei solchen, die einen klagenden u. s. w. Inhalt haben; nur versteht sich, daß man auch hierin nicht über die Grenzen schreiten, sondern immer auf die Bequemlichkeit der Gemeinde Rücksicht nehmen müsse. Da nun oft zu einem Buß- und Dankliede nur Eine Melodie da ist, so kann der Organist diesem Uebel durch die Wahl des Tones wenigstens einigermaßen abhelfen.

Graun, den ich so sehr verehere, und mehrmals zum Muster aufstelle, scheint mir hierin bei dem Chorale: *Wen hab' ich sonst, als dich allein u. s. w.*, gefehlt zu haben; denn nach meinem Gefühle — welches aber freilich nicht das richtigste sein kann — steht er, dem Inhalte nach, wenigstens eine Terz zu hoch, und verliert dadurch viel von dem Feierlichen. Man spiele ihn aus dem G und alsdann aus B: thut er im letztern Falle eine bessere Wirkung, so habe ich Unrecht; und dann wiederlege man mich ohne Schonung! *) Aber die vorhergehende Arie stand im B? In einem Oratorio von diesem Inhalte ist mir der Choral so wichtig, als die Arie. Oder lieber hätte ich — wenn nun ja die Arie aus B gehen, und alsdann kein fremder Ton genommen werden sollte — der Choral ins F versetzt, so wäre der

Umfang (ambitus) der Melodie \bar{f} bis \bar{d} , und folglich auch schon, ohne Rücksicht des Textes, schicklicher und weit be-

quemter als bei Graun von \bar{b} bis \bar{g} . Wie herrlich ist die neue Welt u. s. w., steht eine Terz höher, als wir diese Melodie gewöhnlich nehmen: aber hier entspricht die Höhe dem muntern Inhalte sehr gut; ich möchte daher diesen Choral, an der Stelle wo er steht, nicht in D hören.

*) Ohne Schonung!! — — Da mir's bei diesem Werkchen gar nicht um Ruhm, sondern lediglich um die gute Sache zu thun ist, so wird mir jede gründliche Widerlegung willkommen sein. Daß ich aber in so mancherlei, und zum Theil nicht ganz leichte Untersuchungen gerathen würde, vermuthete ich anfangs selbst nicht; ich darf daher nicht hoffen, gar nie getrrt zu haben. —

Die Veränderungen, wenn sie dem Orte und Endzwecke gemäß sind, können ebenfalls viel zum Ausdruck der Empfindungen beitragen. Bei langen Liedern, besonders wo sich der Inhalt nicht gleich bleibt, sind sie gewissermaßen nothwendig; denn wer kann wohl ohne Ekel bei 13 Strophen, worin die ersten Zeilen der Melodie noch überdies wiederholt werden, den nämlichen Bass 26 Mal anhören? Verändern kann daher der Organist, nur muß er sich dabei sorgfältig hüten, nicht im neuesten Modegeschmack à la Rondo, zu variiren, oder etwa glauben, er habe verändert, wenn er im Basse, anstatt einer halben Taktnote, zwei Viertel u. s. w. nimmt, wie es in einigen gedruckten Anweisungen gelehrt wird. —

Ich hörte einen sich großdankenden Organisten, bei einem ihm aufgegebenen Liede von Jesu Begräbniß, Veränderungen machen, worin er, anstatt der simplen Bassnoten, mit der linken Hand lauter gebrochene Accorde (Harfenbässe) nahm — und so leyrte er sogar die Zwischenspiele fort. Die Wirkung davon war, daß viele aus der Gemeinde endlich fragten: warum der Organist nur Eine Strophe gespielt, und alsdann beständig prälu dirt habe? — Ein Beweis, daß die Veränderung schlecht war. Wenigstens hätte der Grundton eines jeden Accords verstärkt werden sollen; aber auch das geschah nicht.

Durch verschiedene, dem Inhalte des Liedes angemessene Bässe lassen sich macherlei Veränderungen machen; auch kann der canto firmo auf einem andern Klaviere gespielt werden, indem der Organist in die übrigen begleitenden Stimmen kleine contrapunktische Sätze einwebt und durchführt u. s. w., aber die Melodie muß dabei schlechterdings ungestört ihren simplen Gang fortgehen und mit allen Zusätzen verschont werden.

Daß das Variiren in jeder Hinsicht gut und schicklich sei, würde ich nie behaupten. Viele in der Gemeinde singen, wie schon erwähnt, z. B. den Bass, auch wohl eine Mittelstimme mit, und für diese möchte doch nicht jede Veränderung sein. Nur der vollendete Meister, welcher die Grenzen des Schicklichen nie überschreitet, und folglich auch hierbei auf seine Gemeinde Rücksicht nimmt, kann daher von

diesem zum Ausdruck so unentbehrlichen Mittel einen zweckmäßigen Gebrauch machen; den Stümper hingegen muß man vielmehr um alles in der Welt bitten, bei der mehrmals empfohlenen Simplicität zu bleiben.

Es ist unläugbar gewiß, daß auch die sogenannten Zwischenspiele, außer dem Zwecke, die Gemeinde im Tone zu erhalten, viel zum Ausdruck beitragen können: aber wie oft, wie unendlich oft wird dadurch mehr verdorben, als gut gemacht!

Ein guter Organist nimmt sein Gesangbuch zur Hand, liest, ehe er anfängt zu spielen, aufmerksam das Lied, welches er mit der Orgel begleiten soll, durch, und sucht dann seine Zwischenspiele nicht nur im Allgemeinen im Geiste des Liedes zu halten, sondern auch dieselben in näherer Beziehung auf den Inhalt der einzelnen Strophen zu motiviren.

Die Modulation des Zwischenspiels muß immer der Tonart, aus welcher der Choral geht, angemessen sein, und muß auf eine möglichst verständliche und natürliche Weise von dem Schlußaccorde jeder Zeile zu der Anfangsharmonie der folgenden Zeile hinüberführen, und darf sich demnach nicht durch irgend eine Textestelle zu schroffen Uebergängen verleiten lassen, weil dadurch die Einheit des Ganzen gestört würde. Deshalb hat man auch während des Zwischenspiels jedes auffallende Registriren zu vermeiden, weil die Orgel bei dem Zwischenspiel (wo der Gesang der Gemeinde schweigt) ohnehin stärker hervortritt, und daher auffallende Veränderungen der Register hier der Einheit um so mehr schaden und ganz entgegengesetzt wirken würden. Die Länge und die Bewegung der Zwischenspiele hängt von dem Charakter der Melodie und dem Geiste des Liedes ab. Bei Liedern frohen Inhalts macht man lebendigere und etwas kürzere Zwischenspiele, bei Liedern schwermüthigen Inhalts kann man etwas längere Zwischenspiele machen, vermeidet aber sorgfältig die buntern Läufer, und geht jedenfalls nur in den einfachsten Accorden zu den kommenden Choralzeilen über. Es muß jedoch auch hiebei das rechte Maß beobachtet werden, und es darf das Zwischenspiel weder so lang ausgedehnt werden, daß es in ästhetischer Hinsicht den Zusammenhang der Choralzeilen unterbricht, noch darf es so kurz abgefertigt werden, daß es der Einheit der rhythmischen Wiederkehr der Choralzeilen schadet.

Leider wird gegen diese einfachen und aus der Natur der Sache hervorgehenden Regeln oft selbst von Männern gefehlt, denen man es nicht zutrauen sollte, und zwar mehr aus Leichtsinne oder Mangel an richtigem religiösen Gefühl, als aus Mangel an Kenntnissen.

Glauben doch viele Organisten, alles gethan zu haben, wenn sie zwischen jeder Zeile ein buntes Gewühl von Tönen hören lassen, wodurch die Gemeinde gestört wird? Und wie hirnlos, wenn man in einem Liede von der christlichen Geduld und Gelassenheit, oder bei Betrachtungen des Todes u. s. w. ein Getöse hört, als wenn sich der Organist vorgenommen hätte, amtsmäßig zu toben und jedem Gefühl Trost zu bieten; — oder als wenn er dafür besoldet würde, daß er in jeder Sekunde, wenn er spielt, die Skalen, durch alle Oktaven, in allen Tönen und Klanggeschlechtern, etlichemal durchlaufen, und dabei die lächerlichsten Anspielungen auf den Text machen sollte? — Hier möchte man mit Recht sagen: Paule, du rasest; die große Kunst macht dich rasend!

Mit wahren Unwillen, und zum größten Kergerniß aller Vernünftigen hört man oft stundenlang solchen Unfug treiben, und der Gemeinde etwas vortoben. Ja ich habe ein Beispiel erlebt, daß sich der Organist erfrechte, in den Zwischenspielen bekannte Stellen aus Operetten, Sassenliedern, englischen Tänzen u. s. w. anzubringen. — Wie soll man dies Verfahren nennen? wie darüber seinen Unmuth mäßigen? Es ist wahr, freche Entheiligung des Gottesdienstes, wobei der Vernünftige nicht kalt bleiben kann.

Ich erinnere mich in einer Zeitschrift gelesen zu haben, daß ein Mitglied aus der Herrnhutischen Gemeinde dem Organisten, welcher einen einzigen bunten Lauf gemacht hatte, bei dem Herausgehen aus der Versammlung einen freundschaftlichen Verweis darüber gab. — Wie viele Verweise möchte mancher unserer kunsterfahrenen Herrn wohl stündlich erhalten, wenn solche Vergehungen überall geahndet werden sollten?

Etwas erträglicher ist die Art derer Organisten, welche aus Mangel an Erfindung oder aus angeborener Gemächlichkeit, Jahr aus Jahr ein, wenigstens nicht zum so merk-

lichen Anstoß der Gemeinde, immer die nämlichen Zwischen-
spiele, unter veränderten Umständen, wieder anbringen. Ich
sagte: etwas erträglicher, aber noch immer schlecht, ohne
allen Ausdruck und bis zum Ekel ermüdend. Mancher hat
noch überdies die alberne Gewohnheit, während seiner abge-
schmackten Läufer, den Fuß auf dem Pedale zu lassen.
Dadurch entstehen die unerträglichsten Mißklänge, und aus
dem Ganzen wird ein buntscheckiger Mischmasch, indem der
eine Ton träge fortbrummt, und die andern muthwillig um
ihn herumhüpfen, daß man alles, nur keinen Choral zu
hören glaubt.

Dies ist freilich schlimmer als schlimm, denn statt daß
das Zwischenpiel (hier ist nur von seinem Zwecke in ästhetis-
cher Hinsicht die Rede) die Wirkungen des Chorals erhö-
hen soll, zerstört es auf diese Weise die Wirkungen des
Chorals gänzlich.

Doch nichts mehr hiervon! Denn es giebt noch viele-
würdige und geschickte Männer, welche durch Kunst und
Einsicht, mit Geschmack verbunden, den Gottesdienst zu ver-
herrlichen wissen. Nicht in einem bunten Gewühle, nicht
in verworrenen Harmonieen, nicht in einem die Andacht stö-
renden Getöse u. dergl. suchen sie ihre Geschicklichkeit zu zei-
gen; sondern sie wissen, daß auch die Zwischenspiele genau
der in dem Liede enthaltenen Empfindung entsprechen müs-
sen, ohne sich auf elende Wortklaubereien einzulassen. Sie
drücken den Affect aus, ohne zu mahlen; sie wählen bei
frohen Gesängen muntere, bei entgegengesetzten traurige Zwi-
schenspiele; sie zeigen Fertigkeit aber nur da, wo es der
Inhalt erlaubt; sie beweisen durch Erfindung und zweckmä-
ßige Ausführung, daß sie Meister in ihrer Kunst sind.

Ich könnte eine ganze Reihe von solchen Männern,
als nachahmungswürdige Muster anführen; allein theils
erlaubt es der Raum hier nicht, theils ist es auch nicht
möglich jeden braven Organisten zu kennen, und selbst
gehört zu haben: da also das Verzeichniß doch nur sehr
unvollständig ausfallen möchte, muß ich es hier, bis zur
etwanigen weiteren Ausführung dieses kurzen Entwurfs
versparen.

Wenn ein Organist (oder Landschulmeister) das, was
in diesem Abschnitte gefordert worden ist, wirklich leistet, so

hat er seine erste und wichtigste Pflicht erfüllt; denn so nöthig die folgenden drei Punkte sind, so gewiß ist es auch, daß der Choral, welcher von Unverständigen gemeinlich für zu unwichtig angesehen, und oft sehr nachlässig behandelt wird, gerade die meiste Aufmerksamkeit verdient, und gleichsam der Probierstein eines Organisten ist. Ich glaubte mich daher umständlicher darauf einlassen zu müssen, als über die folgenden drei Hauptpflichten.

Der Inhalt dieses Abschnittes wird zugleich denen, die noch nicht über den Vortrag des Chorals auf der Orgel nachgedacht haben, genügend beweisen, daß es gar keine kleine Aufgabe ist, einen Choral gut zu spielen, und daß es daher sehr wünschenswerth wäre, wenn junge Dilettanten, die kaum einen leichten Walzer auf dem Pianoforte zu spielen vermögen, sich dessen bescheiden, in der Kirche Orgel spielen zu wollen, wie leider oft solche junge Männer von dem Organisten verlangen, ihnen seinen Platz für einen oder ein paar Choral=Verse (wohl gar bei dem Hauptliede) zu überlassen, weil sie meinen, es gehöre dazu gar nichts weiter, indem man ja beim Chorale Zeit genug habe, jeden Ton zu suchen u. s. w. Mögen diese Herren das Amt eines Organisten ja nicht so geringschätzig betrachten, denn ein guter Organist kann wahrlich mehr zur Beförderung und Belebung religiöser Gefühle wirken, als so mancher Laie zu überschauen im Stande ist. Mögen aber auch die Herren Organisten durch Fleiß und guten Willen ihrem wichtigen Berufe zu entsprechen suchen, dann wird es nie an Ehrenmännern fehlen, die ihren Bemühungen Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Zweiter Abschnitt.

Der vorgenommenen Ordnung nach besteht die zweite Hauptpflicht eines Organisten darin, daß er ein gutes, zweckmäßiges Vorspiel (Präludium) mache, welches foglich nach den Regeln der Composition richtig und dem Inhalte des darauf folgenden Liedes angemessen sein muß.

Man könnte das Vorspiel füglich in 3 Gattungen theilen, nämlich in

- 1) das Vorspiel vor dem Chorale;
- 2) das Vorspiel vor der Kirchenmusik;
- 3) das unabhängige Vorspiel, d. h. ein solches, auf welches weder Gesang noch Musik, sondern eine Vorlesung, Gebet oder dergleichen folgt.

Zuerst will ich einige allgemeine Erinnerungen darüber machen, und alsdann über jede Gattung insbesondere nur das Nöthigste anmerken. Der Hauptzweck der ersten Gattung des Präludiums ist: die Gemeinde auf den Inhalt des Liedes vorzubereiten; dabei aber darf der Organist nicht vergessen, daß er zunächst für die richtige Ausführung der Melodie Sorge zu tragen, also die Tonart, ja bei unbekanntem Melodien auch die Tonfolge des Chorals im Auge zu behalten und letztere nach Umständen in einfachen Harmonien oder contrapunktischen Geweben der Gemeinde vorzuführen hat.

Die zweite Gattung hat zum Hauptzwecke, das Störende des Einstimmens der Instrumente zur Kirchenmusik zu verdecken und muß den Geist der aufzuführenden Kirchenmusik sich aneignen, auch der nöthigen Einheit wegen in die Tonart, aus der die Kirchenmusik geht, einleiten.

Die dritte Gattung, an die sich weder Gesang noch Musik anschließt, ist in sofern zwar unabhängig, muß indessen vor allen Dingen der kirchlichen Würde entsprechen und außerdem Bezug auf Zeit und den Inhalt der betreffenden Gottesverehrung nehmen, als z. B. an frohen Festtagen heitere, an Trauertagen schwermüthigere Klänge enthalten.

Die erste Eigenschaft eines jeden zweckmäßigen Vorspiels zu einem Liede besteht in dem richtigen Ausdrucke der Empfindungen. Die Mittel, welche dazu beitragen, sind oben bei dem Choralspielen schon angezeigt worden; ich darf daher nur noch hinzufügen, daß die Beobachtung der Einheit des Charakters, eine zweckmäßige Auswahl und gute Verbindung der Gedanken, Kenntnisse von den Regeln der Composition und Erfindungskraft nöthige Erfordernisse beim Präludium sind.

Die Einheit des Charakters wird erreicht, wenn man durch das ganze Vorspiel immer dem Hauptsatz ähnliche Gedanken wählt, und folglich nicht bald munter, bald traurig, bald singbar (cantabel), bald in springenden Passagen, bald wild, bald sanft spielt; jezt Dissonanz auf Dissonanzen häuft, und nun wieder lauter consonirende Accorde gebraucht; auf einmal plötzlich in entfernte Töne ausweicht, und nun wieder lange in einem Tone verweilt; bald etliche Takte aus irgend einer Gattung von profaner Musik einmischt, und sogleich wieder einen ernstern, fugenartigen Satz daneben aufstellt u. s. w. Kurz, wenn das Ganze Einheit bekommen soll, muß jeder einzelne Theil dem Charakter des Hauptsatzes entsprechen und demselben untergeordnet sein; denn nur auf diese Art hilft er die Hauptempfindung verstärken.

Wenn ich oben sagte, daß ein Gedanke dem andern ähnlich sein müsse, so heißt das nicht, man solle immer das Vorige wiederholen; denn daraus würde ein armseliges Präludium entstehen. Hier ist bloß von der Aehnlichkeit, nicht

vom Wiederholen die Rede. Und selbst das Letztere findet statt, wenn man einen gewissen Satz durchführen will; nur muß nicht das ganze Vorspiel eine immerwährende Wiederholung des Thema's sein.

Unter einer zweckmäßigen Auswahl der Gedanken ver-
stehe ich solche musikalische Sätze, welche das Gepräge der
Andacht, des Ernstes, der Würde u. s. w. haben; der Or-
ganist darf sich daher schlechterdings nicht erlauben, possier-
liche Stellen, am wenigsten solche, die aus bekannten, welt-
lichen Stücken entlehnt sind, einzumischen; denn ernsthaft
und in einer edeln Manier muß das Vorspiel immer sein,
und auch alsdann noch, wenn das Lied oder die Musik frohe
Empfindungen enthält. Eine Sinfonie, welche vielleicht vor
einer komischen Operette die vortrefflichste Wirkung that,
darf daher auf der Orgel nie gespielt werden; denn die Kir-
che ist kein Theater.

Im fünften Theile des englischen Zuschauers heißt es
in der deutschen Uebersetzung: »Wenn oftmals der Prediger
» mit ziemlicher Andacht und Kunst seinen Text abgehandelt
» — — ich auch sowohl bei mir selbst, als bei den übrigen
» Zuhörern eine Verfassung zu guten Gedanken bemerkt: so
» sind dieselben alle zugleich über einem possierlichen Spiele
» aus dem Organistenhimmel, davon geflogen« u. s. w.

Wenn die Gedanken einzeln noch so schön, ernsthaft, edel
u. s. w. sind, aber nicht gut zusammenhängen, so taugt das
Ganze immer nicht viel. Bloss die freie Phantasie und der
Ausdruck ganz entgegengesetzter Empfindungen machen hierin
einige Ausnahmen. Nur dann, wenn die Folge der Ge-
danken gehörig geordnet und zusammenhängend ist, ist die
Verbindung gut.

Es gehört allerdings eine lange Übung dazu, die Ge-
danken in der Musik gut zu ordnen, und einen dem andern
gleichsam anpassen zu lernen: aber ist das nicht in jeder an-
dern Wissenschaft der Fall? Und verliert nicht allemal das
Ganze sehr viel dabei, wenn die einzelnen Theile nicht gut
zusammenhängen? Der Eindruck einer Rede hängt nicht
blos von der Wichtigkeit der Sachen, sondern oft eben so
viel von dem Vortrage, und von der schlecht oder besser
geordneten Verbindung der einzelnen Sätze ab.

Von einem jeden Organisten kann man zwar, ohne Unbilligkeit, nicht verlangen, daß er ein praktischer Tonsetzer sein soll; aber einige Kenntnisse von den Regeln der Composition müßte er doch haben, wenn er seiner Pflicht genügt thun will, wie weiter unten gezeigt werden wird. Desto unentbehrlicher aber ist ihm die Erfindungskraft, denn ohne diese bleibt er, bei allen theoretischen Kenntnissen, ein arbeitsloser Organist. Hierbei muß die Natur das Meiste gethan haben; wozu kann man ihr auch hierin durch öftere Uebung sehr zu Hülfe kommen, und dadurch nach und nach eine gewisse Fertigkeit im Erfinden erlangen.

In Absicht der Modulation ist man bei den Vorspielen zwar nicht so eingeschränkt, als in dem Chorale; ja dann und wann wird eine Ausweichung in sehr entfernte Töne sogar nothwendig, wenn z. B. auf ein Lied aus Gmoll unmittelbar eins aus Edur folgt, in welches der Organist einleiten muß, oder wenn vor einer Musik prälubirt wird u. s. w.; allein, solche besondere Fälle ausgenommen, darf man sich nicht zu weit von dem Haupttone entfernen, noch zu lange in den Nebentönen aufhalten.

Einige haben die Gewohnheit, in ihren Vorspielen durch die Quintenzirkel (c g d a e u. s. w.) aus einem Tone in den andern zu gehen, bis sie endlich in den Hauptton zurück sind. Eine äußerst ermüdende Methode! Ich habe einen solchen Stämper gekannt, welcher keinen andern richtigen Uebergang machen konnte, als aus der Tonika (z. B. D) in die Dominante (A) und von dieser wieder in die Tonika. Bei jeder andern Ausweichung wurde ein Verstoß in der Harmonie gemacht. Ein Anderer konnte nicht ins Moll kommen, bis er erst in demselben Durton war. Wenn er also aus Cdur ins A wollte, so ging er durch G-, D-, Adur; alsdann verwechselte er die harte Tonart mit der weichen. Nun denke man sich den Weg aus Esdur ins Hmoll, durch B-, F-, C-, G-, A-, E- und Hdur, worin man allenfalls mit diesen Griffen:

(oder)

	$\begin{matrix} 4 \\ \text{H} \end{matrix}$		$\begin{matrix} 8 \\ \text{H} \end{matrix}$		$\begin{matrix} 7 \\ \text{H} \end{matrix}$	
es	des	cis	dis	es	fis	H

ohne große Härte kommen kann. Oder aus H dur in Es moll durch E-, A-, D-, G-, C-, F-, B- und Es dur, anstatt dieser Accorde:

(oder)

	4-	b7	
#	#	sb	
	h	a	b
	h	a	es.

Vielleicht wäre manchem Anfänger damit gebient, hier eine Anweisung zu finden, wie man mit wenigen Griffen aus Einem Tone in den andern ausweichen kann. Wir müssen zwar voraussetzen, daß diejenigen, welche auf eine Organistenstelle Ansprüche machen, mit den Regeln der Modulation bekannt sind, wollen aber doch für Anfänger noch bemerken, daß bei Ausweichungen in entfernte Tonarten der verminderte Septimenaccord seiner Vieldeutigkeit wegen vorzugsweise zweckdienliche Hilfsmittel darbietet. Nehmen wir z. B. den verminderten Septimenaccord auf dem Leitton der Tonleiter A moll gis h d f, so können wir bei Veränderung der Namen seiner Glieder (gis in as, h in ces, f in eis u. s. w.) uns leicht eine Menge Ausweichungen vorbereiten, deren Zahl bei den Versetzungen dieses Accords sich noch bedeutend erweitert. Da es hier jedoch nicht am Orte ist, uns weiter darüber zu verbreiten, so müssen wir unsere Leser auf die bekanntesten und besten Theorien der Tonkunst und Generalbassschulen verweisen, deren Zwecke und Umfange ein umständlicherer Unterricht hierin näher liegt.

Daß die Kenntniß der alten Tonarten auch zum Präludium nöthig ist, läßt sich leicht begreifen, sobald man bedenkt, daß oft die Melodie in das Vorspiel eingewebt, oder die erste Zeile des Chorals zum Thema der Fuge genommen wird.

Wenn das Präludium dem Charakter des Liedes oder der Musik entsprechen soll, so muß sich der Organist mit dem Inhalte schon vorher bekannt machen, und die Gedanken demselben gemäß wählen. Ist er hierin nachlässig und präludirt auf ein Lied vom menschlichen Elend u. s. w. mit dem vollen Werke in wilden und hüpfenden Tönen, mit häufig eingemischten feurigen oder majestätischen Stellen im

Einflange (all unisono u. s. w.), oder zieht bei dem Vorspiele zu einem munteren Gesange, bei einer Trauung, vor dem Te Deum etc., einige schwache Stimmen nebst dem Tremulanten, so handelt er sehr unbesonnen. Eben so kann derjenige wohl nicht unter die großen Orgelspieler gezählt werden, welcher aus jedem Tone, oder höchstens zu jeder Melodie, nur ein auswendig gelerntes Präludium hat und folglich immer dasselbe gebraucht; das Lied mag nun heißen: Ach Gott, wie manches Herzeleid u. s. w., oder: Wir danken dir, o treuer Gott u. s. w. Die Bewegung, in welcher man das Vorspiel nimmt, trägt ungemein viel zum Ausdrucke bei, daher muß sich der Organist auch hierin nach dem Inhalte des Liedes richten. Bei sanften oder klagenden Empfindungen wählt er ein langsames, bei frohen aber ein etwas geschwindes Zeitmaß. Auch in der Wahl der Taktart muß er behutsam sein; denn ein geschwinder (punktirter) Sechachteltakt würde sich zu einem Präludium vor dem Liede: O Lamm Gottes unschuldig u. s. w., sehr schlecht schicken; so wie der große pathetisch langsame Viervierteltakt zum Ausdrucke der Freude nicht der tauglichste wäre.

Die Frage: ob die Vorspiele streng nach dem Takte vorgetragen werden müssen, läßt sich mit Ja und Nein beantworten. Ueberhaupt genommen ist wohl ein taktmäßiges und in gleichlange *) Rhythmen abgetheiltes Präludium vorzüglicher, und erfordert mehrere Kenntnisse von der Composition, als die Phantasie; indessen binden sich selbst die besten Organisten nicht immer an eine strenge Eintheilung des Taktes.

Wer selbst noch kein gutes Vorspiel machen kann, dem würde ich rathen, oft große Organisten zu hören; denn das Hören ist in der Musik äußerst nöthig, und besonders in

*) Unter gleichlangen Rhythmen verstehe ich nicht lauter solche Einschnitte, welche z. B. alle aus vier Takten bestehen; denn das ist selbst in der Composition nicht immer möglich und gut: allein eine gewisse Gleichheit, in Hinsicht der Länge, muß doch beobachtet werden, daß z. B. nach einem Einschnitte von vier Takten nicht einer von 13, 2, 7 folgt u. s. w.; denn das Gefühl verlangt auch hierin eine gewisse Ordnung, wenn ein Tonstück faßlich werden soll.

dieser Absicht. Wem es aber an Gelegenheit dazu fehlt, der spiele wenigstens eine geraume Zeit hindurch gut gearbeitete Vorspiele von verschiedenen Meistern. Nach und nach gewöhnt sich der Anfänger dadurch an eine gebundene, edle Spielart, und endlich wird er es durch anhaltende Übung — Genie vorausgesetzt — dahin bringen, selbst ein gutes Vorspiel zu erfinden.

Zu welchen Liedern der Organist zu prälubiren hat, wird größtentheils durch die eingeführte Kirchenordnung bestimmt; folglich sind hierbei Regeln überflüssig, und nicht einmal allgemein anwendbar. Im Ganzen ist es wohl am natürlichsten, vor solchen Liedern, welche dem Hauptliede vorangehen, nur kurz zu prälubiren, weil einige Griffe schon hinreichend sind, den Ton anzugeben. Die größern Vorspiele gehören zu den Hauptliedern, wenn nicht besondere Umstände das Gegentheil erfordern.

Durch das Prälubium soll die Gemeinde, unter andern, auch in den Ton geleitet werden: folglich muß der Organist in dem wahren Hauptton prälubiren und sich besonders mit dem Schlusse des Vorspiels nach dem Anfange des Liedes richten, weil sonst nicht nur der Kantor oder Vorsänger, sondern auch die Gemeinde irre gemacht und zu Unordnungen verleitet wird.

Wir ist ein auffallendes Beispiel der Art bekannt. Der Kantor und Organist in — fanden für gut, sich einander das Leben auch in Amtsverrichtungen zu erschweren; deswegen wurde oft in Cdur prälubirt und in Dmoll geschlossen, wenn das Lied aus Gdur ging; der Kantor hingegen fing in einem ihm beliebigen Tone an. Viele aus der Gemeinde fielen natürlicher Weise im D, Andere im Tone des Kantors ein, und die etwa Musikalischen schwiegen ganz, bis der eine Theil die Oberhand bekam. Ein schöner Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik!

Wenn das Lied in einer alten Tonart componirt ist, so sollten billig auch die Vorspiele darin und die Tonschlüsse nach der im ersten Abschnitte erwähnten Modulation gemacht werden. Es ist folglich unrecht, wenn der Organist auf die Lieder: Ach Herr, mich armen Sünder u. s. w., Mitten wir im Leben sind u. s. w. und dergl. in Cdur, oder auf das:

Nach Gott vom Himmel steh herein u. s. w., in G dur prä-
ludirt und schließt. Fängt die Melodie nicht mit einem In-
tervalle aus dem Accorde der Tonika selbst an, wie in den
Liedern: Es woll' uns Gott genädig sein u. s. w., O gro-
ßer Gott von Macht u. s. w., so wäre es vielleicht am be-
sten, wenn man erst einen völligen Schluß in der Tonika
mache und alsdann durch einige Griffe in den Dominan-
tenaccord einleitete, z. B.

(Schluß)	(Einleitung)	(ober)	(beugleichen)
#	7 #	#	6 # 2 6 7 #
e a	dis e	f e	g fis f e u. s. w.

Doch dies sei bloß ein Vorschlag, nicht Regel! Ein ver-
nünftiger Organist wird sich wohl von selbst bescheiden,
nicht zu lange zu präludiren, und dadurch den Gottesdienst,
besonders im Winter, unnöthiger Weise zu verlängern *).
Bei einem viertelstundlangen Vorspiele verliert er außer-
ordentlich viel; denn selbst die musikliebenden Zuhörer ermü-
den endlich dabei, wenn auch der Organist seine Kunst auf-
bietet. Und was sollen indessen diejenigen Mitglieder der
Versammlung anfangen, welche an der Musik wenig oder
gar kein Vergnügen finden? Gewiß dem Vorwurfe, An-
dern durch seine Kunst bloß lange Weile und Verdruß ge-
macht zu haben, wird sich kein vernünftiger Mann aussetzen.
Und doch giebt es Organisten, welche nicht eher aufhören,
bis sie daran erinnert werden.

Nach diesen allgemeinen Erinnerungen mache ich einige
besondere Anmerkungen über die erste und wichtigste Gat-
tung der Vorspiele, nämlich über die, in welche die Melo-
die des Chorals (der canto firmo) eingewebt wird. Die
Einrichtung davon ist ungefähr diese. Zuerst wählt man
einen, dem Inhalte des Liedes gemäßen Hauptsatz (thema),
welcher gleichsam den Eingang ausmacht. Ist dieser, nebst
einigen kurzen Zwischensätzen, eine Zeit lang durchgeführt
worden, so spielt man die erste Zeile der Choralmelodie auf

*) Bei gewissen Vorfällen, und besonders vor der Kirchenmusik,
ist dann und wann, des Einstimmens wegen, eine Ausnahme
nothwendig.

einem andern, etwas stärkern Klaviere, ganz langsam (wenn nicht der Inhalt des Liedes eine etwas lebhaftere, aber nie geschwinde Bewegung erfordert); indeß wird der Hauptsatz, oder wenigstens ein ähnlicher, in den begleitenden Stimmen fortgeführt; hierauf folgt wieder ein kleiner Zwischensatz, alsdann die zweite Zeile der Melodie u. s. w. Am Ende schließt man mit dem Thema selbst, oder mit einem ähnlichen Nebensatz.

Gemeiniglich pflegt die Choralmelodie ganz vorgespielt zu werden; doch ist dieses nicht allezeit nothwendig, besonders wenn die Strophen sehr lang sind; nur muß der Organist nicht eher abbrechen, als bis der cantus firmus einen Schluß in der Tonika erlaubt. Man gebraucht zum Vorspiele der Melodie gern die Vox humana oder ein ähnliches Register, z. B. die Oboe u. s. w. Die begleitenden Stimmen werden auf einem schwächern Klaviere gespielt, damit man den Choral deutlich und durchbringend höre. Wer nur ein Klavier hat, der kann wenigstens zum canto firmo noch ein starkes Register ziehen, welches bei den Zwischensätzen wieder hineingestoßen wird.

Die Melodie des Chorals muß in diesem Präludium nicht schlechterdings in der Oberstimme (in der rechten Hand) genommen werden; denn ein geschickter Contrapunktist verlegt sie bald in diese, bald in jene Stimme, auch wohl in das Pedal *) und führt indeß mit beiden Händen sein Thema u. s. w. durch. Hierbei muß vorzüglich die Melodie ganz simpel und ohne alle Zusätze vorgetragen werden; denn außer den Fehlern, die dadurch sehr leicht entstehen können, wird sonst der Choral nicht bemerkt. Was soll aber das Vorspielen der Melodie für einen Nutzen haben, wenn man sie entweder gar nicht, oder wenigstens nicht so hört, wie sie der Componist geschrieben hat? Soll das Einmischen der erwähnten Zusätze Muster für die Gemeinde sein? Soll diese in Koloraturen, Auszierungen, Trillern u. s. w. nachsingen?

*) Wenn die Melodie des Chorals im Pedale vorgespielt wird, so können, außer den nöthigen tiefen Stimmen, einige gemischte oder schärfende Register gezogen werden, damit der cantus firmus stärker durchdringt.

Das Versehen der Melodie bald in diese bald in jene Stimme erfordert eine genaue Kenntniß des doppelten Contrapunctes, und ist daher nur die Sache eines Meisters.

Zwei verehrungswürdige Männer dienten mir hierin zu Mustern. Der Erste prälu dirte so meisterhaft und führte den Choral so vortrefflich aus, daß selbst die größten Musikkenner seine Einsichten bewunderten und ihn oft mit Entzücken hörten. Der nun bereits verewigte Mann *) ging, der allgemeinen Sage nach, in seinem Eifer so weit, daß er sich jedesmal den Tag vorher den Inhalt der Lieder bekannt machte, und den Plan zu den Vorspielen entwarf, auch wohl niederschrieb. In meinen Augen gereicht dies ihm zur großen Ehre; denn daß er auch im Stande war, aus einem ihm vorgelegten Thema sogleich eine meisterhafte Fuge zu extemporiren, hat er oft genug bewiesen. Indessen ist mir ein vorher entworfenes Vorspiel lieber, als ein mitselmäßiges, welches erst während des Spieles erfunden wird.

Der Zweite schrieb sein jedesmaliges Hauptprä lodium vorher auf, und ließ den cantus firmus mehrentheils von einem Hoboespieler vortragen. Dies that eine sehr gute Wirkung; denn dadurch bekam er Freiheit, sein Thema vollstimmiger und ununterbrochener durchzuführen, als es sonst hätte geschehen können.

Am schicklichsten braucht man diese erste Gattung von Vorspielen wohl vor dem Hauptliede, oder unter der Communion, wenn die Anzahl der Communicanten stark ist; außerdem aber auch bei unbekanntem Choralen, oder wenn das Lied nach mehr als einer Melodie gesungen werden kann.

Man hat eine Menge solcher Vorspiele von J. S. Bach, Kaufmann, Müller, Walther, Häbler, Kiedt u. A., welche hierin zum Muster genommen werden können.

Die zweite Gattung von Vorspielen, welche man in gearbeitete (die Fuge, das Orgeltrio) und freie (das gemeine

*) Es war der verdienstvolle Kantor und Musikdirector Homilius, vorher Organist zu Dresden. Einer unserer früheren besten und gründlichsten Kirchencomponisten.

Vorpiel) eintheilen könnte, erfordert eben soviel Geschicklichkeit, als die vorige; denn hier ist es, wo der Organist, außer dem doppelten Contrapunkte, die Kenntniß der Fuge nöthig hat. Zum Thema kann die erste Zeile der Choralmelodie genommen werden. Die Fuge wird entweder streng durchgeführt, oder man behandelt das Vorpiel bloß fugenartig; denn es ist nicht nöthig, ja nicht einmal schicklich, immer eine förmliche Fuge zum Präludiren zu wählen, weil man doch auch hierin auf Abwechslung zu sehen hat. Der Choral kann bald in dieser, bald in jener Stimme, bald kanonartig, per augmentationem *), diminutionem **), alla stretta ***) oder all' reverscio †) durchgeführt werden.

*) Die Vermehrung (Vergrößerung) bezieht sich bloß auf die Gattung der Noten, nicht auf die größere Anzahl derselben; denn die nämliche Melodie, welche vorher z. B. in Vierteln stand, folgt gemeinlich in einer andern Stimme, noch einmal so langsam (in halben Takten) nach, so daß aus einem Takte alsdann zwei werden u. s. w., wie in der bekannten Doppelfuge von *Graun*: *Christus hat uns ein Vorbild gelassen* u. s. w., Takt 58 im Basse. Die Vergrößerung kann auch verdoppelt werden, das heißt: aus einem Achtel wird ein halber, aus dem Viertel ein ganzer Takt u. s. w.

**) Wenn die Gattung der Noten verkleinert oder der Werth derselben verringert wird, so daß die Viertel zu Achteln, die halben Takte zu Vierteln werden u. s. w., wie in der meisterhaften Fuge von *Händel*: *Du Gottes englisches Heer* u. s. w. (im Messias). Nimmt man die geschwinden Noten als den Hauptsatz an, so gehört dieses Beispiel unter die Vergrößerung.

***) Wenn mehrere Sätze gleichsam ins Enge gezogen und zu gleicher Zeit vorgetragen werden, wie z. B. in *Sebastian Bach's* kanonischen Veränderungen über das Lied: *Vom Himmel hoch, da komm ich her* u. s. w., alle vier Zeilen der Melodie durch die Vergrößerung; Diminution und Umkehrung (all' reverscio) in einander verwebt sind. Nur Schade, daß diese erstaunenswürdige, beinahe unnachahmliche Kunst mehr für das Auge, als für das Ohr ist.

†) Wenn ein Satz so umgekehrt wird, daß die Melodie in der einen Stimme so viel steigt, als sie in der andern fällt. Hier sind 2 Beispiele aus den eben genannten *Bach'schen* Veränderungen als kanonische Nachahmung:

Hier ist nicht der Ort, eine Anweisung zur Fuge zu entwerfen, da hierzu eine eigne Abhandlung erfordert würde; ich kann daher nichts von der Einrichtung derselben, von dem Führer (dux, Thema, Hauptsatz, Subject), von dem Gefährten (Nachsatz, comes), dem Gegensätze (Contrasubject), dem Widerschlage (repercussio), der Zwischenharmonie, der Erweiterung (augmentatio), der Verminderung (diminutio), dem Orgelpunkte, nichts von der strengen und freien Behandlung, von den verschiedenen Gattungen derselben, den einfachen, zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Fugen, und anderen Eintheilungen, Kunstwörtern u. s. w. sagen.

Das ausführlichste und vortrefflichste Werk, welches wir darüber haben, ist unstreitig Marpurg's Abhandlung von der Fuge, in zwei Theilen; ein Buch, welches jeder Organist besitzen sollte. Auch verschiedene Capitel im dritten Theile des vollkommenen Kapellmeisters von Mattheson verdienen hierüber nachgelesen zu werden.

Nächst der Fuge gehört das Orgeltrio hierher. Eine Gattung von Vorspielen, welche häufiger gebraucht werden

(Erste Zeile des Chorals)

I. $\frac{2}{c} \frac{2}{h} \frac{2}{a} \frac{3}{h} \frac{2}{g} \frac{2}{a} \frac{2}{h} \frac{2}{c}$

II. (pausirt ein Viertel) $\frac{2}{e} \frac{2}{f} \frac{2}{g} \frac{2}{f} \frac{3}{a} \frac{2}{g} \frac{2}{f} \frac{2}{e}$

(Zweite Zeile)

III. $\frac{4}{c} \frac{4}{c} \frac{4}{g} \frac{4}{g} \frac{3}{e} \frac{2}{f} \frac{2}{g} \frac{1}{f} \frac{2}{e}$

IV. (pausirt) $\frac{4}{e} \frac{4}{e} \frac{4}{a} \frac{4}{a} \frac{3}{c} \frac{2}{h} \frac{2}{a} \frac{2}{h} \frac{2}{c}$ u. s. w.

(Da der Bass dazu nichts zur Erklärung beiträgt, und wegen der Eintheilung des Taktes, ohne Noten nicht gut untergelegt werden kann, so ließ ich ihn weg). Die Ziffern über den Buchstaben zeigen das Steigen und Fallen der Melodie an. In I. gehen die ersten drei Noten c h a durch Sekunden herunter; dagegen in II. hinauf u. s. w.; in III. fällt die dritte Note eine Quarte; dafür steigt sie in IV. eine Quarte u. s. w. Ebenfalls viel Augenmuß! —

sollte, als es gewöhnlich geschieht, weil sie große Schwierigkeiten hat und eine völlige Kenntniß der Fuge und des doppelten Contrapunktes voraussetzt. Es wird nämlich ein solches Präludium so eingerichtet, daß bald diese, bald jene der drei Stimmen die Hauptmelodie hat; bald ahmt eine der andern nach; bald führt jede ihre Melodie für sich, bald in Verbindung mit einer andern zugleich fort; bald vereinigen sie sich alle drei zu einem gemeinschaftlichen Ganzen, wie in einem gut gearbeiteten Trio für drei verschiedene concertirende Instrumente. Große Künstler verweben auch wohl den Choral in eine von diesen Stimmen, und führen indeß, wie bei der ersten Gattung von Vorspielen, den Hauptsatz in den beiden übrigen Stimmen fort. Mit jeder Hand wird auf einem andern Klavier eine Stimme, im Pedal aber der Baß dazu gespielt. Wer nur ein Klavier hat, der muß sich bei gewissen Sätzen durch die Veretzung des doppelten Contrapunktes zu helfen suchen.

Eine besondere Anweisung ist mir nicht bekannt, aber es giebt eine Menge Orgeltrio's von großen Meistern, nach welchen man sich bilden kann.

Das gemeine Vorspiel oder die freie Phantasie hat zwar die wenigsten Schwierigkeiten, weil man hierbei in Absicht des Taktes, der Modulation, des Rhythmus u. s. w. nicht so gebunden ist, als in den übrigen Arten; indessen kann der Organist auch hierin seine Geschicklichkeit durch eine dem Inhalte des Liedes angemessene, gebundene und ernsthafte Spielart zeigen. Vorzüglich hat er sich bei dieser Gattung, weil sie am wenigsten eingeschränkt, und folglich sehr verführerisch ist, aller wilden und schwärmenden Gedanken, die nahe an Ueppigkeit grenzen, sorgfältig zu enthalten; denn er spielt — wie nicht oft genug gesagt werden kann — in der Kirche.

Viel gute Bemerkungen und Regeln, welche auch hierbei benutzt werden können, findet man auch in E. Bach's Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, im 41. Kapitel. Desgleichen in Adelung's Anleitung u. s. w., im 17. Kapitel.

Hierzu können auch die sogenannten Zwischenpräludien gerechnet werden. Damit man aber diese Art von Phantas-

fieren nicht mit den Zwischenspielen bei jeder Zeile eines Liedes verwechselt, muß ich anmerken, daß die Gemeinde an einigen Orten bei jeder Strophe, z. B. bei dem: Kyrie, Gott Vater u. s. w., inne hält. Der Organist phantastirt (oder interlubirt) binnen der Zeit eine Weile; alsdann fängt der Kantor oder Vorsänger die folgende Strophe an und die Gemeinde fällt wieder ein.

Was diese Einrichtung übrigens für einen Endzweck hat und warum man dies nur bei einigen Liedern thut, ist mir unbekannt.

Auch finden diese Zwischenspiele Statt, wenn die Gemeinde (wie dies bei langen Communionen oft geschieht) zwei Lieder nach einander zu singen hat, wo denn der Organist aus dem Geiste und der Tonart des ersten in den Geist und die Tonart des zweiten Liedes einzuleiten hat.

Das Präludium zur Kirchenmusik verlangt eine eigne Behandlung und macht einige Ausnahmen von der Einrichtung der übrigen Vorspiele nothwendig. Da hierbei das Einstimmen der Instrumente die Hauptabsicht ist, so würde ich dem Organisten rathen, allemal in einem Tone anzufangen, worin sich die Violinen u. s. w. leicht stimmen lassen; das wäre, wenn die Orgel im gewöhnlichen (ordinären) Chortone steht, Cdur (allenfalls auch G- und Fdur, oder C- und Gmoll); stände aber die Orgel im hohen Chortone, so müßte man in Hdur (allenfalls auch in Fisdur oder Edur, H- oder Fismoll) anfangen *). In diesen Tonarten muß sich der Organist eine Zeitlang aufhalten, damit die Musicirenden ihre Saiteninstrumente richtig einstimmen können. Alsdann erst geht er, durch eine gut gewählte Modulation, in den Hauptton des Stückes über; allein der Hörner, Trompeten, Pauken u. s. w. wegen muß er noch

*) Wenn die Orgel im Kammertone steht, — welches aber selten der Fall ist, ob es gleich in mancher Rücksicht sehr gut wäre — so fängt der Organist in Ddur an u. s. w. Der Organist ver-räth wenig Ueberlegung, wenn er auf solche Umstände nicht aufmerksam ist, und ohne Ausnahme aus dem Tone präludirt, worin der erste Satz einer Musik steht. Wenn dieser Ton nun in den Instrumenten z. B. Fmoll oder Esdur ist, wie sollen da die Violinen, Bratschen und Bässe eingestimmt werden?

eine Welle in dem Tone, worin diese Instrumente stehen, moduliren; das darf aber nicht allemal der Ton sein, aus welchem der erste Satz des Kirchenstückes geht; denn theils können diese Instrumente erst in einem der folgenden Sätze eintreten, theils sind sie auch wohl aus einem andern Tone gesetzt; folglich muß der Organist hierauf aufmerksam sein, und die Partitur vorher durchsehen. Wenn z. B. das Kirchenstück aus Dmoll geht, können auch die F- Hörner dazu gesetzt sein u. s. w.

Ich hörte vor einigen Jahren, an einem nicht ganz kleinen Orte, eine Musik mit an, die einen ganz besondern Eindruck auf mich machte. Die Violinisten hatten einen halben Ton zu hoch gestimmt (das Stück ging aus Es dur), die Waldhornisten aber so viel zu tief; bloß der Organist spielte mit den Hoboen aus dem wahren Tone! Man kann sich leicht vorstellen, wie rührend und erbaulich diese Musik im Anfange ausfiel, bis ein jeder das Versehen bemerkte, und Einer nach dem Andern umstimmte. Wie sollen aber auch die Musiker, welche, an mittlern und kleinern Orten, gewöhnlich in den Kirchen spielen, richtig einstimmen, wenn der Organist zu einem Kirchenstück aus Es- oder Bdur immer im Haupttone bleibt? Würde es der geübtesten Kapelle in einem solchen Falle nicht schwer werden, ihre Instrumente ganz rein zu stimmen?

Zugleich hat der Organist auch bei dieser Art von Vorspielen zu bedenken, ob er auf eine Passionsmusik oder Dank=Cantate prälubirt. In jedem Falle muß er, so viel es das Getöse der Instrumente erlaubt, dem Hauptcharakter der Musik gemäß spielen und das Präludium bloß als Einleitung, nicht als ein Ganzes für sich, ansehen.

Unabhängig haben wir dasjenige Vorspiel genannt, welchem nicht unmittelbar eine Kirchenmusik oder ein Choral folgt, sondern welches (wie dies in mehreren Gemeinden der Fall ist) die Stelle eines Eingangsliedes vertritt, oder auch einer Vorlesung, oder der Liturgie überhaupt, oder einzelnen Gebeten vorausgeht, vielleicht auch bloß zum Zwecke hat, bei gottesdienstlichen Handlungen, als Einsegnung der Kinder oder dergleichen, für die entfernter stehenden Gemeindeglieder eine angemessene kirchliche Stimmung zu erhalten u. s. w.

Dies unabhängige Präludium kann, gleich dem abhängigen, ein freies oder, ~~als~~ contrapunktirtes sein. Frei ist es, wenn es zwar (vergleiche den Artikel Organist im 5ten Theil der 3ten Section der Ersch-Gruber'schen Encyclopädie) die einzelnen, das Gebäude der Harmonie bildenden Melodieführungen in einem regelrechten gegenseitigen Zusammenhange erscheinen läßt, die Art ihres Zusammenhanges aber nicht durch specielle Formen in der Tonfolge bedingt, wo also die Phantasie frei nach den allgemeinen Regeln der Modulation schaltet. Das contrapunktirte dagegen ist ein im engeren Sinne des Wortes künstliches harmonisches Gewebe, welches einen oder mehrere aus älteren Tonstücken gewählte, oder eben so gut neugeschaffene musikalische Gedanken zum Gegenstande seines Inhaltes hat, der Art, daß ihre Erscheinung und Fortführung in den einzelnen Stimmen des Harmoniengebäudes besonderen künstlichen Formen (wie deren einige oben bei Erwähnung der Fuge genannt sind) unterworfen werden, zu denen die Lehre vom Contrapunkte specielle Vorschriften giebt. Wir wollen hier aus der oben genannten Abhandlung von Naue noch einiges Nähere über das unabhängige Vorspiel mittheilen.

Das unabhängige Vorspiel, es sei ein freies oder contrapunktirtes, ist zwar in Hinsicht auf die Wahl seiner Tonart und seines Zeitmaßes, nicht beschränkt, da ihm kein Tonstück folgt, zu dessen Tonart und Geist es unmittelbar einzuleiten hat; es hängt jedoch

- a) von der Zeit des Kirchenjahres ab, in welche eine kirchliche Versammlung fällt, und
- b) von dem Charakter der gewählten Gesänge im Allgemeinen.

Was a) die Zeit des Kirchenjahres betrifft, so bedarf es wohl nicht einer längern Auseinandersetzung, daß das Orgelspiel in der Fastenzeit andere Gefühle bekunden müsse, als das in der Adventszeit und eben so, daß es am Charfreitage ein anderes sein müsse, als am Himmelfahrtstage. Jedoch hat man hierbei den unter b) erwähnten Charakter der für jede Gottesverehrung besonders vom Prediger ausgewählten Lieder nicht minder im Auge zu behalten; denn es läßt sich jedes Fest und jede kirchliche Zeit in verschiedener Art be-

handeln, und da der Organist nicht wissen kann, von welcher Seite der Prediger den vorzutragenden Gegenstand auffassen wird, so bleibt ihm nichts übrig, als denselben aus dem Inhalte der von dem Prediger vorgeschriebenen Lieder zu ersehen. Deshalb muß ein guter Organist auch in dieser Rücksicht zuvor einen prüfenden Blick auf die vorgeschriebenen Lieder werfen, ehe er überhaupt das Orgelspiel beginnt. Sieht er z. B., daß der Prediger an Tagen der Freude Lieder von fröhlich = erhebenden, oder daß derselbe Lieder von dankbar ernstern Inhalte, und an Tagen der Trauer Lieder von wehmüthig = bewegtem oder vertrauensvoll auf Gottes Hilfe verweisendem Inhalte gewählt hat, so hat er an Tagen der Freude im ersten Falle durch feuriges, im zweiten Falle durch majestätisch = ernstes, und an Tagen der Trauer im ersten Falle durch schwermüthig = langsames, im zweiten durch einfach = ruhiges Spiel die im Liede herrschenden Empfindungen anzudeuten, sein Spiel aber immer in doppelter Beziehung auf die Veranlassung der kirchlichen Feier und den speciellen Charakter derselben zu motiviren.

Auch hierüber lassen sich nähere Regeln nicht aufstellen, sondern ist ein richtiges Gefühl der sicherste Wegweiser, und beziehe ich mich daher auf die bereits bei der Erläuterung des Choralspieles gegebenen Andeutungen.

Um einigermaßen einen richtigen Fingerzeig zu haben, studire man die ältern Festmelodien, und bemühe sich, am Weihnachtsfeste in dem Charakter der Weihnachtsmelodien, als z. B. Gelobet seist du Jesus Christ u. s. w., Vom Himmel hoch da komm ich her u. s. w. und anderer dergleichen, sowie am Osterfeste in dem Charakter der Ostermelodien, und an andern Festen in dem Charakter der für dieselben bestimmten ältern Choralmelodien zu prälabiren. Ich weiß wohl, daß man auf den Charakter der Melodien, in sofern dieser die verschiedenen Feste betrifft, von Seiten der Liederdichter der neuern Zeit eine größere Aufmerksamkeit erwarten dürfte, als sie diesem Gegenstande bisher zugewandt haben; es haben auch schon mehrere musikalisch gebildete Prediger, denen hierin ein Urtheil vorzugsweise zusteht, ihre desfallsigen Wünsche laut ausgesprochen, so lange wir aber noch Festlieder des freudigsten Inhalts auf Trauermelodien

und umgekehrt Bußgefänge auf erhebende Festmelodieen, als z. B. Lobt und erhöht des großen Gottes Güte, zu der Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen; und: Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen, zu der Melodie: Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren u. s. w., gebichtet erhalten, oder, um mich richtiger auszudrücken, so lange wir in unsern Gesangbüchern solche verkehrte Melodieen-Überschriften über den Liedern finden, möchte die Erfüllung dieses Wunsches noch in weiter Ferne liegen. Diejenigen Liederdichter, welche nicht musikalisch genug sind, um eine Melodie zu beurtheilen, und die doch gern auf den Charakter der Melodie Rücksicht nehmen wollen, müssen wir, wie schon erwähnt, auf das evangelische Choralbuch für Männerstimmen von Naue verweisen, in welchem die Mehrzahl der Melodieen mit Texten versehen ist, welche nicht allein den Charakter derselben, sondern auch die Nuancirungen der einzelnen Choralthellen bezeichnen.

Als äußeres Mittel zur Erhöhung des Ausdrucks würde ein stärkeres (vollzähliges) Registriren an frohen Festtagen, ein schwächeres Registriren an Trauertagen zu empfehlen sein.

Hierbei dürfte auch die technische Form Rücksicht verdienen. Ein freies, froh bewegtes Vorspiel eignet sich mehr für die fromm-aufjauchende, ein lebendiges, contrapunktirtes (majestätische Fuge) mehr für die ernste Freude; ein düstres, freies Vorspiel mehr für den Schmerz; ein ruhiges, contrapunktirtes Spiel (z. B. sanftes Orgeltrio) mehr für das fromme Vertrauen.

Wir haben hier nun noch des Nachspiels Erwähnung zu thun, welches im Wesentlichen dem Vorspiele gleicht, nur daß es in Hinsicht auf seinen Platz in der Gottesverehrung eine andere Stelle einnimmt, als jenes, nämlich daß es entweder am Schlusse eines Gesanges oder am Schlusse der Gottesverehrung folgt, und eben in Rücksicht auf diesen seinen Platz Nachspiel genannt wird. Auch hierüber sei es uns erlaubt, eine Stelle aus der vorerwähnten Abhandlung aufzunehmen. Es beginnt die betreffende Stelle dort (wo eine andere Ordnung beobachtet ist) mit der

Erklärung des abhängigen Nachspiels, welches wir bereits unter dem Namen Zwischenspiel behandelt haben, aber des bessern Zusammenhanges wegen hier nicht weglassen möchten.

Das Nachspiel theilt sich, wie das Vorspiel, in das abhängige und unabhängige. Das abhängige Nachspiel ist fast in der Regel auch zu gleicher Zeit Vorspiel zu einem kommenden Gesang- oder Musikstück, oder, um wichtiger zu sprechen, Zwischenspiel, welches zwei Musikstücke verbindet. So z. B. wird in vielen Kirchen dem Kirchenmusikstücke beim Frühgottesdienste (wo die Liturgie vorhergegangen ist) sogleich der Choral angeschlossen, und umgekehrt, beim Nachmittagsgottesdienst (bei welchem gewöhnlich nur ein Theil der Liturgie zum Schlusse der Kirche genommen wird) wird häufig der Gottesdienst mit einem Eingangsverse eröffnet, an welchen die Kirchenmusik sogleich angeschlossen wird. Im ersten Falle, nämlich wenn der Choral der Kirchenmusik folgt, wird nach dem Schlusse derselben mit wenigen Accorden und wo möglich mit Vermeidung auffallender Uebergänge in die Tonart modulirt, aus welcher der nachfolgende Choral geht, und treten sodann alle die Bestimmungen in Wirksamkeit, welche von einem guten Choralvorspiele gefordert werden. Folgt aber das Kirchenmusikstück auf den Choral, so wird aus der Tonart des Chorals mit wenigen Accorden nach derjenigen Tonart hin modulirt, welche zum Einstimmen der Saiten- und nachher der Blasinstrumente nöthig ist, worauf man dann in die Tonart des aufzuführenden Musikstückes einleitet; und es herrschen hierbei alle diejenigen Anforderungen vor, welche man an ein gutes Vorspiel zu einem Musikstücke mit Orchesterbegleitung oder für Orchester allein macht. Bei langen Communions, wo in der Regel der Gesang eines Liedes nicht bis zum Ende der Communion ausreicht, pflegt man 2 oder mehrere Lieder (je nachdem es nöthig ist) unmittelbar nach einander zu singen. Das Zwischenspiel, welches man hierbei zwischen 2 Choralen macht, wird nach kurzem Uebergange von der Tonart des ersten Chorals zu der Tonart des zweiten Chorals ganz wie ein Choralvorspiel behandelt, nur unterliegt es noch der Hauptbedingung, daß es niemals geräuschvoll werden darf, selbst nicht an hohen Festtagen, da ein feierlich ernstes Or-

gespiel mit sanften-Registern während der Dauer der Communion unter allen Umständen unerlässlich ist.

Das unabhängige Nachspiel hat seinen Platz am Schlusse der Kirche. Der Geist desselben sollte vorzugsweise eine Darstellung der Gefühle sein, welche durch den gesammten Inhalt des stattgehabten Gottesdienstes in den Herzen der Zuhörer rege gemacht worden sind, wenigstens müßte der Anfang des Nachspiels diese Tendenz haben. Da aber der größere Theil der Zuhörer während desselben die Kirche verläßt, (indem es ja mit zu den Bestimmungen des Nachspiels gehört, das Geräusch, welches die Fortgehenden unwillkürlich machen, soweit zu verdecken, daß es nicht der kirchlichen Würde überhaupt und der durch den stattgehabten Gottesdienst. insbesondere erweckten Stimmung entgegen sei), so mag hier wohl der einzige verzeihliche Mangel sein, wenn der Organist seine Gewandtheit und seine Kenntnisse in einem uneingeschränkten Maße zu zeigen sucht, und hat sich derselbe nur zu hüten, daß er nicht in seinem Eifer zu weit gehe oder wohl gar vergesse, daß er in der Kirche und vor der Orgel sitzt. Wenn aber überhaupt die Klänge der Orgel an und für sich ernste Gefühle in jeder menschlichen Brust, die musikalischen Eindrücken nicht verschlossen ist, erwecken, so muß man erwarten, daß es am wenigsten einem Musiker, der ein kirchliches Amt bekleidet, möglich sein wird, vor der Orgel zu sitzen, ohne von seinem Berufe innig durchdrungen zu sein. Darum können wir einen solchen, der nicht den Muth hat, seine Eitelkeit dem geheiligten Zwecke aufzuopfern, unmöglich Organist nennen. Ja, wer nicht seine Freude, wir möchten sagen, seine Seligkeit darin zu finden weiß, unbemerkt das Gute zu fördern, und wer an den majestätischen Klängen der Orgel nur dann Gefallen findet, wenn er der Gemeinde damit imponiren kann, der taugt nicht in die Kirche.

Daß das unabhängige Nachspiel gleich dem unabhängigen Vorspiele eben so zweckmäßig ein freies, als auch ein contrapunktirtes sein kann, dürfen wir als bekannt voraussetzen, wollen aber doch zu Vermeidung eines Mißverständnisses nochmals erwähnen, daß alle für das unabhängige Vorspiel gegebene Regeln und Andeutungen auch für das unabhängige Nachspiel gelten.

Ob es ganz leicht sei, ein zweckmäßiges Vorspiel und Nachspiel zu machen, läßt sich nach dem Inhalte dieses Abschnittes einigermaßen beurtheilen. Präludirt wird zwar von allen Organisten; aber sind nicht die meisten Vorspiele bloß leere Töne, welche auf den folgenden Choral wenig oder gar keine Beziehung haben? Wird nicht sogar die Gemeinde dadurch öfters mehr von der Andacht abgezogen, als auf den Inhalt des Liedes vorbereitet, und zu religiösen Empfindungen gestimmt? Daß nicht ein jeder Organist die nöthigen Kenntnisse besitzt, ein nach den Regeln der Kunst ausgearbeitetes Präludium zu machen, mag in mancher Rücksicht zu entschuldigen sein; aber unverantwortlich ist es, wenn er sich noch überdies nicht gehörig dabei einschränkt, und durch eine Reihe von ausschweifenden Gedanken der Gemeinde ein Aergerniß giebt. —

Dritter Abschnitt.

Die dritte Verpflichtung des Organisten ist, daß er den Altar-, und Responsoriengesang, so wie die Kirchenmusik (welche Gegenstände zwar nicht allgemein eingeführt sind, auch nicht in allen Kirchen unter Orgelbegleitung vorgetragen werden) da, wo es gefordert wird, mit der Orgel unterstütze.

Was erstens den Altargesang betrifft, so ist derselbe zwar, wie schon erwähnt, nicht überall eingeführt (oder richtiger zu sagen, nicht überall beibehalten), jedoch darf ein guter Organist nicht ohne Kenntniß dieses, schon durch sein hohes Alter ehrwürdigen, und wo er richtig behandelt wird, unleugbar wirkungsvollen Erbauungsmittels sein. Man hat längere Zeit vorzugsweise nur den Choralgesang in der evangelischen Kirche beachtet und gepflegt, dagegen den Altargesang gänzlich vernachlässigt. Daher kommt es denn auch, daß wir der großen Zahl an Choralmelodien nur eine geringe Zahl gelungener Altarmelodien gegenüber zu stellen haben, und manche in neuerer Zeit gemachte Versuche sind hauptsächlich deshalb verunglückt, weil die Organisten dem eigentlichen Geist des Altargesanges aus Mangel an historischen Studien verfehlten. Eben so ist in vielen Orten die Orgelbegleitung zum Altargesange als unzweckmäßig verworfen worden, und zwar nur, weil die Organisten das Wesen desselben zu wenig kannten, um eine demselben entsprechende Orgelbegleitung durchzuführen zu können. Ein be-

lehrendes Werk über den Altargefang ist übrigens außer dem im Jahre 1818 von dem Verfasser der gegenwärtigen Bearbeitung der Organistenpflichten herausgegebenen Versuche einer musikalischen Agende seit wenigstens einem Jahrhundert nicht erschienen, und wir sind daher außer Stande, eine weitere Anzeige empfehlenswerther Werke über den Altargefang zu geben, wollen aber unsern Lesern wenigstens Einiges, was hier nöthig sein dürfte, aus dem genannten *Naué'schen* Werke mittheilen.

Unsere Altar-Melodien — lautet es dort in der Einleitung S. XII — schreiben sich her aus dem sogenannten Choraliterlesen, oder Lesen oder Singen nach dem Accent. Dieses Lesen oder Singen nach dem Accent bestand ursprünglich darin, daß man eine beliebige musikalische, nicht bloß rhetorische Tonhöhe wählte, in der man sämtliche vorzutragende Worte aussprach, mit Ausnahme einzelner, entweder ihrer Beschaffenheit oder ihrer Stellung wegen hervorzuhebenden Sylben oder Worte, die durch Auf- und Absteigen auf nähere, wie auf entferntere Tonstufen ausgezeichnet wurden. Worte nämlich und Sylben von einer besondern Beschaffenheit, als z. B. Worte aus einer fremden Sprache, oder Worte, deren Biegungen aus einer fremden Sprache entlehnt waren, wurden nach Verhältniß dieser ihrer Beschaffenheit, und zweitens Worte und Sylben, die zu Anfang oder zu Ende kleinerer wie größerer Textes-Einschnitte und Abschnitte standen, nach Verhältniß der Interpunction, zur Beförderung der Deutlichkeit und Verständlichkeit des Textes, hervorgehoben. Auch wurde die dem Ganzen zu Grunde gelegte Tonhöhe bei einzelnen Perioden und Stellen nach Maßgabe des Textes verändert, so z. B. wenn eine Person redend eingeführt wurde u. s. w.

Die verschiedenen Arten des Auf- und Absteigens nannte man Accente, und weil diese Vortragsart nur in der Kirche gebräuchlich war, Kirchenaccente. *Ornitoparchus* in seinem Werke: *musice active micrologus*, Leipz. 1517, führt im dritten Buche, welches ausschließlich sich mit der Erklärung der Kirchenaccente beschäftigt, folgende Kirchenaccente an:

- 1) den *Medius*, welcher von der angenommenen Tonhöhe eine Terz abwärts fällt, a);

- 2) den Gravis, welcher eine Quinte abwärts fällt, b);
 3) den Moderatus, welcher zwei Töne nach einander abwärts und dann einen Ton wieder aufwärts geht, c);
 4) den Acutus, welcher zwei Töne nach einander abwärts schreitet und dann zur angenommenen Tonhöhe zurückspringt, d); wie die hier beigelegten Beispiele zeigen:

a) Accentus medius: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{a} \overline{a}$

b) - gravis: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{f}$

c) - moderatus: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{h}$

d) - acutus: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{c}$

Auch erwähnt er noch des Circumflexus, von dem er aber kein Notenbeispiel giebt. Er sagt dazzu: circumflexus est, quo syllaba elevata deprimitur, und weiter: circumflexus contrarius acuto ab acuto incipit et in gravem desinit, und giebt ihn als nur von einigen Mönchsorden angenommen an.

In dem vierten Capitel, welches de regulis specialibus der Accentus handelt, sagt er, daß bei der Frage der Accent immer auf die letzte Sylbe falle und daß diese acuenda sei. Das dabei gegebene Beispiel ist folgendes:

e) $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{a} \overline{h} \overline{c}$

Bei der Erklärung der Anwendung der Accente, beim Vortragen der Episteln und Evangelien, sagt er, daß dieselbe in den verschiedenen Kirchen verschieden sei, giebt jedoch einige Regeln an, die er allgemein gebräuchlich nennt. In den dazu gegebenen Unterspielen finden sich noch einige, durch die verschiedene Anwendung und Zusammenstellung der genannten Accente entstehende Formen f) g) h) i), deren weitere Erörterung aber wir hier süglich übergehen können.

f) $\overline{\overline{d}} \overline{\overline{h}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{a}} \overline{\overline{h}} \quad || \quad \text{g) } \overline{\overline{h}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}}$
 h) $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{a}} \overline{\overline{h}} \quad || \quad \text{i) } \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{h}}$

Die *introductio ad musicam practicam* des *Henrici Fabri Lichtenfelsensis*, Leipzig 1558, stimmt in der Erklärung der Accente mit *Ornitoparchus* überein, erwähnt aber noch außerdem eine *clausula finalis*, welche nach dem daselbst enthaltenen Notenspiel von der angenommenen Tonhöhe durch die Sekunde in die Terz aufwärts, und sodann durch die Sekunde zur angenommenen Tonhöhe abwärts zurückkehrt, sie ist hier unter k) mitgetheilt:

k) $\overline{\overline{c}} \overline{\overline{c}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{e}} \overline{\overline{d}} \overline{\overline{c}}$

In *Walthers*'s Lexikon, aus welchem auch die Erklärung der Kirchenaccente in *Koch's* Lexikon entlehnt ist, stimmt zwar die Erklärung des *accentus medius*, des *gravis* und des *acutus* mit der hier gegebenen Erklärung überein, den *moderatus* und die *Frage-* und *Endform* aber erklärt er, wie folgt:

„*Moderatus*, wenn etliche Sylben vor der letzten um eine Sekunde zwar erhöht, die letzte aber in ihren vorigen Ton wiederum gesetzt wurde. *Interrogativus* elevirte die Frageweise vorkommender Redensarten am Ende um eine Sekunde; und der *Finalis* brachte die letzte Sylbe nach und nach herunter in die Quarte, so daß etliche vorhergehende *gradatim* in selbige descendiren mußten.“

Außer diesen Accenten führt *Walthers* noch den *accentus immutabilis* an, wo die letzte Sylbe weder erhöht noch erniedrigt wurde. Er verweist dabei auf *Mart. Henrici myrti ramum pro doctibus. positio. III*, von welchem Werke ich aber aller Bemühungen ungeachtet kein Exemplar habe erhalten können.

Der berühmte *Lucas Lossius* giebt in einer späteren (1579) in *Wittenberg* erschienenen Auflage seiner *Psalmodie* die folgenden Kirchenaccente an:

- 1) Immutabilis, bei dem die Endsylbe weder erhöht, noch tiefer gesungen wird;
- 2) (ohne Namen) der Accent, wo die Endsylbe eine Terz tiefer;
- 3) (gleichfalls ohne Namen) wo die Sylbe (hier steht nicht Endsylbe) eine Quinte tiefer gesungen wird;
- 4) Acutus, der die tiefer gesungene Sylbe wieder zu der vorigen Höhe erhebt;
- 5) Moderatus, der die Sylbe in die nächste Sekunde erhebt.
- 6) Interrogativus, der die Sylbe nach und nach erhebt.

In dem dabei gegebenen Beispiele findet sich außer den Formen, die wir hier unter a, b, c, d und g mitgetheilt haben, noch folgende als Schlußform:

$$\overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}}$$

Hier näher zu untersuchen, welche Meinung die richtigere sei, und welche Accente am meisten gebraucht werden, kann nicht unsere Absicht sein, da es uns bloß darauf ankommt, die Beschaffenheit der Kirchenaccente im Allgemeinen kennen zu lernen, wozu die gegebenen Beispiele hinreichen. Es giebt demnächst noch in allen ältern Agenden unter dem Namen regulae melodiae Anweisungen zum Vortrag der Episteln, Evangelien und anderer Abschnitte der heiligen Schrift, welche in frühern Zeiten nach den Kirchenaccenten, oder, wie sie es nannten, Choraliter gelesen, resp. cantilirt wurden. Von diesen Regeln wollen wir beispielsweise bloß zwei geben, welche wir aus Luthers: „deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg“ (Wittenberg 1526) entnehmen. Die erste derselben ist die Vorschrift, wie die Episteln gelesen werden sollen:

$$\text{Anfang: } \overline{\underline{g}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{c}}$$

$$\text{Komma: } \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{c}}$$

$$\text{anderes Komma: } \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{c}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{c}}$$

Kolon: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{a} \overline{a} \overline{c} \overline{c}$ \overline{c}

Periode: $\overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{e} \overline{d} \overline{d} \overline{c}$

Frage: $\overline{g} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{c}$

Schluß: $\overline{d} \overline{d} \overline{d} \overline{e} \overline{e} \overline{u} \overline{u} \overline{c}$

Die zweite ist die Vorschrift, wie die Evangelien gelesen werden sollen:

Anfang: $\overline{c} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{g} \overline{g} \overline{a}$

Komma: $\overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{h} \overline{a}$

anderes Komma: $\overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{g} \overline{a}$

Kolon: $\overline{a} \overline{f} \overline{f} \overline{g} \overline{a}$

Periode: $\overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{a} \overline{c} \overline{h} \overline{a}$

Schluß: $\overline{h} \overline{h} \overline{h} \overline{g} \overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{h} \overline{a}$

NB. Diese Formen sind, wie aus dem Zusammenhange hervorgeht zum Vortrage für die Worte des Evangelisten bestimmt; denn — was bei der Vorschrift für das Lesen der Episteln nicht der Fall ist — es folgt darauf noch eine besondere Anweisung, vox personarum, und eine dritte vox Christi überschrieben, welche wir beide hier gleichfalls folgen lassen.

Stimme der Personen:

Komma: $\bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$ anderes Komma: $\bar{o} \bar{c} \bar{c} \bar{c} \bar{o} \bar{h} \bar{c}$ Kolon: $\bar{o} \bar{c} \bar{h} \bar{a} \bar{a}$ Periode: $\bar{c} \bar{a} \bar{a} \bar{c} \bar{c}$ Frage: $\bar{g} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{c}$ Schluß: $\bar{d} \bar{d} \bar{h} \bar{c} \bar{d} \bar{c} \bar{o}$

Stimme Christi:

Komma: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \bar{e} \bar{f} \bar{f}$ Kolon: $\bar{f} \bar{f} \bar{f} \bar{f} \bar{g} \bar{g} \bar{i}$ Periode: $\bar{f} \bar{f} \bar{a} \bar{a} \bar{g} \bar{g} \bar{f}$ Frage: $\bar{e} \bar{e} \bar{f} \bar{a} \bar{a}$ Schluß: $\bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{g} \bar{a} \bar{g} \bar{f}$

Was nun die vorher ausgesprochene Meinung betrifft, daß unsere gegenwärtigen Altarmelodien aus diesem Lesen nach den Accenten entstanden sind, welche wiederum diesen Regeln der Melodien zu Grunde liegen, so glaube ich diese weiter nicht belegen zu dürfen, als wenn ich hier die in der vorgenannten Agende Luthers mitgetheilte Melodie der Ein-

setzungsworte, welche noch jetzt in vielen Kirchen gebräuchlich ist, folgen lasse.

Melodie der Einsetzungsworte aus Luthers Agende:

- $\bar{c} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{g} \bar{a}$ $\bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a}$
1) Unser Herr Jesus Christ, **2)** in der Nacht, da er ver-
 $\bar{r} \bar{g} \bar{a}$ $\bar{a} \bar{h} \bar{a} \bar{a}$ $\bar{a} \bar{g}$
rathen ward, **3)** nahm er das Brodt, **4)** dankt und
 \bar{a} $\bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{c} \bar{h} \bar{a}$ \bar{a} \bar{r}
brach's, **5)** und gab's seinen Jüngern und sprach: **6)** Neh-
 $\bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{g} \bar{r}$ $\bar{r} \bar{r} \bar{e} \bar{r}$ $\bar{r} \bar{r} \bar{a}$
met hin und esset, **7)** das ist mein Leib, **8)** der für euch
 $\bar{g} \bar{g} \bar{r} \bar{r}$ $\bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{e} \bar{r} \bar{g} \bar{g}$
gegeben wird; **9)** Solch's thut, so oft ihr's thut, zu
 $\bar{a} \bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{r}$ $\bar{c} \bar{c} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{g} \bar{a}$
meinem Gedächtniß. **10)** Desselben gleichen auch den Kelch
 $\bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{a} \bar{c} \bar{h} \bar{a}$ $\bar{r} \bar{r} \bar{r}$
11) nach dem Abendmahl und sprach: **12)** Nehmt hin und
 $\bar{r} \bar{g} \bar{g} \bar{r} \bar{r}$ $\bar{r} \bar{r} \bar{e} \bar{r}$ $\bar{r} \bar{r}$
trinket Alle drauß, **13)** das ist der Kelch: **14)** ein neu
 $\bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{g} \bar{g} \bar{r} \bar{r}$ $\bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{e}$
Testament in meinem Blut, **15)** das für euch vergossen
 $\bar{r} \bar{r} \bar{r} \bar{a} \bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{r}$ $\bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{e}$
wird zur Vergebung der Sünde. **16)** Solch's thut, so oft
 $\bar{r} \bar{g} \bar{g} \bar{a} \bar{g} \bar{g} \bar{g} \bar{r} \bar{r}$
ihr's trinket, zu meinem Gedächtniß.

Man wird auf den ersten Blick sehen, daß diese Melodie aus den Regeln für das Evangelienfingen zusammengesetzt ist. 1 und 10 ist die Anfangsform aus der Melodievorschrift für den Evangelisten; 2 das Kolon eben daher; 3 das erste Komma eben daher; 4 das zweite Komma eben daher; 5 und 11 die Form der Melodie der Periode, eben daher; 6, 12 und 14 das Kolon aus den Regeln für die Stimme Christi; 7, 13 und 15 das Komma eben daher; 8 die Periode eben daher; 9 und 16 die Schlußform eben daher. Als weitem Beweis mache ich darauf aufmerksam, daß in einer zweiten Melodie der Einsetzungsworte, welche in der Brandenburgischen Agende, Nürnberg 1564, so wie in vielen andern Agenden sich findet, der *accentus acutus* und der *accentus moderatus* mehrmals in ihrer ursprünglichen Gestalt vorkommen; auch daß wir in unsern Kirchen bei dem Gesange der Collecten sehr oft den *accentus interrogativus*, obwohl beide nicht nach ihrer ursprünglichen Bedeutung, angewendet finden, so wie denn endlich der *accentus finalis* in der bekannten Endform der Intonationen und Versikel unverkennbar ist. Auch stimmt das Wesen unserer gegenwärtigen Altargesänge in rhythmischer Hinsicht ganz mit dem ehemaligen Lesen nach dem Accente überein; denn in unsern gegenwärtigen Altarmelodien ist eben so wenig von einem abgemessenen Verhältniß der musikalischen Einschnitte unter einander die Rede, als dies bei dem Choraliterlesen der Fall ist, und nur das Gewicht der Worte und die Länge der rhetorischen Einschnitte bestimmen das Zeitmaaß für die Theile, so wie für das Ganze; wir wiederholen den angenommenen Ton so oft, als es die Zahl der Sylben jedes Einschnittes verlangt, und lassen die Töne nur dann steigen oder fallen, und ruhen nur dann aus, wenn es das Gewicht und die Stellung der Worte so mit sich bringen.

Aus dem hier erörterten Wesen des Altargesanges geht nun auch von selbst die Art der Begleitung hervor, welche der Organist zu dem Gesange des Predigers zu wählen hat. Denn da nicht der Ton der Stimme, sondern die Aussprache der Worte vorherrschen soll *), so darf auch die

*) Mathaens *Ludæus cantica sacra* Vorrede der 2ten Abtheilung des 1sten Theiles enthält darüber folgende Stelle:
Ihr Organistenpflichten. 2. Kap.

Orgelbegleitung ein für alle Mal nie stark sein, sondern muß immer so gehalten werden, daß sie die Stimme des Predigers stets überwiegend hervortreten läßt, und nur als zur Unterstützung derselben nöthige Unterlage erscheint *).

Es geht aber demnächst noch aus dem Wesen des Altargesanges hervor, daß der Organist keineswegs den Gesang des Geistlichen Sylbe für Sylbe begleiten darf, sondern, da der Altargesang recitirend ist und eine Reihe von Sylben auf eine und dieselbe Tonhöhe zu liegen kommt, 1) daß er zu Anfange jedes Texteseinschnittes die Harmonie einfach angebe, in welcher die vom Prediger zu nehmende Tonhöhe, welche sich nach der Höhe der Stimme desselben richtet, als consonirendes Intervall und zwar zu oberst liegt, auch wohl diese Tonhöhe, damit der Prediger den Ton desto leichter treffe, dadurch bemerkbar macht, daß er den Accord von unten herauf gebrochen angiebt und bei dem obersten Tone desselben, als dem, in welchem der Prediger anzufangen hat, etwas länger verweilt, als bei den übrigen Gliedern des Accordes; 2) daß er hierzu zu Anfang einer Periode nur den reinen großen oder kleinen Dreiklang wähle, bei Anfang kleinerer Texteseabschnitte aber mit dem Dreiklang und dessen erster Versetzung zweckmäßig abwechselte, um Monotonie zu vermeiden; 3) daß er, wenn der Texteseinschnitt lang ist, daher viele Sylben nach einander auf gleiche Tonhöhe fallen, den Accord von Zeit zu Zeit wiederhole, um vermeiden zu helfen, daß der Prediger nicht im Tone sinke; 4) daß er den Schluß jedes Texteseinschnittes, je nachdem der Prediger die Folge der Schlußöne wählt, mit einer kurzen Folge von leicht faßlichen Accorden begleite und auf

In Athanasii ecclesia Alexandrina lectores voce tarda et clara, sed non ultra quintam aut sextam levata, sonare, verba scripturae sacrae, vocis flexu moderato, ita ut pronuntianti vicinior quam canenti esset, solebant. Quem morem nostra aetas adhuc retinet, cum evangelium et epistolam et collectas, et verba praefationis et coenae Dominicae ad aram sacerdos canit. —

*) Eine sanfte Flöte 8 Fuß oder ein Gedackt 8 Fuß im Manual, wie auch im Pedal (nur jedenfalls gut ansprechend und rein gestimmt) genügt vollkommen zu der Begleitung des Gesanges des Predigers.

dem Schlussaccorde selbst etwas länger verweile, als bei dem andern Accorden, auch wohl durch eine ganz kurze, von allen gesuchten Harmoniewendungen freie Einleitung wieder zu dem Tone zurückkehre, mit dem der Prediger den kommenden Texteseinschnitt beginnen will; 5) daß der Organist sich aller Läuser, Triller, Doppelschläge oder anderer melismatischen Verzierungen bei der Begleitung des Altargesanges enthalte. Daß die unter 1 bis 5 genannten Regeln da wegefallen, wo der Prediger aufgezeichnete Altarmelodien singt, zu denen bereits Orgelbegleitung geschrieben ist, bedarf kaum der Erwähnung; wohl aber hat ein verständiger Organist, falls die vorgeschriebene Begleitung dem Wesen des Altargesanges nicht entspricht, seine ganze Aufmerksamkeit darauf zu wenden, dieselbe zu vereinfachen, und sie alsdann erst dem Liturgen zur Prüfung vorzulegen, wie denn überhaupt und unbedingt so lange ein vorheriges Besprechen zwischen dem Prediger (Liturgen) und dem Organisten über die Tonhöhe, die Einschnitte und Schlussfälle des Altargesanges nöthig ist, bis der Organist durch Gewohnheit und Übung die Tonfolge, welche der Prediger zu nehmen pflegt, in allen Fällen mit möglichster Sicherheit zu errathen und zu begleiten weiß.

Anleitungen und die nöthigen Werke zu vergleichen Instructionen des Predigers an den Organisten geben mehrere Stellen der genannten musikalischen Agende von Nauw S. 66 fg. an die Hand, auf die wir hier verweisen müssen.

Was wir von der Begleitung des Altargesanges gesagt haben, läßt sich auch anwenden auf einen, wenn auch nur kleinen, so doch wesentlich wichtigen Theil der Liturgiechöre. Liturgiechöre nennen wir bekanntlich diejenigen kürzern Gesänge, welche man zwischen die Altargesänge und Gebete, die den Hauptbestand der Liturgie bilden, einlegt *).

*) Wenn ich hier sage Altargesänge, so bitte ich, diesen Ausdruck nicht in dem Begriffe der Vorzeit zu nehmen, wo häufig die Sänger der Liturgiechöre ihren Platz am Altare hatten und wo deshalb auch diese Liturgiechöre, Responsorien, Versikel, Prosen, Halleluja's, Antiphonen, Sequentien und wie sie nach ihren verschiedenen Bedeutungen genannt wurden

Die genannten Liturgiechöre nun theilen sich sowohl ihrem Texte und ihrer Anwendung als auch ihrer musikalisch-technischen Beschaffenheit nach in 2 Gattungen, und zwar dem Texte nach erstens in solche, deren Texte vollständige, in sich selbst abgeschlossene sind (Bibelstellen, Psalmen, fromme Sprüche u. s. w.), an deren Stelle man unbeschadet des übrigen Inhaltes der Liturgie andere wählen und ausführen kann, und deren Eintritt durch die vorhergehenden Worte des Predigers nicht unbedingt nothwendig gemacht wird. Diese wollen wir unabhängige nennen. Abhängige aber nennen wir die, wo der Prediger entweder nur einen Theil des Textes spricht (resp. singt) und dem Chöre die Ausführung des übrigen Theiles des Textes überläßt (als z. B. Prediger: Ehre sei Gott in der Höhe; Chor: und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen; eben so der Schluß des Vater unser, welches in vielen Kirchen nur bis zu den Worten gesungen wird: Sondern erlöse uns von dem Uebel, worauf sodann der Chor fortfährt: Denn dein ist das Reich u. s. w.), oder wo die Schlußworte des Predigers die Textesworte des Chores ein für alle Mal (ohne Wahl zwischen verschiedenen Texten gleichen Inhalts) bedingen *).

Beide, sowohl die abhängigen als die unabhängigen Liturgiechöre, sind in musikalisch-technischer Hinsicht entweder von der Beschaffenheit, daß ihre rhythmischen Einschnitte ein gleichmäßig wiederkehrendes Verhältniß haben, und diese wollen wir metrisch nennen; oder sie sind der Art, daß sich

und noch genannt werden mögen, öfter unter dem Namen Altargesänge vorkommen, sondern ich meine hier ausschließlich nur diejenigen Gesänge, welche der Geistliche allein am Altare vorträgt.

- *) Z. B. den Schluß der Präfation, Prediger: — und mit allen Engeln und Erzengeln und dem ganzen Heere der himmlischen Heerschaaren singen wir dir und deiner unendlichen Herrlichkeit einen Lobgesang; oder, wie die Schlußworte der Präfation in ältern Agenden lauten: Prediger: Und denselben mit allen Engeln und Erzengeln u. s. w., singen wir ohne Ende; Chor: Heilig, Heilig, Heilig ist Gott u. s. w.; eben so auch den Anruf vor der Collecte: Prediger: der Herr sei mit euch! Chor: Und mit deinem Geiste! Auch gehört hierher das Amen des Chores u. s. w.

die Zahl ihrer Taktglieder ohne Beobachtung einer gleichmäßigen Wiederkehr der Zeiteinschnitte nur nach der verschiedenen Länge der Texteseinschnitte und der Quantität und Qualität der Sylben derselben richtet, und diese wollen wir recitativ-artige nennen. (Wir könnten ihnen auch, wie dies häufig geschieht, die Bezeichnung *Alla Palestrina* geben, jedoch scheint uns diese Bezeichnung in sofern unrichtig, als zwar der hochgeehrte *Palestrina* mehrere solche recitativ-artige Responsorien geschrieben, jedoch eine weit größere Menge von Compositionen geliefert hat, welche sich in gleichmäßigen Rhythmen bewegen, und weil keineswegs das Recitativ-artige den Hauptcharakter seiner Compositionen bildet, sondern vielmehr die edle Einfachheit seiner Harmonie, welche in jener Zeit, wo man über den contrapunktischen Künsten fast den Zweck der Tonkunst vergaß, um so mehr Eindruck machen mußte. Mit dem Namen *Alla Palestrina* können wir also nicht füglich diese Art der Responsorien bezeichnen; der Ausdruck *Falsi Bordoni*, den die Italiener dafür brauchen, ist aber eben so wenig anwendbar, auch nicht bekannt genug; und man möge mir daher die hier gewählte Bezeichnung „recitativ-artige Liturgiechöre“ zu Gute halten, da er der Sache wenigstens am nächsten liegt.

Diese recitativ-artigen Liturgiechöre sind nun eben diejenigen, von denen ich oben gesagt habe, daß sie rücksichtlich der Orgelbegleitung ganz so behandelt werden müssen, wie die Altargesänge, und sie unterscheiden sich von den Altargesängen einzig und allein dadurch, daß sie von mehreren Stimmen gleichzeitig gesungen (recitirt) werden, während jene nur einstimmig, nämlich vom Geistlichen, vorgetragen werden. Der Organist hat demnach hierbei zu Anfange jedes Texteseinschnittes denjenigen Accord anzugeben, mit welchem die Singstimmen beginnen, und wenn dieser Accord oft wiederholt wird, ihn während des Gesanges nach Umständen einmal oder zweimal, entweder zusammen angeschlagen oder auch schneller oder langsamer gebrochen hören zu lassen. Nehmen die Singstimmen während der Dauer desselben Texteseinschnittes einen neuen Accord, was aber in der Regel selten geschieht, so hat er diesen wieder eben so zu behandeln. Die Schlusaccorde, auf welche die letzten Sylben des Texteseinschnittes gesungen werden, hat er sorgfältig, wie

in den Singstimmen vorgeschrieben sind, gleichzeitig mit den Singstimmen anzugeben. Es steht ihm dabei zwar frei, einzelne Accorde zu übergehen (versteht sich von selbst, daß er bei den zu übergehenden Accorden die Finger nicht auf den Orgeltasten liegen läßt) und hat er sodann bei den nachfolgenden Accorden wieder mit der Orgel einzufallen; indessen muß er bei solchen Unterbrechungen um so behutsamer registriren, damit das Wiedereinsetzen der Orgel nicht auffalle, und dadurch mehr störend, als erbaulich werde.

Im Uebrigen setzen wir voraus, daß der Organist sich bei dieser Registrirung nur an die achtstimmigen Register und unter diesen namentlich nur an Flöten und Gedackte zu halten, zur Verstärkung aber außer dem achtfüßigen Prinzipal weder kleinere noch größere Prinzipalstimmen bei der Begleitung der recitativ-artigen Liturgiechöre anzuwenden habe.

In Hinsicht auf die metrischen Liturgiechöre möchte nun wohl Mancher glauben, sich größere Freiheiten erlauben zu dürfen, gerade aber auch bei diesen, deren Texte allerdings bisweilen zum Aufschwunzen verleiten möchten, muß ich bevorzugen, daß eben dieselben Texte, wenn sie eine Stelle in der Kirchenmusik einnähmen, ganz anders behandelt werden dürften, als wenn sie mitten unter Gebeten stehen, und ob auch ein solcher Spruch als Kirchenmusik componirt und ausgeführt sich dazu eignen möchte, mit voller Orgel begleitet zu werden, so muß ihn der Organist doch, wenn er als musikalischer Zwischensatz in der Liturgie gebraucht wird, ganz anders behandeln. Denn erstens sind hierbei jedenfalls alle Schnarrwerke (Trompeten, Posaunen, Oboen, Fagotts u. s. w.), alle Füllstimmen (Mixturen, Cornetts, Cymbeln u. s. w.), alle abhängige Register (Quinten, Terzen, Sesquialtera u. s. w.) und alle schreiende, so wie alle ein- und zweifüßige Register zu vermeiden; zweitens aber sind selbst alle 16füßige und 4füßige Gedackte, offne Flöten und Prinzipale mit großer Umsicht und überhaupt nur dann anzuwenden, wenn wesentliche Steigerungen der Gefühle durch Text und Composition angedeutet werden.

Im Allgemeinen sind nur achtfüßige Register zu gebrauchen, und zwar bei Chören schwermüthigen Inhalts

sanfte Gedachte, bei Chören von frohem Charakter offene Flöten, welche bei lebendigerem Schwunge durch die Prinzipale zu verstärken sind. Weitere Verstärkungen in oben angegebener Art sind nur für außerordentliche Fälle (hohe Feste u. s. w.) anwendbar.

Auch hat der Organist sich hierbei streng an den Harmoniesatz der Singstimmen dieser Gesangstücke zu halten, und sich weder Verzierungen irgend einer Art, noch Zwischenspiele oder Uebergänge von einem Theile des Gesanges zu dem andern zu erlauben. (Sehr zweckmäßige Gesänge der Art, die sich auch sehr gut zum Gebrauche außer der Kirche, in Singstunden u. s. w. eignen, und wo die Singstimmen in bekannter Art in zwei Systeme gebracht sind, so daß die Partitur zugleich die Stelle des Klavierauszugs vertritt, enthält die erste und zweite Lieferung der bei Schwetschke in Halle erschienenen 2ten Auflage der musikalischen Agende von Naue, und zwar in deren ersten Bearbeitung für Diskant, Alt, Tenor und Bass, in der zweiten Bearbeitung für Tenor I, II und Bass I, II, und in der dritten Bearbeitung für Diskant I, II und Alt.)

Daß der Organist bei Begleitung der Liturgiechöre auch auf die Zeit des Kirchenjahres und die Bedeutung der Feste Rücksicht nehmen müsse, versteht sich von selbst; denn Niemand möchte wohl am Bußtage und Charfreitage ein heiteres, und umgekehrt am Himmelfahrtstage und am ersten Weihnachtsfeiertage ein düsteres Orgelspiel eben so wenig bei der Begleitung der Liturgie, als bei dem Chorale u. s. w. anwenden. Es sind übrigens die Stimmen der Sachkenner nicht allein in Hinsicht auf die Anwendung der Orgel zur Begleitung bei dem Altargesange und der Liturgie getheilt, sondern Viele wollen den Altargesang selbst gern aus der Kirche verweisen. So viel ist indessen gewiß, daß der Organist bei beiden wesentlich unterstützen, zur guten Ausführung beitragen und mit der Orgel zur Erhöhung der beabsichtigten Wirkung vorthellhaft wirken kann, nur daß er dabei mit aller Vorsicht und Umsicht verfahren, aber, wenn es ihm an den nöthigen Kenntnissen fehlt, lieber die Begleitung ganz unterlassen muß.

Ich kann bei dieser Veranlassung die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es mir Leid thut, zu sehen, wie in den meisten und größten Kirchen Preußens, denen es gar nicht an Mitteln zur Aufstellung erbaulicher Chöre fehlt, zur Zeit noch fast gar kein Gebrauch von den sogenannten Extra-Liturgiechören gemacht wird, nämlich von der Erlaubniß, die Sprüche nach dem Sündenbekenntnisse, vor dem Halleluja und nach dem Glauben, statt daß sie der Prediger vorträgt, abwechselnd vom Chore singen zu lassen. Es kommt dadurch (weil dagegen andere Liturgiechöre vom Prediger gesprochen werden) ein erbaulicher Wechsel in die Reihe der Chöre, der nach Maassgabe der verschiedenen Sonn- und Festtage jedesmal der Liturgie für das betreffende Fest ein durch den Gesang um so mehr hervortretendes Charakteristisches Gepräge giebt, welches die Wirkung der Liturgie wesentlich erhöht *).

*) Wem es an Compositionen dieser Art fehlt (die erneuerte evangelische Agende Preußens theilt nämlich nur wenige Proben davon mit), dem empfehlen wir die zweite Lieferung der musikalischen Agende von Naue (Halle, bei Schwetschke), in welcher sämmtliche vorgenannte Sprüche der evangelischen Agende vierstimmig für Diskant, Alt, Tenor und Bass erhalten sind. Es ist mir schon vorgekommen, daß Prediger ihren Organisten und Kantoren den Gebrauch anderer als der in der erneuerten evangelischen Agende enthaltenen Compositionen verboten haben, und man kann dies in sofern nicht tadeln, als allerdings nicht viel Ersprießliches herauskommen würde, wenn jeder sich seine Liturgie-Compositionen selbst schaffen wollte, denn es kann Jemand als Kantor und Organist ausgezeichnetes leisten, ohne daß er gerade auch Componist sein muß, und wiederum es kann Jemand ein ehrenwerther Componist sein, ohne deshalb für das Fach des Responsorien-Gesanges besondere Anlage zu haben, und man muß daher wünschen, daß nur solche Männer sich mit Liturgie-Compositionen befassen: welche darin Uebung und Erfahrung haben, auch ist es höhern Ortes wahrscheinlich beabsichtigt, daß man sich so viel möglich an die in der erneuerten Agende enthaltenen Compositionen halten möge, indessen ist es nirgends ausgesprochen, daß man nicht auch andere Musik zu den Texten der Agende wählen dürfe, und führe ich zum Beleg dieser Behauptung nur an, daß das Königl. Preussische Hohe Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten die öffentliche Zustimmung der Naue'schen Liturgie-Musiken unter dem Titel:

Wir gehen nun zur Orgelbegleitung der Kirchenmusik über.

Auch hier wollen wir einige wohl zu erwägende Worte des Bearbeiters dieser zweiten Auflage der Organistenpflichten mittheilen, die derselbe andern Orts über Orgelbegleitung zur Kirchenmusik im Allgemeinen ausgesprochen hat, und wollen uns sodann zu der weitem Ausführung einzelner Gegenstände des Wesens der Orgelbegleitung zur Kirchenmusik wenden, die der verstorbene Türk in der Isten Auflage dieses Werckens aufgestellt hat. Die genannte hier zuvor mitzutheilende Stelle ist folgende:

Was die Aufführung von Kirchenmusiken und die Orgelbegleitung derselben betrifft, so findet sie zwar in vielen evangelischen Kirchen nicht statt, wird aber wiederum auch in sehr vielen Kirchen als wesentlicher Theil der öffentlichen Gottesverehrung mit allem Eifer aufrecht erhalten. Es ist in neuerer Zeit von mehreren sehr geistvollen Männern die gute Wirkung der Orgel bei der Aufführung religiöser Musikstücke in der Kirche in Zweifel gestellt worden: indeß ich muß hier aufrichtig, aus innerer, auf vieljährige Erfahrung (nicht Gewohnheit) gegründeter Ueberzeugung der Orgel das Wort reden. Der gewöhnliche Einwurf, daß die Orgel als Blasinstrument, der von dem Conserker nach Maassgabe einer im guten Verhältniß stehenden Orchesterbesetzung und Benutzung berechneten und beabsichtigten Wirkung störend entgegentrete, scheint auf einem Vorurtheile zu beruhen; denn es werden zwar die Töne der Orgel durch Wind erzeugt und ist sie dem größten Theile nach Blasinstrument, jedoch ist ihre Wirkung unleugbar gemischt, wie die eines Orchesters. Man wird mir bei unbefangener Prüfung gewiß zugestehen, daß neben den Repräsentanten der Flöte, Oboe, des Fagottes und der Trompete in der Orgel auch die Saiteninstrumente in dem Violon, dem Prinzipal mit

Musikalische Bellage zur erneuerten evangelischen Agende zu genehmigen geruht, auch eine Anzahl Exemplare der Naué'schen Responsorien ankaufen und an mehrere Kirchen und Schulen versenden zu lassen die Gnade gehabt hat.

feinen Oktaven und der Gambe ehrbare Repräsentanten haben, deren Wirkung allerdings der der Saiteninstrumente ungleich näher steht, als der der Blasinstrumente. Den Einwurf also, daß die Orgel als Blasinstrument die Wirkung vernichte, welche das gute Verhältniß von Saiten- und Blasinstrumenten erreicht, kann ich nicht annehmen, vielmehr glaube ich, daß die Orgel, richtig benutzt, die Wirkung beider nur noch erhöhen kann, da sowohl die Saiteninstrumente als auch die von Holz gebauten Blasinstrumente keine solche extensive Stärke des Tones haben, daß sie bei mäßiger Besetzung (wie man sie doch in der Regel nur disponibel hat) die Kirche zu füllen, ihre Schallwellen nach allen Seiten ausreichend zu verbreiten vermöchten, wogegen ihre Töne, von den Schallwellen der Orgel aufgenommen und getragen, eine verhältnißmäßigere Stärke und Extension gewinnen.

Wenn nun auch die Orgel nicht immer im Einzelnen den verschiedenen Eintritt der Saiten- und Blasinstrumente anschaulich machen kann, so erscheinen doch ihre Töne bei der Kirchenmusik immer als Mittelglieder, die erst durch den Eindruck der Orchestertöne, welche sie aufnehmen und verstärken, in der Seele des Zuhörers eine bestimmte Richtung erhalten. Die Töne der Orgel geben gewissermaßen ein Spiegelbild der Orchestertöne, indem die einzelnen Nuancierungen, obwohl mit einander in ein zweites Wesen verschmolzen, doch klar zu erkennen sind und einen eignen Zauber ausüben, der dem Eindrucke des Originals keineswegs nachtheilig ist, sondern im Gegentheile die Wirkung des Originals erhöht. —

Der Gebrauch der Orgel bei Kirchenmusiken möchte demnach an und für sich nicht erst der Rechtfertigung bedürfen, wohl aber möchte die Bestimmung der Art und Weise, wie die Orgel am zweckmäßigsten bei Kirchenmusiken zu gebrauchen sei, unser Nachdenken in Anspruch nehmen. Die bei dem Begleiten und Leiten des Choral's und bei dessen Vor- und Nachspielen gemachten Anforderungen an den Organisten haben hierbei eine andere Richtung.

Bei dem Choral und dem Vor- und Nachspiele hat der Organist alle seine Kunstleistungen aus sich selbst zu

schöpfen. Es ist entweder der Choral oder ein anderer religiös-musikalischer Gedanke, um den sich seine Phantasie, seine Kenntnisse im weitem und engern Kreise bewegen, sei es, daß er ihn bisweilen nur ahnen, bisweilen seinem ganzen Umfange nach auftreten läßt, oder sei es, daß er ihn nach augenblicklicher Eingebung ausschmückt, ihn in wohlüberlegte Formen fesselt, oder ihn auch nur der Seele im sanften Bilde der Erinnerung vorüber führt.

Gleichviel, es bleibt immer Erguß schöpferischer Kraft. Bei der Kirchenmusik ist dies anders. Hier ist dem Organisten ein großes, aus mannichfachen Elementen und in mannichfacher Form zusammengesetztes Tongemälde gegeben, an dem er nichts zusehen, nichts abnehmen darf, sondern dessen Eigenthümlichkeiten er überschauen, auf der Orgel darzustellen und dadurch zur Erhöhung des Eindrucks derselben zu wirken suchen soll. Er ist also hier nicht schaffender, sondern nachahmender Tonkünstler. Dieses Nachahmen hat, unter den Bedingungen, die wir einem guten Organisten dabei auferlegen müssen, seine mannichfachen Schwierigkeiten. Es ist die Wiederdarstellung eines vorgeschriebenen Musikstückes durch bedingte Mittel, und es gehört demnach zu ihrer Realisirung 1) die genaue Untersuchung des Geistes des wiederdarzustellenden Musikstückes, so wie 2) die genaue Untersuchung der artistischen Mittel, durch welche der Componist den Geist desselben dargestellt hat; 3) sorgsame Prüfung der Mittel, durch welche die Wiederdarstellung bewirkt werden soll; 4) eine Vergleichung der Darstellungsmittel des Originals und der Darstellungsmittel für die Copie; 5) a) die Fähigkeit, auf Grund der unter 1 bis 4 genannten Beobachtungen die Wiederdarstellung geistig zu ordnen, b) durch die musikalische Semiotik zu versinnlichen, und endlich 6) die Fertigkeit, diese Wiederdarstellung auf der Orgel praktisch auszuführen. Zu 1 bis 5 gehören a) zuvörderst alle dieselben Kenntnisse, welche zum Schaffen eines Stückes nöthig sind, nur daß die schöpferische Kraft selbst hierbei außer Thätigkeit bleibt. Es muß der Organist also im Allgemeinen ein guter Theoretiker sein, er muß insbesondere die Lehre von der Melodie, der Harmonie, dem Contrapunkte, der Modulation, der Darstellungskunst durch

Töne überhaupt und durch musikalische Instrumente nach allen ihren individuellen Eigenthümlichkeiten, ferner die Lehre von der musikalischen Semiotik und alles übrige zur musikalischen Composition Nöthige in einem für den Kirchencomponisten erforderlichen Grade kennen, über dessen weitere Erörterung wir auf die desfalligen musikalischen Lehrbücher verweisen müssen. Demnächst muß er b) die Fähigkeit haben, diese Kenntnisse richtig anzuwenden, wozu gesunde Kritik, geläuterter Geschmack, Umsicht und Übung erforderlich sind; c) er muß religiösen Sinn haben, der ihn bei Anwendung der genannten Kenntnisse und Fähigkeiten beherrscht und ohne welchen weder Schaffen eines religiösen Stückes, noch dessen richtige Nachbildung denkbar sind.

Zu b) habe ich noch den Zusatz zu machen, daß ich dieser Fertigkeit des Organisten, die Orgelstimme eines religiösen Musikstückes praktisch auszuführen, in sofern Ermöthung thun mußte, als bei dem Chorale, dem Vor- und Nachspiele es dem Organisten überlassen bleibt, für seine Produktionen solche melismatische Figuren zu wählen, welche seiner individuellen praktischen Fertigkeit zusagen. Bei Begleitung der Kirchenmusik, d. h. bei dem Spielen der Orgelstimme, ist er nicht befugt, die Figuren zu ändern, sondern muß Alles so spielen, wie er es bei ruhiger Ueberlegung nach Maafgabe der vorgenannten an eine gute Orgelstimme zu machenden Anforderungen dem Geiste des Musikstückes gemäß, und nicht in Rücksicht auf seine individuelle Fertigkeit, sondern auf den zweckmäßigen Gebrauch der Orgel überhaupt entworfen hat. Der Grad der hierbei anzuwendenden Fertigkeit wird also durch das Musikstück selbst bedingt, und es hat demnach der Organist bei der Wahl des Musikstückes darauf Rücksicht zu nehmen, daß das, was zu der Begleitung desselben auf der Orgel nöthig ist, seine Kräfte nicht übersteigt.

Eine wichtige Forderung ist hierbei noch die, daß ein Organist aus jedweder Tonart in jede beliebige andere ohne Schwierigkeit augenblicklich transponiren könne; könnte er dies nicht mit voller Sicherheit, so würden wir ihm lieber rathen, sich vorkommenden Falls eine transponirte Abschrift der Orgelstimme anzufertigen. Der Grund zu die

ser Anforderung liegt darin, daß, wie schon andern Orts erwähnt ist, nur wenige Orgeln gleiche Stimmung mit den Orchester-Instrumenten haben, und der Organist daher häufig gezwungen ist, das vorzutragende Musikstück um einen halben oder ganzen Ton tiefer zu spielen, als das Orchester es spielt. So z. B. wenn die Orgel im gewöhnlichen Chortone steht, und das Orchester spielt aus Es dur, so muß der Organist aus Des dur spielen; und stände die Orgel nur einen halben Ton höher, als die Orchesterstimmung, so würde der Organist auch aus Des dur spielen müssen, während das Orchester aus D dur spielte. Daß der Organist nicht zu transponiren hat, wenn die Orgel im Kammertone, in gleicher Tonhöhe mit der jetzigen Orchesterstimmung steht, bedarf kaum der Erwähnung.

Dies wären die nöthigsten Erfordernisse zur Orgelbegleitung einer Kirchenmusik nach unserm jetzigen Musikzustande.

Die Componisten der frühern Zeit hatten die Sitte, dem Organisten behufs des Begleitens der Kirchenmusik eine nach den Regeln des Generalbasses bezifferte Orgelstimme zu schreiben. Dies mag wohl für viele Erzeugnisse der frühern Zeit hinreichend gewesen sein, bei dem gegenwärtigen Stande der Tonkunst überhaupt und der Kunst des Instrumentirens insbesondere aber müssen wir nothwendig diese Sitte als ferner nicht anwendbar aufgeben. Möge man jene älteren Meisterwerke, die uns bei unsern jetzigen Arbeiten in vieler Hinsicht als Muster gelten müssen, und deren Aufführung Kennern und Freunden des religiösen Gesanges immer von großem Werthe bleiben wird, in sofern eine von den Componisten dieser Werke selbst angefertigte Generalbassstimme dazu vorhanden ist, auch fernerhin nach derselben mit der Orgel begleiten lassen, da wir voraussetzen müssen, daß die Composition so eingerichtet ist, daß sie durch den Gebrauch dieser Generalbassstimme nicht verliert, denn sonst würden die Componisten sich nicht entschlossen haben, sie dazu zu schreiben. Mögen auch die bejahrten Organisten unserer Zeit, die sich einmal daran gewöhnt haben, nach einer solchen Generalbassstimme zu spielen, diese Art der Begleitung zu solchen Musikstücken noch ferner anwenden, welche in

Harmonie und Instrumentation einfach ausgestattet sind, wie dies bei vielen Kirchenmusikstücken der Art, in welcher vor noch kaum 50 Jahren die Kirchenstücke componirt wurden, der Fall war: zu neuern Compositionen dürfen wir sie dem noch nicht empfehlen. Ja wir getrauen uns nicht zu sagen, daß diese Art der Begleitung bei der Ausführung älterer Meisterwerke höhern Ranges, z. B. die eines Sebastian Bach für unsere Zeit, die nun erst eigentlich den vollen Werth dieser ihrer Entstehungszeit um Jahrhunderte vorausgeeilten Kunstschätze zu würdigen weiß, ohne nachtheiligen Einfluß auf den Effect dieser Werke gehandhabt werden könne, wenn gleich wir diese Generalbassbezeichnung in solchen alten Meisterwerken finden. Unleugbar wird auch zu diesen alten großartigen Meisterwerken eine Orgelbegleitung nach den oben angegebenen Ansichten mehr wirken, als das Abspielen einer solchen veralteten, ihre Mangelhaftigkeit in sich selbst tragenden Generalbassstimme, und führen wir zum Belege nur die leicht zu beweisende Unmöglichkeit an, daß Jemand nach einer solchen Generalbassstimme eine Bach'sche Fuge, dem Geiste und der artistischen Vollkommenheit der sie bildenden einzelnen Stimmenführungen nur einigermaßen entsprechend, auf der Orgel ausführen könne.

Wir sind übrigens weit entfernt, uns zu Theilnehmern der Gleichgültigkeit zu bekennen, welche so manche ausgezeichnete neuere Theoretiker gegen die ältern Generalbassschulen öffentlich ausgesprochen haben, indem wir hierdurch daran erinnern wollen, daß ja nicht bloß die Generalbassbezeichnung den Inhalt jener zum Theil sehr vortrefflichen Schriften ausmacht, sondern daß eben diese Lehre von der Bezeichnung und Ausführung des Generalbasses nur den praktischen Theil derselben bildet, während das, was über den Bau und Zusammenhang der Accorde u. s. w. darin gesagt ist, unsere ganze Aufmerksamkeit und unsern achtungsvollen Dank verdient. Im Uebrigen findet man in der frühern Zeit in Hinsicht auf die Orgelbegleitung der Kirchenmusikstücke auch noch die unter keiner Rücksicht zu rechtfertigende Sitte, dem Organisten ein Duplikat der Contrabassstimme ohne alle weitere Generalbassbezeichnung zu geben. Hierbei mußte der arme Organist nicht allein den Gang der Melo-

die und Harmonie errathen, sondern er mußte auch in den meisten Fällen diese Contrabaßstimme mit der eben erst zu errathenden harmonischen Begleitung transponiren, da, wie wir oben erwähnt haben, die Orgeln selten in der Stimmung der Orchesterinstrumente stehen. Diejenigen, welche es interessiren sollte, die Regeln kennen zu lernen, nach denen eine bezifferte Generalbaßstimme auf der Orgel auszuführen ist, müssen wir auf die erwähnten Lehrbücher des Generalbasses verweisen.

Nachdem wir uns nun hier, so viel es der Raum erlaubt, über die richtige Art der Begleitung einer Kirchenmusik auf der Orgel ausgesprochen haben, müssen wir leider gestehen, daß dieser Gegenstand bei weitem nicht mit der nöthigen Aufmerksamkeit besorgt wird. Eine gute Kirchenmusik am rechten Orte kann von sehr guter Wirkung sein, nur müßte mehr Sorgfalt darauf gerichtet und zureichendere Mittel dazu verwendet werden. Bei der Art, wie die Kirchenmusik jetzt größtentheils besetzt wird, kann sie schon in Hinsicht auf ihre Nermlichkeit auf die durch die glanzvollen Opernaufführungen verwöhnten Ohren des Publikums keinen besonders guten Eindruck machen, und es sind die Leistungen des Organisten unter solchen Umständen um so wichtiger, da derselbe das Ganze nicht allein mit der Orgel zusammenhalten, sondern auch alle Lücken der mangelhaften Instrumentalbegleitung mit der Orgel ausfüllen muß, indem es leider an vielen Orten zur Gewohnheit geworden ist, den Contrabaß bei Kirchenmusiken ganz wegzulassen und ihn durch die Orgel zu ersetzen, somit die Orgel zu seiner Stellevertreterin zu machen. Wo aber die Mittel so unzureichend sind, möchte man lieber die Instrumentalmusik aufopfern und sich bloß mit Vokalmusik behelfen; denn die Herstellung eines für die Aufführung religiöser Gesänge, zu deren Gegenstände man am zweckmäßigsten kurze Responsorien wählen dürfte, ausreichenden Chores ist ein für jede Schule ohne großen Kostenaufwand erreichbarer Gegenstand.

Den vorstehenden mitgetheilten Ansichten M'au'e's lassen wir nun die über richtige Anwendung der Orgel bei Kirchen-

mussten von Türk gegebenem, weiter in das Einzelne eingehenden Erläuterungen folgen, und wollen, um den Zusammenhang des von Türk angenommenen Ganges nicht zu stören, auch das, was er über oben bereits erörterte Gegenstände sagt, zu weiterer Belehrung mittheilen.

Mit völligem Stillschweigen über den Gebrauch der Orgel bei dem Altargesange und den Responsorien behandelt Türk diesen Gegenstand im dritten Abschnitte seines Werkes folgendermaßen:

Die dritte Hauptpflicht erfordert von einem Organisten, daß er 1) in der Begleitung einer Musik geübt sei, und 2) auch aus den ungewöhnlichen Tönen spielen könne. Der erste Punkt scheint zwar mit der nöthigen Kenntniß des Generalbasses einerlei zu sein; allein diese wird hierbei schon vorausgesetzt. Gegenwärtig ist nur von gewissen Vortheilen bei der Begleitung einer Kirchenmusik die Rede, welche beim Choralspielen entbehrlich sind.

Aus dem schon in der Vorerinnerung angegebenen Grunde muß ich mich hierbei ganz besonders kurz fassen; denn ich würde viele Bogen dazu bestimmen müssen, wenn ich alle die Vortheile, die bei der Begleitung einer Musik angewendet werden können, nur ganz flüchtig berühren wollte.

Das beste und ausführlichste Werk, welches hierüber nachgelesen werden kann, ist Bach's Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, zweiter Theil S. 172—325; besonders das 29. Kapitel.

Daß der Organist zur Begleitung einer Musik Fertigkeit im Notenlesen und Sicherheit im Takte haben müsse, braucht keines weitläufigen Beweises; denn wie soll er die ganze Harmonie, vermittelt einiger über dem Basse stehenden Zahlen (Signaturen) in der größten Geschwindigkeit finden, und mitspielen, wenn er noch nicht im Stande ist, bloß die vorgeschriebenen Bassnoten u. s. w. sogleich ohne Anstoß zu lesen? (vom Blatte zu spielen?) Und welche Unordnung würde daraus entstehen, wenn der Organist nicht sicher im Takte wäre, da sein Instrument am meisten durchdringt?

Noch andere Ursachen, daß z. B. der Organist nicht wärts sitzt und folglich das Takt schlagen in der Regel nicht sehen kann, auch wohl von den übrigen Musicirenden etwas entfernt ist, aus seiner Stimme allein spielt u. s. w., machen diese Sicherheit im Takte und eine vorzügliche Aufmerksamkeit sehr nöthig.

Es ist nicht genug, daß der Organist, wenn er den Takt einmal gefaßt hat, auch darin bleibe; sondern er muß überhaupt ein richtiges Gefühl von allen Taktarten *) und eine theoretische Kenntniß von den verschiedenen Graden **) der Bewegung (des Tempo's, der Mensur) haben, damit er nicht gleich beim Anfange eines Satzes, oder wenn das Zeitmaaß verändert wird, Unordnungen veranlasse.

Dst ist eine allgemeine Kenntniß aller Arten von Bewegung nicht hinreichend, weil man dabei auch auf besondere

*) Daß eine Taktart so leicht zu fühlen sei, als die andere, wird wohl Niemand im Ernste behaupten wollen. Der Neunachtel-, Sechsviertel-, Zwölfachteltakt und dergl. in einem langsamen Zeitmaaße erfordert gewiß mehr Aufmerksamkeit, als der mäßig geschwinde Dreiachtel-, Zweivierteltakt u. s. w. Selbst einerlei Taktart kann durch die Bewegung schwer oder leichter werden; der Dreivierteltakt z. B. ist in einem mäßigen oder geschwinden Zeitmaaße bei weitem nicht so schwer zu fühlen, als in einem sehr langsamen Adagio. In wiefern eine Gattung von der andern im Vortrage verschieden ist, wird in vielen musikalischen Lehrbüchern ausführlich gezeigt. Von der bestimmtern Eintheilung in verschiedene Taktarten und dergl. findet man in den Werken von Hiller, Kirnberger, Marpurg, Sulzer, Scheibe u. A. hinlänglichen Unterricht.

**) Qu a a z nimmt, in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, vier Hauptarten des Zeitmaaßes an, nämlich 1) das Allegro assai (sehr geschwind), 2) das Allegretto (noch einmal so langsam), 3) das Adagio contabile (wieder einmal so langsam als die vorige Art), und 4) das Adagio assai, noch einmal so langsam als Nr. 3). Die übrigen Nebenarten gehören unter eine von diesen. Andere setzen nur 3 Hauptarten fest, nämlich 1) die langsame (Largo, Adagio etc.), 2) die mäßige (Andante, Andantino etc.), und 3) die geschwinde (Presto, Allegro assai, Allegro etc.). Durch die Beiwörter: moderato, non molto, assai, un poco, vivace, di molto etc. werden die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit (Modificationen) näher bestimmt.

Umständs Rücksicht nehmen muß; denn selbst die geschwin-
deren und langsameren Noten, welche in einem Tonstücke
vorkommen, bestimmen oft den Grad der Geschwindigkeit.
So erfordert z. B. ein Allegro, worin Achtel die geschwin-
desten Noten sind, eine schnellere Bewegung, als eins mit
Zweiunddreißigtheilchen u. s. w. Auch sogar die Schreibart
kommt dabei in Anschlag, denn viel gemäßigter muß ein
Allegro in Kirchenstücken, als eins im Kammer- oder Thea-
terstyle genommen werden.

Wenn der Organist in diesen Beispielen:

Adagio. Moderato.

(Melodie) { $\overline{c} \overline{h} \parallel \frac{1}{4} \overline{c}$ (Pausen) $\parallel \overline{d}$ (Pausen)
(Baß) { $g G \parallel \frac{1}{4} e d e \parallel H A G$ u. s. w.

oder:

Andante.

Allegro.

{ $\overline{h} \overline{d} \overline{g} \parallel \frac{1}{4} \overline{e} \text{---} \overline{e} \parallel \overline{g} \overline{d}$
{ $G \text{---} \parallel \frac{1}{4} e e e e \parallel H H H H$ u. s. w.

(wo der Baß die Bewegung angiebt, indem die andern
Stimmen haltende Noten oder Pausen haben), nicht die
rechte Mensur zu treffen weiß, so kann er großen Unfug
anrichten, und wohl gar das Umwerfen (wie man sich ge-
wöhnlich ausdrückt) dadurch verursachen.

Da die Musiker, welche pflichtmäßig in den Kirchen
spielen (besonders an kleinen Orten), im Durchschnitt ge-
nommen keine Virtuosen sind, und sein können *), so ist
dem Organisten das Nachgeben (mit Discretion spielen) sehr
zu empfehlen; denn es macht ihm mehr Ehre, wenn er auf
Andere hören muß und ihnen nachgiebt, als im umgekehrten
Falle. Und wie manche Unordnung kann er auch dadurch

*) Ich weiß, daß es viel brave und sehr geschickte Männer unter
den Stadtmusikern giebt, welche einer königl. Kapelle Ehre
machen würden; aber ich spreche hier auch nur unbestimmt und
im Allgemeinen.

verhüten, wenn er nicht hartnäckig seine Noten fortspielet, sondern hört, wo die Schwächeren bleiben!

Die verschiedenen Gattungen von Tonstücken, welche gewöhnlich in Kirchenmusiken vorkommen, kann man ungefähr unter 3 Abtheilungen bringen, nämlich die erste: die schwächeren (Arien, Duette, Terzette u. s. w.), in die zweite: die stärkeren (Chöre, Fugen u. s. w.), und in die dritte: die Recitative, mit und ohne Begleitung der Instrumente. Bei allen drei Gattungen kommt wieder sehr viel auf das zweckmäßige Registerziehen an. Man richtet sich hierin überhaupt a) nach der stärkern oder schwächern Besetzung der Instrumente, b) nach der besondern Art von Tonstücken (und der dazu gesetzten Instrumente) selbst, c) nach der in der Musik herrschenden Empfindung, und d) insbesondere nach den Sängern.

Wer eine Kirchenmusik begleitet, wobei die erste Violine nur zweifach besetzt ist, der darf freilich nicht das volle Werk ziehen, wenn es nicht bloß ein Positiv ist; denn da der Organist keine Hauptstimme — einige Solostimmen für die Orgel etwa abgerechnet — allein *) vorzutragen hat,

*) Wie aber dann, wenn der Organist, aus Mangel an Musikern, den Bass allein spielen muß? — Es ist freilich zu bedauern, daß die Kirchenmusiken — wozu gerade die meisten Leute erfordert werden — oft so ganz schwach und äußerst schlecht besetzt sind; auch wohl mitunter an Orten, wo man's nicht vermuthen sollte. Die Sache scheint mir, da sie den Gottesdienst betrifft, zu wichtig, als daß ich nicht dringend den Wunsch aussprechen sollte, man möge ihr die gebührende Aufmerksamkeit widmen, und wenn man dazu Gelegenheit und Kraft fühlt, es sich ernstlich angelegen sein lassen, ihr nicht nur öffentlich das Wort zu reden, sondern auch bei den Behörden auf Abhülfe der zu untersuchenden Mängel antragen.

Doch zur Beantwortung der Frage: wie alsdann, wenn der Organist den Bass allein spielen muß? Er zieht in diesem Falle mehrere verhältnißmäßig tiefe Register (besonders im Pedale), oder spielt, wenn die Orgel schwach ist, den Bass, bei gewissen Stellen, in beiden Händen, entweder eine Oktave tiefer, oder auf zwei verschiedenen Klavieren mit u. s. w. Bei gut und stark besetzten Musiken kann das der Fall ohnedies nicht sein; denn welcher vernünftige Mann würde wohl, wenn er Musiker genug hätte, die erste Violine fünf- bis sechsfach besetzen, und den Bass von dem Organisten allein spielen lassen.

sondern nur die Harmonie verstärken helfen soll, so darf auch die Orgel die übrigen Instrumente nicht übertäuben. Vom Recitative, wo der Organist, nebst den Bässen, den Sänger allein begleitet, weiter unten!

Ueber das zweckmäßige Registerziehen ist oben schon das Nöthigste erinnert worden, so daß jeder die Anwendung leicht auf die Kirchenmusik machen kann.

Nicht bloß nach der Besetzung, sondern auch nach der besondern Art von Tonstücken und der dazu gesetzten Instrumente selbst, hat sich der Organist in Hinsicht der Stärkern oder schwächern Begleitung zu richten. Ehöre, Fugen oder gewisse Sätze, in welchen der Bass etwas Vorzügliches auszuführen hat, erfordern allerdings im Ganzen genommen eine vollere, durchbringendere Begleitung als Arien, bloß erzählende Recitative und dergl. Zu Trompeten und Pauken zieht man starke, zu Fagotts, Flöten und dergl. schwache Register.

Daß es Ausnahmen giebt, weiß ich wohl; aber wer wollte, jeden besondern Fall anführen?

Auch der Inhalt der Musik bestimmt hierin viel. Ein Te Deum etc., Gloria etc., Magnificat etc, kann lebhafter, stärker und in Absicht der Lage etwas höher *) begleitet werden, als ein Kyrie etc., Miserere etc., ein Bußpsalm, eine Trauermusik, und ähnliche Stücke, wobei man am besten tiefe und gedeckte Stimmen gebraucht.

Die Stärke der Begleitung hängt besonders viel von der Besetzung der Singstimmen ab. Eine Diskant-Arie darf nicht so stark begleitet werden, als eine majestätische oder donnernde Bass-Arie. Und auch hierin muß man sich nach der Stimme des Sängers richten: ob sie hell, voll und durchbringend ist, oder nicht; ob bei Stärkern Musikern

*) Nur darf man nicht höher spielen, als die Melodie der Hauptstimme geht. In dieser Rücksicht wäre zu tief freilich sicherer, als das Gegentheil, weil die Hauptmelodie nie verdunkelt werden darf; und das wird sie, sobald man ganze Stellen höher begleitet, als die Melodie gesetzt ist. (Bei Bass- oder Tenorstimmen sind oft, aus verschiedenen Gründen, Ausnahmen nöthig).

die Singstimmen ein-, zwei- oder mehrfach besetzt sind, ob die Sänger allein singen, oder von den Instrumenten begleitet werden u. s. w. Lauter Umstände, worauf der Organist Rücksicht nehmen muß!

Die Ritornelle und Zwischenfälle in den Arten, Duetten u. s. w. erfordern verhältnißmäßig eine stärkere Begleitung, als die Solostellen; das heißt: wenn im Ritornelle forte steht, so muß dieses forte stärker gespielt werden, als während einer Singpassage *). Da nun der Organist unter der Musik selbst nicht immer Zeit oder Geschicklichkeit genug hat, einige Register herauszuziehen, oder andere hinzuzustoßen, so muß er vorher schon das Werk so gezogen haben, daß er die Ritornelle, die Chöre, den Eintritt des Fugenthemas, die starken Stellen im Einklange (all' unisono) u. s. w. auf dem Hauptwerke, die halbstarcken und ganz schwachen Solostellen u. s. w. aber, in verhältnißmäßiger Stärke, auf einem der andern Klaviere spielen kann.

Wer nur ein Klavier hat, und noch überdies den Bass allein spielen muß, der dürfte das Werk überhaupt nur mittelmäßig stark ziehen; oder er könnte z. B. beim Schlusse des Ritornells mit einer Hand pausiren — wenn im Stücke selbst keine Pausen eintreten — und indeß den Bass mit der andern und dem Pedal allein fortspielen, bis er etliche Register hineingestoßen hat; denn es ist immer besser, nur einige Takte nicht vollkommen gut, als den größten Theil eines Stückes — schlecht zu begleiten.

Die Wahl der zwei-, drei- und mehrstimmigen Begleitung kann zum angemessenen Vortrage ebenfalls viel beitragen. Wenn z. B. das forte und piano so schnell abwechselt, das es nicht möglich, jedes auf einem andern Klaviere zu spielen, so nimmt man die Accorde beim forte sehr voll, beim piano aber nur zwei- oder dreistimmig. Außerdem trägt auch das Mitspielen und Weglassen des Pedals zu diesem schnellen Abwechseln des Starken und Schwachen viel

*) Das sollten sich auch die übrigen Instrumentalisten merken, und nicht ein forte, ohne Rücksicht auf Art und Umstände, mit aller nur möglichen Stärke spielen. Vom piano gilt im entgegengesetzten Falle das Nämlische.

bei, wenn man nämlich nur das forte mit demselben spielt, und beim piano pausirt, z. B.

(Baß)	c	c	c	c	g	g	g	g	G
	for.	pi.			for.	pi.			for.
(Pedal)	c	(Pausen)			g	(Pausen)			G u. s. w.

Ueberhaupt muß der Organist nicht immer beide Hände voll nehmen; oft sind drei Stimmen schon genug; oft können deren fünf und mehrere gebraucht werden.

Von vielen in einem Tone auf einander folgenden geschwinden Noten wird ohnedies auf der Orgel nur die erste, dritte, fünfte mit gespielt; es müßten denn wenige, oder gar keine andere Bässe dabei sein. In diesem Falle kann der Organist solche Stellen G G G G G G u. s. w. ebensfalls so abändern: G g G g G g u. s. w. Will man aber bei den vorgeschriebenen Noten bleiben, so müssen die Finger gehörig abgehoben werden, damit jeder Ton deutlich, von dem andern abgefordert, zu hören sei. Ganz schlecht ist die Art einiger Organisten, welche den Ton im Basse z. B. anstatt acht einzelner Achtel einen ganzen Takt u. s. w. ununterbrochen aushalten; denn dadurch geht die Bewegung ganz verloren. Aber auch in der rechten Hand, womit man die begleitenden Stimmen nimmt, darf dieses nicht geschehen; denn durch ein immerwährendes Liegenbleiben und unzeitiges Aushalten der Töne entstehen nicht nur Unreinigkeiten in der Harmonie, sondern auch der Gesang der Hauptstimme wird dadurch verdunkelt, besonders wenn das Werk nicht schwach genug gezogen ist. Nur bei traurigen, cantabeln, gebundenen Stellen u. s. w. kann das Aushalten der Töne oder das Mitspielen der Melodie gut sein.

Auch in dieser Hinsicht muß der Begleiter mit Discretion spielen. Es ist kaum zu begreifen, wie der Organist, wenn er hört, daß alle bloß begleitende Instrumente während einer Singpassage kurz abstoßen, mit Händen und Füßen unbeweglich liegen bleiben kann. Und doch werden tausend Musiken dadurch verdorben. Mancher glaubt genug gethan zu haben, wenn er die kurzen Noten bloß in der linken Hand absetzt; gleich als ob die rechte und der Fuß nicht eben dieselbe Musik begleiteten.

Alle Fälle zu bestimmen, wo man anheben, oder aus- halten muß, wäre eine wahre Unmöglichkeit. Für den, welchem es ein Ernst ist, das Gute nach allen Kräften, wo er Gelegenheit dazu findet, befördern zu helfen, seine Kenntnisse in jedem Fache zu bereichern, keine gute Lehre unbenutzt zu lassen, Alles sorgfältig zu prüfen und sich das Gute eigen zu machen — für den wird dieser Wink schon hinreichend sein. Jenen aber, welche kein Gefühl für das Schöne, kein Bestreben nach Vollkommenheit, keinen Eifer für die zur Ehre des Höchsten geschriebene Kirchenmusik haben, würden alle nur mögliche Regeln nichts helfen.

Die Pausen müssen auf der Orgel sehr genau beobachtet werden; denn da hier der Ton fortklingt, so lange man die Taste niederdrückt, oder den Fuß auf dem Pedale stehen läßt, so kann das kleinste Versehen in diesem Stücke einen großen Uebelklang verursachen. Es giebt sogar Fälle, wo man die Geltung der vorgeschriebenen Note nicht einmal völlig abwarten darf, ehe man den Finger anhebt, wenn z. B. nach einem Läuser in geschwinden Noten (in 16 Theilen) eine längere (ein Viertel), und nach dieser eine Pause folgt, so wird gewöhnlich diese letzte Note (das Viertel) kurz abgesetzt.

Was übrighens durch die eingeführte Gewohnheit hierin bei den Instrumentalisten zur Regel geworden ist, das muß auch größtentheils von dem Orgelspieler beobachtet werden.

Die sehr geschwinden, besonders laufenden Stellen, welche man im Pedale nicht rund und ganz deutlich herausbringen kann, läßt man lieber weg, und spielt sie blos mit der linken Hand, oder, wenn es der Stärke wegen nöthig ist, auch wohl mit beiden Händen auf zwei Klavieren zugleich. Durch ein oder zwei 16füßige Register im Hauptwerke kann man dem Wasse doch die nöthige Tiefe und den gehörigen Nachdruck geben. Gesezt auch, man verlöre dabei etwas, so ist es doch immer noch besser, einen geschwinden Läuser nur mittelmäßig stark, aber deutlich, als einen wirklich starken sehr undeutlich und ungleich (hörspröcht) zu hören. Daß aber die ganz tiefen Register, z. B. Posaune 32 und 16 Fuß, im Pedale u. s. w. nicht einmal geschwind anzusprechen, und noch überdies bei zu schnellen Passagen mehr ein

Getöse machen, als einen deutlichen Ton angeben, lehrt die Erfahrung. Außerdem muß man freilich, ohne einen hinlänglichen Grund *) das Pedal nicht weglassen; hier war aber auch bloß von sehr geschwinden Stellen die Rede.

Ob ich gleich weiß, daß ein geschickter Organist sehr viel mit dem Pedale ausführen kann, so möchte ich doch den kennen, welcher z. B. die Stelle in Braun's Tod Jesu: o Sonne fleuch u. s. w., oder die beiden Recitative in der gedruckten Passions-Cantate von Homilius: Sehet, wie Jerusalem u. s. w., und: Zerreiße, Golgatha u. s. w., mit den Händen und Füßen zugleich **) all' unisono in der gehörigen Bewegung, ganz deutlich herausbrächte.

Gelegentlich muß ich hier wohl für die Anfänger im Orgelspielen einige Anmerkungen über die Applicatur im Pedale machen, welche die Geübteren überschlagen können.

Es ist nicht genug, mit dem linken Fuße die tieferen, und mit dem rechten die höhere Oktave zu nehmen; denn dadurch würden, auch bei einer nur mäßigen Geschwindigkeit, viele Lücken im Zusammenhange entstehen; man hat daher gewisse Vortheile dabei nöthig. Jeder Fuß vertritt nämlich gleichsam die Stelle zweier Finger; denn man spielt mit den Zehen (dem Vordertheile) und mit der Ferse. Auf diese Art läßt sich durch anhaltende Übung ein ziemlicher Grad von Fertigkeit erlangen; nur muß man genau darauf sehen, bei welchen Fällen ein Fuß über den andern weggesetzt, oder unter dem andern durchgeschoben werden kann. Hier sind einige kurze Beispiele.

*) Hinlängliche Gründe, das Pedal ganz wegzulassen, wären z. B. wenn bei der Instrumentalbegleitung bloß die Violoncelle (ohne den Violon) eine Stelle mispielen sollen, oder wenn ohne Bass (senza Basso) über den Noten steht; wenn ein kurzer Gedanke eine Oktave höher schwach wiederholt wird; wenn in Fugen der Bass pausirt, und eine höhere Stimme in- desß seine Stelle vertritt u. s. w. In solchen Fällen muß die Grundstimme bloß auf einem Klaviere gespielt werden, worin man kein 16füßiges Register gezogen hat.

**) Wollte man aber einen solchen Läufer mit dem Pedale allein machen, so würde, wenn es auch glückte, mehr dadurch verloren, als gewonnen.

Nr. 1. Wo nur mit dem Vordertheile gespielt wird:

$\overset{1}{C} \overset{3}{D} \overset{1}{E} \overset{3}{F} \overset{1}{G} \overset{3}{A} \overset{1}{H} \overset{3}{c}$ u. f. w. *)

(Die höhere Oktave kann eben so gespielt werden; doch machen es auch dann und wann die Umstände nöthig, mit dem rechten Fuße anzufangen).

Die Skala rückwärts:

$\overset{3}{c} \overset{1}{h} \overset{3}{a} \overset{1}{g} \overset{3}{f} \overset{1}{e} \overset{3}{d} \overset{1}{c}$ u. f. w.

Nr. 2. Wo dann und wann die Ferse gebraucht wird:

$\overset{1}{D} \overset{2}{E} \overset{3}{Fis} \overset{1}{G} \overset{3}{A} \overset{2}{H} \overset{3}{cis} \overset{4}{d}$ u. f. w.

oder auch nur so:

$\overset{1}{D} \overset{3}{E} \overset{1}{Fis} \overset{3}{G} \overset{1}{A} \overset{3}{H} \overset{1}{cis} \overset{3}{d}$ u. f. w.

$\overset{1}{Es} \overset{2}{F} \overset{3}{G} \overset{1}{As} \overset{3}{B} \overset{4}{c} \overset{1}{d} \overset{3}{es}$

$\overset{1}{a} \overset{3}{gis} \overset{1}{fis} \overset{3}{e} \overset{1}{d} \overset{3}{cis} \overset{4}{H} \overset{1}{A}$

Nr. 3. Beispiele, wo beide Theile eines Fußes gebraucht werden:

$\overset{4}{a} \overset{3}{gis} \overset{1}{fis} \overset{2}{e} \overset{4}{d} \overset{3}{cis} \overset{2}{H} \overset{1}{cis} \overset{3}{d} \overset{4}{e} \overset{1}{A}$

$\overset{1}{dis} \overset{2}{e} \overset{3}{ais} \overset{4}{h} \overset{tr. 131313131}{H} \overset{H} \overset{H} \overset{H} \overset{u. f. w.}{u. f. w.}$

oder: $\overset{1}{1} \overset{3}{3} \overset{1}{1} \overset{3}{3}$.

Springende Passagen lassen sich in einigen Fällen noch leichter herausbringen, als stufenweis laufende.

Man spielt auch zwei-, drei- und vierstimmig auf dem Pedale, z. B.:

*) Die Zahl 1 bedeutet den Vordertheil des linken Fußes, 2 die Ferse desselben, 3 den Vordertheil des rechten, und 4 die Ferse. Der Bogen \frown oben (über den Buchstaben) zeigt das Uebersteigen, und unter denselben das Untersetzen (Unterschleiben) an.

4	3	3	4
3	4	4	3
1	2	1	1
a	b	b	a
fis	g	g	fis

e
d cis d D u. f. w.

Eine vollständigere Anweisung, mit vielen Beispielen zur Uebung, steht in Petri's Anleitung zur prakt. Musik S. 314—331.

Die Einleitung zu einer verzierten Cadenz wird stark gespielt, wenn es auch nicht ausdrücklich angezeigt ist; bei

dem Sextquartettenaccorde ($\frac{4}{2}$), welcher in langsamen Stücken gemeiniglich gebrochen wird, hebt der Organist die Hand (und den Fuß) von den Tasten und pausirt, bis der Sänger den Schlußtriller eine Zeitlang geschlagen hat, alsdann giebt er mit einer kurzen Brechung (arpeggio) den Dreiklang oder Septimenaccord an, erwartet hierauf erst den Nachschlag des Trillers, und fällt hernach *) mit einem festen und vollen Anschlage, auf einem stärkern Klaviere, das Tutti ein, wenn nicht ausdrücklich piano unter den Noten steht; und auch alsdann spielt man die ersten Noten nur halbschwach, damit der Tact wieder fühlbar wird.

$\begin{matrix} \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} \\ \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} \\ \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} & \text{♯} \end{matrix}$

Bei einer Fermate z. B. H A || D wartet der

Organist ebenfalls, bis der Sänger durch eine kleine Verzierung (oder nur durch einen simplen Halt) in dem obigen Beispiele aus dem Quintquartettenaccorde ($\frac{4}{2}$ oder 4) in den Dreiklang A kommt, wobei der Begleiter mit diesem Accorde (A) schwach einfällt. Den ersten Griff nach der Fermate (D) nimmt man verhältnismäßig etwas stark, damit die übrigen Musiker den Tact gleich wieder fühlen.

*) Das Einfallen kann etwas weniger früher, noch während des Nachschlags, geschehen, weil die übrigen Instrumentalisten gewöhnlich erst auf den Begleiter warten, und darüber oft ein Uchtel u. s. w. zu spät eintreten.

Die Recitative überhaupt, und besonders die ohne Begleitung anderer Instrumente, erfordern, so wie alle schwach besetzte Stücke, eine vorzügliche Aufmerksamkeit, weil gerade in diesen auch der kleinste Fehler in der Harmonie und wider den guten Geschmack merklich wird. Der Begleiter hat, theils des Ausdrucks wegen, theils zur Erleichterung für den Sänger, mancherlei Vortheile dabei anzuwenden.

Eine der wichtigsten Regeln für den Organisten besteht darin, daß er bei den vorgeschriebenen langen und gebundenen Noten, die oft mehrere Takte ausfüllen, den Ton nicht aushalte, sondern den Finger (Fuß) gleich nach dem Anschlage der Taste wieder abhebe, und so lange pause, bis ein neuer Grundton, oder eine andere Harmonie über demselben eintritt; z. B.

	7	8b7	
	4	5	
	2	3	

c | c | c | c | f u. s. w.

Hier wird im ersten Takte der Accord C angeschlagen, und jeder Finger (auch im Basse) gleich wieder abgehoben; im zweiten pausirt man ganz; im dritten wird der große Septimenaccord ($\frac{7}{4}$) angeschlagen oder gebrochen, im vierten aber müssen zwei Griffe (der Dreiklang und auf der zweiten Hälfte der Septimenaccord) genommen werden; jedoch alle nur kurz, und gleich nach dem Anschlage wieder abgehoben; es müßte denn ausdrücklich das Wort tenuto (ten. ausgehalten) über den Noten stehen, wie hier:

ten. tenuto.

c | c oder c | c u. s. w.

In diesem Falle werden alle Töne ununterbrochen ausgehalten, bis wieder *) Pausen folgen.

Freilich wäre es, wo nicht besser, doch nicht so verführerisch, wenn die Componisten alle, wie es einige thun, z. B. der Herr Kapellmeister Bach in seiner Passion und den Israeliten u. s. w., die Noten so hinschrieben, wie sie

*) Es ist sonderbar, daß man bis jetzt noch kein Zeichen eingeführt hat, wodurch das tenuto in den Recitativen wieder aufgehoben wird.

vorgetragen werden müssen; wenn sie nämlich, anstatt der ganzen Taktnoten, bloße Viertel, und alsdann so viele Pausen setzen, bis der Begleiter einen neuen Grundton oder eine andere Harmonie anschlagen soll. Vielleicht würden als dann die Recitative besser ausgeführt, als es jetzt von manchem Organisten, und von denen, welche die Bässe spielen, hin und wieder geschieht. (Diese Vorsicht hätte ich in meinen Hirten u. s. w. und im Siege des Christenthumes u. s. w. ebenfalls gebrauchen sollen. —)

Auch wenn eine Harmonie lange unverändert dieselbe bleibt, oder sehr langsam declamirt wird u. s. w., kann der Organist, etwa bei einem Einschnitte, zur Erleichterung für den Sänger, und um die Leere einigermaßen auszufüllen, denselben Accord in einer andern Lage wieder anschlagen. Außerdem aber hat sich der Begleiter aller Zusätze, die dem Inhalte ganz entgegen sind, den Sänger stören, Fehler verursachen u. s. w., schlechterdings zu enthalten; denn er soll hier nicht selbst erfinden oder die Hauptstimme spielen, sondern bloß begleiten u. s. w., und wenn er dies mit Geschmac thun, so verdient er, wo nicht mehr, doch eben so viel Beifall, als der Sänger.

Das Anschlagen der Accorde darf nicht immer auf einerlei Art geschehen. Des Ausdrucks und der Abwechslung wegen muß man die Intervalle der Accorde bald auf einmal (zu gleicher Zeit), bald einzeln nach einander (gebroschen) anschlagen. Bei starken, feurigen, kühnen, trozigen Affecten, wo der Sänger geschwinde declamirt, ist ein voller, starker, fester Anschlag besser, als ein gebroschener; dieser hingegen kann bei sanfteren Empfindungen gebraucht werden.

Das Brechen (arpeggio) darf überhaupt auf der Orgel nicht zu häufig, und nicht immer auf einerlei Art vorkommen. Bald fängt man von den tieferen Tönen an, bald von den höheren; bald werden die Intervalle äußerst schnell nach einander, bald nur mäßig geschwind angeschlagen; bald bricht man den Accord so, daß jedes Intervall nur Einmal, bald öfter vorkommt u. s. w.

Der Ausdruck verlangt auch, selbst bei den Recitativen ohne Instrumentalbegleitung, in Absicht der Stärke und Schwäche, der Höhe und Tiefe, des Geschwinden und Lang-

samen u. s. w. verschiedene Modificationen. Hässliche Stellen begleitet man schwächer, als feurige; traurige tiefer, als muntere; majestätische langsamer, als zornige u. s. w., alle der jedesmaligen Empfindung gemäß.

Die Recitative sind ohnedies nicht bei allen Musikfreunden beliebt *); der Organist muß daher alles, was ihm möglich ist, zur Verschönerung derselben beizutragen suchen, nur aber, wie sich's versteht, mit Geschmack und gehöriger Einschränkung.

*) Die Componisten werden bei den lieben Recitativen gar oft unrecht beurtheilt. Ich räume gern ein, daß viele bloß erzählende (Recitative) sehr trocken sein können; aber alsdann hat gemeinlich der Dichter, wo nicht alle, doch die meiste Schuld; denn wer heißt ihn trockene Erzählungen, langweilige Moralen, gelehrte Demonstrationen und dergl. in ein musikalisches Gedicht bringen, worin man bloß für die Empfindung sorgen sollte? Wie kann aber der Tonsetzer, welcher die Musik zum Texte schreibt, da Empfindungen hineindringen, wo keine sind?

Daß der Dichter und Componist, auch in den Recitativen ohne Instrumentalbegleitung, für die Empfindung sorgen könne, haben unter Andern Kamler und Graun im Tod Jesu bewiesen; denn es wird doch wohl nicht leicht Jemand sein, welcher diese Recitative trocken und ohne Ausdruck finden kann; ob sich gleich wider die Declamation des Dichters Manches sagen ließe. Ich denke aber, derjenige, welcher die Recitative überhaupt nie schön finden kann, hat die Graun'schen nicht von der Seite geprüft.

Diejenigen Dichter, welche selbst nicht musikalisch sind, und lyrische Gedichte schreiben wollen, sollten vorher Krause's Werk über die musikalische Poesie lesen, worin ihnen viel Gutes darüber gesagt wird.

In einer andern Rücksicht scheinen mir die Recitative ohne Begleitung für das Ganze wichtig und nothwendig zu sein. Nothwendig, in sofern der Gang einer Handlung erzählt werden soll, welches in der Arie entweder gar nicht, oder sehr langweilig geschehen könnte; für das Ganze wichtig, weil die Arie, das Chor u. s. w. durch ein vorhergegangenes Recitativ weit mehr gehoben wird, als wenn eine ununterbrochene Reihe von Arien oder Chören u. s. w. auf einander folgte. Vielleicht fände die Vergleichung mit dem Licht und Schatten in der Malerei hierbei statt. Man wird mir verzeihen, daß ich einige Augenblicke von meinem Zwecke abgekommen bin.

Zur Erleichterung für den Sänger muß der Organist die neu eintretenden Harmonieen, besonders wenn die Intervalle schwer zu treffen sind, lieber etwas zu früh, als zu spät anschlagen. Denn was hilft, in dieser Hinsicht, die Begleitung dem Sänger, wenn er den Ton schon getroffen, oder — gefehlt hat? Bei ganz gewöhnlichen Harmonieen oder Uebergängen ist dieses Zuborkommen nicht nöthig; aber desto mehr bei solchen Stellen, worin das Klanggeschlecht verändert *) , oder ein Uebergang in einen sehr entfernten Ton gemacht wird, wie in dem Recitative von Graun: Ach, mein Immanuel u. s. w. bei den Worten: den bitteren Kelch von meinem Munde u. s. w.; desgleichen in dem: da steht der Traurige u. s. w., bei den Stellen: durchschneidet die Spitze Nerv und Ader und Gebein u. s. w., grausam fröhlich ihre Mieneen u. s. w.; eben so in dem: Wer ist der Heilige u. s. w., bei den Worten: Schmach, Folter, Todesangst vergift er u. s. w.; ferner in dem: Auf einmal fällt u. s. w., bei den Stellen: in jeder Ader wühlet ein Dolch u. s. w., er fühlet des Todes siebenfache Greuel u. s. w., er kann ihn nicht mehr fassen, den Schmerz, der ihn u. s. w. und dergl. Ich wähle die Beispiele hierzu alle aus Graun's Tod Jesu, weil dieses Werk wohl fast in jedermanns Händen ist.

Das Zuborkommen muß aber nicht etwa halbe oder ganze Takte geschehen, sondern nach Beschaffenheit des Inhalts und der geschwinden oder langsamen Declamation, ungefähr ein Achtel oder höchstens ein Viertel. Man macht in solchen Fällen den Sänger vorher schon aufmerksam, indem man etwa das einzelne schwere Intervall allein, oder mehrere aus der folgenden Harmonie anschlägt u. dergl.

Auch durch eine gut gewählte Lage kann der Organist dem Sänger sehr zu Hülfe kommen, wenn er z. B. das erste oder schwer zu treffende Intervall in der Oberstimme nimmt, diesen Ton allenfalls durch eine Art von Brechung

*) Das Klanggeschlecht verändern heißt: wenn anstatt der Kreuze (H) Bee (b) oder, im umgekehrten Falle, für Bee Kreuze genommen werden; z. B. anstatt dis, es; oder für des, cis. Sonst nennt man diese Veränderungen auch enharmonische Uebergänge.

am Ende noch einmal hören läßt u. dergl. Daß er aber schlechterdings die Singstimme über seinem Basse haben (oder aus einer Partitur spielen) müsse, braucht kaum erin- nert zu werden; denn wie soll er dem Sänger einhelfen, wenn er weiter nichts als seine Bassnoten vor sich hat?

Es zeugt entweder von großer Unwissenheit oder von Böswilligkeit, wenn der Organist blos seine Accorde richtig anschlägt, ohne weiter etwas für den Sänger zu thun. Jeder, der nur einige Kenntniß von der Singkunst hat, weiß, daß es gewisse Fälle giebt, wo auch ein ziemlich geübter Sänger und guter Treffer Hülfe gebraucht, oder sie wenigstens gern annimmt. Wie kann man aber von einem Chorschüler — denn diese treten mehrentheils in unsern Kirchen als Sänger auf — ohne Unbilligkeit verlangen, daß er in der Modulation schon so geübt sein solle, als ein königlicher Kapellsänger.

So nöthig aber auch das Einhelfen bei gewissen Stellen ist, besonders wenn die Sänger nicht tonfest sind, so störend, lästig und unerträglich wird ein immerwährendes Einhelfen und Vorspielen der Singstimme dem Zuhörer. Wenn die Modulation leicht und der Sänger geübt ist, so muß man sehr sparsam damit sein; denn theils ist es wahre Beleidigung für den Singenden, wenn man demselben jeden Ton vorspielt, und ihm dadurch alle Gelegenheit, sich zu zeigen, benimmt, theils verliert auch der Zuhörer sehr viel dabei, wenn er erst alle Töne des Sängers durch den Organisten *) hört. (Von den Mißklängen, welche noch überdies daraus entstehen, will ich gar nichts sagen.) Der Fall ist ungefähr so, als wenn Jemand bei der Vorstellung eines

*) Noch weit unerträglicher und fehlerhafter ist es, wenn außer dem Organisten, auch der Cantor noch mit einstimmt — oder den Diskant ganze Chöre hindurch, so stark es seine Lunge erlaubt, eine Oktave tiefer mitschreit. — Denn Bass oder Tenor kann er in Chören allerdings mitsingen; aber nur im äußersten Nothfalle darf er den Sängern der höhern Stimme einhelfen; und alsdann muß es doch nur bei einzelnen Tönen und mit sehr gemäßigter Stimme geschehen, wenn er nicht gute Falset- oder Fiskeltöne hat. (Besser wäre eine Violine dazu, wenn die Sopransänger oder Altisten so äußerst schlecht sind, daß sie in einem jeden Takte Hülfe gebrauchen.)

Schauspiels zwischen dem Einheiser (Souffleur) und den handelnden Personen stände.

Da die Recitative nie nach Takt gesungen werden sollen, wenn nicht a tempo dabei steht, oder die Instrumente einen gewissen Satz in einer vorgeschriebenen Bewegung begleiten, so muß der Organist auch aus diesem Grunde die Singstimme über seinem Basse stehen haben, wenn er nicht aus der Partitur spielt; denn wie soll er sonst dem Sänger, welcher völlige Freiheit haben muß, dem Inhalte des Textes gemäß, bald langsam, bald geschwind zu declamiren, Note für Note folgen?

Uebrigens hat man beim Takt schlagen in Recitativem nicht die einzelnen Taktglieder zu markiren, sondern nur von Takt zu Takt ein Zeichen zu geben, nach welchem die Instrumentisten die Pausen zählen, und bei diesem Markiren der ganzen Takte auch jedesmal die Stellen im Takt zu markiren, auf denen eine andere Harmonie eintritt. Das Markiren der einzelnen Taktglieder im Recitativ ist nur dann anzuwenden, wenn kleine Zwischenläge a tempo eintreten, oder bei besonders verführerischen Stellen.

Aber alle vier Viertel *) durch eine Bewegung des Armes und der Hand taktmäßig abzuthellen, ist dem Ausdrucke ganz entgegen und verräth große Unwissenheit eines Anführers. Bei bloß erzählenden Recitativem, die nicht von Instrumenten, sondern bloß von der Orgel begleitet werden, überläßt es der Director dem Organisten, mit dem Sänger auch ohne Taktschlag richtig fortzugehen, die vorerwähnten Fälle abgerechnet. Wenn in den Recitativem die Instrumente bloß die Harmonie aushalten, kann der Organist die neu eintretenden Harmonieen etwas zu früh anschlagen, damit die Instrumentalisten, welche gewöhnlich erst den Anschlag des Generalbasspielers erwarten, zur gehörigen Zeit einfallen. In der Kirchenmusik ist dieses Zuorkommen be-

*) Die Franzosen schreiben ihre Recitative in mehrerlei Taktarten, z. B. in Dreivierteltakt u. s. w. auf. Wir Deutschen theilen den Vierteltakt gewöhnlich nur in 2 Zeilen.

sonders nöthig, weil die Musiker bei dem Aufführen derselben oft etwas von einander entfernt sind; folglich vergeht immer eine kleine Zwischenzeit, ehe sie den Ton hören und einfallen. Das Mitauhalten der vorgeschriebenen Harmonie würde auf der Orgel zu stark und dem Sänger lästig werden; wenigstens müßte das Werk sehr schwach gezogen sein; und alsdann wäre es doch vielleicht nur im Basse allein gut, weil die Orgeln selten so ganz rein gestimmt sind, daß nicht gegen die übrigen Instrumente ein Uebelsklang entstehen sollte.

Wenn kleine Zwischensätze, *Arlosos*, *a tempo* etc. eintreten, so muß der Organist bei den Proben genau bemerken, ob der Bass in einigen Stellen allein, oder mit den übrigen Instrumenten zugleich anfängt. Haben diese kurze Pausen, so muß er die ganze Harmonie mit einem vollen Griff auf einmal (kurz) anschlagen, und ja nicht brechen; denn sonst fällt Einer früh, der Andere spät ein, weil keiner der Mitspielenden weiß, von welchem einzelnen Tone der gebrochenen Harmonie er den Takt nehmen soll. Auch wenn in der Mitte des Stückes in den übrigen Stimmen solche Pausen vorkommen, muß er diese Vorsicht gebrauchen, weil sonst leicht eine Unordnung im Takte entstehen kann.

Diese wenigen Anmerkungen werden schon hinreichend sein, den Organisten auch hierin auf seine Pflicht aufmerksam zu machen. Einiges Nachdenken, was in diesem oder jenem Falle das Beste sei, wird ihm manche Vortheile an die Hand geben, von welchen ich hier, der Kürze wegen, nichts sagen konnte.

Daß ein Organist mehr, als irgend ein anderer Musiker, im Stande sein müsse, auch aus den ungewöhnlichsten Tönen zu spielen, wird schon deswegen nothwendig, weil die Orgeln, wie bekannt, fast alle einen ganzen Ton, oder auch eine kleine Terz höher stehen, als die meisten übrigen Instrumente. Geht nun das Kirchenstück z. B. aus Es dur oder Fmoll, so muß er (im gewöhnlichen Chortone) aus Des (Cis-) dur oder aus Es (Dis-) moll spielen; dadurch werden die Abweichungen, welche in dem Stücke vorkom-

men, oft ungemeyn schwer, weil unter andern das Klanggeschlecht mehrmals verändert werden muß u. s. w. Steht die Orgel im hohen Chortone, so spielt er, wenn das Tonstück aus D- oder A dur geht, aus H- oder Fis dur u. s. w. Da sich nun der Componist in den Recitativen an keinen Hauptton bindet, sondern oft in entfernte Töne ausweicht, so entstehen dadurch, auch wohl bei ganz gewöhnlichen Uebergängen, große Schwierigkeiten.

Wer davon nicht überzeugt sein sollte, der spiele nur ein Recitativ aus Graun's Passion — welches es sei — einen Ton tiefer.

Auch bei andern Gelegenheiten, außer der Kirchenmusik, muß der Organist aus jedem Tone spielen können. Wenn der Prediger z. B. die Collecte u. s. w. absingt, wozu mit der Orgel respondirt wird, so kann er leicht einen ziemlich ungewöhnlichen Ton nehmen, wenn er nicht musikalisch genug ist, den angegebenen zu treffen. Eben so kann das Werk beim Anfange eines Liedes stocken, der Cantant kann die Bälge nicht zeitig genug getreten haben u. s. w., so daß der Cantor indeß ohne Orgel anfangen muß, und anstatt G oder C vielleicht Fis oder Cis trifft. Solche Fälle ausgenommen, möchte es wohl (wie schon früher erwähnt) nicht gut sein, wenn mancher Organist, bloß um seine Geschicklichkeit zu zeigen, einen andern Ton, z. B. anstatt B, H, oder für Es, Fis nimmt u. s. w. Als eine Übung, sich eine Fertigkeit in allen Tönen zu erwerben, von welcher er im Nothfalle wohl Gebrauch machen kann, mag es hingehen; indessen sollten solche Uebungen lieber zu Hause vorgenommen werden; denn oft sind Melodieen so geschrieben, daß schon die Erhöhung um einen halben Ton den Sängern für den Umfang ihrer Stimme unbequem wird, und eben so die Erniedrigung um einen halben Ton. Wenn wir aber, wie es von mehreren Theoretikern behauptet wird, annehmen, daß jeder Ton einen andern und bestimmten Charakter hat, so kann es gar nicht gleichviel sein, ob der Organist aus G- oder Fis dur u. s. w. spielt. Auch sollte man dabei bedenken, daß bei der Temperatur mancher Orgeln nicht jeder Ton gut als Hauptton zu gebrauchen ist.

Außer der Fertigkeit, aus jedem Tone spielen zu können, muß auch der Organist Übung im Transponiren *) haben; denn oft erlaubt es die Zeit nicht, die leider an vielen Orten statt einer ausgeschriebenen oder bezifferten Orgelstimme übliche Bassstimme erst anders abschreiben zu lassen, wenn z. B. unerwartet eine Gelegenheitsmusik aufgeführt werden soll, wozu die Orgelstimme nicht besonders ausgeschrieben ist; wenn man, anderer Ursachen wegen, eine höhere oder tiefere Stimmung nehmen muß; wenn man aus der Partitur spielt u. s. w.

Das Transponiren ist eine Forderung, welcher nicht jeder Organist ausweichen kann; aber unbillig ist es, wenn man ihm eine Bassstimme ohne Ziffern vorlegt, und verlangt, daß er sie richtig begleiten solle. Wenn der Tonsetzer nur zehn Wege hätte, aus dem Hauptton in die Quinte zu kommen, wie sollte der Begleiter gerade den rechten treffen? Oder soll er die Harmonie vorher hören? Alle Tonlehrer, Bach (S. 298), Heinichen (von unbezifferten Bässen), Kirnberger (Grundsätze u. s. w. S. 88), Sulzer (Bezifferung) u. s. w., sind hierin einstimmig, daß man keinen unbezifferten Bass, wenn nicht die übrigen Hauptstimmen darüber stehen, in jedem Falle richtig begleiten könne; ja so lange der Organist nicht allwissend ist, so lange kann man eine solche Forderung, ohne sich lächerlich zu machen, nicht an ihn thun.

Die Kenntniß der verschiedenen Schlüssel (besonders der 4 Singstimmen) ist dem Organisten ebenfalls unentbehrlich; denn theils kann er sich oft das Transponiren dadurch erleichtern, theils kommt auch in Fugen u. s. w. bald der Tenor- bald der Alt Schlüssel vor. In den Recitativen muß er ebenfalls häufig Gebrauch davon machen, denn meistens theils sind die Singstimmen in ihren gewöhnlichen Schlüsseln (Zeichen) zum Nachlesen über die Bassnoten geschrieben.

Wir wünschten zu diesen von Türk gegebenen Details wohl noch Mehreres hinzuzusetzen, jedoch müssen wir

*) Transponiren: ein Tonstück höher oder tiefer spielen, als es vorgeschrieben ist.

den beschränkten Raum des Büchelchens im Auge behalten, welches erstens keine große ausführliche Schrift sein soll, und zweitens auch nur eine mäßige Bogenzahl umfassen darf, wenn nicht der Ankauf desselben der Mehrzahl der leider oft so gering besoldeten Organisten erschwert werden soll, und schließen somit diese dritte Abtheilung mit dem Wunsche, daß es Männern von Einsicht und Beruf gefallen möge, den Gegenstand derselben andern Orts erschöpfender zu behandeln. —

Vierter Abschnitt.

Nach der vierten Hauptpflicht soll der Organist 1) Kenntnisse vom Orgelbaue haben, und 2) sein Werk in gutem Stande zu erhalten suchen. Die Nothwendigkeit dieser beiden Forderungen ist sehr einleuchtend; denn an vielen Orten wohnt entweder gar kein Orgelbauer, oder er muß, seiner Verrichtungen wegen, oft abwesend sein, binnen welcher Zeit Manches vorkommen kann, was keinen Aufschub leidet. Der Organist thut daher wohl, wenn er bei kleinen Reparaturen oder beim Stimmen oft selbst zugegen ist, weil er sich manche Kenntnisse dabei erwerben kann. Ein vernünftiger Orgelbauer wird nichts dawider haben, weil ihm dadurch kein Abbruch geschieht, wohl aber manche kleine Arbeit und Verschümmniß erspart werden kann.

Der Organist braucht deswegen keineswegs selbst die mechanische Fertigkeit dieser weitläufigen Kunst zu besitzen, daß er z. B. neue Pfeifen machen, Hauptfehler verbessern könne u. s. w., aber eine allgemeine Kenntniß vom Ganzen muß er doch haben, welche Theile einer Orgel z. B. die wichtigsten sind, wie sie gut erhalten werden können u. s. w.

Von den besonderen Fällen, in welchen der Organist eine genauere Kenntniß nöthig hat, werde ich weiter unten etwas erinnern.

Ueber die Einrichtung, Beschaffenheit, Güte, Fehler u. s. w. der Orgel haben wir eine große Menge Schriften, worin man Alles ausführlicher und besser findet, als ich's

würde sagen können; auf diese muß ich also diejenigen Leser verweisen, welche näher davon unterrichtet sein wollen. Die wichtigsten Werke darüber sind:

- 1) Solche, welche vom Orgelbau überhaupt oder von einzelnen dahin gehörigen Theilen handeln:

Ablung's *Musica mechanica*. 2 Thle. (Im zweiten kommt etwas Weniges von einigen andern Instrumenten vor). Bendeler's *Organographie*. Carutii *Examen organi pneumatici*. Fabricii *Unterricht, wie man ein neu Orgelwerk u. s. w. probiren solle*. Prätorius *Organographie* (Th. 2). Sorge's *wohlerfabrener Orgelbaumeister u. s. w.* J. U. Sponfel's *Orgelhistoria*. J. G. L. *) *Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen*. Werkmeister's *Orgelprobe*. Desselben *kurze Beschreibung des Grüning'schen Orgelwerkes*.

- 2) Solche, worin dieser Gegenstand nur beiläufig abgehandelt wird:

Ablung's *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit u. s. w.* Kircheri *Musurgia etc.* Mattheson's *vollkommener Kapellmeister; desselben Orchester* (3ter Th., drittes Cap.). Nied's *zweiter Theil seiner Handleitung u. s. w.* Petri's *Anweisung zur praktischen Musik*.

Biermann's, Borberg's, Chaleb's, Hertel's, Kirst's, Trost's und vieler Anderen Schriften übergehe ich, theils weil sie nur die Beschreibung einzelner Orgeln u. s. w. enthalten, theils weil mir manche darunter nicht so wichtig zu sein scheinen, und einige davon noch überdies nicht leicht zu bekommen sind.

Um derer willen, welche die genannten Bücher nicht besitzen, will ich hier die nöthigsten Dinge blos auszugsweise anführen, und, bevor ich etwas von den oben erwähnten

*) Einige haben mich bisher für den Verfasser dieser Schrift gehalten. Ohne darüber zu urtheilen, muß ich hier gelegentlich sagen, daß ich's nicht bin. Noch weniger hat es einen gewissen Waldenburg, wie in der Litteratur der Musik steht, zum Verfasser. In Waldenburg verlegt ist das Büchlein, aber nicht von Herrn Waldenburg geschrieben. Der wahre Verfasser soll der verstorbene Gerichtsdirector Tauscher in Waldenburg sein.

besondern Fällen sage, erst einige allgemeine Bemerkungen über die wichtigsten Theile der Orgeln beifügen.

Es sind verschiedene Eintheilungen und Benennungen der Orgeln, Klaviere und Register gebräuchlich, welche dem Organisten bekannt sein müssen. Man hat nämlich ganze, halbe, Viertel- und Achtel-Orgeln. Unter einer ganzen versteht man ein Werk, worin das Prinzipal im Manuale 16 Fuß ist; eine halbe Orgel hat nur ein achtfüßiges Prinzipal, bei einer Viertelorgel ist es 4-, und in einer Achtelorgel nur 2füßig.

Es ist irrig, wenn Einige unter einer ganzen Orgel ein Werk verstehen, worin alle nur mögliche Stimmen sind; denn nach diesem Begriffe würde man in der ganzen Welt keine antreffen. *Abt u n g* beschreibt viel über hundert Hauptregister, ohne die Unterarten. Und wie verschieden werden nicht die Stimmen noch, durch die mancherlei Mensuren, dem Klange nach? Auch erfinden die Orgelbauer noch immer neue Register.

Sonst nennt man eine kleine Orgel, für sich betrachtet, ein Positiv (Portativ), und wenn es mit zum Werke gehört, ein Rückpositiv (Brustpositiv, Oberpositiv). Das Regal ist ebenfalls eine kleine Orgel; doch hat man auch bloß einzelne Register, welche diesen Namen führen.

Die Klaviere erhalten theils von der Größe, theils von der Lage *) ihre Benennung. Das größte und wichtigste heißt das Hauptwerk (Werk, Manual, Hauptmanual u. s. w.), welches gemeinlich bei einer Orgel mit drei Klavieren das mittlere, bei zweien aber das untere ist. Das obere nennt man gewöhnlich das Ober- auch Brustwerk; wiewohl das letztere bei vier Klavieren meistens das zweite von oben herein ist **); steht es unten, so heißt es das Unterwerk; und wenn es mit den Füßen gespielt wird, das Pedal. Ist ein Theil des Werkes von der Orgel abge sondert, und macht

*) Nicht immer sieht man dabei auf die Lage; denn in der Kirche zu Unserer Lieben Frauen in Halle ist z. B. das Hauptwerk unten, das Brustwerk oben, und das Oberwerk in der Mitte.

***) In Merseburg, Freiberg u. s. w. gehört das unterste Klavier zum Brustwerke.

ein Ganzes für sich aus, so daß es der Organist beim Spielen im Rücken hat; so heißt es, wie ich oben erinnerte, ein Rückpositiv, und ist gemeinlich das unterste. Auf eben diese Art hat man auch Seitenwerke (dem Organisten seitwärts), wie deren z. B. in der hohen Stiftskirche zu Halberstadt zwei stehen *). (Doch sind dies eigentlich drei verschiedene Werke, wo folglich auch drei Organisten zugleich spielen müssen, wenn die ganze Orgel klingen soll.)

Die Rückpositive kommen jetzt sehr ab, denn man baut sie, aus verschiedenen Gründen, gewöhnlich mit in das Werk selbst. Ob es besser oder schlechter sei, darüber sind die Meinungen getheilt.

Das Pedal erfand Bernhard, ein Organist in Venedig, von Geburt ein Deutscher, erst ungefähr in den Jahren 1470 oder 1472. Auch die nützliche Erfindung, daß man die Register ziehen oder hineinstoßen konnte, wird ihm zugeschrieben; denn vorher mußte man immer mit allen Registern zugleich spielen; aber freilich bestand auch damals manche Orgel nur aus 2 oder 3 Stimmen, anfangs gar nur aus einer.

Die Register theilt man gemeinlich in 2 Hauptklassen ab, nämlich 1) in Flöten- und 2) in Rohr-Zungen- oder Schnarrwerke. Die Flötenwerke sind entweder offen, oder gedeckt; daher entstehen hieraus wieder 2 Unterabtheilungen. Die offenen nennt man sonst auch Prinzipalstimmen oder Pfeifenwerk, z. B. Prinzipal, Oktaven u. s. w., folglich gehören auch die schärfenden Stimmen, nämlich Quinten, Terzen, Sexten u. s. w., und die gemischten, welche das Beiwort *f a c h* **) führen, z. B. Mixture, Cornett,

*) Laut D. Burney's Tagebuch auch in Lüttich, Passau, Prag u. s. w.

**) Fach (nicht Fuß) zeigt an, wie viele Pfeifen zu einem jeden Tone eines solchen gemischten Registers gehören; z. B. in Mixture sechsfach, klingen, wenn ich die Taste *d* nieders-

drücke, 6 Pfeifen zugleich, nämlich $\overline{\underline{d}} \overline{\underline{d}} \overline{\underline{f a}} \overline{\underline{a}} \overline{\underline{h}} \overline{\underline{d}}$; auch wohl andere.

Cymbel u. s. w. unter diese Abtheilung; wiewohl auch Einige eine eigne Klasse daraus machen. Die gedeckten werden gewöhnlich im engerm Verstande Flötenwerk genannt, weil sie einen sanftern, lieblichern Ton haben, als die offenen. Es gehören darunter Gedackt, Flöten, Subbaß u. s. w.

Die Rohr- oder Schnarrwerke bringt man ebenfalls in 2 Unterabtheilungen: in die erste gehören nämlich die Stimmen, welche offene Pfeifen haben, z. B. Posaune, Trompete, vox humana *) u. s. w., und in die zweite, die mit zugedeckten Pfeifen, z. B. Fagott *), Sordun u. s. w. Alle Rohrwerke bestehen aus zwei Haupttheilen, nämlich aus dem Untertheile, Stiesel u. s. w. (in welchem eine messingene Zunge, oder ein Blatt [Rohr] ist, wodurch das Schnarren entsteht) und aus der darauf gesetzten Pfeife.

Daß Einige 4 Hauptklassen von Registern annehmen, nämlich a) Pfeifenwerk, b) Flötenwerk, c) Rohr- und Schnarrwerk, d) schärfende und gemischte Stimmen, verändert in der Hauptsache nichts. Im Grunde läuft doch Alles auf die oben erwähnte Eintheilung hinaus.

Ueberhaupt weichen die Herrn Orgelbauer in ihren Benennungen, Eintheilungen u. s. w. so von einander ab, daß nicht selten gewisse Dinge unter 3, 4 und mehreren Namen vorkommen. Ja in den Sachen selbst sind sie nicht immer einerlei Meinung. Der Eine empfiehlt das, was der Andere tabelt.

Sonst theilt man die Register, in Hinsicht des harmonischen Verhältnisses unter einander, auch 1) in Oktav-, 2) Quint- und 3) Terzstimmen. Unter der ersten Gattung (den Oktavstimmen) versteht man die, welche entweder mit dem Prinzipal im Einklange ($\bar{c} \bar{c}$) stehen, oder den Ton eine, auch wohl

mehrere Oktaven höher ($\bar{c} \bar{\bar{c}}$, $\bar{c} \bar{\bar{\bar{c}}}$ u. s. w.) oder tiefer ($\bar{c} \bar{c} C$ u. s. w.) angeben; oder welche sich, nach mathematischer Art zu reden, wie 1 zu 2 verhalten **). Bei Quint-

*) Hierin giebt es Verschiedenheiten; denn die vox humana ist oft halb gedeckt und das Fagott offen.

***) Wenn eine Pfeife (oder vielmehr die in derselben befindliche Luft) z. B. in einer Sekunde 100mal in eine zitternde Bewe-

stimmen klingt von jedem Tone des Prinzipals die reine Quinte (von c, g; von d, a u. s. w.), oder sie haben das Verhältniß wie 2 zu 3. Terzstimmen geben von jedem Tone des Prinzipals die große Terz an (von g, h; von a, cis, u. s. w.), oder sie stehen im Verhältnisse wie 4 zu 5.

Ueber die Bauart und Mensur der Register, oder wie der Klang eines jeden beschaffen sein müsse u. s. w., kann Ahlung und vorzüglich Sorgen's wohlerfahrener Orgelbaumeister u. s. w. nachgelesen werden. Das erste gehört mehr für den Orgelbauer, und das zweite läßt sich besser hören, als beschreiben.

Die Windlade ist der Haupttheil einer Orgel, nämlich dasjenige Behältniß des Windes, welches unmittelbar unter den Pfeifen liegt, und aus welchem er in dieselben gelassen wird. Man hat 2 Arten davon, nämlich Schleif- und Springladen *). So viel Tasten auf einem Klaviere sind,

gung versezt wird, und die andere bekommt binnen eben der Zeit 200 solche Erschütterungen, so giebt die letztere den Hauptklang (denn ein jeder Ton hat noch gewisse Nebenklänge, die man besonders bei den tieferen Tönen merklich hören kann) eine Oktave höher an. Das versteht man unter dem Verhältnisse 1 zu 2 (oder 100 zu 200) u. s. w. In wiefern die Größe und Materie der Pfeife, der Druck der Luft und andere Ursachen einwirken, kann hier nicht gezeigt werden. Ausführlicheren Unterricht hierüber findet man in allen theoretischen Lehrbüchern der Musik, vorzüglich in Euler's Tentamen novae theoriae Musicae etc. Der Kapellmeister Wolf in Weimar machte in seiner musikalischen Reise (S. 61) eine sehr sonderbare Entdeckung bekannt, welche die Physiker erklären mögen. — „Ich ging, schreibt er, für Ungeduld zum Städtchen (Hasselfelde) hinaus spazieren. Die Sonne neigte sich zum Untergange, und die Rücken summten ihren Abendgesang. Unter verschiedenen Schwärmen stieß ich auf einen besonders dicken und hohen pyramidenförmigen Schwarm, dessen tausendfache Stimmen sich in den Ton Contra=C zusammen concentrirten“; (das große C also! —); „ich blieb für Verwunderung dabei stehen, und hörte nach einer kleinen Weile die zweimal erhöhte Terz und Quinte so deutlich und rein klingen, als spielte Apoll seinen reinsten Dreiklang.“ Eine Beobachtung, die wohl noch kein Musikus gemacht hat!

*) In J. G. L. Versuch u. s. w. wird einer von den Gebrüdern Wagner neuerfundener Lade sehr vorthellhaft gedacht S. 64

so viel müssen auch Oeffnungen in der Windlade sein; diese Höhlen oder Kämmerchen nennt man Kanzellen.

(Der Windkasten, in welchen der Wind aus den Kanzellen geführt wird, ist nur ein Theil der Windlade, und muß also mit derselben nicht für einerlei gehalten werden.)

Von den Bälgen giebt es ebenfalls 2 Arten, nämlich Falten- und Spanbälge. Einige gehören zu den Manualen, andere zum Pedale. Jetzt macht man die Faltenbälge gewöhnlich nur mit einer Falte.

Windkanäle (Windführungen, Windröhren) heißen die langen Kästen oder Röhren, welche den Wind aus den Bälgen nach den Windladen führen.

Ueber die Einrichtung, von dem Nutzen, den Fehlern u. s. w. dieser Theile, so wie von dem übrigen sogenannten Eingeweide der Orgeln, den Pfeifenbrettern, Ventilen, Säckchen, Federn, Schleifen, Abstracten, Wellen und Wellenbrettern, Registerstangen u. s. w. haben Werkmeister und Ablung sehr ausführlich geschrieben.

Die Materie der Pfeifen ist Metall (Zinn, Blei), Eisen, (Blech), Messing, Holz, Leder u. s. w.; auch Gold, Silber, Alabaster, Elfenbein, Thon, Glas, Papier *) u. s. w. kann ebenfalls dazu gebraucht werden; allein theils wegen der Kostbarkeit, theils weil manches darunter zerbrechlich oder nicht dauerhaft genug ist, geschieht es nur selten.

Unter Metall verstehen die Orgelbauer eine Mischung von Zinn und Blei. Die Pfeifen, welche vorn (im Gesichte) stehen, enthalten ungefähr 2 bis 9 Theile Zinn, und einen Theil Blei, nachdem sie gut in die Augen fallen sollen. Man nimmt auch nur halb Zinn und halb Blei, oder einen Theil Zinn und zwei Theile Blei. Die inwendigen Pfeifen sind gewöhnlich von einer noch schlechteren Masse.

bis 74. — Weil bei den Springladen oft eine Reparatur nöthig ist, so werden sie selten gemacht.

*) Beispiele davon findet man in den mehrmals genannten Ablung'schen Werken. Die Erfindung, welche vor Jahren in der allgemeinen politischen Zeitung Nr. 55 von Orgeln aus Spielkarten oder Papp sehr rühmend bekannt gemacht wurde, ist folglich so merkwürdig nicht.

Die besondern Fälle, in welchen der Organist eine genauere Kenntniß vom Orgelbaue nöthig hat, ereignen sich, außer bei vorfallenden Reparaturen, vorzüglich, wenn er eine Disposition entwerfen, oder ein Werk übernehmen (examiniren) soll *). Die Verfertigung einer Disposition überträgt man nur erfahrenen Männern, welche ohnedies schon wissen, was dazu gehört; folglich übergehe ich diesen Punkt ganz. Wer Kenntnisse davon zu haben wünscht, den verweise ich auf die bereits genannten Werke. Aber in dem zweiten Fall kann auch ein Organist kommen, welcher wenig oder gar nichts davon weiß, wenn er z. B. sein Amt antritt, weiter befördert wird u. s. w., wobei man ihm die Orgel übergiebt. Ich will daher nur einen Auszug von dem, was bei der Uebernahme eines neuen Werkes gebräuchlich ist, beifügen, jedoch ohne mich dabei auf alle Erklärungen und Beweise einzulassen, weil dazu ein ganzes Buch erfordert würde.

Werkmeister's Orgelprobe ist hierbei unentbehrlich. Auch Fabricii Unterricht enthält manche nützliche Bemerkung hierüber; nur findet man viele überflüssige Gelehrsamkeit in diesem Büchelchen.

Bei der Uebernahme (dem Examen) einer Orgel untersucht man erst die äußeren Theile: das Gehäuse, die Registerknöpfe, die Tastatur u. s. w., ob das Gehäuse nach dem angegebenen Risse gearbeitet ist, ob die Register nicht zu schwer herausgehen, ob sich die Tasten leicht **) niederbrücken lassen, ob sie wieder scharf in die Höhe springen, ob der Ton bei einem schwachen Drucke gehörig und geschwind anspricht. Man legt ein kleines Gewicht auf, und sieht, ob eine Taste so leicht niederfällt als die andere. Jedes Register in allen Klavieren, auch im Pedale, wird Anfangs ein-

*) Was etwa bei einem Contracte oder bei der Direction eines Orgelbaues zu beobachten ist, betrifft größtentheils gewisse politische, ökonomische u. a. Dinge, und gehört also nicht in diesen Auffatz.

**) Wenn sich die Tastatur gar zu leicht spielt, so bleiben die Tasten oft liegen; dadurch entsteht, außer andern Ursachen, das Seulen.

zeln, und zwar Ton für Ton untersucht; ob der Klang gut und rein ist, ob jeder Ton die gehörige und gleiche Stärke hat, ob die tiefen Pfeifen zu sehr knarren (knastern) u. s. w. Jeder Ton wird lange ausgehalten, damit man hören könne, ob er sich nicht überblase, ob etwas zische, durchstiche u. s. w. Alsdann spielt man geschwinde Passagen, man macht Laufwerk, schlägt Triller u. s. w.; hierauf werden zwei und mehrere Töne zugleich angeschlagen, ob etwa der sogenannte Orgelwolf *) zu hören sei. Man spielt kurz abgestoßen (staccato) u. s. w. und bemerkt, ob beim vollen Werke die höheren Oktaven schwanken **); es werden mehrere Register zusammengezogen, die Klaviere gekoppelt u. s. w., um das Schweben ***) zu beobachten.

*) Wenn eine große Terz (c und e) gegriffen wird, wobei der Ton dazwischen (d) mitklingt — welches aber nur alsdann geschehen kann, wenn alle drei Pfeifen nebén einander stehen — so nennt man das den Wolf (Orgelwolf), weil dadurch ein Heulen verursacht wird. Werkmeister sagt, es komme daher, wenn der Wind in einem Register eine in der Mitte stehende Pfeife von beiden Seiten mit berühre und sie klingend mache; auch, wenn er aus einer Kanzele in die andere gehe, und folglich in allen Stimmen ein Durchstechen (Wittlingen) verursache; oder wenn er unter der Schleife weggeht u. s. w. Allein oft hört man überhaupt, bei zwei reinen consonirenden Intervallen, nicht bloß bei Terzen, einen dritten Ton schwach mit, welcher nicht aus einer eigenen (dritten) Pfeife, sondern bloß durch die zwei gegriffenen schlecht intonirten (Pfeifen) erzeugt wird. Eine von beiden muß umgeschmolzen werden, wenn der Fehler gehoben werden soll.

**) Das Schwanken (Stoßen, Schluden, Schluchsen, Schlottern) entsteht aus verschiedenen Ursachen. Die wichtigste ist, nach Werkmeister's Meinung, der zu starke, heftige Ausfluß des Windes (S. 27. 29). Ich glaube aber, daß es größtentheils an den zu engen Kanälen liege; oder wenn ein Register dem andern den Wind raubt u. s. w. Man hält, um das Werk in dieser Hinsicht zu untersuchen, z. B. in der rechten Hand einen Ton lange aus, und macht indessen mit der linken oder auf dem Pedale allerlei laufende Passagen u. s. w. (Eine Orgel, welche den oben genannten Fehler hat, heißt windstößig).

**) Das Schweben kommt hauptsächlich von der schlechten Einrichtung der Bälge her, wenn nämlich der Ausfluß nicht stark genug ist, oder wenn die Ventile zu klein sind, so daß das

Man besieht hierauf das Pfeifenwerk, ob die Materie, die Mensur u. s. w. dem Contracte gemäß ist, ob die Pfeifen gehörig befestigt sind, ob man bequem dazu kommen könne u. s. w. Vermittelt eines Stäbchens läßt man, bei abgezogenen Registern, alle Tasten oder wenigstens viele zugleich niederdrücken, und hört, ob der Wind durchsticht, ob etwas zischt u. s. w.; indeß beobachtet man die Bälge, ob sie geschwinde laufen, ob das Durchstechen etwa bloß durch heimliche Sperrventile oder vielleicht durch Löcher (Einschnitte, Fliegenschnäpper, spanische Reuter, Laufgraben) verhindert worden ist *). Man untersucht, ob die gemischten Stimmen so vielfach da sind, als es verlangt worden ist. Mit den Bälgen wird die Windprobe gemacht; die Breite und Länge wird ausgemessen; man besieht die Platten, das Leder, die Rosabern, das Holz, die Fangventile, den Hebel (Calcantentritt, Clavis), das Balghaus, ob es so angelegt ist, daß die Bälge von der Witterung nicht leiden können. Auch die Windlade, die Randle, Ventile u. s. w., kurz, alle nur mögliche Dinge werden untersucht.

Die Orgel in gutem Stande zu erhalten, war das zweite Stück der vierten Hauptpflicht. Hierzu gehört unter Anderm

- a) das Stimmen;
- b) das Abändern (Verbessern, Nachhelfen) einiger Mängel;
- c) daß man gewisse Dinge beobachte, und andere, wodurch dem Werke Schaden zugefügt werden kann, vermeide.

Das Stimmen ist zwar keine allgemeine Pflicht des Organisten, weil an verschiedenen und besonders größeren Orten

Werk nicht Wind genug bekommen kann u. s. w. Bei der Untersuchung hält man einen vollstimmigen Griff lange aus, und hört, ob die Töne etwa tiefer werden (schweben), und wenn ein anderer Balg getreten wird, sich wieder höher ziehen u. s. w.

*) Dies zu untersuchen, darf man nach Fabricii Unterricht u. s. w. S. 20 nur vorn in der Lade den Spund aufmachen, und sehen, ob Wind in derselben ist; oder man zieht noch sicherer gleich ein Register, bei niedergedrückten Tasten, heraus.

der Orgelbauer dafür besoldet wird; aber Kenntnisse davon muß jeder Organist haben, weil sich oft in des Orgelbauers Abwesenheit ein Ton verstimmt, wodurch indeß ein ganzes Register unbrauchbar werden kann, wenn man nicht in unerträglichen Mißklängen die Gemeinde begleiten will *).

Wer selbst zu stimmen verbunden ist, der kann die mechanischen Kunstgriffe von einem Orgelbauer erlernen, oder im Adlung u. s. w. davon nachlesen, wenn's ihm an mündlichem Unterrichte fehlt. Wie man am geschwindesten rein stimmen könne, darüber geben Friße **), Reidhardt, Sulzer, Kirnberger u. s. w. nähere Anweisung; und von der Temperatur hat der um die Theorie der Musik sehr verdiente Kriegs Rath Marpurg ausführlich geschrieben ***). Außerdem sind viele ungleich-, gleich-, fastgleich- und fastungleich-schwebende Temperaturen von Calvisius, Fockeroth, Kirnberger †), Malkolm, Mackenheuser, Reidhardt, Prätorius, Sulzer †),

*) D. Burney beschwert sich in seinem Tagebuche einer musikalischen Reise u. s. w. mehrmals über die sehr verstimmteten Orgeln, welche er, besonders in Deutschland, antraf. Es kann sein, daß wir diesen Vorwurf oft verdienen; vielleicht hat er aber wohl nicht daran gedacht, daß die kleinen Orgeln in England viel leichter in der Stimmung erhalten werden können, als unsere, die aus 40, 50, 60, 70 und mehreren Stimmen bestehen.

**) Anweisung, wie man Klaviere, Clavecin und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne u. s. w. von Barthold Friße.

***) Marpurg's Versuch über die musikalische Temperatur; desselben Anfangsgründe der theoretischen Musik.

†) So sehr ich auch die Verdienste eines Sulzer und Kirnberger schätze — wovon man in diesen Bogen mehrere Beweise findet — so möchte ich doch aus verschiedenen Gründen, ihre vorgeschlagene ungleich schwebende Temperatur, ungeachtet sie die Töne genauer charakterisirt, nicht mit der gleich- oder fastgleichschwebenden vertauschen; denn wenn man z. B. bloß einige Dreiklänge ganz rein, und andere dagegen desto unreiner hören sollte, so weiß ich nicht, ob dadurch mehr gewonnen als verloren würde. Doch das zu untersuchen, ist hier nicht der Ort. Ich denke, allgemein dürfte die Kirnberger'sche Temperatur ohnedies sobald noch nicht werden; denn es möchte schwer sein, sie auf alle Instrumente überzutragen, und das

Schröter, Silbermann, Sorge, P. Strähle, Werkmeister u. s. w. bekannt. Ein gutes Ohr ist beim Orgelstimmen aber immer noch nöthiger, als alle theoretische Anweisungen.

Das Akernöthigste über das Mechanische und einige andere Vortheile beim Stimmen will ich, für den Anfänger, nur in einer kurzen Anmerkung berühren.

Zuerst stimmt man ein achtfüßiges Prinzipal (denn diese Gattung von Registern hält die Stimmung gut), nach diesem ein anderes achtfüßiges Register, wozu man allenfalls auch das Prinzipal 4 Fuß zu Hülfe nimmt. Die 16- und 32füßigen werden ebenfalls nach 8 Fuß gestimmt. Besonders kann man zu einem 16füßigen Rohrwerke ein Flötenwerk (Prinzipal) 8 Fuß ziehen; zu einem 8füßigen Schnarrwerke eine Oktave 4 Fuß; zu einem 4füßigen Rohrwerke ein Prinzipal 8 Fuß und Oktave 4 Fuß u. s. w.

Ueberhaupt darf man nicht solche Register zusammenziehen, welche in Hinsicht der Tongröße sehr verschieden

wäre alsdann doch wohl nöthig. Schade ist's aber, daß dieser Artikel in Sulzer's allgemeiner Theorie so vielen Einfluß auf verschiedene andere gehabt hat. Der Kapellmeister Wolf schreibt in der oben erwähnten Schrift S. 30 über diesen Gegenstand: „Er (Celestino) spielt übrigens mit großer Fertigkeit, mit Präcision, und in allen Tonarten mit der reinsten Intonation, worinnen aber auch durch die größeren Singstücke, die, dem Fürsten zur Ehre gereichend, wöchentlich daselbst aufgeführt werden, und wegen eines höhern Inhaltes viele ausgezeichnete Modulation haben, sowohl die übrigen Instrumentisten als Vokallisten sehr geübt, und nicht der Meinung sind, daß der diatonische halbe Ton sich in Hinsicht des Klanges von einander unterscheiden müßte, wie der rein gestimmte Flügel beweist. Ich setze noch hinzu: hätten die Menschen das Organ der Lerchen, und die tieferen Töne nicht so starke Quantität von Nöthen, so möchte wohl von jenem Unterschiede, in sofern die Rede von der ganzen Harmonie ist, Gebrauch zu machen sein; aber bis dahin bleibt alles Sectilisiren darüber bloßer idealischer Traum“ u. s. w. — Vermuthlich will Herr W. sagen, der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Tone bestehe, wenn's auf die Ausübung ankomme, bloß in der Einbildung. Nur weiß ich nicht, ob ein rein gestimmter Flügel hierin etwas beweise, und ob überhaupt eine ganz reine Intonation möglich sei, oder wie man in diesem Falle temperiren müsse.

sind, z. B. 16 Fuß zu 1, oder 32 zu 2 Fuß und dergl. Im Pedale stimmt man nach dem Stüsigen Prinzipal des Manuals zuerst etwa Oktave 8 Fuß, nach dieser die 16füßigen Stimmen u. s. w.

Zu dem offenen metallenen Pfeif- oder Flötenwerke bedient man sich eines hölzernen oder messingenen Stimmsorns, welches an dem einen Ende spizig, am andern aber breit und höhl ist. Soll der Ton höher werden, so erweitert man mit der Spitze des gedachten Stimmsorns die Pfeifen oben; mit dem breiten Ende (dem Trichter) hingegen werden sie enger zusammengedrückt (eingebogen) wenn sie tiefer besingen sollen; nur muß man sie nicht lange mit der Hand rühren, weil sie dadurch warm — und folglich höher — werden. Vorher untersucht man, ob vielleicht etwas in den Pfeifen steckt, wodurch sie sich verstimmt haben. Abschneiden darf man nur im höchsten Nothfalle, wenn es nicht möglich ist, sie ohne dieses Mittel hoch genug zu stimmen.

Von den gemischten Stimmen wird Anfangs nur eine, nämlich die größte Pfeife gestimmt; die andern dämpft man indessen, bis diese rein ist, und stimmt sie alsdann darnach.

Beim gedeckten Flötenwerk und Gedackten wird, wenn die Pfeifen von Metall sind, der Hut weiter heraus (in die Höhe) gezogen, wenn der Ton zu hoch ist, weil die Pfeife dadurch länger und folglich tiefer wird; im umgekehrtem Falle schlägt man den Deckel mehr einwärts; geht es nicht weiter, so muß etwas abgeschnitten werden. Bei hölzernen Pfeifen verfährt man eben so; nur sind bei diesen die Stöpsel inwendig angebracht.

Zu den Rohrwerken gebraucht man ein Stimmeisen (plectrum, Stimmschlag) oder eine Kneipzange und ein Hämmerchen. Will man den Ton tiefer haben, so wird die Krücke an der Stange oder an dem Drahte mit der Zange in die Höhe gezogen; in umgekehrtem Falle schlägt man sie mit dem Hämmerchen ganz gelinde tiefer hinein. Die Schnarrwerke mit Schrauben werden mit dem Stimmschlüssel gestimmt; man dreht nämlich die Schraube rechts oder links, nachdem der Ton höher oder tiefer werden soll. Das Klavier, welches man stimmen will, muß vorher gleich geschraubt werden, sonst wird es alsdann durch das Richten wieder unrein.

Es versteht sich, daß beim Stimmen selbst ein Andreden zu stimmenden Ton aushält; oder man legt allenfalls ein Gewicht oder dergl. auf die Taste.

Das Abändern (Verbessern, Nachhelfen) ist zwar des Orgelbauers Sache, allein oft fällt während des Spielens etwas vor, welchem gleich abgeholfen werden muß; es ist daher nothwendig, daß sich der Organist auch in solchen Fällen zu helfen wisse. Ich rechne zu diesen Ereignissen vorzüglich das Heulen, Stocken, Durchstechen, Ueberschlagen, Knarren u. s. w.

Das Heulen entsteht aus mancherlei Ursachen. Es kann eine Palmul zu hoch und straff geschraubt sein; die ledernen Schrauben zwischen der Palmul und den Abstracten können nachgegeben haben; es kann eine Springfeder nicht stark genug oder lahm sein; es können sich Abstracten *) verschoben haben; die Windlade oder auch bloß die Witterung kann schuld daran sein; die Säckchen, welche an der Abstractur im Windkasten sind, können machen, daß der Wind über die Ventile hinstreicht und das Heulen verursacht **); es kann an den Wellenbrettern, an den Stiften, zwischen welchen die Ventile gehen, oder an der Tastatur liegen; auch durch das Koppeln, wenn ein Klavier das andere zu sehr angreift ***) , kann das Heulen entstehen u. s. w.

Im Pedale kann, außer einigen der genannten Ursachen, ein Abstract an dem andern hängen geblieben sein; die Feder unter der Palmul kann schlaff werden, sich verbogen haben u. s. w., es kann ein Stimmlöschchen ausgesprungen sein u. s. w.

Wenn ein Ton stockt (nicht anspricht), so liegt der Fehler entweder an der Tastaturschraube, oder an den Abstracten. Es kann nämlich einer zerrissen oder ausgehakt

*) Abstracten (pilotides) nennt man die schmalen Stäbchen (Stangen), welche zum Ziehen der Tractur gebraucht werden.

**) Werkmeister's Orgelprobe S. 11.

***) Wenn ein Register dem andern den Wind entzieht, so heißt das Werk windstich. Windzäh nennt man eine Orgel, wenn sich der Wind so stark gegen die Ventile legt, daß sie sich schwer aufziehen.

sein, auch ist vielleicht in der Winblade einer aus den Haseln gesprungen.

Im Pedale kann entweder eine Fügung des Abstracts gerissen sein, oder das Stimmlöbchen hat sich verschoben; vielleicht ist auch der Drath ausgesprungen oder zerbrochen.

Das Durchstechen (ein schwaches Heulen) entsteht, wenn der Wind aus einer Kanzelle in die Löcher der nächsten Pfeife dringt, indem er zwischen den Registern oder irgendwo durchgeht; wenn die Ventile nicht gehörig zudrücken und die Kanzellen decken; wenn die Schleifen nicht fest halten u. s. w.

Das Ueberschlagen (Ueberblasen) eines Tones in den gedeckten Pfeifen nennt man Filpen. Es entsteht, wenn der Kern zu hoch liegt, so daß zu viel Luft durchstreichen kann u. s. w. Man muß kaum darunter durchsehen können.

Wenn die größeren Pfeifen in den Rohrwerken zu sehr knastern (knarren), so liegt es an den Zungen (Blättern).

Vom Schwanken und Schweben habe ich schon oben das Nöthigste erinnert.

Die Mittel, wie jeder dieser genannten Fehler verbessert werden könne, sind leicht zu finden, sobald man nur die Ursachen davon weiß. Der Kürze wegen konnte ich sie nicht anzeigen. Das Abstellen einiger dieser Fehler ist ohne dies nur des Orgelbauers Sache.

Zur Erhaltung der Orgel sind außerdem noch gewisse Dinge zu beobachten, und andere zu vermeiden. Der Organist muß z. B. oft nach den Bälgen sehen, ob sie zischen oder ausgehen, wenn sie getreten werden. Eben so hat er die Windklade fleißig zu untersuchen, besonders da, wo sie gekröpft, oder sonst schräg geführt sind.

Die Register müssen alle gebraucht werden — aber freilich nicht immer zugleich — denn es ist dem Werke schädlich, wenn einige Stimmen nie, oder Jahre lang nicht gezogen werden, weil sich Staub, Salpeter u. s. w. ansetzt.

Nach Endigung des Gottesdienstes muß man die Register jedesmal wieder hineinstoßen und die Orgel verschließen.

Beim Ziehen der Register darf keine Gewalt gebraucht werden; gehen sie zu schwer, so schraube man inwendig die Stöcke höher.

Fremde und besonders Anfänger *) darf man nicht allein auf die Orgel lassen, wenn man nicht versichert ist, daß sie Kenntnisse vom Orgelbau haben, und ein Werk gehörig zu behandeln wissen. Selbst in diesem Falle sollte man ihnen noch gewisse besondere Eigenschaften seiner Orgel bekannt machen, welche sie nicht wissen können.

Den Kalkanten muß man dazu anhalten, daß er die Bälge alle, aber nicht zu heftig und mit Stoßen u. s. w. niedertritt, oder den Fuß plötzlich wieder abhebt.

Der Organist selbst darf nicht auf der Orgel herumrasen (dreschen, schlagen, stampfen), denn dadurch werden die Säckchen in den Windkasten zerrissen, die Ventile aus ihrer Lage geschnell; die Schrauben an den Abstracten halten nicht, der Draht wird verbogen u. s. w.

Die Schiebekoppeln dürfen nicht gezogen (geschoben) werden, indem man die Tasten der oberen Klaviere niederdrückt.

Jeden Defect muß der Organist sogleich anzeigen, weil oft eine größere und kostbare Reparatur vermieden werden kann, wenn man ein Uebel nicht erst überhand nehmen läßt. Viele andere Vortheile, wodurch der Organist seiner Kirche oder der Gemeinde nützlich sein kann, sind in den weiter vorn erwähnten Werken angezeigt worden.

Hier schließt Türk's Werkchen.

Da jüngeren Organisten damit gedient sein möchte, eine Uebersicht der gangbarsten Orgelregister zu haben, so hält es der Herausgeber der zweiten Auflage dieses Werkchens für angemessen, eine solche kurze Uebersicht folgen zu lassen, und fügt für diejenigen, welche bei vorhandenen Reparaturen oder Neubauten von Orgeln zu Rathe gezogen werden möchten, so wie für Kirchenvorsteher und andere Beamte, die Interesse dafür haben, die in der hiesigen Gegend gewöhnlichen Preise der Orgelregister, so wie auch der übrigen Theile der Orgel bei. In größeren Städten, wo die Ge-

*) Daß man Anfänger überhaupt nicht spielen lassen solle, kann wohl nicht meine Meinung sein; denn wie sollten sich künftige Organisten bilden?

Hülfsen in der Regel theuer bezahlt werden müssen, wird man dem Orgelbauer billigerweise höhere Preise zugestehen, wie solche z. B. in dem Artikel Orgel im 5ten Bande der 3ten Section der Ersch = Gruber'schen Encyclopädie angegeben sind. —

Unter den gebräuchlichsten Registern, welche man in der Orgel findet, stehen obenan: die Prinzipale. Sie sind die kostspieligsten, aber auch wirksamsten und nützlichsten Pfeifen der Orgel und bilden gewissermaßen den Hauptbestand derselben. In der Regel stehen sie im Prospect der Orgel, und in diesem Falle werden sie von feinem englischen Zinn gefertigt. Einzelne Arten derselben stellt man, bei Mangel an Raum im Prospect, auch in das Innere des Orgelgehäuses, wo man sie aber dann von gewöhnlichem Zinn, häufig auch von sogenanntem Metall, ja für das Pedal sogar von Holz gefertigt. Man kann sie in allen für den Umfang der Orgel angemessenen Tongrößen fertigen; die gebräuchlichsten sind natürlich die achtfüßigen, seltener die sechzehnfüßigen, noch seltener die zweiunddreißigfüßigen, häufiger dagegen die vier-, zwei- und einfüßigen. Der Ton der Prinzipale richtet sich nach dem Verhältniß ihrer Mensur, nach der Größe des Ausschnittes und der Weite der Mündung. Pfeifen von weiter Mensur, großem Ausschnitt und nicht ganz enger Mündung geben einen vollen aber etwas rauhen Ton; runder und frischer wird der Ton bei mittelmäßiger Mensur und derselben entsprechender mittelmäßiger Mündung und Ausschnitt; spitzer und heller wird der Klang bei enger Mensur, kleinem Ausschnitt und ganz enger Mündung. Die Klangfarbe der Prinzipale nähert sich der der Saiteninstrumente und hat im Allgemeinen etwas Streichendes, nach Maaßgabe der Größe der Pfeifen, Violinen-, Violoncell- und Violon- (Baß-) artiges, welches um so mehr hervortritt, je enger die Prinzipale mensurirt sind. In der Regel bezeichnet man nur die größte Gattung der Prinzipale in jedem einzelnen Werke der Orgel (im Haupt-, Brust-, Oberwerke u. s. w.) mit dem Namen Prinzipale; die kleineren Gattungen erhalten von den größeren abhängige Namen, z. B. wenn in einem Werke die größte Prinzipalstimme sechzehnfüßig ist, so werden die 8-, 4- und 2füßigen Oktaven genannt. Ist in dem Werke das

größte Prinzipal nur 8füßig, so hat das 8füßige den Namen Prinzipal, und die kleineren, 4-, 2- und 1füßigen, heißen Oktaven. Man giebt auch wohl den kleineren den Namen Superoktaven. In älteren Orgeln findet sich auch das achtfüßige Prinzipal unter dem Namen Diapason, das vierfüßige unter dem Namen Prästant oder auch Disdiapason, das einfüßige unter dem Namen Sebezime. So nennt man auch das sechzehnfüßige Prinzipal groß Prinzipal, das achtfüßige klein Prinzipal. Das größte in einer Orgel befindliche Prinzipal, sofern es die Tongröße von 8 Fuß übersteigt, nennt man auch regula maxima, und das nächstfolgende regula primaria, so daß, wenn ein Werk ein 32füßiges Prinzipal hat, dieses regula maxima und das darauf folgende 16füßige regula primaria heißt, wogegen, wenn das größte Prinzipal der Orgel 16füßig ist, dies den Namen regula maxima und das darauf folgende 8füßige den Namen regula primaria bekommt. Ein mehr geschärftes Prinzipal wird auch Geigenprinzipal genannt. Ist das Prinzipal nicht durch das ganze Klavier durchgeführt und fängt es unter Hinweglassung der tieferen Töne mit dem g oder mit \bar{c} an, so nennt man es Diskantprinzipal. Die im Pedale stehenden Prinzipale werden auch häufig Bassprinzipale überschrieben. Neben diesen vorgenannten Prinzipal-Grundstimmen giebt es auch nach eben denselben Mensuren gearbeitete Prinzipal-Füllstimmen in der Orgel. Auch diese sind von verschiedener Größe; aus 8 Fuß genommen wird die Quinte gewöhnlich 6füßig genannt, in neuerer Zeit auch richtiger $5\frac{1}{2}$; aus 4 Fuß nennt man sie 3füßig, richtiger $2\frac{1}{2}$ Fuß; aus 2 Fuß überschreibt man sie $1\frac{1}{2}$ Fuß, richtiger $1\frac{1}{4}$. Die Terz aus 8 Fuß wird $3\frac{1}{2}$, aus 4 Fuß $1\frac{3}{4}$, letztere auch Sesquialtera überschrieben. (Daß diese Stimmen nicht den Ton angeben, welchen die Taste bezeichnet, sondern nach Maaßgabe ihres Namens entweder die Quinte oder die Terz, so daß z. B. wenn man die Taste \bar{c} niederdrückt, das g oder das \bar{e} hörbar wird, ist schon andern Orts erwähnt.) Außer diesen Füllstimmen werden auch sogenannte gemischte Stimmen nach Prinzipalmesur gearbeitet, die sich dadurch von den bis jetzt genannten unterscheiden, daß,

während hier nur für jede Taste ein Ton in der Pfeifenreihe des Registers steht, bei den gemischten Registern mehrere Pfeifen verschiedener Tonhöhe in einem Register für jede Taste der Claviatur angebracht sind, nach dem Sprachgebrauch der Orgelbauer, auf einem Stocke stehen. Sie unterscheiden sich unter einander durch die Art ihrer Mischung, d. h. nach Maßgabe der Verschiedenheit der Töne, aus denen sie zusammengesetzt werden, und nach der Zahl der auf einem Stocke beisammenstehenden Pfeifen; die gebräuchlichsten davon sind: a) die Mixture, welche sich 3-, 4-, 5- und mehrfach in der Orgel findet; sie wird sehr verschiedenartig und in verschiedener Größe zusammengestellt, z. B. 3fach Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$ oder auch Quinte $2\frac{2}{3}$, Oktave 2, Quinte $1\frac{1}{2}$, letztere für die beiden Bassoktaven repetirend, mit dem eingestrichenen c in das erstgenannte Verhältniß tretend, und dann für beide Diskantoktaven repetirend. Vierfach, Quinte $2\frac{2}{3}$, Oktave 2, Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, wie die vorstehende dreifache, bei klein c im Baße repetirend und bei dem eingestrichenen c in folgendes Verhältniß tretend: Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$ Fuß, mit dem zweigestrichenen c repetirend. Um das Repetiren weniger auffallend zu machen, verwechselt man auch die Folge des Verhältnisses der auf einem Stocke stehenden Pfeifen unter einander, wie z. B. in nachfolgender fünf-facher Mixture, wo man im großen C im Baß mit Quinte $2\frac{2}{3}$, Oktave 2, Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$ anfängt, dann bei dem großen H eine neue Fortsetzung der Stimmen annimmt: Oktave 2, Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$, diese Stellung wieder bei dem c der kleinen Oktave verändert in Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{1}{3}$, mit dem eingestrichenen c die Lage wieder ändert, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{1}{3}$, Oktave $\frac{1}{4}$, bei dem eingestrichenen g einsetzt mit Quinte $1\frac{1}{2}$, Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{1}{3}$, bei dem zweigestrichenen c wieder einsetzt mit Oktave 1, Quinte $\frac{2}{3}$, Oktave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{1}{3}$, Oktave $\frac{1}{4}$, Fuß und in diesem letzten Verhältnisse bis zum Ende der Tastatur geht. Für diese letztere Art der Behandlung der Mixture läßt sich mehr Gutes sagen, als für die, deren Größenlage nicht ändert und deren Repetiren stets auf die Oktave fällt. Eine der Mixturen

tur ähnliche, nur aus kleineren Verhältnissen zusammengesetzte Stimme ist: b) (scharf, c) Cymbel. Beide repetiren in ähnlicher Art wie die Mixtur. Größere Verhältnisse hat d) das Cornet. Es ist 3—5fach, fängt in der Regel erst mit dem eingestrichenen g an, und repetirt nicht, sondern wird in dem angenommenen Größenverhältnisse bis zur höchsten Taste durchgeführt.

Seltener als diese vorgenannten gemischten Stimmen ist: e) die Sesquialtera, nicht mit der unter den Prinzipalen genannten einfachen Terzenstimme dieses Namens zu verwechseln. Sie besteht aus der Quinte $1\frac{1}{2}$ und der Terz $\frac{2}{3}$. Ihr ähnlich ist f) der Tertian; er unterscheidet sich nur dadurch von der Sesquialtera, daß bei ihm die Quinte über der Terz liegt. g) Rauschquinte, besteht aus der Quinte $2\frac{1}{4}$ und aus der Oktave 2 Fuß. Diese letztern drei gemischten Register sind veraltet, und werden selten oder gar nicht mehr gebaut. Ueber die Anwendung der verschiedenen Prinzipale haben wir bereits im ersten Abschnitte dieses Werkchens gesprochen; hier sei nur noch erwähnt, daß man die Füllstimmen der Prinzipale, so wie alle andern abhängigen Register und die gemischten Stimmen nur erst dann gebrauchen darf, wenn man eine genügende Zahl Grundstimmen gezogen hat, weil die Füllstimmen ganz andere Töne angeben, als die Tastatur andeutet, und daher nur dann nicht mehr störend wirken, wenn die Stärke der gezogenen Grundstimmen ihre Töne genügend überwiegt, und weil die gemischten Stimmen, da sie einerseits neben den durch die Claviatur ange deuteten Tönen auf jeder Taste zugleich Füllstimmen haben und andererseits wegen ihres Repetirens zur alleinigen selbstständigen Führung einer Melodie untauglich sind.

Die Preise der Prinzipale, welche in den Prospect der Orgel zu stehen kommen sollen, und von 16löthigem englischen Zinn, mit aufgeworfenen Labien, hell polirt, gearbeitet werden, sind für das Manual: 16füßig 600 Thlr., 8füßig 110 Thlr., 4füßig 60 Thlr., 2füßig 25 Thlr., 1füßig 12 Thlr.; für das Pedal: 32füßig 1300 Thlr., 16füßig 450 Thlr., 8füßig 95 Thlr., 4füßig 50 Thlr., 2füßig 20 Thlr., 1füßig 10 Thlr.; für Prinzipale, die in das Innere der Orgel zu stehen kommen sollen und demnach aus 12löthigem Metall, mit einfachen Labien und kurzen

Stiefeln gearbeitet werden können, sind die Preise im Manual: 16füßig 350 Thlr., 8füßig 100 Thlr., 4füßig 40 Thlr., 2füßig 20 Thlr., 1füßig 10 Thlr.; im Pedal: 32füßig 1000 Thlr., 16füßig 300 Thlr., 8füßig 70 Thlr., 4füßig 35 Thlr., 2füßig 15 Thlr., 1füßig 8 Thlr. Statt des 32füßigen und 16füßigen zinnernen oder metallenen Prinzipals im Pedale macht man auch zur Ersparniß der Kosten hölzerne Register und intonirt diese prinzipalar-
 tig; ein solches 32füßiges offenes Holzregister kostet 90 Thlr., ein 16füßiges 40 Thlr. Bisweilen führt man aus Mangel an Raum das 8füßige Prinzipal nur von klein g an durch den Diskant und nennt es Diskantprinzipal; ein solches kostet von gutem Zinn 50 Thlr. Die Füllstimmen von gutem englischen Zinn, im Prospect stehend, kosten für das Manual: Quinte $5\frac{1}{2}$ Fuß 70 Thlr., Quinte $2\frac{3}{4}$ Fuß 30 Thlr., Quinte $1\frac{1}{2}$ Fuß 15 Thlr., Terz $3\frac{1}{2}$ Fuß 50 Thlr., $1\frac{1}{2}$ Fuß 20 Thlr.; für das Pedal: Quinte $5\frac{1}{2}$ Fuß 60 Thlr., Quinte $2\frac{3}{4}$ Fuß 25 Thlr., Quinte $1\frac{1}{2}$ Fuß 12 Thlr., Terz $3\frac{1}{2}$ Fuß 38 Thlr., $1\frac{1}{2}$ Fuß 16 Thlr. Füllstimmen in das Innere der Orgel von 12löth Metall im Manual: Quinte $5\frac{1}{2}$ Fuß 50 Thlr., Quinte $2\frac{3}{4}$ Fuß 25 Thlr., Quinte $1\frac{1}{2}$ Fuß 12 Thlr., Terz $3\frac{1}{2}$ Fuß 35 Thlr., Terz $1\frac{1}{2}$ Fuß 15 Thlr.; im Pedal: Quinte $5\frac{1}{2}$ Fuß 45 Thlr., Quinte $2\frac{3}{4}$ Fuß 20 Thlr., Quinte $1\frac{1}{2}$ Fuß 10 Thlr., Terz $3\frac{1}{2}$ Fuß 30 Thlr., Terz $1\frac{1}{2}$ Fuß 12 Thlr. Herausgeber dieses würde nach seinem Dafürhalten weder Quinten- noch Terzregister in der Orgel anbringen, jedoch will er seine Meinung Andern nicht aufdrängen, wohl aber muß er nochmals rathen, sie nur in größeren Orgelwerken bei überwiegender Stärke der Grundstimmen anzubringen. Die gemischten Stimmen werden, weil sie so viele kleine Pfeifen enthalten, die, wenn sie nicht von gutem Material sind, sich gar zu leicht verbiegen, in der Regel vom besten Zinn gefertigt. Mixture sechsfach, tiefste Pfeife $2\frac{3}{4}$ Fuß, läßt sich, je nachdem sie repetirt, mit 70 bis 80 Thlr.; fünffach mit 60 bis 70 Thlr.; 4fach, tiefste Pfeife 2 Fuß, mit 40 bis 50 Thlr.; 3fach, tiefste Pfeife 2 Fuß, zu 30 bis 35 Thlr., noch kleinere Verhältnisse, die man Scharf, Cympele u. s. w. nennt, dreifach zu 15 bis 30 Thlr. herstellen. Das gemischte Register Cornet wird aus 12löthigem Metall gewöhnlich von

Klein g bis durch den ganzen Diskant gefertigt, und kostet 5fach, tiefste Pflöze aus 4 Fuß, 50 bis 60 Thlr.; 4fach, aus 2 Fuß, circa 30 Thlr.; 3fach circa 20 bis 25 Thlr. Die den Prinzipalen am nächsten stehenden Register sind die offenen Flöten und übrigen offenen Kernwerke. Ihre Preise sind für das Manual folgende: Viola di Gamba, Fugara, Salicional, Flauto amabile, Gemshorn, Viola d'amore, Spitzflöte, Flauto dolce, Waldflöte, Hohlföte, Flachflöte, Blockflöte, sämmtlich von 16löthigem englischen Zinn, 8füßig, circa 60 Thlr., von 12löthigem Metall circa 50 Thlr.; dieselben Register (mit Ausnahme der Gambe, die man nicht gern kleiner als 8füßig arbeitet) 4füßig 16löth. Zinn 40 Thlr., 12löthiges Metall 30 Thlr.; 2füßig, wozu noch die Sifföte, das Flageolet und die Spillflöte kommen (wegen aber Fugara, Salicional und Gemshorn, die man nicht kleiner als 4füßig baut, hier wegfällen), von 16löthigem englischen Zinn 15 Thlr., von 12löth. Metall 10 Thlr. Von diesen Grundregistern abhängige Stimmen sind Gemshornquinte, Hohlföte, Waldquinte, wozu auch Nasard oder Nasard kommt, $2\frac{1}{2}$ Fuß Zinn 35 Thlr., Metall 30 Thlr.; $1\frac{1}{2}$ Fuß Zinn 20 Thlr., Metall 12 Thlr. Fast keine aller dieser Stimmen wird für das Pedal gebraucht, weshalb auch hier keine Preise dafür angegeben sind. Einige dieser genannten, für das Manual üblichen Stimmen werden auch häufig von Holz gefertigt; dies sind Hohlföte, Blockflöte, Flauto amabile, Flauto dolce, und andere, denen noch die eigentlich im Tone sich am meisten der Flöte nähernde Querflöte (Flauto traverso), die man aber nicht von Metall, sondern vorzugsweise nur von Holz gefertigt, beizurechnen ist; diese haben 8füßig einen Preis von circa 25, 4füßig von circa 20 Thlr., 2füßig (mit Ausnahme der Flauto traverso, welche man nicht 2füßig baut) circa 12 Thlr. Es schließen sich diesen Registern folgende nur für das Pedal übliche Register an: Violon 16 Fuß, Holz, gleichfalls offen, 45 Thlr.; Violoncell oder Violon 8 Fuß, desgleichen 25 Thlr.; Flötenbaß 8 Fuß, Metall 70 Thlr., Holz 25 Thlr.; Flötenbaß 4füßig, Metall 35 Thlr., Holz 20 Thlr. Diesen offenen Kernwerken folgen die halbgedeckten Register: die Rohrflöte 16 Fußton, Metall 90 Thlr.; 8 Fußton, Metall 45 Thlr.; 4 Fußton,

30 Thlr., und das von denselben abhängige Quintenregister, Rohrquinte oder auch Nasard genannt, $5\frac{1}{2}$ Fußtun 40 Thlr., $2\frac{1}{2}$ Fußtun 25 Thlr.; sodann das eigentliche Nasard oder Nasard (nicht mit dem offenen Register dieses Namens zu verwechseln), welches nicht mehr als Grundstimme, dagegen aber im Pedal bis zu der Größe von $10\frac{1}{2}$ Fußtun gebraucht wird, wo es von Metall 70 Thlr., und eben so von $5\frac{1}{2}$ Fußtun 45 Thlr. kostet. Desgleichen wird auch die schon oben als offenes Kernwerk erwähnte Flauto dolce als halbgedecktes Register gebaut, welches für das Manual von Holz 8 Fußtun zu 25 Thlr., 4 Fußtun zu 18 Thlr. geliefert wird. Ein ähnliches halbgedecktes, jedoch anders construirtes Register ist das Nachthorn, Metall 8 Fußtun, für das Manual 50 Thlr., 4 Fußtun 35 Thlr.; im Pedal, wo es jedoch selten vorkommt, nennt man es Nachthornbaß und erhält es 16 Fußtun von Metall für 70 Thlr., von 8 Fußtun zu 40 Thlr. Den halbgedeckten Kernwerken folgen die ganzgedeckten Kernwerke, in der Regel alle mit Gedackt bezeichnet und nur in Hinsicht auf ihren Ton näher bestimmt, nämlich Grobgedackt, Vollgedackt, Starkgedackt, Lieblichgedackt, Stillgedackt, Sanftgedackt, auch nach ihrer Größe Groß- und Kleingedackt genannt, wozu auch noch der (nur dem Namen nach abweichende) Bordun gehört. Sie werden sämmtlich im Manual, wie im Pedal zu 16, 8 und 4 Fußtun gebaut und kosten im Manual 16 Fußtun, ganz von 12löthigem Metall 90 Thlr., die unteren beiden Oktaven von Holz und nur die oberen von Metall 50 Thlr., ganz von Holz 40 Thlr.; 8 Fußtun, ganz von Metall 60 Thlr., untere Oktaven von Holz, obere von Metall 35 Thlr., ganz von Holz 28 Thlr.; 4 Fußtun, ganz von Metall 35 Thlr., untere Oktaven Metall gedeckt, obere Oktaven ausnahmsweise nicht gedeckt 30 Thlr. Die von diesen Grundstimmen abhängigen Quintenregister, welche den Weisatz des Registers, von dem sie entlehnt sind, erhalten, als z. B. Vollgedacktquinte, Stillgedacktquinte u. s. w., welche nur im Manual gebraucht werden, kosten zu $5\frac{1}{2}$ Fußtun Metall 40 Thlr. und zu $2\frac{1}{2}$ Fußtun Metall 28 Thlr. Die Preise der Grundstimmen der sämmtlichen vorgenannten Gedackte für das Pedal sind folgende: 16 Fußtun Metall 70 Thlr., Holz 30 Thlr.; 8 Fußtun Metall 45 Thlr.,

Holz 22 Thlr.; 4 Fußtön Metall 28 Thlr. Zu diesen Pedalregistern sind noch folgende unter eigenen Namen nur für das Pedal existirende gedeckte Stimmen zu zählen: Subbass 16 Fußtön, Holz 35 Thlr.; Untersatz oder Großsubbass 32 Fußtön, Holz 100 Thlr. Ein sehr gebräuchliches, jedoch in seiner Construction etwas abweichendes und deshalb hier oben übergangenes ganz gedecktes Register ist das Quintatön-Register, welches neben seinem Grundtone auch die Quinte desselben mit hören läßt. Der Preis desselben ist, im Manual 16 Fußtön, Metall 80 Thlr.; 8 Fußtön Metall 40 Thlr.; 4 Fußtön 25 Thlr., letzteres wird aber selten gebraucht. Der Preis des Quintatönbasses im Pedal ist, 16 Fußtön Metall, 70 Thlr., Holz 35 Thlr.; 8 Fußtön Metall 35 Thlr. Schließlich ist hier noch eines ganz gedeckten Registers zu gedenken, welches doppelte einander gegen überstehende Labien (in der Vorderwand und in der Rückwand der Pfeifen) hat, nämlich der Doppelflöte; sie wird in der Regel nur zu 8 Fußtön von Holz in dem Preise zu 35 Thlr. gefertigt. Wir gehen nun zu der letzten Pfeifengattung, zu den Zungenpfeifen über. Die gebräuchlichsten derselben sind: Oboe, Fagott, Trompete und Posaune, auch die Vox humana, wenn sie gut geräth, was aber leider selten der Fall ist. Die Oboe wird meistens nur von klein g an. bis zum höchsten Tone der Tactatur geführt und daher häufig ein halbirtes Register genannt, wie der Fagott, der mit dem großen C anfängt und meistens nur bis zum eingestrichenen g geht. Trompete und Posaune dagegen sind beides völlig ausgeführte Register. Der Preis der Oboe 8 Fuß, Körper von Metall, Rinnen, Zungen und Stimmkrücken von Messing, oder Stellschrauben statt der Stimmkrücken, für das Manual ist 50 Thlr. Im Pedale findet man sie mit Recht nur sehr selten. Der Preis des Fagotts 16 Fuß, Metallkörper, Rinnen von Metall, Zungen und Krücken von hart geglähtem Messing, ist für das Pedal 80 Thlr., für das Manual (bis g) 35 Thlr.; von 8 Fuß, Metallkörper, Rinnen, Zungen und Krücken von Messing, für das Manual 50 Thlr. Früher lieferte man zu dem Fagott, so wie auch zu andern Zungenwerken, Körper von Eisenblech, welches aber, da es so leicht durch den Rost leidet und sehr schwer

zu behandeln ist, jetzt nicht mehr dazu angewendet wird. Der Preis der Trompete 16 Fuß Metallkörper, Zungen und Rinnen von Messing, wo möglich Stellschrauben, wo das nicht sein kann, Krücken von Messing, im Manuale 16füßig 80 Thlr., 8füßig desgleichen 48 Thlr.; im Pedale 16füßig, Körper von Holz, alles Uebrige wie oben, 60 Thlr.; 8füßig, Metallkörper, alles Uebrige wie oben, 35 Thlr. Der Preis der Posaune (welche nur im Pedale gebraucht wird) 32füßig, Körper von Holz, Rinnen von Metall, alles Uebrige wie es bei der Trompete ist, 110 Thlr.; 16füßig, eben so gebaut, 65 Thlr. Der Preis der Vox humana 8 Fuß im Manual, Metallkörper, Rinnen, Krücken und Zungen von Messing, ist 50 Thlr.

Da die hier genannten Zungenwerke sehr selten in kleineren Verhältnissen gebaut werden, die übrigen hier nicht genannten Zungenwerke aber bei Neubauten fast gar nicht mehr berücksichtigt werden, so übergehen wir, in Hinsicht auf den beschränkten Raum dieses Werkchens, die Aufstellung ihrer Namen und Preise.

Hinsichtlich der Auswahl der Register bei Orgelbauten oder größeren Reparaturen bemerke ich noch, daß man die 8füßige und 16füßige Trompete gern in das Hauptwerk bringt, weil sie einen vollen und großartigen Klang haben, und man das Hauptklavier in der Regel so kräftig als möglich anlegt, wogegen man die übrigen Klaviere nach Maaßgabe der Zahl theils lieblicher, theils auch schärfer, schneidender, hervorstechender ausstattet, so daß das Hauptklavier gewissermaßen den ernstesten, in kräftiger Weise Gott preisenden Hausvater, das sanftere Nebensklavier die zarte, ihr Herz in sanfterm hingebenden Gesange zu Gott erhebende Jungfrau, das zweite mehr hervorstechende, schärfere Nebensklavier aber den Jüngling darstellt, der zwar muthvoll und Gott vertrauend, aber noch ohne jene würdige Haltung des geprüften Mannes durch das Leben stürmt. Darum legen wir auch die angenehme Oboe und den lieblichen Fagott gern in das 2te, die mehr durchschreiende Vox humana aber in das 3te Klavier. Für Oboe, Fagott und Vox humana haben wir, da wir leider mit sehr wenigen Ausnahmen nur ein Pedal in jeder größern Orgel von mehreren Klavieren haben, welches geeignet sein muß, jedes Klavier seiner Eis-

genthümlichkeit entsprechend zu unterstützen, nur ein correspondirendes Register, welches sich dazu selten im Pedale findet, nämlich den Fagott; indessen ist dies auch nicht nöthig, denn im großen vollen Orchester müssen die Violon und Violoncelles eben so gut die Unterlage zu der Violine als zu der Oboe und dem Fagott bilden, und wir müssen uns hierbei denn auch in der Orgel an den Violon und das Violoncell halten. Für die Trompete haben wir dagegen im Pedal sehr würdige correspondirende Register in den 16füßigen und 32füßigen Posaunen, deren starker und majestätischer Klang, wenn sie gut gearbeitet sind, nichts zu wünschen übrig läßt, und der ganzen Orgel zur kräftigen, imponirenden Unterlage dient. Für die offenen Flöten- und Kernstimmen des Manuals dienen ebenfalls zum großen Theil Violon und Violoncell im Pedale, und für die Gedächte im Manuale, die Pedal-Gedächte, und Subbaß und Untersaß des Pedals als correspondirende Stimmen. Die Prinzipale des Manuals finden die ihnen correspondirenden Pedalstimmen in den Baßprinzipalen und deren Oktaven, nöthigenfalls auch im Violon und Violoncell, die durch Subbaß und Untersaß verstärkt werden. Es sei uns erlaubt, als Fingerzeig für die Wahl der Register hier noch mit kurzen Worten der Klangfarbe der offenen, halbgedeckten und ganz gedeckten Kernwerke anzudeuten. Von langsam ansprechendem, aber sehr lieblichem hellen, zum Theil zart lispelnden Tone, aber nicht zur Ausführung schneller Passagen geeignet, sind Viola di Gamba, Fugara, Salicional. Ebenfalls langsam ansprechend, aber Fülle und Würde gebend ist das Quintatönregister. Zu jeder Melodieführung geeignet, schnell ansprechend, auch zur Begleitung scharfer Rohrwerke, so wie zur Verstärkung der Prinzipale brauchbar, von hellem, vollem, rundem, durchbringendem aber sehr angenehmen lieblichem Tone sind folgende. 8füßigen Register, die Querflöte, die Rohrflöte und die Doppelflöte; weicher aber etwas hohler, jedoch eben so angenehm, ist die Hohlflöte, 8 Fuß, die sich sehr gut als melodieführende Stimme unter der Begleitung von sanften Gedächten brauchen läßt; eben so das Gemshorn 8 Fuß, welches sehr angenehm prinzipalartig, aber etwas leise fausender, die Spitzflöte und Waldflöte 8 Fuß, welche dem Gemshorn ähnlich, aber et-

was heller klingen, und sich unter Begleitung zarter Gedächte sehr gut zur Darstellung sanft bewegter froher Gefühle eigne. Schwächer, aber sehr lieblich von Ton sind Flauto amabile und Flauto dolce, 8 Fuß, welche zur Verstärkung der sanften melodieführenden Stimmen, auch zur Verstärkung sanfter Begleitungsstimmen sehr vorthellhaft wirken, und bei ganz schwachem Orgelspiele selbstständig gebraucht einen zarten wohlthuenden Eindruck machen. Einen dumpfern, weniger ansprechenden Ton hat das Nachthorn, und wird deshalb weniger gebaut, wogegen Blockflöte, die einen gedrückten unsichern Ton hat und deshalb als melodieführende Stimme nicht anwendbar ist, zur Verstärkung der Begleitungsstimmen gebraucht, nicht ohne Nutzen ist. Unter den Gedächten eignen sich die weitmensurirten, Starkgedacht, Vollgedacht, Grobgedacht, Bordun 16- und 8füßig, durch ihren starken, vollen, rauhen Ton weniger zum selbstständigen Gebrauche, als zur Verstärkung der Begleitung, wo sie Gravität und Fülle geben. Selbstständig gebraucht thun sie mehr zur Darstellung schauriger, düsterer Gefühle ihre Wirkung. Die engmensurirten Gedächte, Lieblichgedacht, Stillgedacht, Zartgedacht 8 Fußton, selbstständig gebraucht, eignen sich gut zur Darstellung wehmüthiger Gefühle, stillen Schmerzes und sanfter Hingebung, sind aber auch als Verstärkung der Begleitungsstimmen bei schwachem Orgelspiele sehr gut anwendbar.

Alle kleineren, als die 8füßigen und 8 Fußton angebenen, sind weniger geeignet zur selbstständigen Melodieführung, als vielmehr zur Verstärkung derjenigen der 8füßigen Register, denen sie angehören (deren Namen und Eigenheiten sie in verjüngtem Maaßstabe haben). Die 2füßigen Kernregister sind nur bei stärkerem Orgelspiel und bei zunehmender Steigerung froher Gefühle zu brauchen. Das ist noch mehr der Fall mit den Füllstimmen der Kernwerke. Die größte Steigerung freudiger Aufwallung geben endlich die Füllstimmen der Prinzipale und insbesondere die gemischten Stimmen. Hiernach möge man die Orgelstimmen so wählen, wie bei den vorhandenen disponiblen Mitteln sich am zweckmäßigsten vor allem ein solches ruhiges ernstes Orgelspiel und demnächst die successive Steigerung zur höchsten Freude, wie umgekehrt zum tiefsten Schmerze, erreichen lasse

sen. Auch ein Organist von nicht besonderen Talenten, wenn er nur ein religiöses Gefühl und richtigen Geschmack hat, wird mit einer zweckmäßig angelegten Orgel doch mehr erreichen, als der beste Spieler mit unzureichenden und unvortheilhaft disponirten Stimmen.

Herausgeber dieser 2ten Auflage der wichtigsten Pflichten eines Organisten ist gern bereit, denen, die seinen vieljährigen Erfahrungen Vertrauen schenken wollen, bei Reparaturen und Neubauten der Orgeln mit Rath und That beizustehen, und verspricht hierdurch öffentlich, dies ohne allen Eigennuz zu thun.

Möge denn dies Werkchen auch in seiner jetzigen Umgestaltung nicht minder zur Verbesserung des Orgelspiels und dadurch zur Erweckung und Belebung religiöser Gefühle wirken, wie es bereits in seiner ersten Auflage vieles zur richtigeren Behandlung der Orgel und somit zur Beförderung der Andacht beigetragen, und unleugbar seinem Zwecke im Segen des Herrn entsprochen hat.

A n h a n g.

Die in dem Buche enthaltenen Beispiele,
zur bequemern Uebersicht, in Noten,
beigefügt.

Seite 4.



(Mit einem Baſſe, welcher diese Abweichung nicht zuläßt.)



oder, wenn doch noch falsch gesungen würde, allenfalls so:



Wie unglaublich der Choral oft gemißhandelt und bis zur trivialsten Tanzmelodie herabgewürdigt wird, beweisen unter andern die nachstehenden zwei gedruckten Beispiele, welche man mit dem, was ich S. 33 bis 35 darüber gesagt habe, vergleichen kann.

1)

Fließt, ihr Au = gen, fließt von Thrä = nen,

und be = wei = net eu = re Schuld zc.

nach Je = ru = sa = lem zum Tod, zc.

2)

D daß ich tau = send tau = send Zun = gen

hät = te, und einen tau = sendfachen Mund zc.

ein Loblied nach dem, ein Loblied nach dem zc.

Eine solche Mißhandlung verdiente doch wohl öffentlich gerügt zu werden. —

№. 37. (1ste Anmerk.)

Melodie: Es ist das Heil uns kommen her u.

a) Aeltere Gestaltung aus Sirtus Dietrich, übereinstimmend mit dem Dresdner Gesangbuche, dem Wittenberger Cantional und andern alten Gesang- (Choral-) Büchern.



NB. Im alten Böhmischen Gesangbuche:



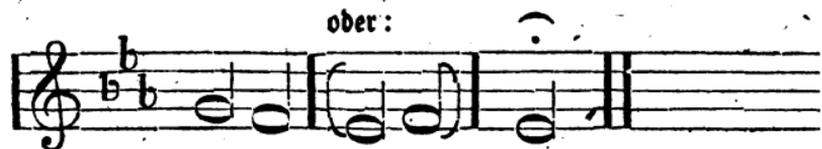
Im alten Straßburger Gesangbuche:



b) Neuere Gestaltung:

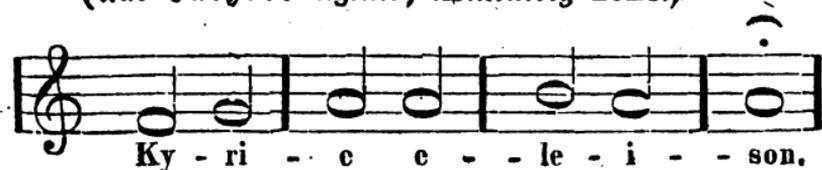


NB. In sehr vielen Kirchen wird noch as statt a gesungen.



♩. 38.

(Aus Luthers Agende, Wittenberg 1526.)





Unrichtige Umgestaltung.



le - i - - - son.

This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'.

Richtigere und würdigere Behandlung.

Ky - ri - e e - le - i - - son.

This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a dotted quarter note 'Ky', an eighth note 'ri', a dotted quarter note 'e', another eighth note 'e', a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with a dotted quarter note 'Ky', an eighth note 'ri', a dotted quarter note 'e', another eighth note 'e', a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'.

Chri - ste e - - le - i - - son.

This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a dotted quarter note 'Chri', a quarter note 'ste', a dotted half note 'e', a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with a dotted quarter note 'Chri', a quarter note 'ste', a dotted half note 'e', a dotted quarter note 'le', a quarter note 'i', and a dotted half note 'son.'.

Ky - ri - e e - - le - i - - son.

Es. 38. (2te Anmerk.)

Choral-Melodie: Ach Gott und Herr u.

a) Melodie in Moll.

oder: +)

NB.

NB. Diese erhöhte Note findet sich in Scheidt's und vielen andern Choralbüchern, dagegen findet sich bei

Schein und andern diese Note ohne Erhöhung (also c statt cis). In Crüger's Choralbuche ist in dieser Mollmelodie die 4te Zeile ganz gleich mit der Durmelodie, nämlich d cis

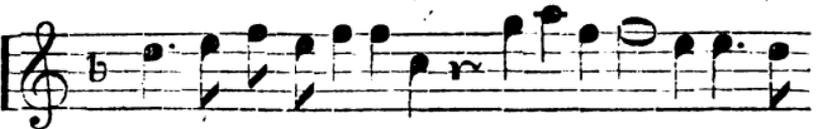
d e. In Fischer's Choralbuche ist die ganze Melodie aus Dur und Moll zugleich zusammengesetzt. Uebrigens ist diese Mollmelodie mangelhaft und nicht mit Unrecht von der hier folgenden Durmelodie verdrängt.

b) Melodie in Dur.



S. 41. (1ste Anmert.)

Distantstimme einer 4stimmigen Bearbeitung der Melodie:
Vater unser im Himmelreich u.



NB.

The first staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff shows a similar line but with a sharp sign above the final C5. The third staff shows a line with a fermata over the first G4. The fourth staff shows a line with a fermata over the final G4.

NB. Dies cis, so wie das mit +) bezeichnete gis stehen nicht in den ältesten Gesangbüchern, sondern c und g (namentlich im Böhmischem, Straßburger und im Wittenberger Kirchenbuche); dagegen findet sich bies gis und cis schon im Sethus Calvisius, im Schein, in Crüger's Tabulatur und anderen Gesangbüchern des vorigen Jahrhunderts.

§. 42. (1ste Anmerk.)

Ach wie nichtig ic.

A single staff of musical notation in C major, showing a melodic line with quarter notes and a fermata over the final note.

Wie schön leuchtet der Morgenstern ic.

(Frühere Lesart.)

A single staff of musical notation in C major, showing a melodic line with quarter notes.

(Spätere Lesart.)



§. 42. (2te Anmerk.)

Melodie des Glaubens, mit den üblichsten Varianten.

1ste Seite:



oder:



oder:



2te Zeile:



Schöpfer Him-mels und der Er = = den.

oder:

3te Zeile:



Er = den. Er un = ser Va = ter,

oder:



un = ser Gott, Va = ter, un = ser Gott,

4te Zeile:



hieß uns sei = ne Kin = der wer = den.

oder:

5te Zeile:



Kin = der wer = den. Er will

oder:



uns auch stets er = nãh = ren, nãh = ren,

6te Zeile:

je = des wah = re Gut ge = wáh = ren.

7te Zeile: oder:

Er be = , Er be = schloß schon, eh' wir

8te Zeile: oder:

ma = = ren, un = re, un = re

Ret = tung in Ge = fah = ren.

9te Zeile:

Er ist's der für uns sorgt und

oder:

macht, Er ist's der für uns sorgt und

ober:

wacht, Er ist's der für uns sorgt und

ober:

wacht, Er ist's der für uns sorgt,

sorgt und wacht, sorgt und wacht,

10te Zeile:

ober:

und al = les steht in sei = ner Macht, und

al = les steht in sei = ner Macht.

Schluß.

u = = = = men. u = = = = =

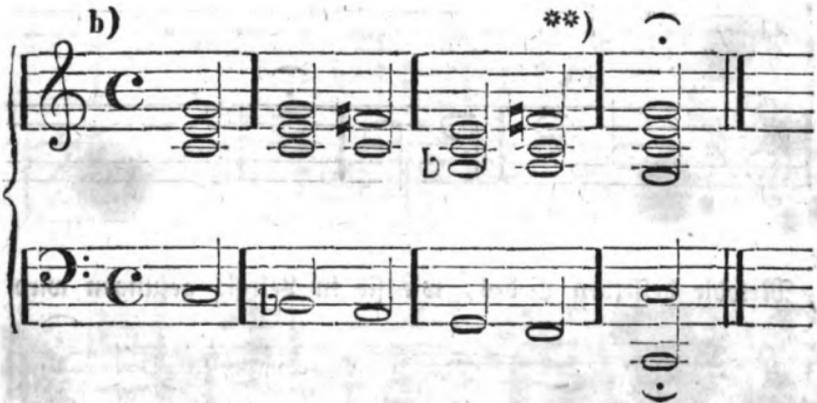
oder:



Ex. 42. (3te Anmerk.)



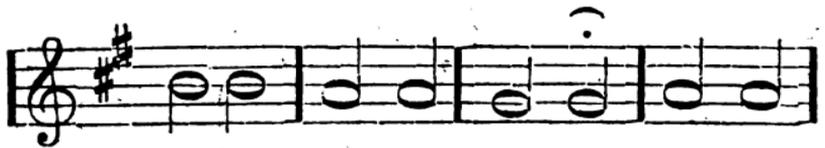
*) Unrichtig.



***) Richtig.

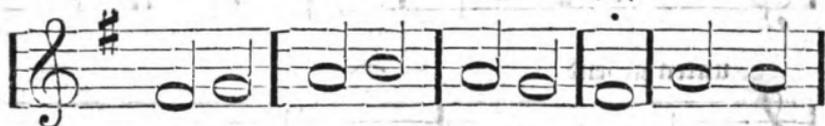
S. 43. (1ste Anmerk.)

Melodie des Liedes: Alles ist an Gottes Segen ic.,
wie sie in Halle gesungen wird.



Melodie desselben Liedes, wie sie in Leipzig gesungen wird.





oder:



Ex. 43. (2te Anmerk.)

Schlusszelle des Liedes: Wie wohl ist mir, o Freund
der Seelen.

NB.



NB. Verändert wie hier.

NB.

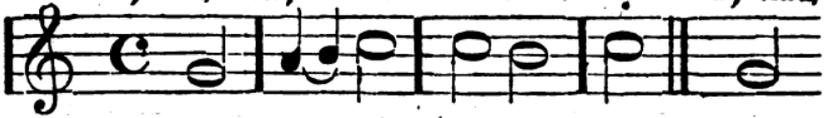


Ex. 44. (noch zur 2ten Anmerk. v. Ex. 43.)

Schlusszeile des Liedes: Walet will ich dir geben.

a) nach oben,

b) nach



unten gehend.



Ex. 44. (1ste Anmerk.)

Dritte Zeile des Liedes: Wachtet auf, ruft uns die Stimme zc.



statt:



(2te Anmerk.)

Schlusszeile der Melodie: Es ist das Heil uns zc.

NB.



statt:

NB.



§. 44. (3te Anmerk.)

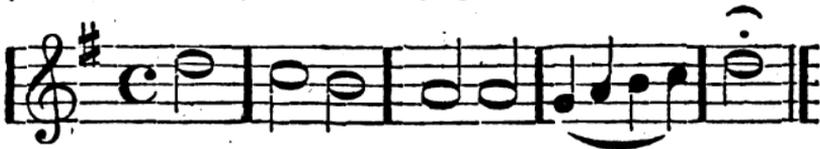
Erste Zeile des Liedes: Wachet auf, ruft uns die
Stimme zc.

singen Viele:



§. 45. (zur 3ten Anmerk. d. §. 44.)

Vorlezte Zeile der Melodie: Lobt Gott, ihr Chris-
ten, allzugleich.



§. 45.

Melodie des Liedes: Lobe den Herrn, o. meine
Seele zc.

a) Aeltere Gestaltung.





b) Neuere Gestaltung. (Gute Melodie aber theilweis schlechte Declamation.)



NB.

Lo = be den Herren, o mei = ne See =
Weil ich noch Stunden auf Er = den zäh =



le! ich will ihn lo = ben bis in
le, will ich lob = sin = gen mei = nen

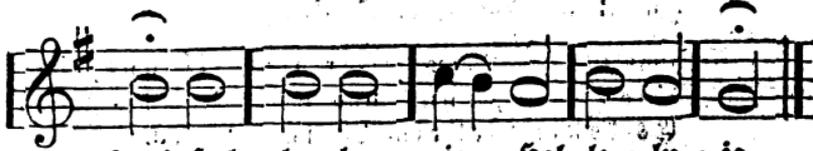


Tob; Der Leib und Seel ge = ge = ben
Gott!



NB.

hat, wer = de ge = prie = sen früh und



spat! Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja.

Ex. 46. (2te Anmerk.)

(Aus der Melodie: Eine feste Burg zc.)



B. 2: Fragst du wer Er ist, B. 1: Der al = te



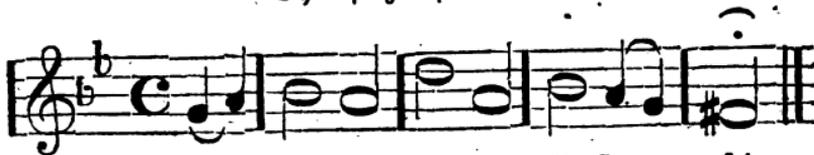
bö = se Feind, B. 2: Er heißt Je = sus Christ,



B. 3: Wie sau = er er sich stellt.

Ex. 46. (3te Anmerk.)

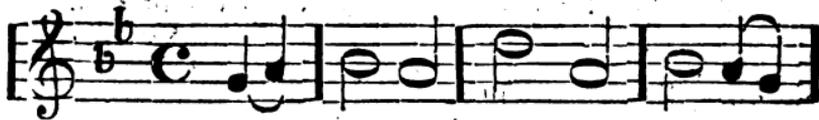
a) Anfangszeile des Liedes: Es kostet viel ein
Christ zu sein zc.



Es ko = stet viel ein Christ zu sein.

§. 47. (zur 3ten Anmerk. d. §. 46.)

b) Anfangszeile des Liedes: Der Herr ist gut, in
 dessen Dienst wir stehn; und dritte Zeile des Liedes:
 Es kostet viel ein Christ zu sein.



Der Herr ist gut, in des = sen
 Denn der Na = tur geht es gar



Dienst wir stehn.
 sa = er ein.

Zu eben derselben Anmerk.

a) Schlußzeile des Liedes: Mein Salomo, dein
 freundliches Regieren ic.



Dein Gnaden = blick zer = schmelzet mei = nen



Sinn, und nimmt die Furcht und Un = ruh



von mir hin.

b) **Schlusszeile des Liedes:** Herr, lehre mich thun nach
deinem Wohlgefallen ꝛ.



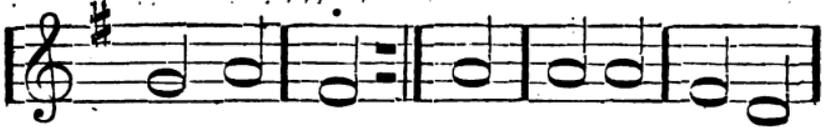
+); Wiederholung des vorhergehenden Taktes der Melodie, da die Schlusszeilen dieses Liedes zwei Sylben mehr zählen, als die des vorhergehenden Liedes.

§. 47. (1ste Anmerk.)

Erste Melodie des Liedes: Wie wohl ist mir, o Freund
der Seelen ꝛ.



*) Diese Zahlen beziehen sich auf die weiter unten abgedruckten bekanntesten Varianten dieser Melodie.



Er = be ruh'! 4) Bei dir ver = geß ich
 Trost bist du.



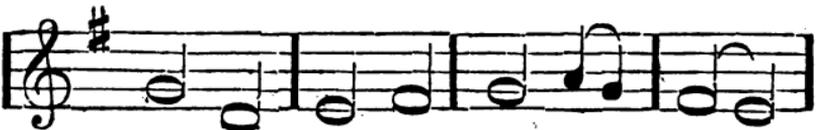
mei = ne Lei = = den; 5) hier schmeck ich



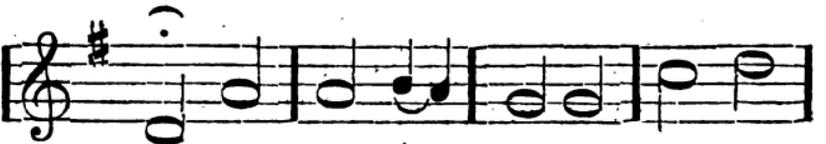
schon die rei = nen Freu = den 6) der



E = wig = felt ver = eint mit dir. 7) Ich

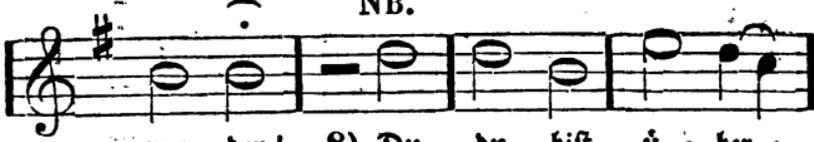


hab' den Him = mel schon auf. Er = =



den; wie könnt ich je = mals muthlos

NB.

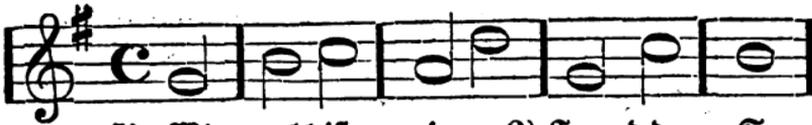


wer = den! 8) Du, du bist ü = ber =

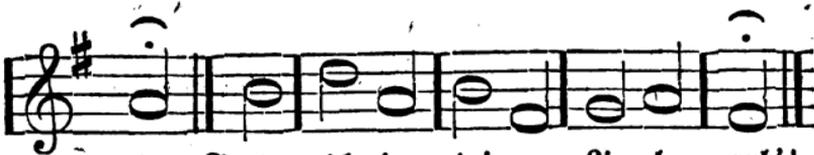


all bei mir.

Varianten dieser Melodie.



1) Wie wohl ist mir, o 2) Freund der See =



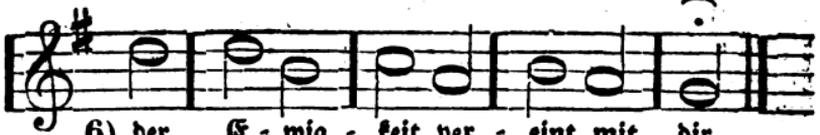
len, 3) wenn ich in bei = ner Lie = be ruh'!



4) Bei dir ver = geß ich mei = ne Lei = den;



5) hier schmeck ich schon die rei = nen Freuden.



6) der Ewigkeit ver-eint mit dir.

8) Du, du bist über-all bei mir.

NB. 7 u. 8. Für den Fall, daß ein nur achtzeiliges Lied nach dieser Melodie gesungen wird, bleibt die mit 7 bezeichnete, so wie auch die darauf folgende Zeile der Melodie weg, und wird gleich die mit 8 bezeichnete Zeile angeschlossen, oder die mit 6 bezeichnete Zeile wiederholt. (Es sind nämlich in mehreren Gesangbüchern irriger Weise achtzeilige Lieder auf diese zehnzeitige Melodie verwiesen, ja es ist sogar in einem sonst recht ehrenwerthen Gesangbuche das zehnzeitige Originallied achtzeilig eingerichtet.)

Von der 2ten u. 3ten Melodie wollen wir hier zur Ersparung des Raumes bloß die betreffenden Zeilen mittheilen.

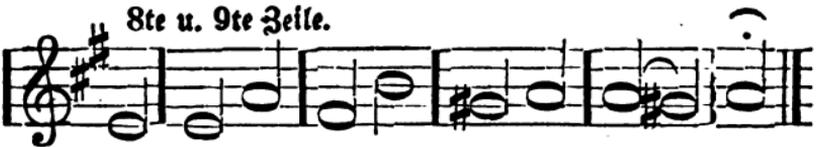
2te Melodie.

7te Zeile.



der Ewigkeit ver-eint mit dir.

8te u. 9te Zeile.



Ich hab' den Himmel schon auf Erden;
wie könnt' ich je-mals muthlos werden!

10te Zeile.



Du, du bist über-all bei mir.

Hier und bei der nachfolgenden 3ten Melodie gilt ebenfalls was bei der ersten Melodie gesagt worden ist, nämlich

wenn achtzeilige Lieder dazu gesungen werden, so bleibt die 8te und 9te Zeile weg, und die 10te Zeile wird gleich an die 7te angeschlossen, oder vielmehr die 7te Zeile wird wiederholt, denn sie ist mit der 10ten Zeile vollkommen gleichlautend.

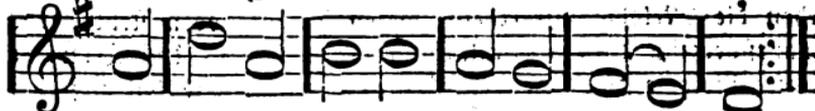
3te Melodie.

7te Zeile.



der Ewigkeit verewigt mit dir.

8te u. 9te Zeile.



Ich hab den Himmel schon auf Erden;
wie könnt' ich jemals muthlos werden!

10te Zeile.



Du, du bist über all bei mir.

E. 47. (2te Anmerk.)

Als Beispiel der in mehreren selbst guten Choral- und Gesangbüchern herrschenden Unrichtigkeit und Unsicherheit der Melodienbezeichnung darf ich nur die Liedermelodien: Wenn mein Ständlein vorhanden ist 2c.; Herr Jesu Christ ich schrei zu dir 2c.; Hilf Gott wie gehes doch immer zu 2c.; Herr, wie du willst, so schick's mit mir 2c.; Aus tiefer Noth schrei ich zu dir 2c.; Herr Jesu Christ, du höchstes Gut 2c.; Wer in dem Schutze des Höchsten ist 2c.; Wenn meine Sünd' mich kränket 2c.; Ein Wärmlein bin ich arm und klein 2c. und andere mehr erwähnen, die sehr häufig mit einander verwechselt sind. So fand ich die Melodie:



Wenn mein Stündlein vor = han = den ist zc.,

welche sich im Straßburger Gesangbuch, in der Choraltabulatur von Sethus Calvisius, im Gesangbuche von Vulpius und andern alten Choralbüchern findet; in Blüher's Choralbuche mit der Bemerkung „ober: Ein Würmlein bin ich arm und klein“ zc. Im Cantional von Schein steht über dem Liede: Wenn mein Stündlein vorhanden ist zc., folgende Ueberschrift: „Im Ton: Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl oder die nachfolgende Melodie“, und nun ist eben die Melodie mitgetheilt, deren Anfang oben steht, was wahrscheinlich dazu Veranlassung gegeben hat, daß Blüher diese Melodie für eine von Schein componirte hält; jedoch findet sich weiter hin in Schein's Cantional das Lied: Ein Würmlein bin ich zc. mit der Ueberschrift „Im Ton Wenn mein Stündlein vorhanden ist“, folglich kann „Ein Würmlein bin ich“ nicht als Originalbezeichnung dieser Melodie genommen werden.

Eine zweite Melodie des Liedes:



Wenn mein Stündlein vor = han = den . ist zc.

(welche im alten Dresdner Gesangbuche, in Crüger's Tabulatur und andern alten und neuen Choralbüchern steht) findet sich in Schein's Cantional mit der Ueberschrift: Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl zc.; in Schicht's Choralbuche ist eben diese Melodie überschrieben: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut zc. Im Vulpius ist unter der Ueberschrift: Wenn mein Stündlein vorhanden ist zc.; die hier zuerst gegebene Melodie mitgetheilt, und zwar Nic. Hermann als Componist genannt. Gleich dahinter (einige Seiten weiter) findet sich das Lied: Laßt uns folgen Pauli Lehr' zc. mit der Ueberschrift: „Nach der andern Melodie

♩. 47. (3te Anmerk.)

Je = su mei = nes Le = bens Le = ben zc.

Wer = de munter mein Ge = mü, the zc.

Gemischte, unrichtige Melodie.

♩. 49.

(Fortsetzung der Anmerkung von ♩. 48.)

Ex. 49.

Es ist gewißlich an der Zeit ꝛ.

Melodie.

Musical staff for Melodie in G major, C major time signature. The melody consists of six measures: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

magerer Baß.

Musical staff for magerer Baß in G major, C major time signature. The bass line consists of six measures: G3, F3, E3, D3, C3, B2.

besser.

Musical staff for besser. in G major, C major time signature. The bass line consists of six measures: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated as 6, 6, 5, 6, 5.

Was mein Gott will, das ꝛ.

Melodie.

Musical staff for Melodie in G major, C major time signature. The melody consists of six measures: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

magerer Baß.

Musical staff for magerer Baß in G major, C major time signature. The bass line consists of six measures: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated as 6, 4, 5.

besser.

Musical staff for besser. in G major, C major time signature. The bass line consists of six measures: G3, F3, E3, D3, C3, B2. Fingerings are indicated as 6, 5b, 4, 2, 6, 7, 7.

Ex. 50.

Langsam.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G2, F2, E2, and D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

oder:

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G2, F2, E2, and D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

besser:

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains four measures of music, each with a half note and a dotted half note. The notes are G2, F2, E2, and D2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ex. 51.

ebend.

Musical notation for Exercise 51. The treble staff contains four measures of music, with a double bar line after the second measure. The notes are: C4, D4, E4, F4. The bass staff contains four measures of music, with a double bar line after the second measure. The notes are: C3, D3, E3, F3. Fingerings are indicated as 2C. in the second measure of both staves and 2C. in the fourth measure of both staves. A '6' is written above the bass staff in the third measure.

Ex. 52.

1) O Welt, sieh hier dein Leben zc.

Musical notation for Exercise 52. The treble staff is in G major (one sharp) and common time, containing five measures of music with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first two bass staves are in G major and common time, containing five measures of music. Fingerings are indicated as 6, 6, 6-6, 7, and 2C. above the notes. The word "oder:" is written above the first measure of the third bass staff. The notes in the third bass staff are: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

2) kräftiger:

§. 52.

3) kraftvoll und dem Inhalte angemessen:

ober:

(nur für Wenige)

e. 54.

der ist und blei = ben wird

7

oder:

6
5

ver = laß mich Ärmsten nicht;

den bring ich dir hier = mit.

6

Ex. 56.

Nun danket alle Gott &c.

Ex. 57.

(Für)

(Nicht)

Ex. 58 u. 59.

Ende. Anfang. oder: Ende. Anfang.

Musical notation for Exercise 58. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The second system continues: Treble: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notation includes various accidentals (sharps, flats) and repeat signs (2c.).

Ex. 59.

Ende. Anfang.

Musical notation for Exercise 59, first system. The treble staff contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notation includes various accidentals and repeat signs (2c.).

Ende.

Musical notation for Exercise 59, second system. The treble staff contains: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The notation includes various accidentals and repeat signs (2c.).

Ex. 59.

oder:

beßgleichen:

(Daß die folgenden Tonleitern eine Oktave höher u. versetzt werden können, braucht kaum angemerkt zu werden.)

S. 60.

Tonleitern der Alten.

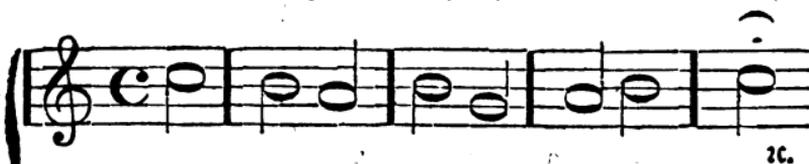
(Die Zahlen zeigen die Stufen an.)

Sonisch. 1 2 3 4 5 6 7 8

	1	2	3	4	5	6	7	8
Sonisch.								
Dorisch.								
Phrygisch.								
Lydisch.								
Mixolydisch.								
Neolisch.								

E. 61.

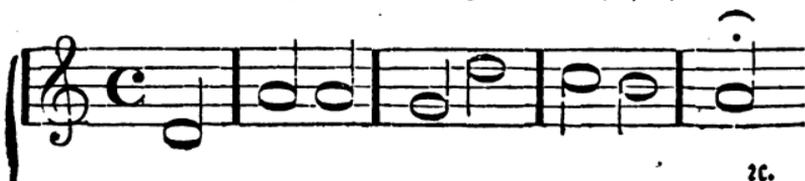
Ionisch: Vom Himmel hoch da komm zc.



Schlußzelle:



Dorisch: Mit Fried und Freud ich fahr zc.



Schlußzelle:



Phrygisch: Ach Herr mich armen Sünder zc.



Mixolydisch: Komm, Gott Schöpfer zc.



S. 62.

Neotisch: Herzliebster Jesu, was hast ic.



Desgl. Erhalt uns, Herr, bei ic.



S. 64. (1ste Anmerk.)

(Hucbald.)



(2te Anmerk.)

Choral: In Gottes Namen scheiden wir ic.

Melodie und 4stimmige Harmonie aus Walther's Gesangsbüchlein, Wittenberg 1544. (Als Beispiel der damals üblichen harmonischen Bearbeitung der Chordale.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note.

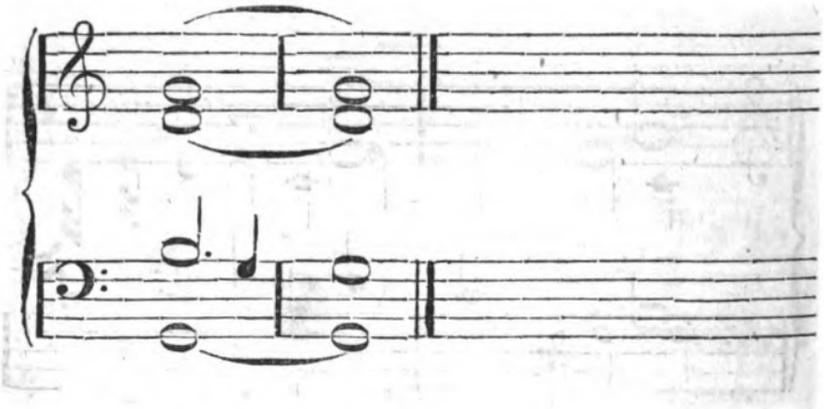
The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, and a quarter note.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The first measure of the lower staff features a series of eighth notes with diagonal stems, while the second measure features a series of quarter notes with diagonal stems.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The first measure of the lower staff features a series of eighth notes with diagonal stems, while the second measure features a series of quarter notes with diagonal stems.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The lower staff is in bass clef and contains two measures of music, each starting with a whole note. The first measure of the lower staff features a series of eighth notes with diagonal stems, while the second measure features a series of quarter notes with diagonal stems.



Ex. 71.

Erbarm dich mein, o Herre Gott.

Baß in Cdur.

Nach deiner groß'n Barmherzigkeit u.

Musical notation for the first system. The treble staff contains five measures of music with notes on G4, A4, B4, C5, and B4. The bass staff contains five measures with notes on G3, A3, B3, C4, and B3. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 7, and 6. A repeat sign is at the end of the first measure of the treble staff.

Erste Zelle:

Musical notation for the second system, labeled "Erste Zelle". The treble staff contains five measures of music with notes on G4, A4, B4, C5, and B4. The bass staff contains five measures with notes on G3, A3, B3, C4, and B3. Fingerings are indicated as 2, 6, 8, and #. A repeat sign is at the end of the first measure of the treble staff. The word "ober:" is written below the bass staff.

E. 72.

Zweite Seite:

2 6 8 b7 x

ober: 6. 5

begl.: 6

2) Christus der uns selig macht u.

dur. 6 6/4 6 6/5

Ex. 72. Dieselbe Felle:

oder:

Zweckmäß.
Baß.

oder

3) Es woll' uns Gott genädig u.

Baß in Gdur.

Dieselbe Felle.

Zweckm. Baß.

oder:

Ex. 73.

Sonisch.

ober:

Musical notation for the 'Sonisch' section. The upper staff (treble clef) contains four measures: a whole note G4, a whole note A4 with a fermata, a whole note B4 with a fermata, and a whole note C5 with a fermata. The lower staff (bass clef) contains four measures: a whole note G3, a whole note A3 with a fermata, a whole note B3 with a fermata and a '6' above it, and a whole note C4 with a fermata.

Dorisch.

auch wohl so:

Musical notation for the 'Dorisch' section. The upper staff (treble clef) contains four measures: a whole note F#4 with a sharp sign, a whole note G4 with a fermata, a whole note A4, and a whole note B4 with a fermata. The lower staff (bass clef) contains four measures: a whole note F#3 with a sharp sign, a whole note G3 with a fermata, a whole note A3 with a flat sign, and a whole note B3 with a sharp sign and a fermata.

ursprünglich:

Musical notation for the 'ursprünglich' section. The upper staff (treble clef) contains three measures: a whole note G4, a whole note A4 with a plus sign above it, and a whole note B4 with a fermata. The lower staff (bass clef) contains three measures: a whole note G3, a whole note A3, and a whole note B3 with a fermata. Below the lower staff, the text "(weil die Alten noch kein cis hatten)" is written.

Ex. 73.

Phrygisch.

ober:

Musical notation for Exercise 73, Phrygian mode, upper part. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are marked with a fermata over the Bb4 and E5.

Ex. 74.

desgleichen:

Lydisch.

Musical notation for Exercise 74, Lydian mode. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are marked with a fermata over the B4 and E5. The bass line includes a '6' under the first measure and a sharp sign under the second measure.

Myrolydisch.

ober:

Musical notation for Exercise 74, Myrolydian mode, upper part. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are marked with a fermata over the B4 and E5. The bass line includes a '6' under the first measure, a sharp sign under the second measure, and a '4/2' time signature above the third measure.

Ex. 74.

begleichen:

ursprünglich so:

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with notes G4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with notes G3, A3, B3, and C4. Fingerings are indicated: '6' above the first measure of the bass staff, and '(4 3)' above the second measure of the bass staff. Accents are placed over the notes in the second and fourth measures of both staves.

Neollsch.

auch wohl:

Musical notation for the second system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with notes G#4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with notes G#3, A3, B3, and C4. A sharp sign is placed above the first measure of both staves. Accents are placed over the notes in the second and fourth measures of both staves.

ursprünglich:

Musical notation for the third system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four measures of music with notes G4, A4, B4, and C5. The lower staff is in bass clef and contains four measures of music with notes G3, A3, B3, and C4. Accents are placed over the notes in the second and fourth measures of both staves.

S. 76 u. 77.

(Einige fehlerhafte Beispiele aus gedruckten oder sonst bekannten Choralbüchern.)



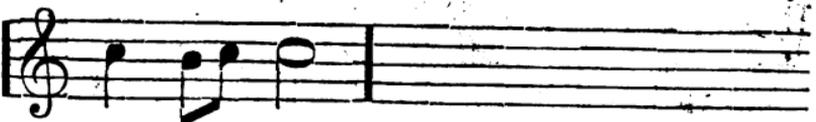
Mei - nen Je - sum laß ich nicht zc.



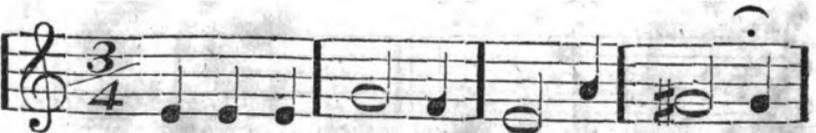
In al - len meinen Thaten laß



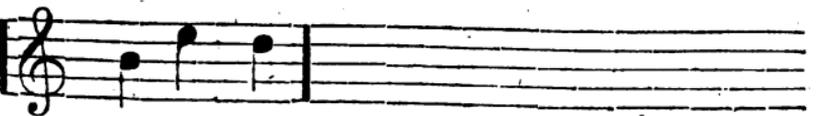
ich den Höchsten ra - then, der al - les



kann und weiß zc.



Mein Gott, ach! leh - re mich er - ken - nen



den Selbst-be - trug zc.

Ex. 79.

achtfüßig:

Ex. 80.

nämlich:

klingt so:

vierfüßig:

Ex. 103.

Ex. 104.

ober:

ober:

Ex. 107.

Schluß:

Einleitung: besgl.

Ex. 110. (1ste Anmerk.)
(Graun.)

Christus hat uns ein Vorbild ge zc.

Augmentatio.

Christus hat uns ein Vorbild ge zc.

oder ein anderes Beispiel.

doppelt vergrößert:

(2te Anmerk.)

(Händel.)

(diminutio)

oder:

E. 110. (3te Anmerk.)

Vom Himmel hoch da ic. alla stretta.
(E. Bach.)

Pedal.

(Was S. Bach für 2 Klaviere und das Pedal gesetzt hat, habe ich hier, der Deutlichkeit wegen, in drei Reihen geschrieben).

Erklärung.

a) Die erste Zeile der Melodie; b) die zweite Zeile derselben; c) die dritte Zeile, per augmentationem, mit einer kleinen Abweichung; d) die vierte Zeile; e) die erste Zeile all' roverscio und per diminutionem, mit einer kleinen Abweichung; f) dieselbe Zeile, desgl.; g) die erste Zeile per diminutionem.

§. III. (zur 4ten Anmerk. d. §. II.)

(S. Bach) all' roverscio.

(Umkehrung.)

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata on the final note. The middle staff is also in treble clef and contains the inverted melodic line, with a fermata on the first note. The bottom staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment. The text "(Umkehrung.)" is centered between the top and middle staves.

(Umkehrung.)

The second system consists of three staves, similar in layout to the first. The top staff is in treble clef with a melodic line and a fermata. The middle staff is in treble clef with the inverted melodic line and a fermata. The bottom staff is in bass clef with a complex rhythmic accompaniment. The text "(Umkehrung.)" is centered between the top and middle staves.

ε. 123.

a) Accentus medius

b) gravis



c) moderatus

d) acutus



e) Fragform.

ε. 124. f)



k) clausula finalis.



ε. 125.



§. 125. Regeln der Melodie.

Anfang:

Komma:

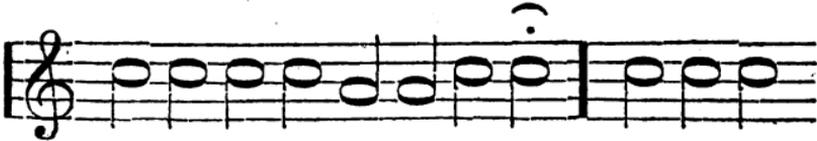


anderes Komma:



§. 126. Kolon:

Periode:



Frage:



Schluß:



Regeln der Melodie:

Anfang:

Komma:



anderes Komma:



Kolon :

Periode :



Schluß:



S. 127. Stimme der Personen.

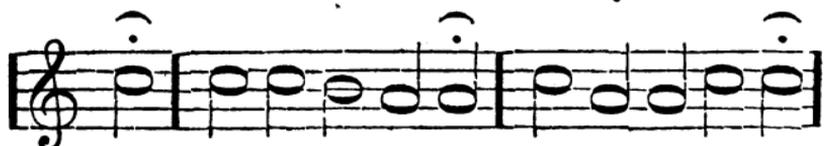
Komma :

anderes Komma :



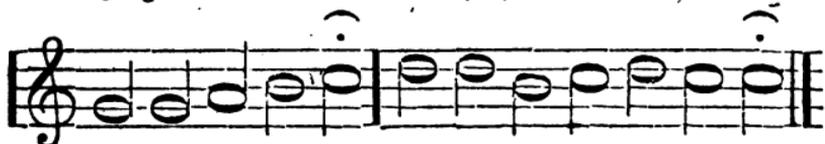
Kolon :

Periode :



Frage :

Schluß :



Stimme Christi.

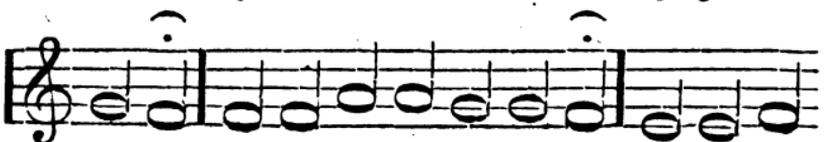
Komma :

Kolon :

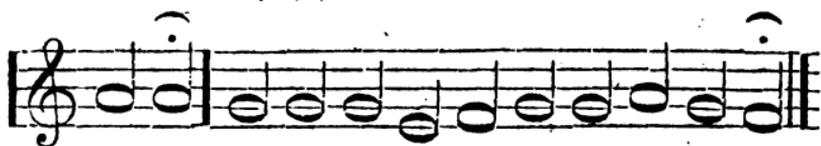


Periode :

Frage :

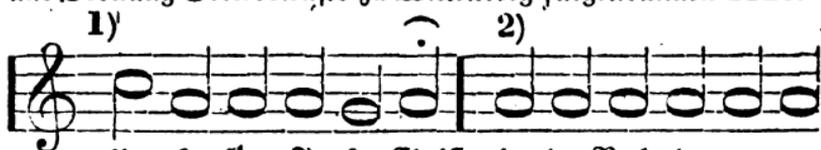


Schluß:

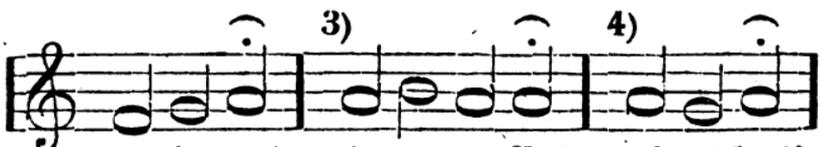


E. 128.

Melodie der Einsetzungsworte aus Luthers „Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg fürgenommen 1526.“



Un = ser Herr Je = su Christ, in der Nacht da er ver =



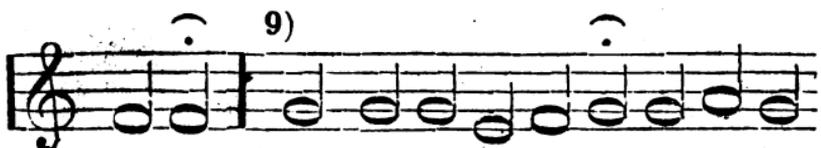
ra = then ward, nahm er das Brod, dankt und brach's



und gab's sei = nen Jüngern und sprach: Nehmt hin und



es = set, das ist mein Leib, der für euch ge = ge =



ben wird; Solch's thut, so oft ihr's thut, zu mei = nem



Ge = dächtniß. Des = sel = ben gleichen auch den Kelch



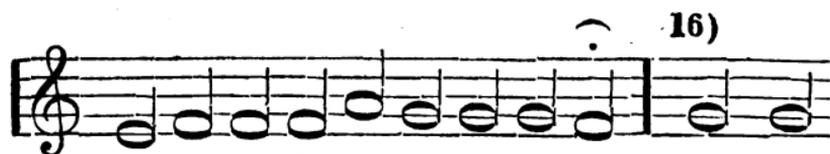
nach dem A = bendmahl und sprach: Nehmt hin und trin =



ket al = le drauß, das ist der Kelch, ein neu Tes =



ta = ment in mei = nem Blut, das für euch ver = gos =



sen wird zur Ver = ge = bung der Sünde; Solch's thut,



so oft ihrs trinket, zu mei = nem Ge = dächtniß.

E. 146.

Adagio.

Moderato.

Musical score for Exercise 146, measures 1-3. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The first measure is in 2/4 time with a half note G4 and a half note A4. The second measure is in 3/4 time with a quarter note G4, two eighth notes A4, and a quarter rest. The third measure is in 3/4 time with a quarter note G4, two eighth notes A4, and a quarter rest.

ober:

Andante.

Allegro.

Musical score for Exercise 146, measures 4-6. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The first measure is in 3/4 time with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure is in 2/4 time with a half note G4 and a half note A4. The third measure is in 2/4 time with a half note G4 and a half note A4.

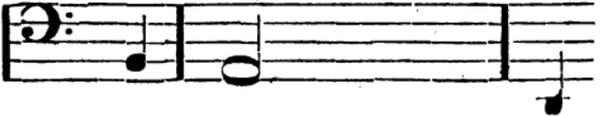
E. 150.

Musical score for Exercise 150, measures 1-3. The top staff is in bass clef and the bottom in bass clef. The first measure is in 2/4 time with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The second measure is in 2/4 time with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The third measure is in 2/4 time with a quarter note G2 and a quarter rest. Dynamics are marked *fp*, *fp*, and *f*. The word "Pedal." is written below the first measure.

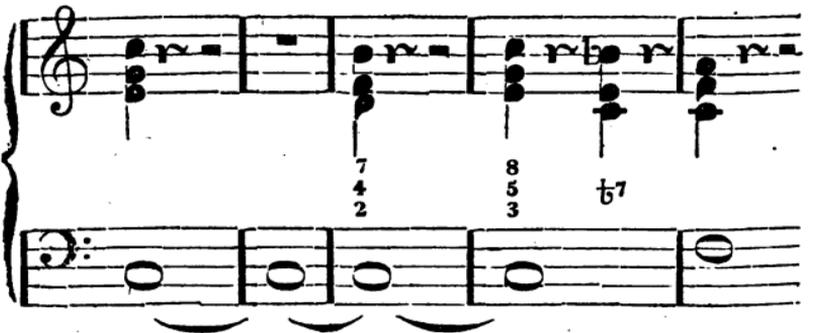
Ex. 154.

Singstimme: 

Begleitung: 

Baß: 

*
Ex. 155.



Die übrigen unbedeutendern Beispiele wird jeder nur mäßig Geübte leicht in Buchstaben übersehen können.

Neben einigen andern unbedeutenden und leicht zu verbessernden Druckfehlern in den hier vorangehenden Notenbeispielen, hat sich in der Choral-Melodie »Ach Gott und Herr u. s. w. (S. 201, Melodie in Dur) ein Fehler in der 5ten Zeile eingeschlichen, den ich anzuzeigen für nothwendig halte. Die genannte Zeile fängt nämlich nicht, wie dort steht, mit cis, sondern mit e an, und muß wie hier folgt, gelesen werden:



Daß S. 122 Cantiouel statt Cantional steht, wird wohl Niemanden beim Lesen stören, da ähnliche Fehler sich schon aus dem Zusammenhange von selbst berichtigen lassen. Von denen in den Notenbeispielen mehrmals genannten Gesangbüchern und Tabulaturen von Schein, Schelidt, Sethus Calvisius, Vulpus u. s. w., sind Alter und Druckort schon weiter vorn, in dem dort mitgetheilten Verzeichnisse älterer Gesangbücher, näher angegeben, weshalb ich beides hier übergehen konnte.

Salle,
Druck der Gebauer-Schmetzschleschen
Buchdruckerei.

Ueber den sogenannten
quantitirend - rhythmischen
Choral.

Eine unpartheißche Beleuchtung
der
Vorzüge und Mängel desselben, und der von
seiner Einführung zu erwartenden Wirkung
auf den Gemeindegesang.

Als Anhang
zu „D. G. Lark, von den wichtigsten Pflichten
eines Organisten.“

Herausgegeben
von
Dr. Joh. Fr. Haue,
Oberstabs - Musikdirector zu Gella.

Galle,
C. H. Schmittke und Sohn
1849.

V o r w o r t.

Als ich im Jahre 1838 das bekannte empfehlenswerthe Werkchen meines Amts-Vorgängers, des Professor **Dr. Lärch,**

„Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ neu bearbeitete, war der quantitirend-rhythmische Choral nur noch Eigenthum weniger Kunstkenner und Privat-Sing-Anstalten, weshalb ich es damals nicht für nöthig hielt, seiner in dieser 2ten Auflage des genannten Werkchens Erwähnung zu thun. Nachdem aber nun von Seiten des Königlich Bayerischen protestantisch. u. Ober-Consistoriums dieser Art des Choralgesanges eine entschiedene Berücksichtigung zu Theil geworden ist, indem dasselbe die Einführung des quantitirend-rhythmischen Choralgesanges in die Kirche öffentlich empfohlen und zu dem Ende den Gemeinden eine kleine Sammlung solcher Choräle mitgetheilt hat, um dieser Einführung den Weg zu bahnen, nachdem sich mehrere eben so geistvolle als kenntnißreiche Beförderer des Kirchengesanges mit reger Theilnahme für die Zweckmäßigkeit dieser Einführung ausgesprochen haben, ja seitdem selbst die großartigsten musikalisch-liturgischen Werke unserer Zeit, unter denen die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von dem verdienstvollen C. von Winterfeld mit vollem Rechte

oben an steht, diesem Gegenstande eine besondere Aufmerksamkeit widmen, und da wir vor kurzer Zeit, neben denen bis dahin erschienenen kleineren Sammlungen quantitirend-rhythmischer Choräle, eine mit unendlichem Fleiße und tiefer Sachkenntniß angelegte große, dies ganze Feld gewissermaßen erschöpfende, höchst werthvolle Sammlung solcher Choräle in dem „Schätze des evangelischen Kirchengefanges von G. Freiherrn von Tucher“ erhalten haben, würde es sich nicht füglich vertheidigen lassen, wenn ein vorzugsweise die Beförderung des Musikalisch-Liturgischen beabsichtigendes Werkchen, wie Türck's Organistenpflichten, über eine Angelegenheit gänzlich schwiege, welche in der That geeignet ist, sehr bald zur Lebensfrage über die Verbesserung unseres leider so sehr gesunkenen Kirchengefanges zu werden. Von dieser Ansicht ausgehend, und durch mehrere Freunde und Verehrer des religiösen Gesanges veranlaßt, habe ich den hier folgenden Anhang zu Türck's Organistenpflichten entworfen, und theile ihn dem Publikum mit dem Wunsche mit, daß meine unpartheiischen Aeußerungen sowohl bei den regsameren Vertheidigern des quantitirend-rhythmischen Chorals, als auch bei den Widersachern desselben eine schonende Würdigung finden mögen, die vielleicht dazu mitwirken könnte, beide jetzt ziemlich schroff einander gegenüber stehende Parteien zu einer freundlichen Annäherung zu führen.

Halle, im Mai 1849.

Dr. Naue.

geistig reife Form betrachten und sie in den Kirchen wieder einzuführen suchen.

Unser jetziger Choralgesang, ganz abgesehen von der tabelhaften Art, mit der er im Allgemeinen ausgeführt wird, unterscheidet sich aber von jenem hier gemeinten älteren durch seine harmonische, so wie durch seine rhythmische Beschaffenheit *).

Angenommen nemlich, daß in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges die Choräle von den Gemeinden wirklich so gesungen worden sind, wie wir sie in den Lieder- und Choral-Sammlungen jener Zeit aufgezeichnet finden **), so ist dieser Gesang erstens rein vierstimmig, und zweitens quantitirend-rhythmisch gewesen.

*) Ein dritter Unterschied, den man häufig zwischen unseren neueren und den älteren Chorälen macht, ist der: daß die ältern Chordale in den sogenannten alten Kirchentönen componirt wurden, während die neueren Choräle sich auf unsere beiden neueren Tonarten, Dur und Moll gründen. Da wir indessen in unsern Kirchen gegenwärtig fast mehr ältere als neuere Choräle singen, so kann dieser Unterschied hier nicht in Anregung kommen.

**) Von der in früherer Zeit üblichen harmonischen Behandlungsweise in dem vierstimmigen Sage den cantus firmus nicht in den Discant, sondern in den Tenor zu legen, kann hier nicht die Rede sein. Es haben übrigens einige sehr unterrichtete Männer, demjenigen 4stimmigen Harmoniesage, in welchem der Tenor die Melodie als cantus firmus führt, den Vorzug vor dem geben wollen, bei dem die Melodie als cantus firmus in den Discant gelegt ist, indessen damit können wir nicht übereinstimmen. Denn soll es ein gemischter vierstimmiger Gemeindegesang sein, (Discant, Alt, Tenor und Bass, also nicht bloß Tenore und Bässe) so können wir zwar nicht leugnen, daß der Tenor sich als eine durch ihre Naturfarbe, durch ihr Einerschreiten in höheren Tönen zur Melodieführung geeignete Stimme bewährt, jedoch müssen wir dem Discante, bei dem dies in noch weit größerem Grade der Fall ist, jedenfalls den Vorzug geben. Soll es sich aber auf den Kunstgesang beziehen, wo eigentlich neben dem cantus firmus jede Stimme ihre eigene Melodie hat, so wird Niemand in Abrede stellen daß bei einer zweckmäßig angelegten contrapunktischen Bearbeitung der cantus firmus in eine Bassstimme gelegt, eben dieselbe hervortretende Wirkung machen muß als im Tenor. Denn ob der cantus firmus im Discant, Alt, Tenor oder

Unser gegenwärtiger Gemeindegang, über dessen Beschaffenheit wir nicht erst die Bücher zu befragen nöthig haben, da sich uns Gelegenheit genug darbietet, uns von seiner Gestaltung und Ausführung in unseren Gottesverehrungen praktisch zu unterrichten, ist dagegen kein vierstimmiger, sondern mehrentheils ein doppelt zweistimmiger, und ist zweitens zur Zeit nicht quantitrend, sondern accentuirend = rhythmisch.

im Basse liege, das kann auf die Gediegenheit einer contrapunktischen Arbeit keinen Einfluß haben, und daß zufällig mehrere ältere italienische Componisten als z. B. Palestrina ganz ausgezeichnete Meisterwerke geliefert haben, wo der cantus firmus im Tenor liegt, kann hierin nichts entscheiden, denn hätten dieselben Männer den cantus firmus in eine andere Stimme gelegt, so würden uns diese Compositionen von denselben Meistern eben so werthvoll sein, als die, welche wir bereits von ihnen mit dem cantus firmus im Tenor besitzen. Wenn wir aber nun einmal solche Meisterwerke haben, wie dies, Gott sei Dank, der Fall ist, so sollten wir uns ihre Aufführung in der Kirche zur Bildung und Besserung des Geschmacks unserer heutigen Kirchen-Componisten, und zur Erweckung und Belebung der Andacht der Gemeinden von ganzen Herzen angelegen sein lassen, gleichviel ob der cantus firmus im Tenor oder in einer andern Stimme liegt, zumal wir uns zu der Vermuthung hingezogen fühlen, daß die Veranlassung zu dieser Sitte eigentlich nicht in ästhetischen Rücksichten liegt, sondern wohl mehr Sache der Gewohnheit war. Jene großen Meister gehörten der katholischen Kirche. In den Klöstern aber war es früher und ist es noch jetzt (die Nonnenklöster abgerechnet) Gebrauch, nur Männern die Theilnahme an der Ausführung der ritualmäßigen liturgischen Gesänge zu gestatten — woher sich denn auch, weil man den mangelnden Discant ersetzen wollte, die widernatürliche Verstümmelung der unter den Namen Castraten bekannten Sänger schreibt —, somit wurden diese Gesänge viele Jahrhundert hindurch nur von Tenoren und Bässen entweder unisono oder all'ottava gesungen; genug dem Tenore fiel aus dieser Gewohnheit auch im Kunstgesange jener Zeit die Melodie zu, bis man bei fortschreitender Cultur der Musik, wenn auch nicht in den Klosterkirchen, so doch nach Verbreitung der Reformation zuerst in den evangelischen Kirchen dem Discante, als der mittelst ihrer hohen Tonlage durchgreifendsten Stimme die Melodie in dem Kunstgesange, als cantus firmus, wie auch in dem Gemeindegange fast allgemein übertrug.

ad 1., stellen sich uns folgende Thatsachen auf: Wenn wir die einzelnen Singenden betrachten, so finden wir a) daß die Knaben, die jungen Mädchen und die jüngern Frauen meistens Discant und zwar in demselben die Melodie singen; b) die Jünglinge und jungen Männer singen, je nachdem sie Tenor-, Bariton- oder Bassstimme haben, entweder im Tenor oder Bariton ebenfalls die Melodie (nur um eine Octave tiefer als der Discant) oder schließen sich den älteren Männern an; c) die älteren Männer, so wie auch die jüngeren Leute, welche tiefe Stimmen haben und denen somit die Melodie zu hoch liegt, suchen sich einen möglichst einfachen, naturgemäßen Bass, begleiten auch wohl die Melodie, wo es geht, in waldbornartiger Harmonie (in abwechselnden Terzen, Sexten, Quinten und Grund=Noten); d) die älteren Frauen, denen ebenfalls die Melodie zu hoch liegt, schließen sich den Männern in so fern an, als sie deren Bässe eine Octave höher mitsingen, oder sich auch Mitteltöne (ebenfalls meistens in waldbornartiger Melodie) bilden, wo sich ohne größere Schwierigkeiten hierzu Gelegenheit bietet; e) in dieser Weise bietet uns also unser Kirchengesang die Melodie doppelt, nemlich einmal im Discant und demnächst auch eine Octave tiefer in den hohen Männerstimmen; f) in gleicher Art hören wir zwei von der Melodie abhängige Stimmen, nemlich die erste und wichtigste, auch durchgreifendste, die Bassstimme (die sich meistens an die Orgelbässe anlehnt, sofern der Organist zweckmäßige und natürlich gute, leicht faßliche Bässe wählt*) und eine weniger wichtige, (die Bassstimme imitirende), die der älteren Frauen, so wie auch junger Leute, die noch nicht in die Mutationsperiode getreten sind, welche wohl, sofern sie der Natur nahe liegen, auch Mitteltöne bringt, jedoch

*) Wir können nicht unterlassen bei dieser Gelegenheit die Unsitte mancher Organisten zu rügen, die, bei mehreren Versen eines Liedes, zu jedem Verse einen anderen Bass spielen, um ihre (übelangebrachte) Geschicklichkeit zu beweisen, statt daß sie durch einen und denselben (möglichst einfachen) Bass diesen natürlichen zweistimmigen Gesang der Gemeinde unterstützen sollten.

keineswegs durchweg, sondern mehr zufällig, weshalb wir diese Stimme nicht eigentlich eine Altstimme, sondern nur eine in der höheren Octave gesungene Unterstimme nennen können.

g) Unser jetziger Kirchengesang ist also kein rein vierstimmiger, sondern ein doppelt zweistimmiger und hierin eben liegt der Unterschied zwischen dem früheren und dem jetzigen Choral-Gesange, in Rücksicht auf seine Harmonie-Behandlung *).

ad 2., den Unterschied in der rhythmischen Beschaffenheit der jetzigen und der früheren Choräle betreffend, haben wir Folgendes in Erwägung zu ziehen. Mit dem Ausdruck Rhythmus bezeichnet man gewöhnlich, in Bezug auf die Tonkunst, die Gleichförmigkeit in der Wiederkehr einer Succession von Tönen, nach Maßgabe ihrer Dauer. Diese Gleichförmigkeit in der Wiederkehr bezieht sich von selbst nicht auf die Dauer einzelner Töne, als kleinerer Glieder einer Succession, sondern nothwendig nur auf solche Abschnitte, welche sich in der Succession fühlbar machen. Dieses Fühlbar-machen geschieht durch den Accent, und zwar in doppelter Art. Der eine dieser Accente, den wir den taktischen, oder grammatikalischen, auch intensiven nennen, theilt die Succession in scharf bezeichnete, in sich geschlossene, gleichmäßig wiederkehrende kleinere Theile, Takte; der andere dieser Accente, den wir den rhythmischen, auch den extensiven nennen, giebt sich in größeren melodischen Abschnitten zu erkennen, die nach Verhältnis, als Vorder- und Nachsätze, als Perioden, oder auch als ganze Haupt-Theile eines Tonstücks in geordneter Wiederkehr erscheinen. Der Anfang und das Ende solcher rhythmischer Glieder hängt nicht von dem taktischen Abschnitte ab, sondern kann eben so gut in die Mitte

*). Uebrigens erscheint uns diese jetzt übliche doppelt zweistimmige harmonische Ausführung des Chorals als eine sehr zweckmäßige, da ein rein vierstimmiger Gesang im Allgemeinen mehr musikalische Fähigkeit und Fertigkeit voraussetzt, als daß wir eine solche den in Rücksicht auf ihre Bildung sehr gemischten, eben so in Hinsicht auf ihre Natur-Anlagen sehr verschiedenen Gemeinde-Mitgliedern zumuthen dürften.

eines Taktes fallen oder auf einem anderen Theile desselben seine Abgrenzung finden*). Die rhythmischen Glieder können demnach doppelter Art sein, erstens indem ihre kleineren Abschnitte sich auf den einfachsten Accent, den Auf- und Niederschlag, Thesis und Arsis, abwechselnd schwere und leichte tonische Gewichttheile gründen, und diese nennen wir **accentuirend-rhythmisch**, zweitens aber können sie sich in ausgeprägtere taktische Maaße theilen, welche man jedes für sich nach Belieben aus Noten von gleicher oder ungleicher Dauer zusammenstellt, und solche rhythmische Glieder nennen wir **quantitirend-rhythmisch**. Unserem jetzigen Choralgesange liegt nun, mit wenigen Ausnahmen, diese erste, nemlich die **accentuirend-rhythmische** Form zum Grunde, und er wird deshalb **accentuirend-rhythmischer** genannt. Der frühere Choralgesang, nemlich der von der 2. Hälfte des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts übliche beruhte, nach den Lieder- und Choral-Sammlungen jener Zeit zu urtheilen, auf der **quantitirend-rhythmischen** Form und wird deshalb der **quantitirend-rhythmische** Choralgesang genannt**).

*) Von dem sogenannten **malenden** Accente, der nur die Bezeichnung und Darstellung der verschiedenen Grade der auszudrückenden Gemüthszustände zum Gegenstande hat, ist hier nicht die Rede.

***) Die Benennung **quantitirend-rhythmischer** Choral, mit welcher man gewöhnlich den hier vorstehend erwähnten Choral, wie er von der Mitte des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war, bezeichnet, gehört eigentlich zwei verschiedenen Arten des **quantitirend-rhythmischen** Chorals an, nemlich erstens dem oben erwähnten, welchen wir den älteren nennen wollen, und zweitens dem **quantitirend-rhythmischen** Chorale im Allgemeinen, oder vielmehr in seiner wahren und einfachsten Bedeutung. Um Verwechslungen zu vermeiden, werden wir uns im Laufe dieses Aufsatzes, wenn wir die oben bezeichnete Choralgattung meinen — nemlich die, welche die Componisten von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als **typus** des kirchlichen Chor- und Gemeindeganges zur Richtschnur annehmen — jedesmal des Ausdruckes „**Älterer quantitirend-rhythmischer**

Wenn wir nun das betrachten, was mehrere berühmte musikalische Geschichtsforscher von der Vortrefflichkeit dieses älteren quantitirend-rhythmischen Chorals berichten, die die Zeit seiner Herrschaft unbedingt die Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges nennen, und wir werfen einen prüfenden Blick auf unseren jetzigen Kirchengesang, so müssen wir allerdings gestehen, daß er matt und schläfrig, roh und rauh, ohne Wärme und Leben, ja ohne alles das göttliche Feuer ist, mit dem eigentlich der Kirchengesang die Andacht erregen und befördern soll. Da ist an kein Mitsingen und Wiederklingen im Herzen, da ist an kein von Herzen zu Herzen gehen zu denken, sondern es ist meistens ein theilnahmloses Plärren oder Schreien, ein unzusammenhängendes hinkendes Zerren und Ziehen der Töne, von dem Cantor und Organisten mit wenigen Ausnahmen ungeschickt geleitet und durch fremde Zusätze (Zwischenspiele der Orgel) entstellt, kurz die jetzige Art der Ausführung des Chorals trägt unleugbar viele Gebrechen und Fehler in sich.

Um nun diesen Fehlern unseres Choralgesanges ab-zuhelfen, wird die Wiedereinführung jenes älteren quantitirend-rhythmischen Chorals in die Kirche von mehreren Seiten her gewünscht, und resp. als das einzige zweckdienliche Mittel angesehen und bringend anempfohlen, durch welches man den allgemein gefühlten Mängeln unseres jetzigen Kirchengesanges entgegenarbeiten zu können glaubt, ja es gehen Manche hierin wirklich so weit, daß sie den accentuirend-rhythmischen Gesang, dem sie die Entstehung und Begünstigung dieser Fehler zuschreiben, ganz aus der Kirche verdrängen wollen. Man hat auch wirklich bereits an mehreren Orten diese Wiedereinführung des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, unter Entfernung des accentuirend-rhythmischen Chorals, mit mehr oder weniger günstigem Erfolge versucht, indessen sind die sich für dies Verfahren erklärenden Stimmen nicht so überwiegend, als daß sich eine durchgreifende Theilnahme dafür herausstel-

Choral" bedienen, wogegen wir durch Weglassung des Beiwortes Aelterer den quantitirend-rhythmischen Choral im Allgemeinen andeuten wollen.

len diente. Im Gegentheile hat sich erwiesen, daß, so sehr auch unser gesunkener Kirchengesang einer Auffrischung bedarf, doch jenen Freunden des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals gegenüber, selbst sehr unterrichtete Männer, von eben so viel Sachkenntniß, als gesundem, unbefangenen Urtheile, gerade dies Mittel nicht für ein ausreichendes, sondern sogar seine Anwendung für nachtheilig halten. weil die eigenthümliche Behandlungsart des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals mehr auf dem damaligen noch unausgebildeten Zustande des Rhythmus beruhe, als auf klarer Anschauung, noch wahrscheinlicher aber nur der damaligen Gewohnheit angehöre, sich auch bei der Darstellung religiöser accentuirend-rhythmischer Gesänge derselben Aufzeichnungswaise (Notirungsart) zu bedienen, welche man bei Entstehung und Fortbildung der Mensuralmusik aus dem weltlichen (profanen) Gesange für den religiösen (quantitirend-rhythmischen) Kunstgesang herübergenommen habe, so wie auch, weil überhaupt der Choral unserer Kirche seinen Anfang von seinen höchsten Kunstformen genommen habe, (von der Entwicklung thematischer Gegensätze, die sich um die Melodie contrapunktisch gruppirten) und von diesen Kunstformen nach und nach von Stufe zu Stufe, stets mit Hinweisung auf das Bedürfniß der Kirche, zurückgegangen sei zu seiner Einfachheit *).

Abgesehen von den verschiedenen Meinungen über die Entstehung des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, suchen mehrere seiner Vertheidiger ihm neben seinem antiquarischen Kunst-Werthe 1) eine auf seine technische Form gegründete Würde, und 2) eine in eben dieser seiner technischen Beschaffenheit liegende leicht verständliche Uebersicht zuzuschreiben, deren erste unserem jetzigen Chorale ganz fehle, die andere aber, die Ausführung des Choralgesanges zu erleichtern, ganz geeignet sei, so daß sich hierin von beiden Seiten sehr beachtenswerthe Gründe vorfinden, seine Wiedereinführung zur Beförderung und Verbesserung des Kirchengesanges für entschieden wirkungsvoll zu halten.

*) Vergleiche die Vorrede zu Dr. Filtz's, Choralbuch zum Gebet- und Gesangbuche des Herrn Dr. Bunzen.

Nach noch anderer Meinung soll 3) der große Reiz, den man dem in dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale vorherrschenden sogenannten rhythmischen Wechsel zuschreibt, der baldigsten Realisirung seiner Einführung und somit einer baldigen vortheilhaften Reform des Choralgesanges sehr zu Hülfе kommen. Eines wie das andere scheint uns aber bei näherer Prüfung nicht haltbar. Was das erste, seine hohe Würde betrifft, so können wir diese nicht der quantitirend-rhythmischen Form allein, sondern überhaupt nur dem inneren Gehalte des Chorals im Allgemeinen zugestehen, und stützen uns bei dieser Behauptung darauf, daß manche alte sehr vorzügliche Choral-Melodien, die ursprünglich accentuirend-rhythmisch waren, in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges in quantitirend-rhythmische umgewandelt wurden, und wiederum manche in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges entstandene quantitirend-rhythmische Choräle späterhin in accentuirend-rhythmische verwandelt wurden, beide aber jetzt accentuirend-rhythmisch gesungen werden, ohne daß wir, bei einem sonst zweckmäßigen und guten Vortrage, Falls sie wirklich inneren Gehalt haben, ihnen denselben abzusprechen vermögen. Ueberhaupt läßt sich Alles, was in Hinsicht auf die geistigen Vorzüge eines Chorals gerühmt oder gefordert werden könnte, als z. B. daß eine Choral-Melodie nur dann ihrem Zwecke entspreche, wenn sie religiöse Gefühle zu erwecken und zu befördern fähig sei, daß sie würdevoll, also einfach einherschreiten, eine ruhige und ernste, dem religiösen Gefühle entsprechende Haltung haben müsse, um in beabsichtigter Weise auf das Gemüth wirken zu können, daß sie sich von weltlichen Kunstmitteln entfernt halten müsse, — daß bei übrigens sorgfamer Aufrechthaltung der religiösen Würde, es der Melodie eines Lob- oder Dankgesanges nicht an derjenigen religiösen Frische fehlen dürfe, die das Herz mit Begeisterung erfülle, daß zu Bußgesängen von trüben Inhalte die Melodie sich dem tieferen Gefühle entsprechend langsamer bewegen müsse, daß in Hinsicht auf den richtigen Ausdruck der dem Liebe inwohnenden Gefühle, selbst die Tonlage zu beachten sei, und aufsauchzende Melodien in höheren Tönen, dagegen Schmerz und Trauer bezeich-

nende Melodien in tieferen Tönen einherschreiten müssen, und was es noch sonst für Anforderungen und Kunstregeln in dieser Hinsicht geben mag — dies Alles läßt sich, unbestritten von neueren wie von älteren Choralmelodien fordern, wenn sie Ansprüche auf religiösen Gehalt machen sollen, gleichviel welcher rhythmischen Form sie angehören, und ist es in keiner Weise zu rechtfertigen, wenn man solche geistige Bedingungen ohne Weiteres einer oder der anderen rhythmischen Gestaltung ausschließlich zuerkennen will. Gewiß, eine Choral-Melodie, deren Walten und Wirken auf das menschliche Gemüth nicht von dem ihr inwohnenden Geiste, sondern davon abhängig gemacht werden könnte, ob sie in accentuirend-, oder quantitirend-rhythmischer Form gegossen wäre, wird nun und nimmermehr den Ansprüchen genügen, die wir an eine wahrhaft gute Choral-Melodie zu machen haben.

Die zweite Behauptung, daß der ältere quantitirend-rhythmische Choral das Singen erleichtere, indem er eine besser faßliche Uebersicht gewähre und somit ein zur Verbesserung des Kirchengesanges wohlgeeignetes Mittel sei, läßt sich eben so bestimmt wiederlegen. Werfen wir nur einen Blick auf unsere Tonverhältnisse im Allgemeinen, so sehen wir, daß in der Harmonie wie in der Melodie diejenigen Verhältnisse die leichtfaßlichsten (beruhigenden, consonirenden) sind, welche sich durch die kleinsten Zahlen ausdrücken lassen. Es ist bekannt, daß, wenn man eine Saite in 2 gleiche Theile theilt und eine dieser Hälften der Saite anschlägt, diese die Octave des Tones der ganzen Saite angiebt. Das Verhältniß der Octave aber 1 zu 2 ist das leicht faßlichste. Schon schwerer ist das Verhältniß der Quinte, 2 zu 3, zu fassen, und so nimmt die Schwierigkeit der Uebersicht um so mehr zu, in je mehr Theile wir eine Saite theilen, event. je größere Zahlen wir zur Bezeichnung des betreffenden Tonverhältnisses nöthig haben. Dasselbe Princip stellt sich auch in der Modulation auf, darum weichen wir zunächst in die Tonart der Quinte, Ober-Dominante aus, weil dieser Uebergang von $\frac{1}{2}$ zu $\frac{2}{2}$ einen nahen Zusammenhang (schon in der Progression der Zahlen) hat; die zweite Ausweitung bietet sich uns demnächst durch die

Quarte (Unter-Dominante) und dann erfolgen weitere Ausweichungen. In derselben Art, auf die angedeuteten mathematischen Verhältnisse gegründet, classificiren wir deshalb die Verwandtschaft unserer Tonarten und deren Tonleitern. Je mehr (erhöhende oder erniedrigende) Vorzeichnungen — \sharp , b oder \natural — wir nöthig haben, um eine Tonleiter, in ihrem Ambitus, der Normaltonleiter gleich zu machen, desto entfernter ist der Grad ihrer Verwandtschaft mit einer anderen, weniger Vorzeichnungen bedürfenden Tonleiter. So z. B. C dur und G dur (eben so C dur und F dur, desgleichen G dur und D dur, D dur und A dur u. s. w.) stehen im ersten Grade der Verwandtschaft, denn ihre Tonleitern unterscheiden sich nur durch ein einziges Versetzungszeichen, wogegen C dur und D dur im 2. Grade der Verwandtschaft stehen, weil C dur gar keiner Vorzeichnung bedarf, D dur aber zwei Versetzungszeichen hat. Aus eben diesem Grunde stehen C dur und Fis dur in sehr entfernter Verwandtschaft, weil Fis dur 6 Kreuze hat, C dur aber kein einziges. Warum sollten wir nun nicht dies Prinzip auch bei der Beurtheilung der taktischen Verhältnisse zum Grunde legen. Je einfacher die Zahlen sind, in denen sich ein Takt-Verhältniß darstellen läßt, und wiederum in je gleichmäßigeren durch kleine Zahlen darstellbaren Verhältnissen die Glieder eines Taktes gegen einander stehen, (als z. B. $\frac{1}{2}$ gegen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ gegen $\frac{1}{4}$, u. s. w.) um so leichter auffassbar, um so leichter verständlich sind uns diese Verhältnisse. In sofern muß also nothwendig der accentuirend-rhythmische Choral leichtfaßlicher sein als der quantitirend-rhythmische. Daß man jetzt häufig die einzelnen Melodie-Töne durch zu langsames Singen aus ihren Zusammenhänge mit den übrigen Tönen einer Melodie bringt, daß man den Melodiegang durch zu langes Ausdehnen der penultima und durch ungebührlich langes Ruhen auf den Endzeilen aus einander reißt, und so die an und für sich leichte Uebersicht desselben auf eine unzweckmäßige Weise erschwert, das sind allerdings Mißbräuche, denen wir entgegen zu wirken haben, aber sie liegen nicht in der Natur der Sache, sondern werden nur durch eine ungeschickte Benugung oder Verdrehung der

Eigenthümlichkeiten des accentuirend-rhythmischen Chorals herbeigeführt.

Hiervon abgesehen drängt sich uns demnächst die Ueberzeugung auf, daß wir nicht von dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale als solchem, sondern nur von dem quantitirend-rhythmischen Chorale in seiner nächsten und wahren Bedeutung einen reellen Einfluß auf die Verbesserung und Beförderung unseres Choralgesanges erwarten dürfen.

Ueberhaupt, so gewiß es ist, daß wir die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals wünschen müssen — namentlich weil sich eine engverbundene Reihe kleinerer, schärfer ausgeprägter taktischer Abschnitte leichter überschauen läßt als eine längere Reihe, nur einen Abschnitt bildender freigehaltener, weniger streng verbundener rhythmischer Glieder, ferner weil die quantitirend-rhythmische Choral-Melodie zugleich den Gebrauch einer feststehenden harmonischen Begleitung erfordern würde und somit der schon weiter vorn gerügten unzuweckmäßigen Sitte der Organisten zu jedem Verse ein und desselben Liedes eine andere harmonische Begleitung zu spielen, entgegentreten würde, ferner, weil das im quantitirend-rhythmischen Chorale festgesetzte und festzuhaltende bestimmte Zeitmaaß das gegenwärtig übliche schleppende und träge Choral-Singen vertreiben, und dagegen neues Leben in den Gesang bringen würde, endlich weil durch die vorgeschriebene Taktlänge der auf die letzten Sylben der Choralzeilen fallenden Ruhepunkte das willkürliche, ungebührliche lange Aushalten dieser Ruhepunkte verhindert würde, wie auch daß es dem bei den accentuirend-rhythmischen Gesänge eingeschlichen ungeschickten Gebrauche der Orgel-Zwischenspiele ein Ende machen oder wenigstens dasselbe regeln würde, da im quant.-rhythm. Chorale, seiner Natur nach, die Zwischenspiele von selbst wegfallen u. s. w. — also, wie gesagt — so sehr uns auch die Einführung des quantit.-rhythm. Chorals wünschenswerth sein muß, und so unbestreitbar sie sehr vortheilhaft auf die Verbesserung unseres mangelhaften Choralgesanges wirken würde, eben so wahr ist es auch, daß die Einführung des älteren rhythmischen Choralgesanges insbesondere in Rücksicht auf die leichtere

Auffassung der Melodien in keinem Falle zu empfehlen sein dürfte, da bei unseren vorgerückten musikalischen Kenntnissen und der gegenwärtig allgemeineren Verbreitung derselben, jene schwankenden und wankenden, unreifen rhythmischen Formen nur eine um so größere Verwirrung und damit verbundene Verschlechterung unseres leider schon so tief gesunkenen Choralgesanges herbeiführen, also gerade dem beabsichtigten Zwecke zuwider laufen würden.

Eine ähnliche Bewandniß hat es mit der dritten Behauptung, nemlich dem zu erwartenden Interesse für den sogenannten rhythmischen Wechsel in den älteren quantitend-rhythmischen Chorälen. Wenn es schon ein gewaltiger Uebelstand ist, daß in den älteren quant.-rhythm. Chorälen die Taktarten so oft wechseln, was bei größeren Tonstücken, wo das Gefühl des Taktes und Rhythmus sich durch die öftere gleichmäßige Wiederkehr der kleineren und größeren rhythmischen Abschnitte der Seele einprägt, und demnach durch eine einzelne dazwischen geschobene Stelle anderer Art nicht verwischt werden kann, (wie z. B. in Braun's Passion, in dem Chore: Freuet euch alle ihr Frommen, $\frac{3}{4}$ Takt, die Stelle: ist wahrhaftig, welche um die Wichtigkeit des Ausspruchs anzudeuten, unerwartet, aber großartig wirkend, auf einmal im doppelt vergrößerten Taktmaasse einherschreitet, dasselbe aber gleich wieder verläßt, wo also eine solche Stelle nur als vorzugsweise stark hervorgehobener malerischer Accent erscheint), so muß es noch mehr stören, wenn die schweren Sylben auf leichte Takttheile fallen und dann erst durch Syncope zu guten Takttheilen übergeführt werden, und umgekehrt wenn die leichten Sylben (den kurz abgefertigten schweren Sylben gegenüber) auf lange und schwere Tonfüße gelegt werden. Solche Rückungen und Bindungen mögen zu einer Zeit erträglich gewesen sein, in der man noch kein richtiges Verständniß von Ton-Längen und Kürzen, vom verschiedenen Gewicht der Tonfüße u. s. w. hatte, aber für unsere seit jener Zeit bedeutend gestiegene Cultur aller musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten würde dies widernatürliche Declamiren und Accentiren mit dem aus unseren Musikzustande hervorgehenden verfeinerten natürlichem Gefühle in den schärfsten Widerspruch treten.

Wir haben uns hier bei Widerlegung der unter 2 und 3 aufgestellten Behauptungen erlaubt, die taktischen Formen des älteren quant.-rhythm. Chorals schwankende, wankende und unreife zu nennen, und den sogenannten rhythmischen Taktwechsel als für unseren gebildeteren Musikzustand unanwendbar zu bezeichnen, was vielleicht mancher musikalische Geschichtsforscher, der in zu großer Liebe für jene alten Formen befangen sein dürfte, voreilig nennen wird. Deshalb halten wir eine weitere Vertheidigung dieser Ausdrücke für nöthig, und wollen Behufs dieser Vertheidigung die Auseinanderlegung der verschiedenen rhythmischen Formen des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals zu Grunde legen, welche sich in der ersten Abtheilung der bekannten: „Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang von Herrn Dr. Wiener, (Nördlingen, 1877) findet, da sie, wenn auch mit zu vieler Vorliebe für den älteren quantitirend-rhythmischen Choral, so doch mit unverkennbarem Fleiße und Scharfsinn entworfen und in leicht überschaulicher Weise durchgeführt ist.

In Bezug auf die Vortrags-Regeln*) des rhythmischen Chorals, welche Hr. Dr. Wiener dort mittheilt, gedenkt er unter I zuerst der gleichgegliederten Choräle, als z. B. des Liedes:

$$\left\{ \begin{array}{c|c} \bar{a} & \bar{a} \bar{g} \bar{i} \bar{s} \bar{e} \\ \text{Al} = \text{le Menschen} & \text{mü} = \text{ßen sterben} \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$$

(Siehe Notenbeispiel 1.)

und des Liedes:

$$\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \bar{d} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{h} \bar{c} \\ \text{Was} & \text{Gott thut,} & \text{das ist} & \text{wohl ge} = \text{than es} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{c|c} \bar{d} & \bar{c} \\ \text{bleibt ge} = \end{array} \right\}$$

$$\left\{ \begin{array}{c|c} \bar{h} & \bar{a} \bar{h} \\ \text{recht sein} & \text{Wil} = \text{le} \end{array} \right\} \text{ u. s. f. (Siehe Notenbeispiel 2.)}$$

*) Da bei unserer Untersuchung diese Vortragsregeln nicht in Anschlag kommen, so übergehen wir sie hier.

Unter II ist die Gattung von Chorälen aufgestellt, welche Noten von verschiedenem, aber Takte von gleichen Werthe haben. Als z. B. Seelenbräutigam:

$\overset{\text{r}}{\text{a}}$ $\overset{\text{r}}{\text{a}}$ $\overline{\text{gis}}$ $\overset{\text{r}}{\text{a}}$ *	$\overline{\text{h}}$	$\overset{\text{r}}{\text{a}}$ $\overset{\text{r}}{\text{h}}$ $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{h}}$
Wer ist wohl wie	du	Stif-ter wahrer

$\overline{\text{a}}$	} u. s. f. (Siehe Notenbeispiel 3.)
Ruh	

Zu dieser Gattung rechnet Hr. Dr. W. außer allen im 3theiligen (Triplet-) Takte gesetzten Chorälen, z. B. Wer nur den lieben Gott läßt walten; Allein Gott in der Höhe sei Ehr u. s. w.; auch einige Choräle im geraden Takte, als:

$\overline{\text{a}}$ $\overset{\text{r}}{\text{fis}}$ $\overset{\text{r}}{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{a}}$	$\overset{\text{r}}{\text{g}}$ $\overset{\text{r}}{\text{a}}$ $\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{g}}$
Herr wie du	willst so	schick's mit mir	im Le-ben

$\overline{\text{g}}$ $\overset{\text{r}}{\text{fis}}$ $\overset{\text{r}}{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{g}}$	} u. s. f. (S. Notenbeisp. 4.) *
und im	Ster-ben	

Dann:

$\overline{\text{g}}$ $\overset{\text{r}}{\text{g}}$ $\overset{\text{r}}{\text{g}}$	$\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overset{\text{r}}{\text{g}}$ $\overset{\text{r}}{\text{a}}$ $\overset{\text{r}}{\text{b}}$ $\overset{\text{r}}{\text{b}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overset{\text{r}}{\text{b}}$ $\overset{\text{r}}{\text{c}}$
Herzzliebster	Jesu	was hast du ver-	brochen	daß man ein

$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{b}}$	$\overline{\text{es}}$ $\overline{\text{es}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{b}}$	} *
solch scharf	Ur-theil hat ge-	spro-chen?	

(Siehe Notenbeispiel 5.)

*) Dieser und der folgende Choral stehen im Original in $\frac{4}{2}$ Takt, ich habe sie aber, da ich für ganze und halbe Taktnoten nur ein und dasselbe Zeichen habe, in $\frac{4}{4}$ gesetzt. Uebrigens werde ich am Schlusse dieses Werckens zu sicherer Vergleichung sämtliche hier in Rücksicht auf Erleichterung des Druckes in Buchstaben gegebenen Beispiele nochmals in Notenschrift mittheilen.

Hierauf folgen unter III die Chordle, „worin sich außer den Noten von verschiedenem Zeitwerthe auch ungleiche Takte darbieten.“ Als „einfachste und kaum als ein Vorpiel zu dieser Gattung zu betrachten“ bezeichnet Hr. Dr. W. „diejenigen Chordle, welche bei einem Bau in übrigens gleichen Takt, womit sie in die erste oder zweite Gattung gehören, nur den Schlusstakt einer oder mehrerer rhythmischen Zellen verlängern, entweder bei einem weiblichen Ausgange, wie in: D Gott, du frommer Gott a); Meinen Jesum laß ich nicht b); am Ende des ersten Theils, oder bei männlichem Ausgange, wie in: Vater unser c); am Ende sämmtlicher Zellen:

$$a) \left\{ \begin{array}{c} \overset{\curvearrowright}{\underline{c}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{f}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{a}} \quad | \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{f}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{a}} \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$$

Brunnell al = ler | Sa = ben, ohn

$$b) \left\{ \begin{array}{c} \overset{\curvearrowright}{\underline{b}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{b}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{a}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad | \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$$

nich ge = ge = ben |

$$c) \left\{ \begin{array}{c} \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad | \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{e}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{s}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{f}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad | \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{e}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{d}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{c}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad | \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{f}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{b}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \end{array} \right\}$$

Va = ter un = ser im | Himmereich der | du uns al = le |

$$\left\{ \begin{array}{c} \overset{\curvearrowright}{\underline{e}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{f}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad \overset{\curvearrowright}{\underline{g}} \quad | \end{array} \right\} \text{ u. s. f. (S. Notenbeispiel 6.)}$$

hei = fest gleich Brü =

Hr. Dr. W. sagt nun weiterhin: „Die alten Chordle sind ohne Taktstriche geschrieben; natürlich liegt ihren Tonweisen ein Gesetz der Ordnung, ein Ebenmaß des Wohlklangs zu Grunde. Finden wir nun, daß unter ihnen solche sind, denen wir unsere gleichmäßige Zahlung nicht aufdringen können, daß wir mit unseren Strichen ihnen die Sehnen der Bewegung, die Nerven des Wohlklangs zerschneiden, statt geben, so müssen wir das freiere Zahlenverhältniß auf das sie gebaut sind, von ihnen selbst uns sagen lassen. Und dann läßt sich allerdings eine feine, liebliche Ordnung in sie bringen; es stellt sich eine Freiheit im Gebrauch längerer und kürzerer Glieder und eine Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Kürzen und Längen

Ihrer einzelnen Theile dar, wie sie die Dichtkunst je und je besessen, die Tonkunst aber mit gutem Rechte auch auf ihrem Gebiete geübt hat.“

Dies ist offenbar eine Ansicht, der kein Unbefangener beistimmen kann. Das erste Erforderniß alles Schönen ist Mannichfaltigkeit und Einheit. Rhythmus aber ist Gleichförmigkeit in der Wiederkehr einer Succession. Wo nun ohne ein bestimmtes Ebenmaaß verschiedene Successionen in ungleichem Wechsel wiederkehren, da hört nothwendig die Gleichförmigkeit der Succession und mit ihr die Einheit, folglich eine Hauptbedingung alles Schönen auf. Ein Tonstück indessen, welches nicht Ansprüche auf Schönheit (gleichviel ob auf absolute oder relative) machen dürfte, ist ein Unding, denn die Tonkunst ist eine der schönen Künste, und darf also kein Werk produciren, dem ein wesentliches Erforderniß der Schönheit fehlt. Deshalb mag die Tonkunst wohl in einem noch halb rohen, oder nur theilweis cultivirten Zustande sich einer Mannichfaltigkeit in der Anordnung der Kürzen und Längen ihrer Glieder bedient haben, ohne Rücksicht auf die Einheit derselben zu nehmen, dies läßt sich aber für unsere erweiterte musikalische Bildung nicht mehr rechtfertigen. Uebrigens sei noch beiläufig erwähnt, daß der Wechsel zwischen kürzeren und längeren Taktgliedern, die sich gegenseitig in einer bestimmten, gleichmäßig wiederkehrenden taktischen Abtheilung compensiren, diese Einheit nicht stört, sondern im Gegentheile Mannichfaltigkeit in die Einheit bringt; somit dürfen wohl die Glieder eines Taktes ungleich sein, keinesweges aber das Taktmaaß selbst. (Daß es hier von in einzelnen Fällen Ausnahmen giebt, haben wir bereits erwähnt.)

Doch wir wollen zu den weiteren Unterschieden der älteren rythmischen Formen zurückkehren, wie sie Hr. Dr. Wiener aufzählt.

1) „Ein Choral bleibt im geraden Takte, aber die Zahl der Takttheile ist wechselnd bald 4 bald 6; von dieser Art ist: Wachet auf ruft uns die Stimme der Wächter u. s. w.“

Anhang zu Turt Drg.-Mächten.

<u>d</u> <u>h</u> Wa = chet 4 Takttheile	<u>a</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>a</u> auf ruft uns die 6 Takttheile	<u>h</u> <u>a</u> <u>a</u> Stim = me der 6 Takttheile
--	---	---

<u>d</u> <u>a</u> <u>d</u> <u>h</u> <u>e</u> <u>d</u> Wäch = ter sehr hoch auf der 6 Takttheile	<u>e</u> <u>a</u> <u>a</u> Zin = ne, wach 6 Takttheile
---	--

<u>d</u> <u>a</u> <u>h</u> <u>h</u> <u>g</u> <u>e</u> auf du Stadt Je = ru = sa = 6 Takttheile	<u>d</u> lem. 4 Takttheile
--	----------------------------------

<u>d</u> <u>h</u> Mit = ter = 4 Takttheile	} u. s. w.
--	------------

und ferner:

<u>a</u> Wohl =	<u>a</u> <u>g</u> <u>h</u> <u>e</u> auf, der Bräut = gam 6 Takttheile	<u>d</u> <u>a</u> kommt steht 4 Takttheile
--------------------	---	--

<u>a</u> <u>g</u> <u>h</u> <u>e</u> auf die Lampen 6 Takttheile	<u>d</u> <u>e</u> <u>h</u> nehmt! Ha = le = 4 Takttheile	<u>g</u> <u>h</u> lu = jah! 4 Taktth.
---	--	---

<u>a</u> <u>h</u> <u>c</u> macht euch bes = 4 Takttheile	<u>d</u> <u>d</u> <u>h</u> reit zu der 4 Takttheile	<u>e</u> <u>d</u> <u>a</u> Hoch = zeit ihr 6 Takttheile
--	---	---

$\left. \begin{array}{c} \tilde{d} \quad \tilde{a} \\ \text{müs} = \text{set} \end{array} \right\} \text{u. s. f. *)} \quad (\text{Siehe Notenbeispiel 7.})$

„Regelmäßig wechselt die Vier- und Sechszahl in dem Liede:

$\left\{ \begin{array}{c} \text{g} \quad \text{c} \quad \text{g} \quad \text{a} \quad \text{a} \quad \tilde{g} \quad \tilde{f} \quad \tilde{e} \quad \tilde{d} \quad \text{c} \quad \text{d} \\ \text{Dir} = \text{dir} \text{ Je} = \text{ho-vah} \quad \text{will} \text{ ich} \text{ sin} = \text{gen} \text{ denn} \\ \text{will} \text{ ich} \text{ mei-ne} \quad \text{Lie} = \text{der} \text{ brin} = \text{gen} \text{ ach} \end{array} \right\}$

$\left\{ \begin{array}{c} \text{e} \quad \text{hs} \quad \tilde{g} \quad \tilde{a} \quad \tilde{h} \quad \tilde{c} \quad \text{h} \quad \text{a} \quad \text{g} \quad \text{g} \\ \text{wo} \text{ ist} \text{ doch} \text{ ein} \text{ sol-cher} \quad \text{Gott} \text{ wie} \text{ du}; \text{ dir} = \\ \text{gieb} \text{ mir} \text{ bei=nes} \text{ Geistes} \quad \text{Kraft} \text{ da} = \text{zu}; \text{ daß} = \end{array} \right\}$

$\left\{ \begin{array}{c} \text{c} \quad \text{d} \quad \text{e} \quad \text{c} \quad \tilde{f} \quad \tilde{d} \quad \tilde{e} \quad \tilde{c} \quad \text{d} \quad \text{e} \\ \text{ich} \text{ es} \text{ thu} \text{ im} \quad \text{Na=men} \text{ Je=su} \quad \text{Christ,} \text{ so} \end{array} \right\}$

$\left\{ \begin{array}{c} \tilde{d} \quad \tilde{c} \quad \tilde{h} \quad \tilde{a} \quad \text{g} \quad \text{e} \quad \text{c} \quad \text{h} \quad \text{c} \\ \text{wie} \text{ es} \text{ dir} \text{ durch} \text{ ihn} \text{ ge=} \quad \text{fäl=lig} \quad \text{ist.} \end{array} \right\} \text{**)}$

(Siehe Notenbeispiel 8).

*) Der Hr. Dr. B. erkennt diesen Wechsel der 6- und 4theiligen Taktart für einen der Form des Verses und den Inhalt des Textes entsprechenden, und erklärt dies in folgenden Worten: „so hebt z. B. der Gesang erst einfach viertheilig an, tritt aber sogleich in die bewegtere Sechszahl; später aber bei Hallelujah u. wird er gerade durch die Rückkehr zur Vierzahl als einer Abkürzung der bisherigen Bewegung noch lebendiger, die immer näher zu erwartende

„Eine eigenthümliche Erscheinung bietet — nach Ansicht des Hr. Dr. W. — der Choral: *O Traurigkeit* u. c., welcher durchaus im geraden sechstheiligen Takte geschrieben ist, aber in der ersten Hälfte verdoppelte Werthe hat.

$\left\{ \begin{array}{l} \underline{d} \quad \underline{b} \quad \underline{g} \\ \text{O Traurig} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \overline{a} \quad \overline{fis} \quad \underline{g} \quad \underline{g} \\ \text{keit o Her} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \overline{fis} \quad \underline{d} \quad \underline{d} \quad \underline{d} \\ \text{leid! ist das nicht} $
$\left\{ \begin{array}{l} \underline{es} \quad \underline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{b} \\ \text{zu be} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \\ \text{a b c d e b} $	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Gott des Vaters ei-nigs} $
$\left\{ \begin{array}{l} \underline{a} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \quad \underline{r} \\ \text{Kind wird ins Grab ge} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \overline{a} \quad \overline{g} \\ \text{tra-gen.} $	$\left. \right\} \text{ u. f. f. †).$

(Siehe Notenbeispiel 9).

2) „Ober es herrscht der gerade Takt, aber es wird ihm der ungerade Takt untermischt; so ist der Choral: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* u. c., gebaut ††).

Entscheidung ausdrückend, bis er nachher in dem sechstheiligen aus dem Aufgesang wiederholten Schlusssalle in seine ruhigere Haltung, den Sänger und Hörer befriedigend, zurückkehrt.“

Nun im Ernst, diese eigenthümliche Deduction wird nicht leicht ein Unbefangener aufzustellen den Muth haben.

***) Diesem holprigen Zuschnitte der schönen, schwungreichen Melodie: *Dir, dir Jehovah will ich singen*; giebt der Hr. Dr. W. das Prädicat lieblich, und meint, dies Lied sei in der neuen — soll heißen, unserer jetzigen — Singweise nicht wieder zu erkennen.

†) und ††) Wir theilen auch hier die subjektiven Ansichten des Hr. Dr. W. mit, damit unsere Leser sich ein deutliches Bild davon machen können, in welcher Weise der Hr. Dr. W. Werth auf die alten rhythmischen Formen legt. Von dem Chorale: *O Traurigkeit* u. c., sagt er nemlich weiter: „Wer sollte nicht in diesen langgehaltenen Tönen das

f	c	a	f	c	r	r	c
Von	Gott	kommt	mir	ein	Freu = den = licht		
D	Herr	Je =	su	mein	trau = tes	Gut	

r	r	r	r	f	e	r	r	r	r
wenn	du	mit	bei = nem	An = ge = sicht	mich				
dein	Wort	dein	Geist	dein	Leib	und	Blut	mich	

d	r	b	a	g	f	c	a
freund = lich	in = ner =	thust	an =	blic = fen	=	nimm	mich
		lich	er =	quill = fen			

c	a	r	r	r	r	r	r	r	r
freundlich	in	dein	Ar = me	daß	ich	war = me			

r	r	r	r	f	c	d	c
werd	von	Gna = den,	auf	dein	Wort	komm	

Gewicht der tiefsten Klage fühlen, welche zögert das bitterste auszusprechen, es endlich aber, da sie es nicht zurückhalten kann, ohne weiteres Verweilen als wie über die Worte hingleitend von sich haucht? Das geht doch zu weit. — So sagt Hr. Dr. W. von dem Bau der Melodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern zc., ferner: „es ist sehr beachtenswerth wie vollständig befriedigend für das Gehör darin der Uebergang von der einen in die andere Taktart vermittelt ist.“

i)

\overline{b}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{f}
ich	ge	la	den

u. f. f.

(Siehe Notenbeispiel 10).

„Die Melodie beginnt im viertheiligen Takte, aber bald ist bei a) und besonders bei b) schon innerhalb des viertheiligen Rhythmus ein Anklang an den dreitheiligen eingeleitet, und bei c) wo die Formel von a) sich wiederholt, geschieht durch Verlängerung der Vierzahl in die Sechszahl, welche dann getheilt wird, der Uebergang zur ungeraden Zählung bei d). Eben so geschieht die Rückkehr; die 3 Theile werden bei e) verdoppelt zu 6, und nun tritt das erstmal der Ausstakt hinzu, 6 + 2, das anderemal bei f) schließt sich unmittelbar der viertheilige Takt hinter dem sechsheiligen wieder an. Hierauf geht es im Abgesang ununterbrochen viertheilig fort, und der letzte Takt (eigentlich Doppeltakt = 8) schließt bei i) höchst befriedigend ab*). — Ganz dieselbe Vermittelung des Ueberganges vom geraden in den ungeraden Rhythmus ist in dem Choral: O Welt ich muß dich lassen zc.

a)	b)	c)	d)
\overline{f}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{a}
Die	Zeit	ist	schon vor-
\overline{b}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{b}
han-	den	hör	

*) Die hier weiter folgenden Erörterungen übergehen wir als nicht für unseren Zweck nöthig und werden sie auch weiter fort übergehen. Den Inhalt können unsere Leser schon aus den bisher gegebenen Proben voraussetzen. Wir werden uns somit nur an das halten, was die rythmischen Formen betrifft.

			e)								
{	\overline{c}	\overline{r}		\overline{g}	\overline{a}		\overline{f}	\overline{e}	\overline{r}		
	auf	von		Sünd	und		Schan	=	den	und	
			f)			g)					
{	\overline{r}	\overline{a}	\overline{r}	\overline{a}		\overline{g}	\overline{a}		\overline{f}	\overline{g}	
	richt	dich	auf	die		Bahn	mit		Be.	=	ten
			h)			i)					
{	\overline{a}	\overline{c}		\overline{b}	\overline{a}	\overline{r}	\overline{a}		\overline{c}	\overline{c}	
	und	mit		Wa	=	chen	sonst		all	=	tr.
			j)			k)					
{	\overline{g}	\overline{a}		\overline{f}	\overline{e}	\overline{r}	\overline{c}		\overline{f}	\overline{g}	
	di	=	sche	Sa	=	chen	=	sollt	du	=	gurt
			l)			m)					
{	\overline{a}	\overline{b}		\overline{a}	\overline{g}		\overline{f}		u. (f.		
	wil	=	lig	fab	=	ren		lahn.			

(Siehe Notenbeispiel 11).

„Wie durch die Form der Verdoppelung von 3 in 6, welche schon bei d) vorkommt, geschieht hier zweimal bei e) und h) der Uebergang aus dem ungeraden Takte (3) in den geraden (4), wie im vorigen Beispiel die Sechszahl bei c) umgekehrt aus dem geraden hat in den ungeraden Takt leiten müssen. Bei g) beginnt nur die Wiederholung des Anfangs, und so konnte ohne Weiteres auf

\overline{r} \overline{r} das kürzere \overline{r} eintreten. Der gerade Takt besteht das erstemal bei f) in Viertel-, das anderemal bei i) in halben Notem. Weiterhin setzt Hr. Dr. W. hinzu: In a), b) und c) stellen a) und b) mit einander zwei

gleiche Längen, aber das accentirte b) mit dem hinzutretenden c) auch sogleich die Länge mit der Kürze dar, so daß in der ersten accentirten Note b) welche rückwärts der geraden Bewegung angehört und deren sich vorwärts die ungerade bemächtigt, schon der Keim des ganzen rhythmischen Baues beschlossen liegt. — In dem nachfolgenden Beispiel: Herzlich thut mich u., ergibt sich über dieses Verhältniß noch eine neue Probe; denn während in demselben der Takt bei a) mit seinen 6 Einheiten nur eine Verdoppelung des vorausgehenden dreitheiligen Taktes ist; so sind auch zugleich die vier von a) an aufeinanderfolgenden langen Noten nur die Verdoppelung der zwei langen Noten des Anfangs u. s. w.

3) Bei vorherrschenden ungeradem Takte findet eine Einschaltung des geraden Taktes statt in dem Chorale: Herzlich thut mich verlangen u., (Befehl du deine Wege). Auf eine eigenthümliche Weise ist hier der Uebergang gebildet.

a)

e	a	g	f	e	d	e	h	c	c
Wenn	=	ich ein-	mal soll	schei-	den so	schei-	de	tritt du	
		ich ben	Tod soll	lei-	den so	den so	tritt du		

b) das erstmal

h	h	a	e	a	c
nicht von		mir,	wenn	=	für.
dann her-					Wenn

c) das zweitemal

h	g	a	h	c	c	g	a	g	a	f
mir am	al-	ler-	bängsten	wird	um	das	Her-	ze		

d)

e)

\overline{e} \overline{c}	\overline{h} \overline{d}	\overline{c} \overline{h}	\overline{a} \overline{h} \overline{e}
seyn so	reiß mich	aus den	Ängsten kraft

\overline{r} \overline{e}	\overline{d} \overline{d}	\overline{e}	} u. f. f.
bei = ner	Angst und	Pein	

(Siehe Notenbeispiel 12).

„Bei a) am Schluß der ersten Verszeile tritt schon die Verdoppelung von 3 in 6 ein durch drei halbe Noten; am Schlusse der zweiten Zeile dieselbe Sechszahl in der Form $\overline{\quad} \overline{\quad}$; bei der Wiederholung am Schlusse der vierten Verszeile wird nun statt der längeren Form, worin dem Gehör schon der gerade Takt dargeboten war, bei b) ohne weiteres die kürzere Form $\overline{\quad} \overline{\quad} \overline{\quad}$ bei c) angewendet, und es folgen nun mehrere viertheilige Takte, welche sich über zwei Verszeilen erstrecken, aber, was wohl zu bemerken, nur eine bei d) durchaus nicht abzusehende rhythmische Zeile ausmachen. Von 4 zu 3 Takttheilen geschieht nachher wieder die regelmäßige Rückkehr durch die Sechszahl u. f. f.

4) „Eine besondere Gestaltung des dreitheiligen Rhythmus mit einem Hinüberspielen in den geraden, findet sich in mehreren Chorälen, als deren gemeinsames Urbild eine der schönsten Welsen unserer evangelischen Kirche anzusehen ist, (u. f. f.) die Weise Freu dich sehr o meine Seele (Wie nach einer Wasserquelle).

\overline{g} \overline{a}	\overline{h} \overline{a}	\overline{g} \overline{h} \overline{e} \overline{d}
Ob mit mei = ne	schon die Zung nicht	Au = gen bre = chen mehr kann spre = chen

\overline{g} \overline{a} das Ge- der Ver-	\overline{h} \overline{c} hö = re stand sich	\overline{h} \overline{a} \overline{g} gar verschwind nicht be = sinnt
\overline{h} \overline{h} bist du	\overline{d} \overline{c} doch mein	\overline{h} \overline{a} \overline{h} Licht und Hort
\overline{d} \overline{d} Le = ben	\overline{e} \overline{d} Weg und	\overline{c} \overline{h} \overline{a} Him = mel = pfort
\overline{h} \overline{d} du wirfst	\overline{c} \overline{h} se = lig	\overline{g} \overline{a} \overline{h} \overline{g} mich re = gie = ten
\overline{h} \overline{h} die recht	\overline{c} \overline{h} Bahn zum	\overline{a} \overline{g} \overline{a} \overline{g} Him = mel füh = ren.

(Siehe Notenbeispiel 13).

„In dieser Melodie ist der dreitheilige Takt, womit sie beginnt und der in ihr herrschend bleibt, im Aufsfange im dritten und sechsten Takte verdoppelt, hier nicht deswegen um dadurch in den geraden Takt überzugehen, denn der Takt bleibt hier bei der Verdoppelung bloß ungerade. (Der weiteren Erklärung bedürfen wir hier nicht, da sich das rhythmische Verhältniß dieses Chorals anschaulich genug darstellt. So wollen wir auch noch einige Choralstellen, ähnlicher rhythmischer Eintheilung, ohne die von Herrn Dr. Wiener gegebenen Erklärungen folgen lassen.)

<u>es</u>	<u>g</u> <u>g</u>	<u>b</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u>	<u>f</u> <u>b</u>
Mach's was	mit ich	mir dich	Gott nach bitz ver-	bei-ner sag mit Güt hilf mit, wenn

<u>c</u> <u>d</u> <u>es</u> <u>d</u>	<u>e</u> <u>b</u>	<u>b</u>	<u>es</u> <u>d</u>
mie in mei-nem sich mein Seel soll	Leiden = schiden,	so	nimm sie

<u>c</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u> <u>f</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u>
Herr in	bei-ne Hand.	Ist al-les

<u>f</u> <u>as</u>	<u>g</u> <u>f</u> <u>es</u>	} u. f. f.
gut wenn	gut das End.	

(Siehe Notenbeispiel 14).

Regelmäßiger Wechsel von 3 zu 6.

<u>g</u>	<u>h</u> <u>d</u>	<u>h</u> <u>a</u>	<u>h</u> <u>eis</u> <u>d</u> <u>e</u>
Herr	Je = su	Christ dich	zu uns wend, dein-

<u>d</u> <u>h</u>	<u>a</u> <u>g</u>	<u>g</u> <u>hs</u> <u>g</u> <u>a</u>	} u. f. f.
heil-gen	Geist du	zu uns send mit	

(Siehe Notenbeispiel 15).

Die Vierzahl tritt gleich in der ersten Zeile ein.

\overline{a} \overline{r} se = su	\overline{f} \overline{g} bei = ne	\overline{a} \overline{b} \overline{c} Das = si = on	\overline{d} \overline{e} will ich
\overline{b} \overline{a} jezt be-	\overline{g} \overline{f} den = ten	} u. s. f.	

(Siehe Notenbeispiel 16).

5) „Endlich sind auch noch solche Fälle zu erwähnen, wo nicht Uebergänge vom geraden in den ungeraden Takt vorkommen, sondern ohne weiteres ein Wechsel beider stattfindet.

\overline{g} \overline{g} \overline{a} Wenn wir in	\overline{h} \overline{a} \overline{c} \overline{h} höchsten Ne-	\overline{a} \overline{g} \overline{h} then sein und
\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{g} wis = sen nicht wo	\overline{fis} \overline{g} aus noch	\overline{a} \overline{d} ein und
\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{fis} wis = sen we = det	\overline{g} \overline{e} Hilf noch	\overline{d} \overline{h} Rath ob
\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{g} wir gleich for = gen	\overline{h} \overline{a} früh und	\overline{g} spät.

(Siehe Notenbeispiel 17).

Eben so mitten im Chorale: Aus tiefer Noth
schrei ich zu dir zc.

<p style="text-align: center;">h e h</p> <p>Aus tie = fer Dein gnä = dig</p>	<p style="text-align: center;">c h g a</p> <p>Noth schrei ich zu Dh = ren Lehr zu</p>
--	---

erstesmal		
<p style="text-align: center;">h h c d</p> <p>dir Herr Gott er= mir und mei = ner</p>	<p style="text-align: center;">c a g f</p> <p>hör mein Ru= Bitt sie öf=</p>	<p style="text-align: center;">e</p> <p>fen, =</p>

zweitesmal		
<p style="text-align: center;">e a g c</p> <p>fen, denn so du</p>	<p style="text-align: center;">h a d c h</p> <p>willst das se = hen</p>	

<p style="text-align: center;">a c h c</p> <p>an was Sünd und</p>	<p style="text-align: center;">d g h c a</p> <p>Un = recht ist ge =</p>	
---	---	--

<p style="text-align: center;">g g c h</p> <p>than wer kann Herr</p>	<p style="text-align: center;">a e g f</p> <p>vor dir ste =</p>	<p style="text-align: center;">e</p> <p>hen.</p>
--	---	--

(Siehe Notenbeispiel 18).

„In diesen Beispielen“, fährt der Hr. Dr. W. späterhin fort, „liegt die Berechtigung zu dem frei veränderten Rhythmus nur in dem offenbaren Wohlklage desselben. Daß dies eine vollgültige Erklärung ist, das soll sich nun endlich auch zeigen an dem Chorale Luthers: Eine feste Burg ist unser Gott u. s. w., in seiner echten, gewaltigen Bewegung.“

r	— —	— r — r	— — r r
d	d d	a h d cis	h a d
Ein	fe = ste	Burg ist	un =
er	hilft uns	frei auß	als
			ser Gott ein
			ler Noth die

— —	— r — r	— — r
cis h	a h g fis	e d
gu = te	Wehr und	Waf =
uns jekt	hat be =	trof =
		fer,
		fen.

NB.
m) n)

r	r r r	— — r	— —
d	fis g a	h a gis	a d
1. Der	alt	bö = se	Feind) mit
2.	Frägt	du wer der	ist)
3. Der	Fürst	die = ser	Welt)
4. Neb =	men	sie den	Leib)

— —	— — —	— —
a h	ois d cis	d cis
Ernst ers	jekt meint groß	Macht und

— — —	— r — r	— r r
h a h	h a h g	fis d
viel list sein	grau = sam Rü = stung	ist auf

— —	— r — —	— r
cis h	a h g fis	e d
Erd ist	nicht feins	Gleis
		chen.

(Siehe Notenbeispiel 19).

NB. Das nennt Hr. Dr. B. eine Dehnung von zwei Taktgliedern um der Worte willen, welche in allen vier Versen dazu gleichen Anlaß geboten haben, und bezeichnet diese unbestreitbar nur aus seiner eigenen Fantasie hervorgegangne, die ursprüngliche Form verleugnende Betonung mit folgenden Worten: „Das ist die Macht des Genius, welcher sich zuerst mit dem feinsten Scharfsinne Maas und Gesetz sicher berechnet hat und dann beides wo es darauf ankommt doch selbst wieder überragt. Durch diese beiden Noten [m, n] ist nun die Reihe der nachfolgenden wie lauter Kraftschläge hintereinander her tönender ganzer Noten erst noch recht vollständig eingeleitet.

Ein solcher Choral will freilich mit ganzer Vertiefung des Gemüthes in ihn studirt werden, und erst wer ihn innerlich nachgeföhlt und gehört hat, wird im Stande sein ihn richtig vorzutragen und andere zu seinem Vortrage zu unterrichten.“ (Wir kommen auf diese Stelle weiterhin nochmals zurück.)

Dies sind freilich eines Theils Behauptungen, die nicht auf unparteilicher Ansicht ruhen, anderen Theils Zumuthungen an die Sänger, die man wohl einem geliebten Chore, aber nimmermehr einer großen Gemeinde vorlegen kann. Da wir aber hier nur die verschiedenen rhythmischen Formen des älteren quantitirend = rhythmischen Chorals im Auge haben, um an diesen die Unzweckmäßigkeit und Unmöglichkeit der Wiedereinführung des älteren quantitirend = rhythmischen Chorals zu beweisen, so können wir das Uebrige übergehen. Wenden wir dagegen einen prüfenden Blick auf die hier vorgelegten rhythmischen Formen, so bedürfen wir in der That keines weiteren Beweises, um uns über die Ausdrücke, daß jene Formen schwankend, wankend und unreif sind, zu rechtfertigen. Wer aber dennoch dieses unser Urtheil hart finden wollte, obgleich es sich schon bei einem flüchtigen Ueberschauen jener Formen, dem ruhigen Beobachter von selbst aufdrängt, dem wollen wir zu weiterer Prüfung hier noch eine Stelle aus dem kleinen, aber vortrefflichen Werkchen mittheilen: Der Gemeindegesang in der evangelischen Kirche von der Zeit der Reformation bis auf

Er sagt selbst: „Nicht nur, daß dem Auge durch solche Abtheilungen das Zurechtfinden erschwert wird; es entsteht auch die Gefahr falscher Betonung, indem Noten wie bei a) und b), welche einfach den Ton haben, also auf einen guten Takttheil treffen sollen, vermöge ihrer Stellung leicht als synkopirte Noten angesehen und behandelt werden.“ Er führt aber auf der nemlichen Seite 14 die Takteintheilung von der Melodie des Liedes: Vater unser im Himmelreich 2c., so vor, wie sie nach seiner Meinung richtig sei, und verfällt dabei in den nemlichen Fehler, welchen er oben tadelt. Wir lassen sie folgen, wie er sie giebt:

—	r	r	r	r	r	r	—	—
g	g	es	f	g	es	d	c	g
Va-	ter	un	=	ser	im	Him	=	mel
								reich
								der

(Siehe Notenbeispiel 22).

Nach diesem Beispiele fällt im ersten Worte „Vater“ die zweite Sylbe „ter“ auf das gute Takttheil und fordert bei dieser Takteintheilung aller Rhythmik zuwider den Accent. — In Seite 15 seiner Schrift sagt Herr Dr. Wiener weiter: „Die alten Choräle sind ohne Taktstriche geschrieben; natürlich aber liegt ihren Tonweisen ein Gesetz der Ordnung, ein Ebenmaß des Wohlklanges zu Grunde. Finden wir nun, daß unter ihnen solche sind, denen wir unsere gleichmäßige Zählung nicht aufdringen können, daß wir mit unseren Strichen ihnen die Sehnen der Bewegung, die Nerven des Wohlklanges zerschneiden statt geben, so müssen wir das freiere Zahlenverhältniß, auf das sie gebaut sind, von ihnen selbst uns sagen lassen. Und dann läßt sich allerdings eine feine, liebliche Ordnung in sie bringen.“ Herr Dr. Wiener fühlt hier selbst, daß durch ungeschickt angebrachte Taktstriche die Sehnen der Bewegung und die Nerven des Wohlklanges zerschnitten werden, und legt dem ungeachtet sein Messer zur Zerstückelung der Choräle selbst an. Man will ferner hienach erst durch die Taktstriche in die Choräle eine feine, liebliche Ordnung bringen. Wenn diese aber erst hineingebracht werden müßte, dann könnte von vollendeten Kunstgebilden unmöglich die Rede sein. Auf Seite 21 sagt

Anhang zu Carl Drg.-Pflichten.

Hr. Dr. W. in Bezug auf die Melodie zu dem Liede: Freu dich sehr, o meine Seele u., daß das Ohr erst mit den Taktwendungen vertraut werden müsse, damit es ohne Befremdung eine Verkürzung der sechsthelligen Form in eine viertheilige ertragen kann. Dergleichen Stellen kommen aber in den alten Chorälen viele vor. Damit also der Gesang nur erträglich werde, muß sich das Ohr erst an Manches gewöhnen. Durch Gewöhnung lernt das Ohr freilich zuletzt auch Mißtöne ertragen! — In Bezug auf den Choral: Ein feste Burg ist unser Gott u., schreibt Hr. Dr. W. Seite 25 selbst: „Ein solcher Choral will freilich mit ganzer Vertiefung des Gemüthes in ihn studirt werden, und erst, wer ihn innerlich nachgeföhlt und gehört hat, wird im Stande sein ihn richtig vorzutragen und andere zu seinem Vortrage zu unterrichten. Vor zwei Abwegen hinsichtlich der Noten muß gewarnt werden. Solche Takte wie

$\underline{a} \quad \overset{r}{h} \quad \underline{d} \quad \overset{r}{cis}$ (Siehe Notenbeispiel 23.)

sind weder als synkopirte zu behandeln, wozu nun schon die Schreibweise keinen Anlaß mehr giebt, (man findet auch geschrieben:

$\left. \begin{array}{c} \overset{r}{\quad} \\ \underline{d} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{\quad} \quad \underline{\quad} \\ \underline{d} \quad \underline{d} \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{\quad} \quad \overset{r}{\quad} \quad \overset{r}{\quad} \quad \overset{r}{\quad} \quad \underline{\quad} \\ a \quad h \quad d \quad | \quad d \quad cis \quad a \end{array} \right|$

(Siehe Notenbeispiel 24.)

noch sind sie aber auch in der Art moderner Triolen zu behandeln, wodurch die 6 Werthe gleich 4 würden. Wer sich in die Weise recht hinein finden will, darf nicht eher ruhen bis er Schlag für Schlag im sechs- wie im viertheiligen Takt gleichmachend mit dem Sinn zurecht gekommen ist.“ Wenn ein so großes Studium des Chorals selbst für den Musiker hierzu nöthig ist, „um ihn richtig singen und Andere zu seinem Vortrage unterrichten zu können,“ wenn sich in die Weise so schwer hinein zu finden ist, als Herr Pfarrer Wiener selbst schreibt: wie wird es denn dann

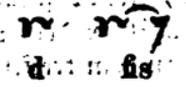
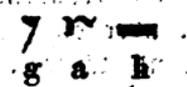
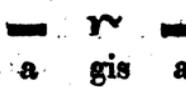
gehen, wenn dieser Choral von der ganzen Kirchenge-
meinde, von der doch der allernächste Theil ohne musika-
lische Kenntniß ist, vorgetragen werden soll? Und eine
solche Weise will Herr Pfarrer Wiener dem Gemeindevorstande
aufdringen, und unsere einfach erhabene, leicht singbare
und eine wunderbare Macht über die Gemüther der Sin-
genden und Hörenden ausübende Melodie zu dem trefflichen
Liede: Ein feste Burg ic., will er uns entreißen? —!
In Bezug auf die erste Zeile des 2. Theiles der nämlichen
Melodie schreibt er auf der nämlichen Seite: „eine echt
lutherische methodus heroica in der Anordnung findet sich
im Takte: ... (vergleiche Sätze 30 unseres Anhangs) —

	r	r	7	7	r	r	r	r	d)
	a	is	g	a	h	a	gis	a	
Der	ist	ih	h	er	se	Feind	er	ni	
Der	Frägt	du	wer	der	ist	Welt			
Reh-	sch	men	sie	den	Leb				

(Siehe Notenbeispiel 25).

Wir haben diesen vorhin als schädlich geküßt, und
er soll dies auch offenbar seiner Stellung und Anlage nach
feins er begreift aber 8 Einheiten; Das Zahlenverhältnis
ist mit einer gewaltigen Kraftäußerung durchbrochen und
eine Dehnung von zwei Taktgliedern um der Worte
willen eingetreten, welche in allen vier Versen dazu glei-
chen Anlaß geboten haben u. s. w.“ In der That eine
höchst gefuchte Auslegung! In der Melodie des Liedes
soll doch der nämliche Geist wehen, welcher in dem Liede
im Allgemeinen ausgesprochen ist. Die Composition soll
daher die nämlichen Gefühle hervorrufen, die der Haupt-
gedanke des Gedichtes hervorruft. Das, was einzelne
Worte des Liedes ausdrücken, durch die Melodie wieder-
gehen, verdient den Namen der Effecthascherei. In die-
sem Falle müßte nicht blos jedes Lied, sondern selbst jede
Strophe seine eigene Composition haben. Das, was Hr.
Dr. W. in der Melodie der genannten Verszeile sucht, haben

Die alten Tonmeister nicht darin gefunden. Um unsere sehr geehrten Leser hiervon zu überzeugen, fügen wir bei wie der berühmte Hans Leo Hasler im Jahre 1608 uns diese Zeile vorgeführt hat:

{					}
Der alt böse Feind					
(Siehe Notenbeispiel 27).					

Wir sehen hieraus, daß er die Töne anders vertheilt hat als Hr. Dr. W., daß er der dritten Silbe „bö“ die Dehnung der zwei Taktglieder h und a, durch welche die gewaltige Kraftäußerung dargelegt worden sein soll, nicht beilegt, sondern das h der zweiten Silbe noch zutheilt.

Unter den alten Chorälen kommen auch solche vor, in welchen manche der Silben und Töne achtmal länger gehalten werden sollen, als die übrigen, z. B. auf Seite 46 der Wienerischen Schrift in der Melodie: Herzlich lieb hab ich dich, o Herr 2c. Wie kann von allen Gemeindegliedern erwartet werden, daß sie ganz richtig zählen und den Takt einhalten? — Dazu kommt noch, daß, wenn der Choral etwas langsam gesungen wird, die Lungen der Gemeindeglieder nicht zureichen, um die Töne mit achtmal mehr Geltung auszuhalten; daß aber, wenn der Choral nicht langsam vorgetragen wird, die Silben und Töne mit achtmal weniger Geltung außerordentlich schnell gesungen werden müssen, und daß dann bei einer großen Gemeinde, in welcher, wie angenommen werden muß, ein Theil etwas zögert, selbst wenn der Choral ganz gut eingeübt ist, unvermeidlich Unordnungen entstehen müssen. Bei genauer Ermägung des hier Gesagten läßt sich gewiß nicht in Abrede stellen, daß Hr. Dr. Wiener zu hohe Anforderungen an die Gemeinden macht.“ Dies wäre, was wir aus dem obengenannten Werkchen des Herrn Heirisch hier mitzutheilen für angemessen hielten. Wir können bei dieser Veranlassung uns nicht versagen, eben diese Kritik des Herrn Heirisch, die überall von gründlichen Kenntnissen und tiefem Nachdenken zeugt,

Hiermit allen Freunden des Charatsgesanges auf das Angelegentlichste zu empfehlen, da sie des Guten und Beachtenswerthen gar Manches enthält, auch die darin eingestreuten historischen Notizen das Interesse der Leser in mehreren Beziehungen erregen werden.

Wir glauben daß unsere vorstehende Auseinandersetzung, in der Zusammenstellung mit den aus den Broschüren des Herrn Wiener und Heinisch gemachten Mittheilungen hinreichen wird, den Standpunkt zu bezeichnen, den wir im Auge zu behalten haben, wenn wir den Eigenthümlichkeiten des älteren quantitirend-rhythmischen Choral's eine richtige Beleuchtung gewähren wollen. Wir glauben aber auch zugleich in dieser Darstellung und Zusammenstellung genügend bewiesen zu haben, daß diejenige rhythmische Behandlung des Choral's, welche die Musiker in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges als den Typus des Choralgesanges betrachteten und welche wir mit dem Ausdruck älterer quantitirend-rhythmischer Choral bezeichnen haben, sich keinesweges zur Wiedereinführung in unseren evangelischen Kirchengesang eignet, sondern daß nur die Einführung eines von jenen Mängeln gereinigten quantitirend-rhythmischen Choral's auf unseren Kirchengesang mit Nutzen einwirken dürfte.

Es sei uns vergönnt, hier noch eine Stelle aus des Herrn Dr. Filck's Choralbuch zu dem „Allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuche des Herrn Dr. Busen“ mitzutheilen, welche die Umwandlung des quantitirend-rhythmischen Choral's in den accentuirend-rhythmischen Choral betrifft. (Siehe dessen Vorrede Seite 18 zc.) „Bei dem Abbrechen des alten Gerüstes im Gemeindegesang fehlte es nun nicht an starken Mißgriffen, man schnitt nicht selten unbedachtsam zu, wie es gehen wollte, besonders wo man nicht Silbe für Silbe den Noten nachkommen konnte. Unabweisliche Erscheinungen setzten sich indessen doch allmählig in ein grundsätzliches Recht und bei den Meistern von guter Schule wurde die tonische Eigenthümlichkeit, der Charakter alter Choräle, auch thatsächlich nie verkannt, und eben so die Ausgleichung früherer und späterer Accentuation nicht verkümmert, sondern immer folgerichtiger aufgefunden. Nur nahmen

die Bemerkenden modernistische Formen der alten Melodieern gern an, so daß sich diese leicht festsetzen; indessen, um billig zu sein, muß man auch das Gebiet wohl in Acht nehmen, wo der Wechsel häufiger vorkömmt, weil dies Schwanken zum Theil in wohl ältere Zeiten zurück datirt, z. B. zwischen hypomixolydischen und hypoionischen Melodieern.

Wie man es nun, bei der Ansicht dieses Herganges, nur einer Widerspruchsflucht des Herausgebers zuschreiben, wenn er sich mit einigen Bestrebungen unserer Zeit nicht ganz einverstanden findet, wenn sich sein Interesse am Rhythmus der älteren Form sehr beschränkt, wenn er ein bedingtes Recht der jüngeren Form nicht abzuläugnen vermag, wenn er endlich sich gebrungen fühlt, auch die ihm gewordene Ueberzeugung auszusprechen und schließlich nochmals in folgenden Punkten zusammenzufassen:

1) Daß der Herausgeber die Sache des alten Choralgesangs nur als Sache der alten Kirchenmusik überhaupt zu vertreten wage: zwar wünsche er sehr, daß der kostbare Schatz der älteren lyrischen Composition an das Licht gezogen und dem Genuß unserer Zeitgenossen und zwar des einen und gemeinen Volks, nicht bloß eines vermögenden Publikums von neuem geboten werde; es erscheine ihm aber nicht räthlich und nicht wohlgethan, diese lyrischen Formen aus ihrem natürlichen Zusammenhange mit dem ganzen Formenorganismus ihrer Periode herauszunehmen; vielmehr müsse es sich dahin verwenden, daß die ganze ungetheilte Masse, natürlich in einer auf cyclische Vorträge berechneten, die großen Meistert und die Gattungen des Vortrages mit Umsicht bedenkenden Auswahl, besondern Instituten überwiesen werde, welche sich bei verständiger Einrichtung neben den andern einzelnen, bisher schon dem Oratorium, der Oper, der Quartettmusik, dem Concertgesange gewidmeten Instituten erhalten, d. h. berechnen lassen möchten. —

2) Daß die Aufnahme der älteren Choralcomposition in der Kirche nur durch wohlgeleitete Singechöre möglich gemacht werden könne; wolle man aber ein respectables Singchor bilden, so müsse man sich natürlich nur einer Stillform, einer Hauptgattung des Vortrages zuwenden,

ein tüchtiges Repertorium zusammenbringen und dieses mit der unnachlässigsten Strenge, namentlich von geringen Beiträgen und von curiosen Effectstücken rein erhalten: Kirchenrepertorien sei überhaupt nur die namhaft classische Composition, von entschiedenen historischen Credit zu überweisen, wenn man sich und das heilige Interesse der Kirche vor willkürlicher Gunst und Ungunst schützen wolle.

3) Daß sich die Aufnahme der alten Kirchenmusik in den Kirchengebrauch nun freilich nur in einzelnen wohlbemittelten Kirchen herstellen lasse, sich aber zu solchen einzelnen Stiftungen durch ihren vorzugswelse liturgischen Charakter, durch ihre an den liturgischen Gesang unmittelbar anknüpfenden Formen empfehle: der liturgische Gesang sei freilich, nur nach dem schönen Quarthande des L. Fossius zu urtheilen, auf ein Minimum reducirt, und selbst dieses Minimum habe man von den uralten Traditionen der Kirche loszureißen versucht, so daß gegenwärtig eines der kostbarsten Eigenthümer westeuropäischer Cultur, ein wichtiges Erbstück der lutherischen Kirche sich im Deposito der Bibliotheken befinde; die Aufnahme der alten Musik in einer oder der anderen Kirche werde aber die bequemste Veranlassung zu einer neuen Anordnung des liturgischen Gesanges darbieten und, wenn etwa die musikalischen Leistungen des Liturgen und der Gemeinde auf ein engeres Maß, als das ursprünglich gegebene, zu beschränken sein dürfte, so habe man gegentheils einen um so dringenderen Beruf, den Chorgesang desto reicher aus alten Traditionsmitteln in den prächtigen Tonsätzen der besten Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts auszustatten. Solche einzelne Kirchenstiftungen würden daher auch unserer modernen Kirchenmusik ein Bildungsmittel gewähren, sie würden auch den Componisten unserer Zeit zur Aufnahme und Bearbeitung der alten liturgischen Melodie veranlassen. Denn das sei der wichtigste und begründetste Vorwurf, der unserer modernen Kirchenmusik, in unserer evangelischen Kirche, von der hier die Rede ist, gemacht werden könne: daß sie nicht mehr im liturgischen Moment wirke, an solches überhaupt nur mittelbar anknüpfe und als eine reine Kunstleistung nur zu einem äußeren Schmucke des Gottesdienstes geworden sei.

4) Daß die alte Kirchenmusik und der alte Choral also nur als Kunstgesang mit verhältnismäßigen Mitteln und Kräften zur Wiedereinführung in den Kirchengebrauch empfohlen werden könne; daß insbesondere der rhythmische Schematismus zwar allerdings als eine höchst wichtige Erscheinung, ja als die vollendetste Form älterer Melodik anzuerkennen sein dürfte, jedoch nur in entsprechenden Compositionsformen und im Munde des gebildeten Sängers, gegenwärtig des für den älteren Kirchenstil eigens ausgebildeten und als besoldeter Mann zu strenger Disziplin angewiesenen Kunstfängers zu einer würdigen, klar entschlenen, zu seiner ihm wesentlich eigenthümlichen Wirksamkeit gelangen könne.

5) Daß jene ältere rhythmische Form im Kirchenliede, so wie auch im Volksliede als eine durch die Macht der Zeit, eines zeitlichen allgemeinen Stils der Musik eingedrungne und deshalb später mit ganz gleichem Rechte wieder ausgestoßene Form zu betrachten sei.

6) Daß ferner die Melodie einer rhythmischen Regel eben sowohl wieder entnommen, als ihr neu untergeordnet werden könne, je nachdem es eben künstlerische Absicht und Beruf der Umstände mit sich bringe, weil in der Melodik Grundform und Umbildung, einfachere und entwickeltere Darstellung neben dem Original eine ganz andere Bedeutung habe, als in der Paetik.

7) Daß zwar auch die heutige Darstellungsform im Gange der Melodie nach dem Original geregelt werden könne, daß eine solche Redaction aber doch mit großer Vorsicht unternommen werden müsse, weil es sich nicht lediglich um originaliter gegebene Noten, sondern um die richtige Ausgleichung zweier Accentssysteme handle; daß man besonders regelmäßig stellvertretende Wendungen aus den Singweisen nicht unbefehens herauswerfen dürfe, einmal, weil ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung erst zu prüfen und auszumachen sei, zweitens, weil die der Generation vertraute Form eine unerseßliche Macht auf ihrer Seite habe.

8) Daß eine solche einfache Melodie, sie sei nun dem Original adäquat, oder auch nur eine in ihrer Form can-

sequente Verfahte, rhythmisch und harmonisch gerade so behandelt werden könnte, wie die zahlreichen, zur Kategorie dieser Form gehörigen Seltenstücke in den älteren nota contra notam gefesteten Choralbüchern, daß aber dieser Weg der Ausführung in unserer Zeit nur als einer unter mehreren geltend zu machen sein dürfte; indem er von Natur nur der Singstimme eigne, sich auch nur in dieser Beziehung als ein Naturgerechtes dem Zeitgerechten gegenüber eine bescheidene Stelle auszumachen vermöge und indem schon die Rücksicht auf die so durchaus gleiche und einfache Haltung der Melodie, ferner auch noch auf die Begleitung der Orgel (und unter Umständen selbst des Claviers) eine unabweisliche Beschränkung herbeiführe.

9) Daß sich diese Beschränkung eben sowohl für die Modulation, als für die Stimmführung, ihre Figuren, ihre rhythmische Gliederung geltend mache, da auch die Eigenthümlichkeit der älteren Modulation auf den Vortrag der Singstimme berechnet sei.

10) Daß sich also für eine solche Haltung des Choralstükes das Verhältniß herausstellen werde, daß sie zur Begleitung der Orgel bei der größten Einfachheit nur zulässig, bei unbeschränkter Nutzung ihrer Mittel ungewöhnlich erscheine: gerade so wie umgekehrt eine allzu instrumentale, orgelmäßige, claviermäßige Choralbehandlung wieder nicht zur Begleitung des Gemeindegesanges eignen könne.

11) Daß es sich also in Bezug auf die in unserer Zeit so lebhaft angeregte Frage von der Choralbehandlung nicht sowohl um die eine oder um die andere Richtung, als vielmehr um ein nachweislich verständiges Maaß handle.“ — So weit Herr Dr. Fllig. Wir finden hier unter 11 dasselbe ausgesprochen, was wir schon empfohlen haben und je mehr und mehr empfehlen müssen, nemlich daß es sich nicht sowohl um die eine oder die andere Richtung des Choralgesanges, sondern vielmehr um ein verständiges Maaß handle, und wir kommen also darauf zurück, daß weder der ältere quantitirend = rhythmische Choral allein, noch der accentuirend = rhythmische Choral für sich allein eine zweckmäßige Reform unseres Choral-

gesanges zu bewirken geeignet sei, sondern daß wir beide gereinigt und verbessert Hand in Hand gehen zu sehen wünschen müssen.

Wenn wir übrigens gesagt und zu beweisen gesucht haben, daß die Wiederaufnahme des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals keinesweges das rechte Mittel sei, unserem gesunkenen Kirchengesange aufzuhelfen, so wollen wir dabei bevortworten, daß dies keinesweges allen älteren quantitirend-rhythmischen Chorälen gilt, sondern nur denen (die freilich die Mehrzahl ausmachen), deren veraltete eigenthümliche rhythmische Verhältnisse sich wegen ihres Hin- und Herschwankens aus einer Taktart in die andere, für unsere, an bessere und mehr geordnete taktische Formen gewöhnte Ohren nicht mehr eignen. Dagegen sind wir ganz der Meinung, daß eine neuere besonnene Bearbeitung derjenigen hier gemeinten alten quantitirend-rhythmischen Choräle ganz zweckmäßig sein dürfte und im Ganzen auch nicht zu große Schwierigkeiten geben möchte, da wir bereits unter ihnen Choräle finden, deren geordnete taktische Verhältnisse sie in die Reihe derer stellen, deren neues Aufnehmen in unseren Kirchengesang uns wünschenswerth erscheint, weil sie nicht ausschließlich dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale, sondern vielmehr dem quantitirend-rhythmischen Chorale im Allgemeinen angehören*), und uns somit als Muster dienen dürften, nach welchen wir diejenigen zu bearbeiten haben würden, die noch jene für unsere Zeit unbrauchbar gewordenen krüppelhaften rhythmischen Formen an sich tragen.

So viel aber steht fest, daß überhaupt unsere nächste Aufgabe nur die sein kann: den quantitirend-rhythmischen Choral neben dem accentuirend-rhythmischen Chorale in unseren Kirchen einzuführen und hierin sowohl was die

*) Am Schlusse der Notenbeispiele habe ich zwei quantitirend-rhythmische Choräle mitgetheilt, die ich als solche Muster im dreitheiligen Takte aufzustellen kein Bedenken trage; auch glaube ich daß die Erlernung und Ausführung derselben, bei einigermaßen aufmerksamen Gemeinden nicht gerade zu große Schwierigkeiten finden wird.

Behandlung des ersteren wie des zweiten betrifft einen Mittelweg einzuschlagen, das heißt den ersteren so einzurichten, daß er für die Gemeinde leicht ausführbar werde, dem zweiten aber durch einen lebendigeren Vortrag sein jetzt übliches, die Melodie auseinanderreisendes Schleppen zu nehmen, ferner daß wir den Mißbrauch abzuschaffen haben, der mit den langen Orgel-Zwischenspielen getrieben wird, und diese, da sie bei manchen accentuirend, rhythmischen Choräen nöthig sind, wenigstens so kurz und einfach als möglich einzurichten suchen, und schließlich daß wir in unseren Schulen, in deren mehresten zwar Singstunden gehalten werden, der Choral aber leider immer noch verhältnißmäßig vernachlässigt wird, mehr Liebe für den Choralgesang erwecken und den Unterricht darin mit mehr Energie befördern.

Zur Erreichung dieser nothwendig herbeizuführenden Einrichtungen haben wir jedoch zuvörderst ein geeignetes Choralbuch nöthig, und hierbei ist wieder die Frage: welche Ansprüche haben wir an ein solches geeignetes Choralbuch zu machen? und welche Wege haben wir Behufs seiner Herstellung und zweckmäßigen Bearbeitung einzuschlagen?

Bei dieser Frage haben wir vor Allem die Beschaffenheit des evangelischen Chorals an und für sich in das Auge zu fassen, indem sich uns aus deren näherer Beleuchtung und aus der Prüfung des jetzigen Zustandes der Ausführung unseres Choralgesanges von selbst die Anforderungen herausstellen, die wir bei dem Entwerfe eines solchen Choralbuchs berücksichtigen müssen. Diese Prüfung der Beschaffenheit des evangelischen Chorals an und für sich, und seiner jetzigen Ausführungsweise lenkt unsere Untersuchung auf folgende Gegenstände, über die wir uns zwar schon an andern Orten ausgesprochen haben, das dort Gesagte aber hier nochmals mitzutheilen uns veranlaßt sehen, weil jene Blätter nur wenig Musikern zu Händen kommen möchten.

Die betreffenden Gegenstände sind:

- 1) die Melodie, und zwar in Rücksicht
 - a) auf die Richtigkeit und Folge der succedirenden Töne;

- b) auf die Art des rhytmischen Fortschrittes derselben;
- 2) die Harmonie, in Betreff:
- a) der Accordfolgen im Allgemeinen, so wie
 - b) mit besonderem Bezug auf diejenigen Melodien, welche alten Kirchen-tonarten angehören;
 - c) der Art des Harmoniesatzes, sei er einfach, colorirt, oder contrapunktirt*).

Wenden wir uns nun zunächst, unserer vorstehenden Abtheilung gemäß, zu 1. a), so müssen wir eingestehen, daß sich schon in der früheren Zeit auf mannichfachem Wege und außerdem späterhin durch die Vernachlässigung des Gemeindegesanges, manche sehr verunstaltete Varianten in die Melodien eingeschlichen haben, deren Verbesserung uns nothwendig am Herzen liegen muß**).

Es kann jedoch keinesweges die Sache eines einzelnen Künstlers sein, diese Varianten zu prüfen und zu berichtigen, sondern es vermögen überall nur die vereinten Kräfte mehrerer historisch-gebildeter, und mit gesunder Urtheilskraft begabter Tonkünstler und Freunde des religiösen

*) Wenn wir hier neben dem einfachen Harmoniesatz, auch den colorirten und contrapunktirten erwähnen, so wird aus dem weiteren Inhalte dieser Verhandlung erwiesen, daß nur der einfache Harmoniesatz (nota contra notam) sich für den Gemeindegang eignet, jedoch der colorirte und contrapunktirte (im gewöhnlichen Sinne dieses Ausdrucks) sich nicht für den Gemeinde-, sondern nur für den Kunst- und Chor-Gesang anwenden lasse.

**) Da es dem Zwecke dieser Abhandlung nicht angemessen sein dürfte, eine weitere Auseinandersetzung der verschiedenen Varianten und der Veranlassungen zu ihrer Entstehung zu geben, so verweisen wir, die, welche darüber nähere Auskunft wünschen, auf den Vorbericht zu dem Evangelischen Choralbuche für Männerstimmen, von Dr. Naue, Halle bei Eduard Anton, 1829, oder auf den Wiederabdruck dieser betreffenden Stelle in den wichtigsten Pflichten eines Organisten von Türk, zweite Auflage, Halle bei Schwetschke 1838.

Gefanges hierin etwas Wesentliches zu leisten. Darum sollte es unsere erste Sorge sein, einen solchen Comité zusammenzustellen, welcher sich dieser Arbeit zu unterziehen und ein allgemeines verbessertes Choral-Melodien-Buch zu liefern fähig sei. Daß wir dabei jede einzelne Melodie bis auf die Zeit ihrer Entstehung zu verfolgen, und ihre ursprüngliche Gestaltung zu Grunde zu legen haben würden, versteht sich von selbst; und wenn wir auch etwaige Mängel des jedesmaligen Zeitgeschmackes zu berücksichtigen und einige kleine Verbesserungen zu machen uns erlauben dürften, so müßten wir uns doch hierin sehr einschränken, denn eine Melodie ist immer geistiges Eigenthum ihres Schöpfers, und wenn es zu wesentlicher Veränderungen bedarf, um sie für unsere Zeit brauchbar zu machen, so müssen wir sie lieber unbenutzt zurücklegen, als ihr ihre Eigenthümlichkeiten abstreifen, weil wir sonst leicht etwas ganz dem Sinne des Componisten und dem Charakter der Melodie selbst widersprechendes daraus bilden könnten.

Bei 1. b), nemlich der Betrachtung der rhythmischen Einrichtung der Melodien, bemerken wir, wie wir schon Eingangs dieser Abhandlung erwähnt haben, in den Choralbüchern der Vorzeit wie der Gegenwart zwei ganz verschiedene äußere Gestaltungen, welche beide, wenn auch nicht gleich zahlreiche, so doch gleichmäßig begeisterte Verteidiger finden.

Indem wir uns also auf die betreffenden besafstigen Auseinandersetzungen beziehen, die wir hier früher haben vorangehen lassen, wollen wir hier diesen Gegenstand und die darüber herrschenden verschiedenen Meinungen weiter beleuchten.

Die eine, zur Zeit allgemein verbreitetere, die besonders im nördlichen Deutschland als die für den Choralgesang zweckmäßigste begünstigt und festgehalten wird, haben wir als accentuirend-rhythmische Form; die andere, sich allmählich, besonders im südlichen Deutschland erhebende, welche man als eine auf die Blüthenzeit des Kirchengefanges zurückweisende, und eben deshalb als die zur Belebung des Kirchengefanges geeigneteste wieder hervorzu-

ziehen sucht, als die **quantitirend-rhythmische** Form bereits kennen lernen.

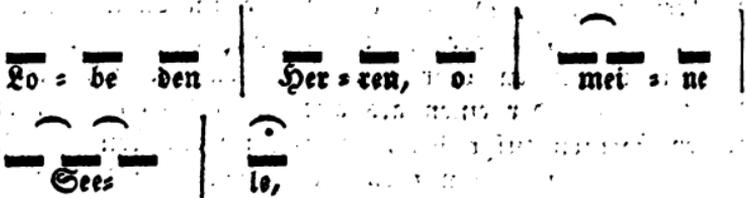
Was ihre Beschaffenheit in ästhetischer Hinsicht betrifft, so behaupten die Vertheidiger der ersten, nemlich der **accentuirend-rhythmischen** Form, daß sie, ihrem Geiste nach, eine ruhigere und dem tiefern religiösen Gefühle mehr entsprechende, ernstere Haltung habe, die ganz geeignet sei, wahre christliche Demuth in uns zu erregen, und schon dadurch, daß sie ganz einfach, bloß in gleichmäßigen Noten, in **Arsis** und **Thesis** einherschreite, jeden Anklang an das Weltliche vermeide, somit die Andacht ohne alle sinnliche Erregung befördere und belebe. Dagegen sei die zweite Form, nemlich die **quantitirend-rhythmische**, weniger zur Beförderung reiner geistiger Erhebung geeignet, weil sie sich mehr auf sinnliche Erregung gründe. Umgekehrt behaupten die Vertheidiger dieser 2ten Form, daß das großartige Walten des dem Chorale inwohnenden Geistes überhaupt zu erhaben, zu überwiegend religiöser Natur sei, als daß irgend ein technisches Kunstmittel, habe es nur sonst nicht dem Charakter des Chorals als ein seiner unwürdiges gegenüber, im Stande wäre, seinem Eindruck irgend eine sinnliche Beimischung zu geben. Im Gegentheile wehe in der **quantitirend-rhythmischen** Form eine solche begeisternde, religiöse Frische und Fülle, daß sich das Herz bei ihrer Anwendung um so freudiger und fester an den Anker des Glaubens kette.

Doch wir haben es hier nicht mit der ästhetischen Bedeutung der Chorale-Melodien, sondern nur mit ihrer **rhythmischen** Form zu thun, und was diese betrifft, so dürfen wir dreist behaupten, daß ein solcher Unterschied, wie er hier bezeichnet ist, gar nicht zwischen den betreffenden beiden **rhythmischen** Formen besteht, indem jede von beiden eben sowohl zum Gesange demuthvoller, wie freudig begeisterter Lieder geeignet ist.

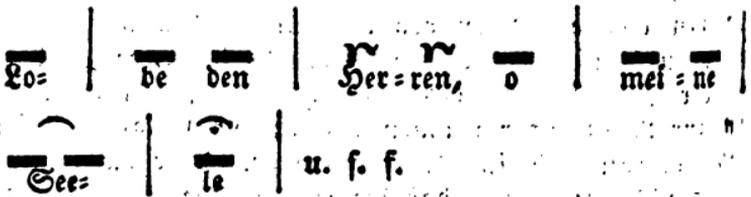
Wollte man vielleicht noch in Hinsicht auf die technische Beschaffenheit sagen: der **accentuirend-rhythmische** Gesang, der in gleichmäßigen, nur nach **Arsis** und **Thesis** verschiedenen, einfachen Noten langsam einherschreite, sei leichter fasslich und somit zur Ausführung für große Versammlungen mehr geeignet, als der **quantitirend-**

rhythmische Gesang, so ist auch das nicht haltbar. Denn, wie auf der einen Seite dem Singenden dieses jetzt übliche träge Fortschreiten des accentuierend-rhythmischen Gesanges leicht langweilig werden kann, so wirkt auf der andern Seite der quantitierend-rhythmische Gesang durch seine größere innere Mannichfaltigkeit um so lebendiger auf den Sänger, und ermüdet somit weniger als jener. Ja selbst, wenn der letztere auch etwas schwerer zu überschauen ist, so wird dies wiederum durch den markirteren Fortschritt der Taktbewegung erleichtert. Von einem tatsächlichen oder grundsätzlichen Rechte, wie es Manche sowohl der einen als auch der andern dieser rhythmischen Formen zusprechen, kann am wenigsten die Rede sein, sondern nur von Gewohnheit oder auf dieselbe gestützten Zeitgeschmack. Gewohnheit aber ist des Menschen Amme, und gleich wie sie gar oft in dem Thun und Treiben einzelner Menschen wechselt, haben wir sie auch oft genug bei ganzen Völkern wechseln sehen, weshalb wir bei der Beurtheilung des Werthes einer Form nicht flüchtig zur Richtschnur nehmen können, ob sie augenblicklich mehr gebräuchlich ist als eine andere. Wir dürfen überhaupt nicht zugeben, daß die rhythmische Form auf den inneren Gehalt einer Melodie so sehr wesentlichen Einfluß habe, denn der innere Gehalt unserer Choral-Melodien ist nicht etwa durch frühere oder spätere Umgestaltung ihrer rhythmischen Formen gewonnen worden, sondern mit den Melodien zugleich entstanden. Wollte also jemand behaupten, der zufällig jetzt noch ziemlich allgemein gebräuchliche accentuierend-rhythmische Gesang sei als Choralgesang so zweckmäßig und unverbesserlich, daß wir gar nicht Ursache hätten eine Reform (und namentlich nicht die Wieder Einführung des quantitierend-rhythmischen Gesanges) zu wünschen, so läßt sich dies in keiner Weise vertheidigen, weil es bekanntlich eine Zeit gab, in der der Kirchen gesang ungleich besser war als er jetzt ist, und in welcher, nicht wie jetzt, der accentuierend-rhythmische, sondern im Gegentheil der quantitierend-rhythmische Choral gesang der vorherrschende war. Auch müssen wir uns zu einer Reform um so mehr gebrungen fühlen, als wir sehr gut wissen, daß viele Choral-Melodien in der Zeit,

wo die quantificirend-rhythmische Form die herrschende, andere Melodien dagegen in der Zeit entstanden sind, wo die accentuirend-rhythmische Form mehr in Gebrauch war. Wir dürfen ferner dabei nicht vergessen, daß eine Zeitlang die Sucht, Alles in die accentuirend-rhythmische Form zu bringen, so weit ging, daß selbst Melodien Theiliger Taktart, ganz dem Bau ihrer Texte zuwider, in Theilige Takte gebracht wurden, wie z. B. die Melodie:



welche man folgendermaßen gestaltete:



Wir müssen also ad 1. h) wiederholen, was wir schon bei 1. a) gesagt haben, daß zur Vorbereitung eines besseren Choralgesanges es nothwendig das erste Erforderniß ist, die Melodien bis zu ihren ersten Quellen zu verfolgen, und diejenige äußere Form, welche jede in ihrer ursprünglichen äußeren Gestalt hat, wieder herzustellen, auch sie nur in dieser Art verbessert, oder berichtigt in das beabsichtigte neue allgemeine Choralbuch aufzunehmen. Es mag manches für sich haben, daß man in der Kirche nicht gern Lieder Iambischen und Trochäischen Versmaßes nach Melodien Theiliger Taktarten singen lassen will, jedoch eine Melodie, die ursprünglich in Theiliger Taktart geschrieben ist, wird immer eine bessere Wirkung in dieser ihrer ursprünglichen Form machen, als in jeder veränderten. Lieber müssen wir uns auch in solchen Fällen des Gebrauchs solcher Melodien enthalten, deren rhythmischer Bau uns nicht zur Anwendung in der Kirche geeignet scheint. Wenn man aber die Theiligen Taktarten überhaupt

als ungewöhnlich für den kirchlichen Gemeindegesang bezeichnet werden sollte, so müssen wir dagegen erwidern, daß der Benutzung der theiliger Taktarten im Choralgesange schon insofern nichts in den Weg gelegt werden darf, als wir sie bei Liedern im dactylischen Versmaße, die mitunter, wie z. B. die Melodie: O Ursprung des Lebens, von außerordentlich guter Wirkung sind, ohnehin nicht umgehen können. Man mag also immerhin Melodien theiliger Taktart, ja selbst zu Liedern jambischer und trochäischer Versmaße behalten, aber man gehe nur nicht darauf aus, Melodien wieder einzuführen, die in einigen Taktan aus $\frac{2}{4}$, in anderen aus $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$, dazwischen wohl auch aus $\frac{4}{4}$ u. s. w. gehen, und in denen die leichten und schweren Takttheile mit einander verwechselt werden, was etwa zum Ausdruck des Komischen aber nie zum Ausdruck des Religiösen im Gemeindegesange geeignet ist. Denn schon die Formen sind nicht zu empfehlen, wo der erste Theil einer Melodie aus $\frac{2}{4}$ und der zweite Theil aus $\frac{3}{4}$ geht, wie z. B.: das Lied: Eins ist noth, ach Herr, das Eine zc., noch viel weniger aber die, wo das Hin- und Herschwancken aus einer Taktart in die andere alle bessere Wirkung des Taktgefühls untergräbt und die Einheit des Gesanges nothwendig stört. Zugegeben, daß, trotz dieses schwankenden Rhythmus, der Kirchengesang der früheren Zeit ein wahrhaft erbaulicher, gefühl- und gemüthvoller Gesang gewesen sein mag, zugegeben, daß, selbst bei den vorhandenen mangelhaften Mitteln, der richtige und edlere musikalische Geschmack unserer Vorfahren*), von bei

*) Daß auch dieser rühmenswerthe Geschmack in mancher Hinsicht seine Mängel hatte, die wir aber mehr auf Rechnung der damaligen frohen und frischen Vortragsart der Kirchengesänge zu setzen haben, beweist unter anderen: daß, — wie wir sogar in der unter Luthers Autorität von Johann Walthers herausgegebenen Wissenssammlung finden —, es im 16. Jahrhundert nicht auffällig gewesen sein muß,

wirktem besseren inneren Gehalte gewesen sei, als das musikalische Treiben der Gegenwart, so entsprechen doch jene mangelhaften, unreifen, überall das Gepräge der Kindheit an sich tragenden rhythmischen Formen keinesweges unseren im Allgemeinen viel weiter vorgeschrittenen musikalischen Kenntnissen, und wir müssen sie nothwendig einer den gegenwärtigen Standpunkt der Ton-Wissenschaft im Auge behaltenden Revision unterwerfen, um das Bessere davon zu brauchbaren Normen für die Zukunft aufstellen zu können.

Wenn wir also hier gefordert haben: daß bei Wieder-Einführung der quantitirend-rhythmischen Choräle diejenigen entweder ganz wegfallen, oder abgeändert werden müssen, welche sich in vermischten Taktarten, (bald in $\frac{3}{4}$ bald $\frac{2}{2}$ u. s. w.)

wenn Componisten zu ihren contrapunktischen Bearbeitungen des „Herr, erbarm dich unser“, oder des „Herr, gib uns deinen Frieden“, die Melodien weltlicher Lieder als z. B.: Adieu mes amours, — Es sollt ein Mägdlein holen Wein, — Bietchen ging ins Grüne, — Baisez moi, — u. wählten, die bei der Erinnerung an ihren Text doch offenbar in jetziger Zeit eine störende Wirkung auf die Gemeinde machen würden. Auch finden wir dies noch späterhin in der wirklichen Blüthenzeit des evangelischen Gesanges. Wir dürfen zur Bestätigung dieser Behauptungen nur einen Blick auf die im Jahre 1624 in Hamburg gedruckte Orgel-tabulatur des berühmten Samuel Scheidt werfen, (damaligen Kapellmeisters des Erzbischofs von Magdeburg Friedrich Wilhelm, und Organisten in der Haupt- und Ober-Pfarr-Kirche zu U. S. Frauen in Halle) und wir finden darin, mitten unter den Chorälen und anderen religiösen Gesangs-Rücken, Variationen über die weltlichen Lieder: Fortuna, — Wehe, Windchen, wehe, — Ach du feiner Reuter, — u. deren musikalische Bearbeitung zugleich nichts weniger als kirchlich ist, und doch geht aus dem Titel des Ganzen hervor, daß sie zum kirchlichen Gebrauche bestimmt waren. Referent weiß wohl, daß manche weltliche Lieder-Melodie in die Kirche eingewandert ist, das waren jedoch meistens keine Melodien scherzhafter Lieder, sondern ernst-gemüthlicher Volkslieder, was also hier nicht in Anregung kommen kann.

bewegen, und ferner, daß der sogenannte rhythmische Wechsel, das im Gemeindegesange nicht anwendbare Werlegen längerer Sylben auf leichte Takttheile und ihr nachheriges Hinüberziehen auf schwere, gute Takttheile und umgekehrt, nothwendig abgeschafft werden muß, so können wir von den im der Dr. Wiener'schen Classification der rhythmischen Verhältnisse der Choräle unter III. genannten sämtlichen 5 Arten dieser rhythmischen Formen, (welche in unserem Anhange Seite 16 bis Seite 30 aufgeführt sind) durchaus keinen Gebrauch für das beabsichtigte neue Chorälbuch machen, und müssen als ebenso unzuweckmäßig auch die unter IV. der Wiener'schen Classification erwähnten Dehnungen von mehreren Noten zu einer Sylbe verwerfen, indem sich längere Bindungen als von höchstens 3 Noten zu einer Sylbe für den Gemeindegesang durchaus nicht eignen. Sollen also die zu diesen Klassen gehörenden Choräle aufgenommen werden, so müssen wir uns dazu entschließen sie umzuformen, indessen dies wird uns keine großen Schwierigkeiten machen, da wir nicht die Tonhöhe der Noten, sondern nur ihren Taktwerth zu ändern haben*).

*) Herr Dr. Wiener sagt zwar Seite 65 seiner Abhandlung: „Dadurch ist der Choral groß, daß sein Gebank es verträgt die gleichtheilige und die ungleichtheilige Bewegung die sonst nur in weiten Entwicklungen aneinandergehalten werden, so dicht gedrängt an einander zu fügen in kraftvoller Rundung.“ Das widerspricht freilich ganz den oben von uns geäußerten Ansichten; indessen wir glauben diese Ansichten überall vertreten zu können; denn unmöglich kann man dem auf jenem Mangel an besserer rhythmischer Ausbildung beruhenden fortwährenden Wechsel verschiedener Taktarten in dem engen Raume einer Choralkarte, den jeder Unbefangene verwerfen muß, eine solche ohne alle richtige Grundlage herbeigezogene wichtige Bedeutung zuschreiben, die die Größe des Choral's genannt werden dürfte. Wir müssen hier abermals wiederholen, daß das eigentliche ursprüngliche rhythmische Wesen des

Dagegen können wir ohne Weiteres alle quantitirend-rhythmische Choräle unverändert aufnehmen, welche den unter I. und II. jener Classification erwähnten Formen

Chorals ohne Rücksicht darauf, ob es die accentuierende oder quantitirende Form an sich trägt, unter allen Umständen stets wohlthätig großartig ist und bleibt. Ja gerade, daß im Bau des Chorals (um mit den eigenen Worten des Herrn Dr. Wiener zu sprechen), nur zwei Werthe zugelassen sind, der ganze und dessen einfache Theilung, daß seine Tonreihen in ihrer Ganzheit ihrer selbst Herr geblieben sind, daß ihre Knotenpunkte (Takte) nicht so scharfartig hervortreten, nicht als Spigen, sondern als unter den Wellenschwingungen der Glieder nur durchschimmernde, von der Rundung überdeckte Gelenke; daß die Tonreihe des Chorals nicht Takte hat, sondern ihre großen Glieder, die ganzen Theile des Chorals jedes Glied wie Ein Takt sind, dies gerade ist es eben, was dem Choral seine Größe giebt. Gegen diese hier recitirten Worte des Herrn Dr. Wiener haben wir also nichts einzuwenden, aber die Bedeutung, die er ihnen beilegt und die Folgerungen, welche er daraus zu Gunsten des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals zieht, können wir in keinem Falle gut heißen. Wir verweisen in dieser Hinsicht auf das, was wir Seite 10 und 11 dieses Werkchens über die Principien geäußert haben, welche wir bei der Beurtheilung der Fäglichkeit rhythmischer Verhältnisse zu Grunde zu legen haben und fügen zu weiterer Rechtfertigung unserer Meinung nachstehende diesen Gegenstand betreffende Aeußerung bei, zu der wir uns bereits andern Orts veranlaßt sahen: die einzelnen Choräle bilden unter sich das Taktgewicht des Chorals, oder vielmehr die einzelnen Takte, welche jede Zeile bilden, sind so ineinander verschmolzen, daß sie gewissermaßen nur als große Takte ohne ängstlich berechnete Gliederung dastehen, seine rhythmischen Formen haben also eine größere Ausdehnung, gewähren eine imposantere Anschauung als die kleinen fest abgeschnittenen Takte der profanen Musik. Es sei uns erlaubt, hier ein Gleichniß zu gebrauchen. Würde nicht der gestirnte Himmel eine bei weitem untergeordnetere Wirkung machen, wäre sein Raum in lauter regelmäßige Vierecke getheilt? Und wie viel widriger noch müßte es sein, wäre der Raum des Himmels in ungleichen Theilen abgegrenzt, so daß das Auge bei jedem Ruhepunkte einen neuen, den vorherigen verdrängenden Eindruck fände, Nicht weniger widrig wirkt der immer wiederkehrende Wechsel verschiedener Taktarten und wir dürfen solche unrette Taktverschlingungen, die nur eine die Einheit sto-

angehören, und kann es dabei nicht in Betracht kommen, ob und wie weit sich ihre quantifizirend-rhythmische Form der accentuierend-rhythmischen nähert.

Zu den betreffenden, zur Wiedereinführung geeigneteren Formen würden demnach folgende Choräle gehören — siehe Dr. Wiener Abhandlung Seite 9. —

I. „Diejenigen — deren es eine große, ja überwiegende Zahl aus allen Zeilen der Choralbildung giebt — welche (bis auf die Endsilben einzelner Zeilen) in lauter dem Wortwerthe nach gleichen Noten gesetzt sind und sich auch in gleiche Takte abtheilen. Solche sind z. B.: Alle Menschen müssen sterben 2c. Es ist das Heil uns kommen her 2c. Auch solche werden natürlich hiezu gerechnet in denen einzelne Noten in zwei von halbem Werthe getheilt, oder durch einen vorausgehenden Punkt um die Hälfte gekürzt a) sind, wie: Was Gott thut das ist wohlgethan 2c. ferner solche, in denen einzelne Zeilen mit einer Note von halbem Werthe beginnen b).“

a) $\left\{ \begin{array}{c} \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{r}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{e}} \\ \text{wohl} \quad \text{ge} \quad \text{than} \quad \text{es} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c} \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{a}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{d}} \\ \text{Vom} \quad \text{Him} \text{= mel hoch da} \quad \text{komm ich her, ich} \end{array} \right\}$
(Siehe Notenbeispiel 28)*.

Die Vortragsregeln, welche Herr Dr. Wiener für diese Choräle giebt, scheinen gesucht, und möchten durch einfachere zu ersetzen sein.

rende, aber nicht zierende Mannichfaltigkeit gewähren, keinesweges in die Reihe von Kunstleistungen stellen wollen, welche als solche einen wohlthueden Eindruck zu machen fähig sind.

*) Es sei uns erlaubt, um Irrungen zu vermeiden, daß wir gleich hier eines Versehens in den Nummern der Beispiele gedenken. Es muß nemlich das Beispiel: Der alt böse Feind (Seite 36) die Nr. 26 statt der Nummer 27 bekom-

II. „Eine andere Gattung von Chorälen bilden diejenigen, welche Noten von verschiedenem aber Takte von gleichem Zeitwerthe haben, z. B.: Seelenbräutigam.“

Dies Beispiel scheint uns nicht das beste von den Chorälen dieser Classe zu sein, denn der Wechsel zwischen ganzen und halben Taktnoten mag sich wohl für den Gemeindegesang eignen, aber wo auf eine Sylbe nur ein Vierteltakt, auf eine andere zwei Viertel und wieder auf eine andere gar sechs Viertel fallen, wird doch ein Gesang zu ungleich, bald hüpfend, bald stockend, wie uns gleich die 1. und 2. Zeile zeigt die wir hier in beiden bekannten Formen geben:

a) quantitrend = rhythmisch, nach Wiener:

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">r</td> <td style="text-align: center;">r</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">r</td> <td style="text-align: center;">r</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">gis</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Wer</td> <td style="text-align: center;">ist</td> <td style="text-align: center;">wohl</td> <td style="text-align: center;">wie</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">du</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">Se =</td> <td style="text-align: center;">su</td> </tr> </table>	r	r	—	—		—	—		r	r	a	a	gis	a		h	—		a	h	Wer	ist	wohl	wie		du	—		Se =	su	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">cis</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">fü =</td> <td style="text-align: center;">ße</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">Ruh</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> </table>	—	—		—	—		cis	h		a	—		fü =	ße		Ruh	—	
r	r	—	—		—	—		r	r																																								
a	a	gis	a		h	—		a	h																																								
Wer	ist	wohl	wie		du	—		Se =	su																																								
—	—		—	—																																													
cis	h		a	—																																													
fü =	ße		Ruh	—																																													

b) accentuirend = rhythmisch:

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">gis</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Wer</td> <td style="text-align: center;">ist</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">wohl</td> <td style="text-align: center;">wie</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">du</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">Se =</td> <td style="text-align: center;">su</td> </tr> </table>	—	—		—	—		—	—		—	—	a	a		gis	a		h	—		a	h	Wer	ist		wohl	wie		du	—		Se =	su	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">cis</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">fü =</td> <td style="text-align: center;">ße</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> <td style="text-align: center;">Ruh</td> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"></td> </tr> </table>	—	—		—	—		cis	h		a	—		fü =	ße		Ruh	—	
—	—		—	—		—	—		—	—																																										
a	a		gis	a		h	—		a	h																																										
Wer	ist		wohl	wie		du	—		Se =	su																																										
—	—		—	—																																																
cis	h		a	—																																																
fü =	ße		Ruh	—																																																

(Siehe Notenbeispiel 29.)

Fühlt nicht Jeder daß in der accentuirend = rhythmischen Behandlung dieser Stelle eine wohlthuendere, befriedigendere Ruhe liegt?

Herr Dr. Wiener fährt hierauf fort: „Zu dieser Gattung gehören alle im dreitheiligen (Tripel =) Takte gesetzten Choräle, z. B.: Wer nur den lieben Gott läßt walten u., Allein Gott in der Höh sei Ehr u., und fer-

men, und bei dem Beispiele: Lobe den Herren, o meine Seele (Seite 48), wo die Nummer ganz fehlt, ist Nr. 27 nachzutragen, unter welchen Nummern beide in den Notenbeispielen richtig angegeben sind.

ner einige Choräle im geraden Takte als: Herr, wie du willst u. *)

a) quantitierend = rhytmisch, nach Dr. Wiener:

\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{h}
Herr,	wie	du	willt	so	schicks	mit	mir

$\overset{\wedge}{\overline{c}}$	\overline{h}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{g}
im	Le-	ben	und	im	Ster-	ben	

b) accentuierend,

\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{a}
Herr,	wie	du	willt	so	schicks	mit

\overline{h}	\overline{c}	\overline{h}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}
mir	im	Le-	ben	und	im	

\overline{a}	\overline{g}
Ster-	ben

Schlusszelle: a) quantitierend = rhytmisch:

\overline{d}	\overline{h}	\overline{c}	\overline{a}	$\overset{\wedge}{\overline{g}}$	$\overset{\wedge}{\overline{h}}$	\overline{g}	\overline{a}	\overline{g}
bein	Will	der	ist	der	be-	=	!	ste..

*) Wir lassen diesem Chorale gleich auch die accentuierend-rhythmische Behandlung zur Vergleichung folgen, weil uns auch dies Beispiel nicht ganz glücklich gewählt scheint, denn die Declamation welche der Text fordert, widerspricht mehr oder weniger der rhythmischen Form der Melodie, wie sich dies bei den mit \wedge bezeichneten Stellen zeigt.

b) accentuirend:

<u>d</u>	<u>h</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>
beis	Wu	der	ist	ber	he	:	ste.

(Siehe Notenbeispiel 30.)

Gegen die quantitirende Behandlung des von Hr. Dr. Wiener hienächst noch als Beispiel gegebenen Chorals Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u., möchten wir weniger einzuwenden haben, denn die verlängerten Anfangsnoten der Choralzeilen dürfen uns nicht so sehr befremden, da ja die Gemeluden bei den Anfangsnoten der Zeilen nicht immer präcis einsehen und somit selbst im accentuirenden Choral die Verlängerung der Anfangsnoten Statt findet. Ob wir übrigens mit dem Herrn Verfasser zu behaupten geneigt sein möchten, dieser Choral sei in seiner ursprünglichen Form ein wunderbarer, wollen wir dahingestellt sein lassen, da (wie schon öfter erklärt), wir überhaupt den Werth eines Chorals keineswegs in seiner rhytmischen Form suchen zu müssen glauben. Wir fügen auch hier der Dr. Wiener'schen Bearbeitung die bekannte accentuirend-rhytmische Behandlung dieses Chorals bei.

a) quantitirend: (nach Dr. Wiener)

<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>b</u>
Herz = lieb = ster			Je = su,		was	hast	du	ver =
<u>o</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>		
bro = chen			daß	man	ein	solch	scharf	
<u>es</u>	<u>es</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>g</u>
Ur = theil	hat	ge =	sprochen?		was	ist	die	

f	d	f	f	g	f	es	d
Schuld	in	was	für	Miß =	se =	tha =	ten

d	o	b	a	g
bist	du	ge =	ra =	then ?

b) accentuierend:

g	g	g	f	d	g	a
Herz =	lieb =	stär	Se =	su,	was	hast

b	b	c	b	a	a
du	ver =	bro =	chen		daß

b	o	d	b	es	d	o	b
man	ein	solch	scharf	Uc =	theil	hat	ge =

b	a	b			b	a	g
spro =		chen ?			was	ist	die

f	d	f	f	g	f	f	es
Schuld	in	was	für	Miß =	se =	tha =	

d			d	c	b	a	g
ten			bist	du	ge =	ra =	then ?

(Siehe Notenbeispiel 3f.)

Solche quantifizirnde Chordale sind indessen für die Gemeinde leicht ausführbar und mögen immerhin aufgenommen werden. So gehört hierher z. B. noch die Melodie: Gott der über alle Götter regiert, die ebenfalls leicht ausführbar ist, weil eine verständliche Gleichmäßigkeit in der Wiederkehr ihrer rhythmischen Abschnitte Statt findet, obschon wir in einigen Stellen des Textes eine kleine Abänderung wünschten, damit er sich mehr dieser Melodie anschlüsse.

{	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>		<u>fis</u>	<u>a</u>		<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>fis</u>		
{	<u>e</u>	<u>—</u>			<u>e</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		<u>a</u>	<u>h</u>			
{	<u>cis</u>	<u>d</u>	<u>cis</u>	<u>cis</u>		<u>h</u>	<u>—</u>		<u>h</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		
{	<u>a</u>	<u>fis</u>			<u>g</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>		<u>fis</u>	<u>—</u>		
{	<u>h</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		<u>a</u>	<u>fis</u>			<u>g</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	
{	<u>fis</u>	<u>h</u>	<u>a</u>		<u>g</u>	<u>fis</u>	<u>e</u>	<u>dis</u>					
{	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>		<u>g</u>	<u>a</u>			<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>h</u>		
{	<u>fis</u>	<u>a</u>	<u>a</u>		<u>h</u>	<u>d</u>			<u>cis</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	
{	<u>fis</u>	<u>e</u>											

(Siehe Notenbeispiel 32.)

Was die unter II. der Dr. Wiener'schen Classification zuerst genannten Chordale in 3theiligen Taktarten betrifft,

so glauben wir behaupten zu dürfen, daß diese theiligen Melodien, sie mögen zu Liedern dactylischen, trochäischen oder jambischen Versmaßes gehören, in Rücksicht auf die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals zur Belebung unseres abgestorbenen Gemeindeganges vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen geeignet sind, insbesondere noch deshalb, weil es deren eine große Menge giebt, an denen wir nicht das geringste zu ändern nöthig haben, wie z. B. die bekannte herrliche Choral-Sammlung: Schatz des evangelischen Kirchenganges von G. Freiherrn von Tucher sehr viele derselben enthält; von denen wir auch (vergleiche Anmerkung zu Seite 42 dieses Anhangs) am Schlusse der Notenbeispiele zwei Proben mittheilen.

Daß wir uns ohne Rückhalt über die Art und Weise aussprechen, in welcher wir eine Wiedereinführung des quantitirend-rhythmischen Chorals wünschen müssen, wird, wie wir wohl wissen, nicht überall Anklang finden und namentlich werden sich diese offenen Aeußerungen bei den Freunden des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals keiner günstigen Aufnahme zu erfreuen haben, ja wir dürfen nicht füglich hoffen, daß bei Aulogung eines Choralbuchs von ihnen diese Principien möchten gut geheißen werden, weil jene an und für sich würdigen Verfechter des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, obwohl sie zu unseren geistreichsten, mit wahrhaft tiefen historisch-musikalischen Kenntnissen ausgestatteten, thätigsten Männern gehören, leider sich von individuellen Meinungen (die ihnen durch Gewohnheit, durch langjährige Übung, durch unermüdbliches, aber vielleicht einseitige Richtung verfolgendes Studium älterer Meisterwerke liebgeworden zu sein scheinen,) dazu hinreißen lassen, jene an und für sich in den älteren Werken hervorstechenden und in ihren damaligen Zusammenhänge werthvollen eigenthümlichen, für uns aber nicht mehr brauchbaren Takt-Verrenkungen und Verbrämungen wieder hervorzufuchen und zum Heilmittel der Gebrechen unseres jetzigen Kirchenganges zu stempeln. Wir können nur bedauern, daß solche höchst achtungswerthe Männer, bei dem unverkennbar dankenswerthen glühenden Interesse, mit

dem sie sich der Beförderung und Verbesserung des Kirchengesanges annehmen, jener schon für die Musiker, noch viel mehr aber für die Gemeinden schwer aufzufassenden Verschmelzung ungleicher Taktarten, jenen Verdrehungen des Taktgewichts u., eine solche großartige Wirkung, und einen solchen ergreifenden Reiz für unsere Zeit beilegen, den man bei unpartheilicher Prüfung diesen in Hinsicht auf antiquarischen Werth allerdings anzulehnen, aber in Hinsicht auf ihre Einführung in unsere gegenwärtigen Musik-Verhältnisse völlig unbrauchbaren rhythmischen Formen durchaus nicht zugestehen kann, vielmehr umgekehrt in diesen veralteten Eigenthümlichkeiten gerade nur die verleglichste und mangelhafteste Seite des quantitirend-rhythmischen Chorals erkennen muß.

Indem wir dies unumwunden zu erklären uns gedrungen fühlen, haben wir allerdings auch zu befürchten, daß eben, weil wir vereinzelt gegen jene wichtigen Stimmen auftreten, wir eine allgemeine Theilnahme an unseren Vorschlägen nicht erwarten dürfen; eine solche Befürchtung aber kann und darf Niemanden verhindern, seine Ansichten frei und der Wahrheit gemäß zu entfalten, weil jedenfalls von den hier gemeinten würdigen Männern zu erwarten steht, daß sie ein in guter Absicht und nach reifer Ueberlegung ausgesprochenes Urtheil ohne Leidenschaft prüfen, eventuell widerlegen oder beschränken und berichtigen werden, wodurch die Sache selbst nur gewinnen kann, indem ein solcher Austausch der verschiedenen Meinungen sie in ein von mehreren Seiten um so anschaulicheres Licht stellt. Daß es aber unter den Verfechtern des quantitirend-rhythmischen Chorals, neben den hier gemeinten besonneren Sachverständigen auch Männer giebt, die ihr Ziel durch leidenschaftliche und schmähende Ausfälle gegen alle Anders-Gesinnten zu erreichen suchen, sehen wir unter anderen aus den nachstehenden in der Einleitung seiner Schrift gebrauchten Aeußerungen des Herrn Dr. Wiener, dessen Kenntnissen und Eifer wir in anderen Fällen gern

Gerechtigkeit wiederfahren lassen, bei diesen Ausschreitungen aber die nöthige Ueberlegung vermissen.

„Zu der Ualust auf vielen Seiten kommt anderwärts Unbeherztheit und Rathlosigkeit die Sache anzugreifen, oder ein Mangel an Geschick etwas auszurichten und mitzunter haben auch wirklich begangene Mißgriffe den Stand der Angelegenheit nur verschlimmert statt verbessert.

Im allgemeinen hofft man sich darüber nicht wundern. Die Wiederherstellung der echten kirchlichen Singsweisen gründet sich auf geschichtliche Forschungen welche erst wieder in der neuesten Zeit und nur von sehr wenigen gemacht worden und deren Ergebnisse auch nur zur gründlichen Kenntniß von wenigen gekommen sind. Von den Quellen welche den Forschern bis auf die ersten Zeiten der Reformation zurück zu Gebote stehen und die Gestaltung des Kirchengesanges von Zeitraum zu Zeitraum, ja in den bedeutendsten Perioden beinahe von Jahr zu Jahr verfolgen lassen, haben die meisten gar keine Ahnung. Daß man zwei volle Jahrhunderte in der Kirche anders gesungen hat als jetzt, davon haben sie nie etwas gehört. Zudem ist das, was als die wahre Gestalt der evangelischen Kirchengesänge gerade in den Zeiten wo sie am wirksamsten waren und die um ihrer Erfindung und Einführung willen noch heute am meisten gepriesen werden, nunmehr vor Augen gelegt wird, so gründlich verschieden von dem was heutzutage zumeist als das würdige und verbauliche an den Chorälen gepriesen zu werden pflegt, daß ein weit verbreitetes und tiefgehendes Befremden eigentlich nicht anders als zu erwarten gewesen ist.“

Wir haben wohl nicht erst nöthig darauf aufmerksam zu machen, daß eine solche Sprache nicht geeignet ist, den in derselben dargebotenen Meinungen Geltung zu geben und ihnen bei anders Gesinnten Eingang zu schaffen, ja diese Aeußerungen des Herrn Dr. Wiener lassen fast fürchten, daß er alle die, die nicht seiner Meinung und Ansicht sind, für Ignoranten hält. Darauf aber erlauben wir uns zu bemerken: 1) daß sich so leicht weder über Kunst-Richtungen noch über Ursach und Wirkung derselben aburtheilen, noch weniger über den Werth irgend eines Zeitgeschmacks mißbilligend absprechen läßt, und daß häufig

Die, die ihre eigene Geschmacks-Richtung für die einzig richtige Kunst-Richtung halten oder ausgeben, um so mehr die Wirkung, welche sie auf ihr Urtheil bauen, ganz verfehlen. Die Geschichte lehrt uns, daß wir Perioden in der Kirchenmusik gehabt haben, in denen das ganze Thun und Treiben der Componisten sich auf geschickte contrapunktische Wendungen und Verkettungen richtete, und dagegen andere Perioden, wo man nur nach den einfach-ebelfsten Accordsfolgen trachtete. Wiederum zählt die Kunstgeschichte Zeit-Perioden auf, in denen man nur der in den Werken der religiösen Tonkunst damals augenblicklich vorherrschenden Sentimentalität huldigte und umgekehrt Perioden, wo sich die religiöse Musik in aller ihrer Kraft auf den kühnsten Schwingen in das Reich der Phantasie erhob. Wer möchte behaupten, daß eine oder die andere dieser Richtungen geradezu die einzig richtige, oder die einzig verdammliche sei! Im Gegentheile sind sie alle geeignet bei zweckmäßiger Verwendung zur Wirkung geistiger Schöpfungen wesentlich beizutragen, so wie sie bei einseitiger verfehlter Anwendung ihren Werth im Ganzen wie im Einzelnen verlieren.

Was 2) die „Unlust und den Mangel an Geschick“ betrifft, so möchten dies wohl bei vielen Musikern nicht die wahren Beweggründe sein, sich in der Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals unthätig zu zeigen, sondern die Ueberzeugung daß wir, ehe wir Hand an das Werk legen, zunächst die mitunter sehr schroffen Vorurtheile, mit denen eine oder die andere Partei sich selbst unbewußt, in die Schranken tritt, der ernstesten Prüfung zu unterwerfen haben.

Wenn wir 3) auf „begangene Mißgriffe“ unsere Blicke wenden wollen, so springt uns gleich der stärkste Mißgriff in dem Bestreben des Herrn Dr. Wiener selbst in die Augen: die älteren Choräle, nach seiner individuellen Ansicht gestaltet, ohne Abstellung ihrer Gebrechen wieder einführen zu wollen. Denn dieses starre Festhalten an jenen krüppelhaften rhythmischen Formen würde unserem Kirchengesange wohl das Ansehen einer achtungswerthen Antike geben können, nimmer aber dazu führen ihm das

innere geistige Leben einzuhäuten, welches tollt fest & schmerzlich an ihm verkniffen.

4) irrt sich Herr Dr. W. sehr, wenn er meint: die Mehrzahl derer, die seiner Ansicht nicht beistimmen, kenne die Quellen nicht, welche dem Forscher im Gebiete des religiösen Gesanges zu Gebote stehen, ja was noch mehr ist, „habe gar keine Ahnung“ von denselben. So etwas kann nur Jemand sagen, der von alle dem nichts weiß oder nichts wissen will, was außerhalb seiner nächsten Umgebungen vorgeht.

Bekanntlich ist (wie wir bereits andern Orts bei derselben Veranlassung erwähnt haben) schon seit einer Reihe von Jahren in der Königl. Bibliothek in Berlin eine eigene Abtheilung für das Studium der Tonkunst errichtet, welche Tausende von religiös-musikalischen praktischen und theoretischen Werken aus den ersten Jahren der Reformation bis auf unsere Zeit enthält, und deren Besuch dem Publicum anheimgestellt ist. Diese Sammlung aber wird sehr fleißig von In- und Ausländern benutzt, und ist ein offenes Zeugniß dafür, daß die Unbekanntschaft mit dem, was vor unserer Zeit im Gebiete des religiösen Gesanges geschehen ist, nicht so überwiegend ist als es der Herr Dr. Wiener meint.

Uebrigens wendete schon Forkel, der bekannte musikalische Geschichtschreiber, eine Zeitlang seine Aufmerksamkeit auf den quantitirend-rhythmischen Choral, ließ aber die Sache später wieder fallen, wozu wahrscheinlich seine Vorliebe für die Bach'schen Arbeiten überhaupt und somit auch für dessen Choralbearbeitungen sehr viel beitragen mochte. Indessen sammelte er doch, wie sein Nachlaß davon Zeugniß gegeben hat, fleißig und eifrig alle dahin einschlagende Gegenstände. Später gaben Willroth und Andere in verschiedenen Zeiträumen Sammlungen quantitirender Choräle heraus, wenn auch nicht mit der Erklärung, daß sie statt der accentuirenden Choräle in die Kirche eingeführt werden sollten. Die Idee also, die quantitirend-rhythmischen Choräle wieder in's Leben zu rufen, so wie auch die nähere Kenntniß dieser Choräle ist weder unter den Musikern, noch überhaupt unter den

Fremden; des religiösen Gesanges so selten und unangebahnt, als es Herr Dr. Wiener glaubt *).

*) Referent möchte nicht gern mit zu denen gezählt werden, welche „keine Ahnung von den Quellen haben, die den Forschern bis auf die ersten Zeiten der Reformation zurück zu Gebote stehen, und die Gestaltung des Kirchengesanges von Zeitraum zu Zeitraum zc. verfolgen lassen.“ Somit erlaubt er sich hier — mit der Bitte daß man diese Aeußerung nicht als Unmaßung ansehen wolle, — öffentlich zu erklären, daß er selbst zur Einrichtung der obengenannten musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek in Berlin die erste Veranlassung gegeben, und aus seiner eigenen, auf längern Reisen mit großen Kosten und vielem Zeitaufwande erworbenen reichen Sammlung über Drei-Tausend größere und kleinere Bändchen religiös-musikalischer Antiquitäten zu derselben geliefert hat, unter denen sich außer der Wissenssammlung des Petruccio von Fosembrone (mit dem Privilegium des Papstes gedruckt), dem magnum opus musicum von Rhau (einer Sammlung der besten damals unter Luthers Autorität zum Gebrauche für die evangelische Kirche herausgegebenen Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Missen zc.) den ältesten evangelischen Gesangbüchern und vielen andern Sammlungen von Kirchengesängen aller Art, namentlich auch die Werke von Ahle, Altenburg, Brückner, Bernhardt, Buttstedt, Briegeln, Crüger, Demantius, Dresfeler, Dilliger, Dedekind, Demelius, Elsmann, Fabricius, Francke, Grimm, Gruber, Hans Leo Hasler, Hartmann, Jacob Händl (Gallus), Hammerschmidt, Horn, Keisring, Lohr, Samuel, Tobias und Roger Michael, Dito, Profius, Hieronimus und Michael Prätorius, Rosenmüller, Schein, Scheidt, Schütz, Sartorius, Selchius, Thüring, Bierdanken, Bulpius, Walliser, das große promptuarium musicum von Schädäus, der thesaurus von Zonelli, u. s. w. befinden, von deren Vorhandensein in der genannten musikalischen Bibliothek-Abtheilung sich jeder Unterrichtete leicht überzeugen kann. Ebenso wünscht Referent sich dagegen zu verwahren, daß man ihm vielleicht von Seiten derer, deren Meinung er in Hinsicht auf den älteren quantitirend-rhythmischen Choral nicht bestimmen kann, den Vorwurf machen möchte, daß es ihm an praktischer Erfahrung fehle. Zu dem Ende sei ihm erlaubt hier noch zu erwähnen, daß er seit 45 Jahren Orgel spielt, 30 Jahre Organist der Haupt- und Oberpfarrkirche zu u. L. Frauen in Halle war, und gegenwärtig noch Organist der Universitätskirche in Halle ist. In der letzteren Qualität hat er es schon seit einer

3) muß es uns noch mehr befremden, wie Herr Dr. Wiener so ganz fest hinsagen kann, „daß man zwei volle

Reihe von Jahren sich angelegen sein lassen, auf die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals hinzuwirken, und hat wiederholentlich mehrere Choräle aus dem v. Tucher'schen Schatze des evangelischen Kirchengesanges zur Aufführung gebracht, um die Gemeinde nach und nach mit denselben bekannt zu machen und ihr Interesse dafür zu erregen, bei welchen Bestrebungen ihn die academische Liedertafel durch sehr gelungene Aufführung dieser Choräle fortwährend freundlichst unterstützt, so daß er also die Schwierigkeiten, die mit dem Gesange quantitirend-rhythmischer Choräle verbunden sind, eben so gut kennt, als er die Wirkung derselben auf die Gemeinde zu beobachten Gelegenheit gehabt hat.

Es besteht nemlich für die genannte academische Kirche unter dem Namen Responsorien-Verein ein eigenes Chor, dessen Tenor- und Bassstimmen durch die gefällige Theilnahme der academischen Liedertafel besetzt und zu dessen Discant und Altstimmen die besten Schüler aus dem Stadtsingchor zugezogen werden. Durch diesen Responsorien-Verein wird es möglich manche ungewöhnliche Leistung im Gebiete des religiösen Gesanges herzustellen, namentlich auch die oft gerügte monotone Ausführung der Liturgie, mittelst Einlegung der in der preussischen Agende enthaltenen Festsprüche in dieselbe zu vermeiden und somit die Aufmerksamkeit und Liebe der Gemeinde für die Liturgie zu gewinnen, welches Interesse noch dadurch gesteigert wird, daß neben den neueren Liturgiechören auch ältere mit Texten der preussische Agende unterlegte Chöre von Palestrina, Leonardo Leo, Francisco Feo, Scarlatti und andern Meistern der Vorzeit, zum Vortrage kommen, zu deren Ausführung die vorhandenen sehr guten Mittel die beste Veranlassung bieten.

Es hat somit dem Referenten keinesweges an den nöthigen Quellen gefehlt, sich dem Studium der älteren hymnologischen und liturgischen Meisterwerke widmen zu können, so wie es ihm auch nicht an Veranlassung gefehlt hat sich diejenige praktische Uebung und Umsicht zu verschaffen, welche dazu nöthig ist, wenn man sich ein selbstständiges, unbefangenes Urtheil, andern vorgestellten Meinungen gegenüber, erlauben will, und er hält es für seine Pflicht, mit seinen Ansichten über das, was auf eine Verbesserung und Beförderung des Kirchengesanges einzuwirken geeignet sein dürfte, offen hervorzutreten.

Jahrhunderts in der Kirche anders gesungen hat als jetzt, davon haben sie nie etwas gehört."

In der That davon, daß man zwei volle Jahrhunderte in der Kirche anders gesungen hat, als jetzt, davon haben allerdings viele Musiker nichts gehört, aber auch nichts hören können und noch weniger wollen, weil mit gewiß nur sehr seltenen Ausnahmen, die Gemeinden nie so gesungen haben, als es Herr Dr. Wiener behauptet; von dem Kunstgesange der Chöre aber kann hier nicht die Rede sein. Jedenfalls ist es nicht zu bestreiten, daß der frühere kirchliche Gesang kein Gemeinde-, sondern ein Chor-Gesang war, denn zu dem ersteren fing er erst (den Gesang der böhmischen Brüder abgerechnet) an sich mit der Reformation nach und nach zu gestalten. Der kirchliche Chorgesang aber scheint (wie schon Eingangs erwähnt) wenn er auch nicht selbst Mensuralgesang war, doch seine Schemata aus dem Mensuralgesange genommen zu haben, und somit sehen wir allerdings in den älteren Choral-Gesängen ganz andere rhythmische Formen als in unseren neueren Choralbüchern, wir wissen aber auch, daß die Gemeinden nicht so gesungen haben, wie können uns an den Fingern abzählen, daß die Gemeinden so zu singen nicht fähig gewesen sind. Denn, so begeistert auch jene Zeit für religiösen Gesang gewesen sein mag, so ersehen wir doch genügend aus den in derselben Zeit entstandenen Lehrbüchern eines Henricus Faber, des Lucas Lossius, des G. Dresler und anderer, daß die Lehre vom Takt damals so manche Schwierigkeiten bot, die für den größeren Theil des Volkes, nach seinem damaligen musikalischen Bildungszustande jedenfalls nicht leicht zu überwinden waren, daß somit die Kenntniß und Ausführung der Takt-Verhältnisse auch nicht Gemeingut werden und für den Gemeindegesang gebräuchlich sein konnte. Es mögen sich wohl viele Musiker bemüht haben, den Gemeindegesang mit der bei dem Chorgesange gebräuchlichen quantitirend-rhythmischen Vortragsart der Choräle übereinstimmend, das heißt auch quantitirend-rhythmisch zu machen, daß der Erfolg aber nicht der erwünschte gewesen ist, sehen wir auch aus den in den Vorreden der älteren Liederbücher enthaltenen Klagen und wiederholentlich erneuten und veränderten Vor-

schlagen u. s. w. zur Genüge. Daß man aber selbst schon bei dem Entstehen des Gemeindegesanges sich in manchen und vielleicht vielen Liedern der Halte auf den Schlusszeilen bedient haben mag, läßt sich nicht bezweifeln, wenigstens scheinen im Gesange der böhmischen Brüder, den wir doch als Vorgänger des evangelischen Gemeindegesanges betrachten dürfen, solche Halte üblich gewesen zu sein. Wir wollen zwar nicht behaupten, möchten aber wohl darauf hinweisen, daß die Ueberschrift: „Nach Bergreihenweise“ die wir in Walthers Cantional (1544 und 1551) über einigen Chorälen finden, sich wahrscheinlich auf den Gesang der böhmischen Brüder bezieht. Die mit dieser Ueberschrift dort gegebenen Lieder zeichnen sich vor allen übrigen in dem genannten Cantional enthaltenen Liedern durch nichts weiter aus, als durch die auf die Schlußnote jeder Zeile in allen 4 Stimmen gesetzten Halte, Ruhezeichen,  (von unseren Vorfahren concordantiae genannt, und von der Bezeichnung convenientiae dadurch unterschieden, daß bei letzteren nur die Stimmen zusammentreten, ohne länger zu verweilen, als es der Zeitwerth der Noten, auf denen sie stehen, vorschreibt, also gewissermaßen ein Zeichen, wo man, wenn die Singenden nicht mehr beisammen sind, sich wieder einigen kann, wogegen durch die Concordantien eine beliebige, von der Geltung der Noten unabhängige Ruhezeit angezeigt wird). Die Ueberschrift „auf Bergreihenweise“ bezieht sich also offenbar auf diese Ruhezeichen, somit auf eine bestimmte Vortragsart der Choräle, nemlich die auf der Schlußnote jeder Zeile zu ruhen, wie wir es noch heute thun. Diese Vortragsart mag aber wohl bei den böhmischen Brüdern einheimisch gewesen sein und deshalb Bergreihenweise genannt worden sein. Doch hiervon abgesehen, stellt sich wenigstens aus diesen Beispielen — deren ich eines, nemlich den Choral: „Vater unser im Himmelreich“ aus der 2. Aufl. des Waltherschen Cantionals, Wittenberg, 1551 extrahirt habe und in den Notenbeispielen unter Nr. 33 mittheile — unleugbar dar, daß nicht alle Choräle, wie Herr Dr. W. behauptet, zwei Jahrhunderte lang anders gesungen worden sind als jetzt.

Es sind zwar mehrere sehr gelehrte und tief eingedrungene Historiker der Meinung, daß die ganzen Gemeinden ehebem quantitirend-rhythmisch gesungen haben, indessen Referent muß hier mit voller Sicherheit nochmals wiederholen, daß wohl Niemand wird behaupten können es dürfe dies so gemeint sein, als hätten unsere Vorfahren diese Choräle im strengen Takte gesungen wie man jetzt im strengen Takte singt und in welcher Art man das Choral-singen jetzt einzuführen beabsichtigt, im Gegentheile mag der Gesang ein zwar nicht bloß accentuirend-rhythmischer, sondern ein sehr freibewegter quantitirend-rhythmischer gewesen sein. Wenn auch in den älteren Gesangbüchern die Melodien sehr oft in Noten von ungleichem Taktwerthe dargestellt sind, so haben diese ungleichen Noten doch für die Gemeinden gewiß weniger bestimmten Taktwerth gehabt, als für die Sängerschöre, was sich schon daraus ergibt, daß zu derselben Zeit wo z. B. Scheidt, Sethus Calvisius, Schein und andere Meister Choräle in der sogenannten deutschen Tablatur und zwar 4stimmig schrieben, alle diese Tabulaturen mit den nöthigen Taktstrichen versehen sind, während in den Liederbüchern, wo nur die Melodie dem Texte beigegeben ist, sich sehr selten Taktstriche finden, vielmehr daß nur durch kleine, durchaus keinen Bezug auf den Takt habende Striche angezeigt ist, welche Noten man zu jedem Worte zu singen hat. Daß aber diese Tabulaturen nicht für den Gemeindegesang geschrieben waren, am wenigsten daß die Gemeinde die Choräle so 4stimmig gesungen habe; wie sie in jenen Tabulaturen stehen, widerlegt sich von selber durch das ungleiche Einherschreiten der verschiedenen Stimmen unter sich, was sich bei einer gottesdienstlichen Versammlung, wo nicht etwa die Gemeindeglieder, welche Discant singen, und wiederum die, welche Alt singen sich in einem besonderen Raume der Kirche bei einander befinden, und eben so, wo die Tenöre und Bässe sich nicht in den Plätzen von einander absondern, gar nicht ausführen läßt, wie jeder Unbefangene gleich bei einem Blicke auf die Stellung der Chöre in unseren Sing-Akademieen und Concerten sehen kann, wo sich — nicht etwa nur jetzt, sondern auch früherhin, (was

man aus den Abbildungen auf den Titelblättern alter Musiksücher sehen kann) die verschiedenen Stimmen, jede Stimme für sich bei einander hielten, und wahrscheinlich auch in der Folgezeit halten werden.

Daß übrigens auch nicht alle Musiker den Gemeinden zumutheten sich bei dem Choralgesange nach dem Takt-Verthe der einzelnen Noten zu richten, davon giebt uns Herr Heinisch einen treffenden Beleg in der Mittheilung einer Melodie Flors und deren von dem Componisten selbst vorgeschriebenen Behandlung derselben Melodie für den Gemeindegang. Wir wollen dies Beispiel mit noch einigen demselben vorangehenden, gleichfalls diesen Gegenstand betreffenden Stellen und Citaten aus der mehrerwähnten Kritik des Herrn Heinisch Seite 41 u. s. f. hier mittheilen.

„Daß aber der Werth und die Kraft der Melodieen tiefer liegen muß, als in dem veralteten Rhythmus, mag aus Einigem erhellen, was selbst Winterfeld, der eifrige Kämpfer für den alten rhythmischen Gesang, in S. 367 des II. Theils seines Werkes schreibt. In der Beurtheilung der von Joh. Schopp, Kapellmeister zu Hamburg, componirten und ausgefetzten Melodieen zu Joh. Rist's himmlischen Liedern, die 1644 zum ersten mal erschienen, heißt es nämlich: „Nirgend tritt der rhythmische Wechsel in ihnen auf. Sie gehören einer neuen Ordnung der Dinge an, wie die meisten jener Zeit.“ Und weiter unten sagt er: „Man darf an den herrlichen Denkmalen des Gesanges einer früheren begeisterten Zeit mit größerer Vorliebe hängen, mit wärmerer Freude sie in das Leben zurückrufen; die der späteren Tage, die uns jetzt beschäftigen, tragen nicht minder das Gepräge innerer Wahrheit, lebendiger Frömmigkeit, und wir dürfen sie nicht schelten, weil sie nicht mehr sind und nicht mehr sein konnten, was jene waren.“ Noch weiter unten (S. 388) lesen wir weiter: „Was mehreren unter den Melodieen Schopps eine verhältnißmäßige lange Dauer gesichert hat, ist nicht die Mannichfaltigkeit ihrer rhythmischen Formen. Die Folgezeit hat daran in ganz verschiedenem Sinne vielfach gekührt. Königs Choralbuch hat meistens sie ihnen abge-

streift, während Freilingshausen sogar noch fremden Schmuck hinzufügte, den spätere Fassungen wiederum abgestreift haben, ohne hiebei auf die ursprüngliche Gestalt der Singweise zurückzugehen. Es ist lediglich ihr melodischer Theil im engeren Sinne, worin ihre Anziehungskraft gelegen hat, die Verknüpfung der Töne zu eigenthümlichen Wendungen des Gesanges, zu lebendigen Gliedern desselben, die sich wechselseitig auf einander beziehen, einander erklären, in deren Vereinigung das Ganze sich organisch gestaltet, und als solches in seiner Wesenheit immer noch erkennbar bleibt, möge das Maaß der Drei oder Zwei darin vorwalten oder miteinander wechseln. Sie gleichen bei aller sonstigen Verschiedenheit darin den Melodien des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die trotz aller Verwischung eigenthümlich ausgestaltender rhythmischer Züge aus mißverstandenen Streben nach Vereinfachung dennoch nicht haben verwüestet werden können.“ Herr Heinisch sagt nun in Bezug hierauf ferner noch:

„Wir meinen jedoch, die Verwischung der mannichfaltigen rhythmischen Formen im Choral kann nicht ein mißverstandenes Streben nach Vereinfachung genannt werden. In der Melodie im engeren Sinne muß die Kraft und Würde des Chorals liegen, die rhythmischen Wendungen sind ein bloßer Schmuck, den man heut zu Tag nicht einmal als einen solchen beim Choral gelten lassen will, indem man vielleicht mit Recht befürchtet, daß die Kirchlichkeit dadurch leidet. Früher wählte man diesen Schmuck, um die Melodien dadurch volksmäßig zu machen; in unserer Zeit würden sie gerade dadurch das Volksthümliche verlieren, weil dieser alte Rhythmus zu den antiken Formen gehört, die das Volk nicht mehr kennt, und die es auch bei der nun weiter vorgeschrittenen musikalischen Ausbildung nicht mehr will.“

„Daß aber die Choräle von den Gemeinden nicht so gesungen wurden, wie sie gesetzt waren, mag auch aus Folgendem ersichtlich sein. Der bekannte geistliche Liederdichter Rist, Prediger zu Webel an der Elbe, gab im Jahre 1660 mit dem Organisten Chr. Flor eine umfangreiche Sammlung geistlicher Lieder heraus, welche die Auf-

schrift fährt: „Neues musikalisches Seelenparadies, in
 sich begreifend die allerfürtrefflichsten Sprüche der holl.
 Schrift des alten Testaments, in lehr- und trostreichen
 Liedern und Herzens-Andächten, welche sowohl auf bes.
 Kannte, und in den evangelischen Kirchen gewöhnliche, als
 auch ganz neue, von dem vortrefflichen Musiko Herrn
 Christian Flor, der Kirchen zu S. Lambrecht in Lünnes
 burg wohlbestelltem Organisten so künst- als lieblich ge-
 setzte Melodieen, können gespielt und gesungen werden;
 richtig erklärt und abgefaßt, nänmehr aber zur Beför-
 derung der Ehre Gottes und Fortpflanzung des heiligen
 und alleinseligmachenden Wortes, wie auf Wiederaufstich-
 tung unseres, leider! ganz zerfallenen Christenthums, an
 das offene Licht gebracht.“ Riß sagt in seiner Vorrede
 (s. Winterf. II. Theil, S. 415 und 416.) „Zum Beschluß,
 freundlicher Leser, muß ich noch ein wenig mit dir reden
 von den Singweisen oder Melodieen, welche von dem
 Künstlerfahrenen und fürtrefflichen Musiko, Herrn Christian
 Floren, auf diese Lieder sind gesetzt. Es hat aber wohl-
 besagter Herr Flor auch die Melodieen der Lieder, welche
 im ersten Theile unseres Seelenparadieses befindlich, ver-
 fertigt. Ob nun zwar selbige Singweisen nicht allein
 mich, sondern auch viele andere sachverständige Musiker
 zu völliger Genüge haben befriedigt; die Melodien aber,
 theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechslung des
 Takts gesetzt, da doch meine Lieder bloß und allein auf
 den Kirchenstyl gerichtet sind, welches denn Manchen wun-
 derlich vorkommen möchte; so hat mein sonders werther
 Freund, mehr wohlbesagter Herr Flor, in unterschiedlichen
 Schreiben mir gründlich und sattsam erwiesen, daß dieser-
 wegen seine Melodie mit gutem Fug nicht könne getadelt
 werden. Da ich gleichwohl, wohlmeintlich, um gewisser
 Ursachen willen, von ihm begehret, daß er solche seine
 Meinung in einem absonderlichen Brieflein an mich zu
 Papier setzen möchte, welche ich gegenwärtigem Vorberichte
 einverleiben wollte, damit alle Musikverständigen daraus
 ersehen könnten, wie er diese seine Melodieen eigentlich
 wolle gesungen und gespielt haben. Es lauten aber von
 dieser Sache seine eigenen Worte in seinem Briefe an
 mich folgendergestalt: „„Hochehrwürdiger, Wohlbedler und

Hochgelehrter Herr Rist, meine schlechte, sowohl in diesem andern, als jenem ersten Theile Seines Musikalischen Seelenparadieses befindende Arbeit betreffend, wäre zwar unnöthig viel davon zu melden, zumalen in solcher Art Compositionen wenig Besonderes erwiesen werden kann. Wenn aber gleich wohl Einer oder der Andere einwenden möchte: Herrn Rists Meinung ist ganz auf den Kirchenstyl eingerichtet, wie reimen sich dann diese Melodieen dazu, welche theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechslung des Taktes gesetzt? Diesen und Anderen zu begegnen, melde Folgendes: Ich präsupponire allezeit eine feine, langsame Mensur, als ohn' welche mein Ziel nicht erreicht wird. Darnach, so ist der Kirchenstyl mir, Gottlob! wohl bekannt, weiß auch wohl, wie ein erbaulich, geistlich Lied mit Andacht muß gesungen werden; giebt oder nimmt aber nichts, ob die Melodieen mit ganzen, halben, Viertel oder Halbviertel Noten gezeichnet wären, ein Fedweder kann sie doch nach eigenem Belieben, die geschwinde gesetzt, langsam, und die langsam gesetzt, etwas geschwinder spielen oder singen. Es ist und bleibt nur eine schlechte Melodei. Dem die Abwechslung des Taktes nicht gefällt, der mache lauter Choralnoten davor; dazu aber wird keine sonderliche neue Mühe oder Abschreiben erfordert. Nein, gar nicht; sondern man nehme nur, nach Gelegenheit, eine feine, langsame Mensur, worauf ich in Allem am Meisten gesehen; alsdann giebt sich's von selbst und ist nur das Einzige dabei zu merken, wenn etwa zwö oder mehr Noten über eine Silbe zusammengezet wären, daß man sich alsdann der vornehmsten gebrauche, welches den allerschlechtesten (einfachsten) Choral geben wird zc." " Flor giebt selbst 2 Beispiele einer Vereinfachung seiner Melodieen; ich führe eines davon hier an:*)

*) Einen treffenderen Beweis: daß die Gemeinden in der Regel die quantitirend-rhythmischen Choräle nicht im Takte gesungen haben, können wir nicht liefern, als ihn uns der hier mitgetheilte Choral mit der vom Componisten selbst gegebenen Umarbeitung giebt.

a) Die ursprüngliche Melodie:

a) { \overline{g} | $\overline{f\sharp} \overline{g} \overline{a} \overline{f\sharp} \overline{g} \overline{g}$ |
 Un- mög = lich könnt ich tra = gen,
 Ach Sünd und an = dre. Pla = gen

b) Flors Umbildung vorstehender Melodie zu einer Choralmäßigen:

b) { \overline{g} | $\overline{f\sharp} \overline{g} \overline{a} \overline{f\sharp}$ | $\overline{g} \overline{g} =$

a) { \overline{a} $\overline{h} \overline{d} \overline{c\sharp} \overline{d}$ | $\overline{d} \overline{d}$ |
 Gott Ba = ter bei = nen
 sammt des Ge = set = zes Zorn
 Dorn =

b) { \overline{a} | $\overline{h} \overline{d} \overline{c\sharp} \overline{d}$ | $\overline{d} \overline{d}$ |

a) { \overline{h} | $\overline{h} \overline{h}$ | $\overline{a} \overline{e} \overline{f} \overline{g}$ | $\overline{a} \overline{a}$ |
 die ha = ben mich getz = stochen

b) { \overline{h} | $\overline{h} \overline{h} \overline{a} \overline{g}$ | $\overline{a} \overline{a}$ |

a) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{g} & \text{f} & \text{f} \\ \text{so} & \text{grim} & \text{mig} & \text{daß} \\ & & & \text{ich} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{g} & \text{f} & \text{f} \\ & & & \text{e} \\ & & & \text{a} \end{array} \right\}$

a) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{a} & \text{a} & \text{h} & \text{c} & \text{d} & \text{a} \\ \text{sprach,} & \text{das} & \text{Herz} & \text{ist} & \text{mir} & \text{zer} & \text{brochen,} \\ & & & & & \text{sch} & \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{a} & \text{---} & \text{a} & \text{h} & \text{c} & \text{d} \\ & & & & \text{a} & \text{h} & \text{h} \end{array} \right\}$

a) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{c} & \text{c} & \text{h} \\ \text{jetzt} & \text{ruf} & \text{ich} & \text{Weh} \\ & & & \text{und} \\ & & & \text{Ach.} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \text{---} & \text{---} & \text{---} & \text{---} \\ \text{---} & \text{c} & \text{c} & \text{h} \\ & & & \text{h} \\ & & & \text{a} \\ & & & \text{g} \end{array} \right\}$

(Siehe Notenbeispiel 33.)

Abgesehen von dem geringen Werthe der Compositionen Floris ersehen wir doch aus dessen Schreiben, 1) daß Kirchenlieder zu jener Zeit nicht zu geschwind gesungen wurden, 2) daß die Abwechselungen des Taktes dem Kirchenstyl nicht angemessen schienen, 3) daß man zu jener Zeit den meisten Noten beim Gemeindegesang gleiche Zeit

zung gab, wovon uns Flors Umbildung der Melodie zu einer Choralmäßigen vollkommen überzeugt, 4) daß man diese Bezeichnung der gleichen Geltung der Noten bei dem Gemeindegesang in den Melodiebüchern aber nicht aufnahm, weil von Zeit zu Zeit der Sängerkhor vielleicht den Rhythmus beobachtete." Soweit Herr Heinisch, und wir haben nur noch hinzuzusetzen, daß wir dies Alles für wahr und richtig erkennen müssen. Sehen wir nun zu den allegirten Behauptungen des Herrn Dr. Wiener zurück.

Wenn 6) Herr Dr. W. sagt: „Zudem ist das, was als die wahre Gestalt der evangelischen Kirchengesänge grade in den Zeiten, wo sie am wirksamsten waren und die um ihrer Erfindung und Einführung willen noch heute am meisten gepriesen werden, nunmehr vor Augen gelegt wird, so gründlich verschieden von dem was heutzutage zumeist als das würdige und erbauliche an den Chorälen gepriesen zu werden pflegt, daß ein weitverbreitetes und tiefgehendes Befremden eigentlich nicht anders als zu erwarten gewesen ist;“ so müssen wir unwillkürlich staunen, daß ein Mann von solchem Scharfsinne eine dergleichen gehaltlose Aeußerung zu thun fähig ist. Also in der rhythmischen Form sollen wir das „würdige und erbauliche“ unserer Choräle suchen und wenn wir das thun, ist ein tiefgehendes Befremden — darüber, daß wir in veralteten Formen unser Heil suchen sollen — nicht anders als zu erwarten! Nein, Herr Dr. W., wir müssen nochmals wiederholen, was wir bereits öfter ausgesprochen haben, eine Choral-Melodie, welche nicht die erste Hauptbedingung einer solchen erfüllt, nämlich daß sie von einem ächt religiösen Geiste durchweht und beseelt ist, und aus einem frommen Herzen kommend zu jedem frommen Herzen leicht Eingang findet, hört überhaupt auf irgend einen Werth als Choral-Melodie zu haben, gleichviel welche rhythmische Formen sie an sich trage. Gott wolle uns in Gnade davor bewahren, daß wir auf einen solchen Abweg gerathen könnten, das „würdige und erbauliche“ einer Choral-Melodie in irgend einer rhythmischen Form (die wohl dazu beitragen aber nie höchste Bedingung der Würde des Choral sein kann) suchen zu wollen.

Durch solche absprechende Urtheile, (wir finden deren leider mehrere in Herrn Dr. Wieners Abhandlung *), werden manchmal selbst die wärmsten

*) „In Betreff der Choräle“ (sagt Herr Dr. Wiener in seiner bekannten Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang Seite 71) „kann die Frage,“ — über Wiederführung älterer Musikstücke — „nicht misslich sein, sie sind noch vorhanden, nicht nur ihre Namen, sondern auch ihre Melodien, wenn auch ermattet, verkürzt und zerfallen, sind noch bekannt. Die Erfahrung lehrt es daß eine Gemeinde, welcher die ächten Choralweisen wieder zu eigen gemacht werden, mit immer lebhafter erwachender Freude erkennt, wie nun erst das was sie so lange schon gesungen für sie den rechten Schwung, den rechten Sinn gewinnt. Thut sich aber hier nicht ein Quell der reichsten Mannichfaltigkeit auf? Alle diese verschiedenen Weisen, diese bald fröhlich bewegten, bald ernst gehaltenen Rhythmen, einmal die alterthümliche Kraft, das anderemal die jüngere Leichtigkeit, dort die gewaltig in die Seele fallende kaum zum Satz zusammengebändigte Tonreihe, hier die heiligen Frieden über das Gemüth legende Kundung, — werden die nicht unsern Sonntagen wieder eine ausgeprägtere Gestalt, jedem unserer Gottesdienste vom ersten Trone an seinen eigenthümlichen Charakter geben? Man sei nur dabei auch wieder so besonnen, daß man nach dem vor Alters festgestellten guten Brauch den Festzeiten ihre besonderen Melodien lasse und dieselben nicht durch Singen von allerlei andern meist sehr unberufen auf sie gedichteten Liedern gemein mache. Festlieder haben den Hauptbestandtheil unserer ersten evangelischen Choral Sammlungen gebildet; das Lied stehend wie das Fest selbst. Das macht einen wunderbaren Eindruck.“

Wenn der Herr Dr. Wiener hier mit aller Wärme der guten Sitte unserer Vorfahren gedenkt, den verschiedenen kirchlichen Festen und Zeiten nach Maßgabe ihrer geistigen Richtung jedes Mal diejenige musikalische Färbung zu geben, die am besten geeignet ist, solche Gefühle in der Gemeinde hervorzurufen, welche jede Festzeit für sich bedingt, (eine sehr lobenswerthe Sitte, der wir bereits in diesem unsern Werkchen gedacht haben), so können wir dies nur als erfreulichen Beweis seines Interesses für den religiösen Gesang rühmen; wie aber Herr Dr. Wiener dazu kommt, diese Verschiedenheit der Charaktere der Festmelodien gerade nur der quantifizirend-rhythmischen Form der Choräle zuzuschreiben, ist uns unbegreiflich, denn es wird wohl kaum irgendwie ein Beispiel aufzuführen sein, daß

Freunde der guten Sache irre geleitet, welchen nicht selbst die nöthigen Quellen zur Berichtigung ihrer Meinung zu Gebote stehen, und

ein einigermaßen gebildeter Mensch die Behauptung aufzustellen versuchte: es sei die Wirkung der Lobgesänge in der Kirche durchaus keine andere als die der Bußgesänge! Die Wirkung beider bleibt unleugbar stets verschieden, sie mögen accentuirend- oder quantitirend-rhythmisch gesungen werden. Ueberhaupt tritt das Vorurtheil, welches Hr. Dr. Wiener für die quantitirend-rhythmischen Choräle hegt, wiederholentlich sehr grell hervor. Er sagt so z. B. Seite 55. „Sehen wir in unsere kirchlichen Gesangbücher, so begegnen uns auf jeder Seite nur eben jene alten Melodienamen aus dem 16. und 17. Jahrhunderte die wir vorhin schon, nur in anderer Gestalt als wir sie jetzt besitzen, kennen gelernt haben. Worin besteht also der Fortschritt, der neue Gewinn? Wahrlich nur in der Umgestaltung jener alten Melodien. Ist das aber nicht unerträglich? Also nicht von dem echten Erzeuger rührt die Vollendung eines Kunstgebildes her, nicht von dem Begeisterten dem's aus dem Herzen quillt und unter den Fingern sich bildet, sondern von dem Kleinmeister der ihm hintennachpflücht. Nicht der Erbauer des Doms ist der rechte Künstler, sondern der ihm nachmals sein Werk mit Tünche überweist hat; nicht der Former der Bildsäule, sondern der durch weichliche Uebergoldung ihre scharfen, runden Formen verwüstet hat. Wahrlich das ist wohl noch in keiner Kunst da gewesen, daß die Armuth, welche nichts zu erzeugen und zum vollen Verständniß des vorhandenen Herrlichen sich nicht mehr zu erheben vermag, die Verzerrung dieses Herrlichen für echte Vollendung, und um das Maas der Thorheit voll zu machen, das Wiederabthun des Busses zur Wiederherstellung der reinen Gebilde für Verstümmelung ausgiebt.“

Hier schlägt sich doch offenbar Herr Dr. Wiener mit seinen eigenen Worten. Will er uns etwa ableugnen, daß viele Choräle der früheren Zeit ursprünglich accentuirend-rhythmisch waren? Doch das kann seine Absicht nicht sein, denn er spricht ja selbst in der zweiten Abtheilung seiner Abhandlung, „Geschichtliches über den rhythmischen Choralgesang“ über die verschiedenen Formen des rhythmischen Gesanges, und rühmt die Fortschritte, welche die Bildung des Choralgesanges durch Einführung des quantitirenden Rhythmus gewonnen habe. Nun fragt sich also: Sind jene accentuirend-rhythmischen Choralmelodien die durch Uebertragung in quantitirend-rhythmischen

Deshalb haben wir uns hier einer Uebersetzung dieses Wiener'schen Urtheils unterziehen müssen.

Formen gemeinten übertünchten Dombauten, oder soll das nicht übertüncht genannt werden, was man aus dem Accentuirenden in das Quantitirende umwandelt, wogegen aber Herr Dr. Wiener das mit „übertüncht“ bezeichnen zu wollen scheint, was aus dem Quantitirenden in das Accentuirende umgewandelt wird. Hier möchten wir doch wohl die ursprüngliche accentuirende Bauform als die edlere betrachten und ihr, wenn nicht den Vorzug, so doch gleiche Rechte mit der späteren quantitirenden Form einräumen müssen, insbesondere wenn wir bedenken, daß die Mehrzahl der Choräle, deren Wiedereinführung Herr Dr. Wiener verlangt, keineswegs der quantitirend-rhythmischen Form im weiteren Sinne des Wortes, sondern nur der älteren quantitirend-rhythmischen Form angehören, deren Gebrechen Herr Dr. Wiener selbst in seiner Auseinandersetzung der verschiedenen rhythmischen Choralformen in den Abtheilungen 3 bis 5 zu erkennen giebt, wenn er sie auch als große schätzbare Vorzüge und Eigenthümlichkeiten darstellt. Solchen unreifen rhythmischen Wechselverhältnissen, deren Unhaltbarkeit wir im Verlaufe dieses Werkchens mehrfach zu beweisen versucht haben, dürften wir eher den Namen „Lünche“ beilegen und sie für die „Bergoldungen“ halten, durch welche nicht der Künstler selbst, sondern der „hintennachpflückende Kleinmeister“ die Formen des ursprünglichen Kunstgebildes verwüftet.

Noch vielmehr aber muß es auffallen, wenn Herr Dr. Wiener Seite 56 fortfährt: „Darum täusche man sich nicht. Durch das Aufgeben des Rhythmus ist der evangelische Choralgesang in etwas anderes umgeschlagen als er vorher war, in eine der früheren gesunden, körnigen gerade entgegengesetzte Richtung. Ein solches Umschlagen ist aber überall Gleichthum und Tod; unser Choral hat nun ein Leichengesicht in welchem zwar Ton um Ton noch die alten Züge zu finden sind, aber der beseelende Geist, das bewegliche Leben ist daraus gewichen. Das rhythmische Leben aber ist allein das bindende; die Leiche löst sich in Atome auf.“ Das sind doch in der That Redensarten, deren sich nur Jemand bedienen kann, der geradezu von blinden Vorurtheilen beherrscht wird, und sich durch seine Verblendung zu Uebertreibungen verleiten läßt, welche mehr Halsstarrigkeit als Nachdenken verrathen.

Doch wir dürfen hierbei nicht länger verweilen und wollen zur weiteren Beleuchtung unserer wohlgemeinten Vorschläge, die Relation der Melodien betreffend, rüchftlich der quantitirend-rhythmischen Choräle nur noch denselben Gegenstand berühren, dessen wir schon Seite 44 und 45 dieses Werkes im Allgemeinen gedacht haben, nemlich der Varianten, mit denen die Melodien bereits in den ältesten Choralbüchern erscheinen, und die zum Theil auf örtlichen Verhältnissen oder Privat-Ansichten der Herausgeber zum Theil auch auf irriger Tradition beruhen mögen. Hierbei wird uns nichts Anderes übrig bleiben, als in dem neuen Choralbuche neben der Haupt-Melodie wie sie die Bearbeiter desselben gemeinschaftlich als die Bessere aufzustellen haben, auch die wichtigsten Varianten mitzutheilen.

Daß es aber solcher Varianten sowohl in den accentuirend-rhythmischen Chorälen, als auch in denen von ihren Componisten, Harmonisten und Herausgebern quantitirend-rhythmisch behandelten Chorälen, abgesehen von der Zeitdauer der Töne sehr Viele in Bezug auf die Folge und Tonhöhe der die Melodien bildenden Intervalle giebt, läßt sich nicht ableugnen. Man vergleiche nur die Varianten in der Melodie: Warum betrübst du dich mein Herz ic., von der wir die erste Hälfte in dem Notenbeispiele Nr. 34 mittheilen, ferner die Varianten der Melodie: Was mein Gott will das g'scheh' allzeit ic., (Notenbeispiel 35); und der Melodie: Nun freut euch lieben Christen g'mein ic., (Notenbeispiel 36)*).

*) Die zur Aufstellung der betreffenden Varianten benutzten Bücher sind folgende:

- 1) Spangenberg, Lateinische und deutsche Kirchengesänge, Magdeburg 1545.
- 2) Wittenbergisch Kirchenbuch von Reuchenthal, (Wittenberg 1578).
- 3) Böhmisches Gesangbuch, Nürnberg 1580.
- 4) Dresdner Gesangbuch, 1592.

Was aber ist denn nun das Wichtigste? Sollte es
sonst nicht nothwendig sein die wichtigsten Varianten-
auszertreiben?

Doch diese Andeutungen werden hierzu genügen, und
somit wollen wir nun zu dem Weiteren Hauptgegenstande
den wir bei Anlegung eines neuen allgemeinen Choralbuchs
im Auge zu behalten haben, nämlich zur harmonischen
Bearbeitung der Choräle übergehen.

Daß es hierüber verschiedene Stimmen giebt, lehrt
die Erfahrung. Die einen wollen alles, auch die andern
alles modern haben, und doch müssen wir uns über einen
bestimmten Weg einigen. Auch hier oben wird aus einer
historische Untersuchung und das Auffinden der ältesten
Harmonieen, mit denen unsere Chorale Melodien zusam-
men sind, der beste Wegweiser sein, um ältere wie neuere
Harmonieen richtig beurtheilen und das Beste davon wäh-
len zu können. Bei einer solchen Auffindung der ur-
sprünglichen Harmonieen müssen wir jedoch besonders in
Betracht ziehen, daß in der frühesten Zeit der Reformation
eine harmonische Behandlungsart der Chorale Statt fand

5) Straßburger Gesangbuch, 1616.

6) Wulpaus, Gesangbuch, Jena, 1609.

7) Schein, Canticale, Leipzig 1646.

8) Sethus Calvisius, Harmonia cantionum
ecclesiasticarum, Leipzig 1657.

9) Gröger, Praxis pietatis mollis, Frank-
furt a. d. S. 1668.

Bei 7, 8 und 9 habe ich mit Beziehung der Originalab-
drücke die deutschen Buchstabentabulaturen benannt, welche
der bekannte Cantor Fockerde (Bockert) in Mühlhausen,
(gegen das Ende des 17. Jahrhunderts), mit unbedenkli-
chem Fleiße entworfen hat. Diese Tabulaturen waren nicht
deshalb vorzugsweise lieb, weil in denselben bei allen er-
höhten und erniedrigten Tönen die Erhöhungen (cis,
gis u. s. w.) und ebenso die Erniedrigungen (es, as u. s. w.)
nicht durch die bekannten Versetzungszeichen \sharp und \flat , son-
dern mit gewöhnlichen Buchstaben vorgeschrieben sind, so
daß über die erhöhten und die erniedrigten Töne, welche
früher wohl öfter gar nicht bezeichnet wurden, (weil man
die Ausführung derselben den Sängern nach den älteren
Borschriften hierüber überließ) kein Zweifel entstehen kann.

die in keinem Falle mehr für unseren Gemeinbegang anwendbar ist, nämlich die, daß man die Choral-Melodie nicht in die Diskant-, sondern in die Tenorsstimme lege, wie wir dies schon Eingangs dieser Abhandlung bemerkt haben. Bis auf diese Zeit also dürfen wir nicht zurückgehen, sondern unsere Nachforschungen nur bis in die etwas späteren Jahre ausdehnen, wo sich bereits die für den Gemeinbegang geeignetere harmonische Behandlung; des Diskantstimmes die Choral-Melodie zu geben, festgesetzt hatten.

ad 1. a) haben wir nun zu bemerken, daß wir zwar bei dem Choralgesange wo möglich einfache und würdevolle Harmonieen anzuwenden haben, dabei uns aber sehr hüten müssen, dieselben nicht zu verflachen, wie dies leider in der neueren Zeit nur zu oft geschieht. Wir fühlen es gewiß der Mehrzahl nach bei einem ruhigen Blicke auf die Ehart'schen und andere gute Choralharmonisirungen der Vorzeit offenbar, wie kalt und lahm, wie trivial ein großer Theil unserer jetzigen harmonischen Choralbearbeitungen gegen die früheren gediegenen, dem Geiste der Melodie entsprechend bald schwungreichen, bald wohlmuthvollen Harmonie-Folgen jener Zeit ist! Diese älteren Harmonieen und zum Muster zu nehmen, in ihren Sinne und Geiste, bei Benutzung aller seit jener Zeit gemachten Fortschritte im Gebiete der Harmonie, die für unsere Zeit zweckmäßigsten Harmonieen zu entwerfen, wäre wiederum eine Aufgabe für tüchtige Musiker. Diejenigen Musiker aber, denen es hienzu an historischen Quellen fehlt, machen wir auf das erst vor Kurzem erschienene hochwichtige Werk des Freiherrn von Lucher aufmerksam: „Schatz des evangelischen Kirchengesanges“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel), das wir unbestreitbar als einen wahren, reichen, gewissermaßen unbezahlbaren Schatz, eine Zierde der historisch-musikalischen Leistungen seines Jahrhunderts, und überhaupt als ein so bedeutungsvolles Werk bezeichnen dürfen, welches in keiner Sammlung irgend eines auf Bildung Ansprüche machenden Musikers fehlen sollte.

ad 2. b) müssen wir es tadeln, daß unsere jetzigen Harmonieen nicht zu wenig Rücksicht darauf nehmen, ob eine Melodie in einer unserer neueren Tonarten, oder in

Inhang zu Dürf Org. - Blüthen. 6

eines der alten Kirchen-tonarten componirt ist. Denn, ob-
 wohl wir wohl wissen, daß die meisten aus den Harmonieen solcher
 Choräle, welche alten Tonarten angehören, die wir zu
 bekennen, welche nicht in der betreffenden Tonreihe
 enthalten sind, so haben wir doch bei der Classification
 dieser, den alten Tonarten zugehörigen Melodien, sehr
 darauf zu achten, daß die von uns gewählte Harmonie
 nicht dem einer solchen alten Tonart eignen Charakter,
 oder die durch den Umfang der Stimme bedingte Klang-
 farbe störe. Auch hier können wir nur auf christlichem
 Boden die nöthigen Kenntnisse und Berücksichtigungen finden
 und müssen wir ebenfalls, das oben vorgenannte Werk des
 Freiherrn von Lucher aufmesssam machen, da es in dieser
 in jeder Hinsicht werthvolle Werk selbst enthält; die im
 Besitze solcher historischer Quellen sind, die mühsame Zu-
 sammmentragen und Auffuchen des nöthigen historischen
 Mittel erleichtert, oder großen Theils entbehrlich macht.
 Jedoch können wir selbst aus diesem gewöhnlichen Werke
 nicht ohne Weiteres alle Harmonieen entnehmen, wie sie
 da sind, sondern müssen das Beste daraus auswählen,
 eventuell nach unserm besten Wissen und Gewissen, wo es
 nöthig erscheinen möchte, ändern und bessern, und was
 wir dabei zu thun haben ergiebt sich schon aus den Be-
 merkungen, die wir im Allgemeinen über die harmonische
 Behandlung der Choräle gemacht haben. Ueberhaupt (wie
 ich unter andern auch in der Vorrede zu meinem Choral-
 buche gesagt habe) dürfte es nicht zweckmäßig erscheinen,
 die Harmonieen unserer Choräle in gewisse, der Fortschritt-
 Fortschreitung der alten Kirchen-tonarten, Octaven-gattungen
 oder Klangreihen beschränkende Gesetze anzuhängen zu
 wollen. Die Harmonie in ihrer fortgeschrittenen Ausbildung hat
 jedenfalls bedeutende Vorzüge vor der älteren unvollstän-
 digen und wenn die damals besser angewendet
 wurde, so ist es nur die Schuld der Künstler, daß sie
 nicht die reiferen Erkenntnisse im Gebiete der Harmonie,
 welche unsere Zeit vor jener früheren voraus hat, benutzen,
 und durch alle dem Charakter des Choralgesanges ent-
 sprechende harmonische Kunstmittel den Eindruck der Me-
 lodie zu unterstützen und zu verstärken suchen. Wir haben
 ja sogar manche schöne Melodien, die aus einer Zeit

herkammt, wo es noch gar keine Harmonie in dem Sinne gab, den wir jetzt diesem Worte beilegen*).

Auch stehen ja überhaupt die frühern harmonischen Mittel unsern gegenwärtigen bei Weitem nach, und wenn wir sie nicht zweckmäßig benutzen, sondern unsern Vorfahren in vielen Fällen zugestehen müssen, daß sie mit ihren unvollkommenen Mitteln mehr ausrichteten, als wir mit unsern vollständigeren Mitteln auszurichten wissen, so gereicht dies den Harmonisten unserer Zeit keineswegs zur Ehre, sondern sie mögen dies beherzigen, und mehr Fleiß und Umsicht auf die Choralharmonieen verwenden. Es war allerdings eine Zeitlang allgemein und ist wohl auch noch jetzt bei manchen Meistern Sitte, daß sie ihren Schülern als die erste und leichteste Aufgabe im vierstimmigen Sage die Harmonisirung der Choralmelodieen aufgeben und leider glauben Manche, die diese unterste Bildungsstufe absolviert haben, daß sie nun auch fähig sind, ihr Licht durch Herausgabe eines Choralbuchs leuchten zu lassen. Eben auf diesem Wege entstehen denn auch leider die vielen unglücklichen, unreifen und feichten Choralbuchs-Producte solcher Art, die dennoch, trotz ihrer in die Augen springenden Gehaltlosigkeit, theils der Neuheit wegen, theils aus Mangel an Uebersicht der bereits erschienenen besseren Choralbücher ihre Käufer finden und nachher den Besitzern unnütz daliegen. Auch aus diesem Grunde sollten sich die unterrichtetesten, vorzüglichsten Meister der Tonkunst und die im Felde der Hymnologie erfahrenen Freunde des religiösen Gesanges dazu verbinden, mit gemeinsamen Kräften ein ausreichendes, den höheren Anforderungen entsprechendes allgemeines neues Choralbuch zu liefern.

ad 2. c) wird es keinem einigermassen unterrichteten, ja selbst keinem klügeren Musiker schwer fallen zu unterscheiden, ob eine Harmonisirung einfach, colorirt oder auch

*) Man vergleiche was wir darüber in Türk's Organistenpflichten, 2. Auflage, Seite 48 u. f. f. gesagt haben, und wovon wir, des guten Zusammenhanges wegen, hier einiges wieder aufgenommen haben.

contrapunktisch setz; und mag man immerhin den kühnsten Chören den Vortrag der einen wie der andern monistischen Gattung gestatten, jedoch für den Gemeinderath ist jedenfalls nur die einfachste Harmonisirung brauchbar. Daher haben wir auch, abgesehen von der mehr oder weniger quantitativen Form einer Melodie, zu sehen, daß alle 4 Stimmen in einem für den Gemeindegesang bestimmten Chorale stets gleichmäßig einhergehen, ferner daß in den verschiedenen Stimmen nicht verschiedene Bindungen gegen einander Statt finden, sondern daß, gleichviel in welcher Weise und nach welcher Zeitwerthe die Melodietöne in ihrer Succession sich zeigen, dieser Zeitwerth in allen mit einander in allen Stimmen gleichzeitig eintrete und fortschreite, die gesammte Masse, sie möge sich nach Verhältniß schneller oder langsamer bewegen, durch gleiche oder ungleiche größere oder kleinere Noten fortschreiten, immerfort in der Art und Weise mit dem Aussprechen der Töne zusammentreffe, und nicht in der einen Stimme von den guten Tacttheilen auf die schlechten, oder von schlechten auf gute Tacttheile hinübergewechselt werden, während andere Stimmen mit den Sylben aus sind, oder nachfolgen. Fordert Melodie oder Harmonie Synkopen, (was jedoch möglichst zu vermeiden) so mag man sie in den Noten aufstellen, aber diese müssen nach Maßgabe des Textes getrennt werden, wie auch bei durchgehenden Noten als z. B. bei mehreren, allerdings mehrere Noten in einer Stimme anfallen und dieselbe Sylbe fallen können, jedenfalls aber die anderen Stimmen entweder in ähnlichen Figuren mitgehen, oder Noten von demjenigen Tactwerthe aus setzen, welchen die zu einer solchen Figur gehörenden Töne zusammengerechnet ausmachen. Denn gerade ungleiche Fortschreiten und das hier gemeinte ungleiche Aussprechen der Sylben in einer Stimme gegen die andern, würde bei Einführung des quantitativen Gemeindegesanges, (welcher hierzu leicht Veranlassung geben könnte) die hemmendsten Schwierigkeiten darbieten, und ist zu Gunsten der guten Sache zu vermeiden. Dies ist das Nöthigste, was wir bei der beabsichtigten Reform

des Kirchengesanges sowohl in Rücksicht auf die Vorträge als auch auf die Harmonieen unserer Chöre im höchsten Grade haben.

Werfen wir demnach auch einen Blick auf die Gebrechen und Mängel unseres jetzigen Kirchengesanges in Rücksicht auf seine tadelhafte Ausführung. Es kann hierbei nicht von einer historischen Untersuchung, sondern nur von einer Darstellung dessen, was wir selber täglich zu hören Gelegenheit haben, die Rede sein. Hierbei wollen wir zwei Hauptüberr unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, das erste: der ungewöhnliche Gesang; das andere: die noch ungewöhnlichere Art der Orgelbegleitung desselben. (Legen wir auch hier die schon andern Orts von uns gemachten Bemerkungen zu Grunde.) Was wäre wohl mit der jetzt üblichen Ausführungsart des Kirchengesanges zu fassen? Dieses mit wenigen Ausnahmen fast überall gebräuchliche Schlingen, dieses träge, den guten Zusammenhang der Melodie störende Einherstreiten des Gesanges, dieses wildrige, so vielfach übliche Uberschlagen der Töne in die Alt-Gebäude, welches dem Choral eine störende, unwillkürlichen Anstich giebt, dieses kraftlose Singen oder Singsingen so zu nennende musikalische Einlagen so viele Töne, welche oft keine Ahnung von irgend welcher Sinnbildung haben; dieses zwecklose Weiden so vieler Organisten, die nicht die Gemeinde, sondern nur sich selbst hören wollen, — Dinge, die so oft schon tadelnd besprochen worden und besprochen worden sind, dennoch an vielen Orten mit gewissenloser Hartnäckigkeit festgehalten werden — müssen jeden wahren Freund des religiösen Gesanges mit gerechtem Unwillen erfüllen. Man hat zwar seit einiger Zeit wieder angefangen in den Schulen dem Gesangsunterrichte theils im Allgemeinen, theils in besonderer Rücksicht auf den Choralgesang, eine größere Aufmerksamkeit zu schenken, aber der Erfolg davon für den Kirchengesang ist zur Zeit noch nicht sehr fühlbar geworden. Eben so fehlt es durchaus nicht an Seminaren, wo der zweckmäßigste Unterricht im Orgelspiel erteilt wird, aber merkwürdiger Weise sieht man nur in einzelnen seltenen Fällen die Früchte dieser ehrenwerthen Bemühungen gebelien, während sich im Ganzen kaum

eine ersprießliche Wirkung derselben zeigt. In den Bestrebungen nicht allein den betretenen Weg sondern von allen Seiten mit aller Energie die Maßregeln zu nehmen, um auch hierin eine Reform herbeizuführen, muß nothwendig unsere und angelegentlichste Sorge sein. Besondere Erwähnung aber haben wir vielen der Herrn Organisten in Bezug auf ihre wechselnden Choral-Harmonieen und unzweckmäßige Art ihrer Zwischenspiele zu geben (die Organisten zu einer und derselben Melodie (schon weiter vorn erwähnt haben) bei den verschiedenen Versen eines Liedes verschiedene Bässe spielen, mehrerem Betracht tadelnswerthe Gewohnheiten älteren Gemeinde-Mitglieder oder auch die jüngeren tiefe Stimme haben, sie mögen den gebildeten und gebildeten Ständen angehören, (vergleiche Seite Werkchens) schaffen oder suchen sich, sobald sie einigermaßen richtiges natürliches Gefühl besitzen, Bässe, oder lauschen dem Organisten die besten. Diese möchten sie gern singen. Wenn nun der Bass nicht bei diesen Bässen bleibt, sondern bei einem andern diese, bei dem andern jene Harmonie spielt, Harmonieen, die der Melodie keineswegs entsprechen, fühlt dies die Gemeinde unwillkürlich und es ist ihr das Treffen der Melodie-Töne, wie das Treffen der Bässe. Wir sollten meinen, daß der Organist bei Vor- und Nachspielen hinreichende Veranlassung zu seiner Geschicklichkeit in harmonischen Wendungen, in trapunktischen Ergießungen zu versuchen, aber der Gesang der Gemeinde sollte er sich nicht fremden oder gesuchten, wenn auch an und für sich so trefflichen Kunstform enthalten und die Gemeinde falls so einfach als möglich begleiten. Durch ein mäßiges Registriren, durch ein mehr oder weniger stimmiges Spiel u. s. w. bietet sich ihm schon Gelegenheit genug, eine dem Geiste des Textes und der in den verschiedenen Versen motivirten Richtung desselben entsprechende Mannichfaltigkeit in seine Orgelbegleitung zu bringen. gekünstelte Harmonieen aufsuchen zu müssen.

Eben so tadelhaft ist es, daß viele unserer Organisten heut zu Tage die Choralzeilen durch weitschweifige, unnütze, den Zusammenhang störende Zwischenpiele auseinanderreißen, statt das Zwischenpiel, seinem Zwecke gemäß, nur dazu zu benutzen, die Gemeinde von dem Schlußstone einer Zeile zu dem Anfangstone der andern Zeile so hinüber zu leiten, daß das Treffen dieses Anfangstones der Gemeinde erleichtert wird! Und wenn auch Rind und andere berühmte Männer Zwischenpiele geschrieben haben, die an und für sich recht schön sein mögen, so sind wir doch endlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß, schon rücksichtlich der Länge derselben, der eigentliche Zweck der Zwischenpiele vielfach verfehlt wird.

Ueberhaupt hat der Organist und eben so der Cantor sich ernstlich zu bemühen, das Seine dazu beizutragen, daß alle Inconvenienzen in dem Zusammenhange der musikalischen Leistungen in der Kirche vermieden werden*).

Wenn dies hier eigentlich nur der Ausführung des Choralgesanges gilt, so können wir doch dabei nicht unberührt lassen, daß man auch bei der Wahl der Responsorien und der Kirchen-Musik den Charakter der zu singendenliederungsweise zu berücksichtigen hat, damit sämmtliche musikalischen Leistungen jedes Gottesdienstes für sich in näherem Zusammenhange treten, um die nöthige, dem Gefühle wohlthuende Einheit zu erreichen. Sollte es uns an einer ausreichenden Auswahl neuer Responsorien fehlen, so dürfen wir uns nur an die frühern Zeiten wenden. Da finden wir eine mehr als hinreichende Zahl so herrlicher, von dem wahren Elemente religiöser Begeisterung durchdrungener Arbeiten, die sich ohne übergroße Mühe mit für den jetzigen Responsorien-Gesang geeigneten Texten unterlegen lassen und, in die Liturgie eingetrag, von der herrlichsten Wirkung sind. Auch können wir unsere Vorfahren nach in anderer Rücksicht zum Muster nehmen, (wie wir schon weiter vorn erwähnt haben) nämlich in Bezug auf die eigenthümliche musikalische Färbung, welche sie den verschiedenen kirchlichen Festzeiten zu geben wußten; und woran man jetzt kaum noch irgendwo denkt, so empfehlenswerth auch diese verschiedene Färbung der musikalischen Festungen für die Kirche ist, da sie jedem Feste ein dem Geiste desselben entsprechendes eigenes Gepräge giebt. Vergleichnen wir z. B. nur unsere älteren Choral- Melodien,

Der Cantos trägt die höchsten Feste und bei diesen höchsten
Inhalte immerhin stärker singen, als bei niederen und
wichtigen Inhalte) aber so daß sie nicht überhöret;
ergänzt sich durch die Abkürzung jeder Art nach
dem Inhalt.

So stellt sich uns als unleugbare Thatsache dar, daß die
für die Weihnachtszeit bestimmten, einen kirchlich-freudigen,
die für die Passionszeit einen still-ernsten, die für das
Osterfest eine froh-heiteren, auflockernden Charakter ha-
ben u. s. w. Derselbe Charakter zeigt sich auch in den Re-
sponsorien, in den Vorträgen. Sie haben für jedes Fest
ein eigenes Kyrie, Gloria, Credo u. s. w. und sogar ver-
schiedene Strophen u. s. w. Diese dann mit desto so
hochgeschätzte eigenthümliche verschiedene Färbung, der mu-
sikalischen Leistungen jedes Festes und jeder Kirchenzeit
auch in unsern Tagen wieder zu erreichen, dazu gibt uns
besonders das Einlegen für die Responsorien, Gesänge ein-
gerichteter Compositionen über geeignet, auf jede Fest-zeit
besonders bezügliche Sprüche und Gebete in die Litur-
gie vorzugsweise bedeutsame Mittel, (vergleiche den Inhalt
der Anmerkung zu 4 unsere Widerlegung der Wienerischen
Behauptung über die Unbekanntschaft der Musiker mit den
historischen Quellen des Choralstipiums), und so erbaulich
auch an und für sich schon der rhetorische Vortrag solcher
Sprüche wirkt, so tritt doch bei dem (versteht sich) ansonst
Chorgesang — ohne Instrumentalbegleitung — eingeschränk-
ten) musikalischen Vortrage derselben die Charakter-Ver-
schiedenheit der betreffenden Feste überwiegend hervor
und bewirkt eben das beabsichtigte musikalische Sprüche.
Was aber sollten wir uns ernstlich zu Herzen nehmen, und
dabei jedem einzelnen Gottesdienst so gussatteten, daß er
der Zeit und den Festen, in die er fällt, durchweg ent-
spreche. Es bleibt ja jedem Prediger anheim gestellt, wenn
ihm durch Einlegung einiger Sprüche (wenn er will) wie sich
von selbst versteht, Maß und Ziel halten, und die Liturgie
zu lang erscheint, dagegen andere Liturgiechöre nur zu
sprechen, statt sie singen zu lassen, wohl auch in einzelnen
Fällen das für das betreffende Fest nicht gerade Notwen-
dige ganz zu übergehen, als z. B. das: „Gloria sei Gott in
der Höhe, und Friede auf Erden“, welches vorzugsweise
in der Advents- und Weihnachtszeit seine Bedeutung fin-
det; und dagegen in der Pfingstfesten u. s. w. entbehrlich sein
möchte, ferner die Prefation mit dem Heilig, welche am
Besten anderen Sprüchen Platz machen könnte; u. s. w.,
worauf die Herrn Prediger gewiß jedesmal das Rechte und
Nothwendige zu wählen wissen werden. Wir wollen hierbei
nicht in Abrede stellen, daß schon durch verschiedene, dem
jedemaligen Geiste bestimmter Kirchenzeiten und Feste ent-

und wiederum, wenn der Inhalt der Lieder einen gemäßigteren, schwächeren Gesang fordert, muß derselbe doch immer der Gemeinde so vernehmbar sein, daß sie sich darnach richten kann, wobei natürlich die größere oder geringere Zahl der versammelten Gemeinde-Mitglieder in Betracht zu ziehen ist. Eben so muß der Organist, bei einem im Allgemeinen würdevollen Vortrage der Choräle, und neben seinem nach der Anzahl der Anwesenden einzurichtenden schwächeren oder stärkeren Orgelspiele stets den Inhalt des Liedes berücksichtigen, besonders aber fortwährend im Auge behalten, an welchem Tage oder in welcher Festzeit er spielt, damit er den Sinn und Geist nicht verfehle, den sein Orgelspiel in der betreffenden Zeit auszudrücken hat.

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß eine große Zahl der Gemeinde-Mitglieder entweder überhaupt nicht die Bildung oder wenigstens nicht soviel Gewalt über sich hat, um bei seinem Eintritte in die Kirche mit voller, ernster Fassung sein Herz ohne Weiteres von dem Trachten und Treiben der Außenwelt, von den Sorgen und Mühen des äußeren Lebens losreißen und dem Göttlichen zuwenden zu können, um in reiner geistiger Anschauung ein tieferes religiöses Gefühl in sich hervorrufen zu können und so die Grundlage zu gewinnen, ohne welche auch der edelste Mensch den Zweck des Kirchenbesuchs, das Bessere in sich zu beleben und zu stärken, und aus dem gottgeweihten Heiligthum mit erneuerten edlen Grundsätzen in sein irdisches Wirken zurückzukehren, nicht zu erreichen vermag. Diese nöthige Stimmung hervorzurufen ist natürlich Sache des Gemeinde-Gesanges. Der Organist, der denselben zu

sprechende Compositionen ein und derselben Liturgiechöre mit Nutzen gewirkt werden kann, indessen bleibt uns ja die verschiedene Färbung der Liturgiechöre, neben dem Gebrauche der Sprüche immer überlassen, ja sie ist sehr wünschenswerth, denn es bedarf keiner Frage, daß es vorzugsweise zur religiösen Erhebung der Gemeinde beiträgt, wenn bei jedem einzelnen Gottesdienste von Anfang bis Ende Alles vermieden wird, was auf die Einheit der gottesdienstlichen Frier auch nur im Kleinsten nachtheilig einwirken könnte.

begleiten hat, sollte daher nothwendig sich jeder und unwürdigen Spielerei enthalten, die nicht all Stimmung zu befördern unfähig ist, sondern lei die Seele vor Störungen in ihrer Erhebung schützen zu helfen, nur dazu dienen kann, solche gen herbei zu führen. Er sollte und müßte also Dingen seine Choralbegleitung von allen profaner leien die der Würde des Chorals entgegen treten und auch insbesondere sich nicht solcher höhere Formen bedienen, welche sich nicht mit der ehlen Ei des Choralgesanges vertragen. Ja, da es eine de pflichten ist, jede Störung in dem Zusam der musikalischen Leistungen in der Kirche zu v so hat er gleich sein Vorspiel so einzurichten, dasselbe der in dem darauf folgenden Chorale sou Texte des Liedes als der Beschaffenheit der Melo vorwaltenden geistigen Richtungen genau anschließ so muß er auch seine Zwischenspiele (wo sie no sind) einrichten. In diesen Zwischenspielen hat zugleich ernstlich zu bemühen, die Gefühle in Orgelspiele anzudeuten, welche der Gesang des fenden Chorals in der Gemeinde hervorzurufen ist. Er hat daher bei der Orgelbegleitung des degesanges, zumal bei Liedern trüben Inhalte am Bußtag, nur die einfachsten, naturgemäße monieen zu nehmen, wenn schon bei Liedern froh haltes ihm der Gebrauch durchgehender Noten begleitenden Stimmen eher erlaubt sein dürfte. Vorspiele zum Hauptliede muß er den Schlußcho turgie im Auge behalten, so z. B. wenn das schwungreiche Lied: „Eine feste Burg ist unse gesungen werden sollte, welches allerdings ein l Vorspiel erlaubt, und es würde die Liturgie Chöre: „Ein Herr, Ein Glaube, Eine Taufe, und Vater unser aller etc.“ geschlossen, so dar Vorspiel nicht mit jenen der Melodie dieses Li liegenden, majestätisch brausenden Triumphtönen sondern muß mit glaubensvollem aber ruhigem G ginnen und erst nach und nach zu einem leb Aufschwunge fortschreiten. Sodann sollte er nicht

leider so oft geschieht, bei dem Anfange der Predigt die Kirche verlassen, und am Schlusse derselben ohne religiöse Sammlung wieder eintreten, sondern die Predigt mit aller Aufmerksamkeit zuhören, sich ganz in dieselbe versenken, damit sein Vorspiel zum Schlußliede, so wie sein Ausgangsspiel dem Geiste der Predigt entspreche, gewissermaßen ein Echo desselben sei.

Kurz, das ganze Walten des Organisten muß aus einem Gusse sein, und daß es das werde, dazu ist noch besonders nöthig, daß er den Text der zu singenden Lieder vorher durchlese, und sich so darauf vorbereite, in welcher Art und Weise er seine Orgelvorträge zu machen hat. Aus dem Texte der Lieder kann er bei einiger Umsicht und in der Zusammenstellung der Festzeit, in welcher sie gesungen werden, schon im Voraus auf den Haupt-Inhalt der Predigt schließen, um gleich seinem Eingangsspiele diejenige musikalische Färbung zu geben, die die betreffende Festzeit bedingt.

Daneben hat der Organist sich eben sowohl vor einem zu schleppenden als auch vor einem zu raschen Choralspiele zu hüten, denn durch das erstere (das zu träge Singen) wird der Fluß der Melodie unterbrochen und die Uebersicht der rhythmischen Gliederung erschwert und somit das belebende Gefühl des Rhythmus ertödtet; das zweite aber (das zu rasche Singen) beeinträchtigt die Würde des Kirchengesanges und ermüdet das innere Leben des Gesanges, weil das zu rasche Singen den Sänger zu sehr beschäftigt, als daß er nicht darüber den Sinn des zu singenden aus den Augen verlieren sollte, in welchem Falle der Gesang zwar äußerlich belebt erscheint, aber es nicht wirklich ist, nur soll uns dies nicht abhalten, dem accentuirend-rhythmischen Chorale durch einen nach Verhältniß mehr bewegten Gesang und durch schärferes Markiren oder wenigstens strengeres Beobachten der Thesis und Arsis, einen mehr taktmäßigen Gang und somit mehr Leben zu geben, damit das Gefühl des Rhythmus wirksamer werde, als es bei dem jetztigen schleppenden und trägen Gesange der Fall ist. Endlich dürfen auch die Ruhepunkte auf den Endsyllben nicht unverhältnißmäßig lang gehalten werden,

eben so wenig als die vorletzten Sylben, wie dies in manchen Kirchen üblich ist, ungebührlich ausgetrieben werden dürfen. Alles hier Gesagte gilt auch von Orgelbegleitung der quantitirend-rhythmischen Chöre nur daß bei diesen die Zwischenspiele, das Ausdehnen vorletzten Sylben und die Ruhepunkte auf den Endsyllab der Choralzeilen von selbst wegfallen, weil die Dauer Halte durch Taktzeichen festgesetzt ist. In Rücksicht die Choräle gerader Taktart erwähnen wir nur noch, sofern die Dauer der Endsyllben nicht angegeben ist, dem Falle, daß die Endsyllbe einer Choralzeile auf das 4te Viertel fällt, und die folgende Choralzeile mit einem Viervierteltakt beginnt, (so daß gar kein Ruhepunkt zwischen beiden Zeilen Statt finden würde,) es rathsam möchte, den Taktwerth der Schluß-Note um die Dauer eines halben Taktes zu vergrößern, so wie man das zu thun haben würde, in dem Falle, daß die Vorderzeile mit dem 4ten Viertel eines Taktes endet und die folgende Zeile mit dem ersten Viertel des kommenden Taktes beginnt. Bei dergleichen Chorälen, wo die Endsyllbe der Vorderzeile auf das erste Taktviertel und der Auftakt der folgenden Zeile auf das 4te Viertel des Taktes fällt, schon durch die zwischen beiden stehenden zwei Viertelnoten die Dauer der Endsyllben, oder des zum Athemhahenden nötigen Ruhepunktes von selbst bestimmt.

Auch wenn die Vorderzeile mit dem 2ten Viertel eines Taktes schließt und entweder auf das 4te Viertel der folgenden Zeile fällt, oder auch Falls die folgende Zeile gar keinen Auftakt hat, ist die Dauer der Pausen zum Ersatz eines Ruhepunktes genügend.

Bei Chorälen in dreitheiligen (Trippel-) Taktarten wenn die Schlußnote auf das erste Viertel fällt und folgende Zeile eine Auftakt-Note auf dem 3ten Viertel auch gar keinen Auftakt hat, ebenfalls keine willkürliche Ruhe nöthig; sofern aber die Vorderzeile erst mit dem 2ten Viertel endet und die folgende Zeile schon mit dem 3ten Viertel beginnt, wenigstens allemal nach zwei Zeilen dem Taktgefühl entsprechende Pause zum Athemhahenden nöthig. In Hinsicht auf die Harmonienwahl bei quan-

rend-rhythmischen Choral-Melodien im Tripeltakt zu Liedern jambischen und eben so trochäischen Versmaßes scheint es räthlich, den Bass zur Erhaltung des richtigen Taktgefühles (mit Ausnahme der bezeichneten Ruhepunkte) ununterbrochen in Vierteln fortgehen zu lassen, so daß entweder zwei Harmonieen oder 2 Bass-Noten auf jede schwere Sylbe fallen. Dies sollen jedoch nur ohnmaßgebliche Vorschläge sein und nur vielleicht mit zur Erinnerung dienen, daß es wünschenswerth sein dürfte, bei einem neuzuzulegenden allgemeinen Choralbuche sowohl für die quantitirend- als auch für die accentuirend-rhythmischen Choräle, da wo Ruhepunkte oder Halte nöthig sein möchten, dies durch bestimmte Pausen vorzuschreiben.

Die vorstehenden Andeutungen über die gegenwärtige, so wie die geäußerten Wünsche für eine künftige verbesserte Ausführung des Choralgesanges, in der Zusammenstellung mit den vorangegangenen übrigen Inhalte dieser unserer Abhandlung werden hinreichen, auf alles das aufmerksam zu machen, was wir bei dem Entwurfe eines den quantitirend-, wie den accentuirend-rhythmischen Choralgesang gleichmäßig berücksichtigenden neuen Choralbuchs im Auge zu behalten haben.

Wie viele Hindernisse auch der Aufstellung und Bearbeitung eines solchen allgemeinen Choralbuchs entgegen treten mögen, so halten wir es doch nicht für unmöglich sie zu besiegen, sofern nur sowohl Kunstfreunde als auch Musiker nicht, wie dies jetzt leider häufig geschieht, bloß eine beider Richtungen des Choralgesanges auf Kosten der andern vertheidigen, sondern mit Mäßigung auch der ihren Wünschen und Ansichten gegenüberstehenden anderen Richtung das ihr gebührende Recht einräumen. Einseitig also dürfen wir dabei nicht verfahren, und jeder muß der allgemeinen guten Sache zu Liebe von der starren Verwerfung dessen, was ihm nun gerade nicht behagt, zurückgehen und sich mit denen die anderer Meinung sind, friedlich vertragen, damit jeder Richtung eine wahre und unpartheiische Würdigung zu Theil werde. Wir glauben, daß jetzt, wo überhaupt die Zeit der Vereine ist, es leichter werden möchte als zu mancher andern Zeit, ein Co-

musical notation and text fragments, including words like "singspiel", "musik", "noten", "beispiele", "vorstehendem", "werken".

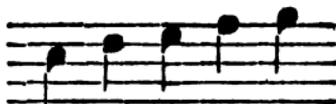
Noten - Beispiele zu vorstehendem Werken.

Wider mein Erwarten hat diese kleine Broschüre, in welcher ich mich hier über den Werth des quaquattirend-rhythmischen Choral, im Vergleiche mit dem accentuirend-rhythmischen Choral, und über einen zu wünschenden Gebrauch Beider in der evangelischen Kirche ausgesprochen habe, den Umfang der für sie bestimmten Bogenzahl überschritten, so sehr ich dies durch möglichst engen Druck und theilweis kleinere Lettern zu vermeiden wünschte. Dies veranlaßt mich auf den nochmaligen Abdruck der Musikbeispiele Nr. 1 bis 33, (welche ich im ersten bis fünften Bogen in Buchstaben gegeben und dabei versprochen habe, sie am Schlusse dieses Werkes in gewöhnlicher Notenschrift mitzutheilen) Verzicht zu leisten. Obwohl die dort gebrauchten Schriftzeichen sowohl den Musikern selbst, als auch den musikalisch-gebildeten Freunden des religiösen Gesanges leicht verständlich sein werden, halte ich es doch für nöthig für etwanige ununterrichteter Leser eine kurze Erklärung dieser Schriftzeichen hier folgen zu lassen. Sie sind doppelter Art: 1) die, welche sich auf die Tonhöhe und 2) die sich auf die Dauer der Töne beziehen. Was die ersteren betrifft, so habe ich die Töne



durch die einfachen Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, (welche die Namen derselben bilden) bezeichnet. Zur näher-

gen Bezeichnung derer Töne, welche über diese Octave hinausgehen,



Habe ich dieselben Buchstaben gebraucht, aber einen kurzen Querstrich unter jeden solchen Buchstaben gesetzt, wie hier:

e d e f g

Was 2) die Dauer der Töne betrifft, so habe ich diese (ähnlich wie bei der früher üblichen deutschen Tabulatur) für jeden einzelnen Buchstaben durch darüber gestellte Zeichen angegeben, von denen a) ein harter Querstrich — die Dauer einer halben Taktnote, b) die gewöhnliche Viertel-pause v die Dauer eines Viertels, und c) die gewöhnliche Achtelpause v die Dauer einer Achtel-Note bezeichnet.

(Es versteht sich von selbst, daß ein jeder die Tonhöhe bezeichnender Buchstabe, über welchen 2 oder mehrere durch den bekannten Bogen — verbundene Taktzeichen stehen, die Dauer dieser verbundenen Taktzeichen bekommt, als

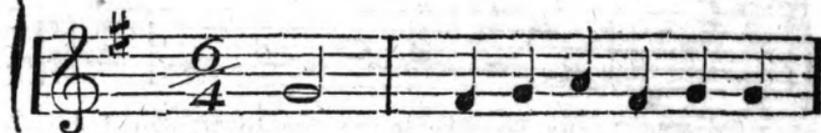
z. B. — die Dauer von zwei Halben-Takt- oder vier Viertelnoten, ferner — die Dauer von drei

Viertel-Noten, und v die Dauer von drei Achtel-

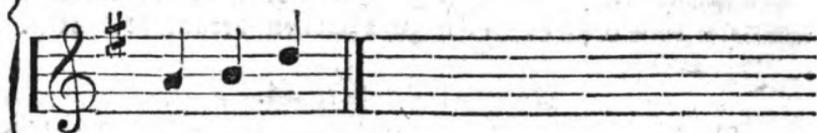
Noten u. s. w.) Taktzeichen, unter denen kein Buchstabe steht, und die nicht in der vorgenannten Art (durch einen Bogen —) mit einem vorangehend n Taktzeichen verbunden sind, gelten als Pausen von demselben bereits bezeichneten Taktwerthe. (Von der Bedeutung derjenigen Bogen, welche sich nur auf die Verbindung mehrerer auf eine und dieselbe Textsilbe fallende Noten beziehen, ist hier nicht die Rede.) Die zwischen den Buchstaben eingeschalteten aufrecht stehenden Striche bezeichnen den jedesmaligen Eintritt eines neuen Takts. Zur Erleichterung der Uebersicht lasse ich hier 3 Beispiele folgen:

Flor's Melodie: Unmöglich kann ich tragen ic.

g | fis g a fis g g |



a h d |

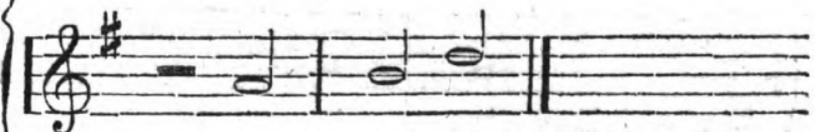


Dieselbe Melodie nach Flor's Umbildung.

g | fis g a fis | g g



a | h d |



Aus der Melodie: Ein' feste Burg zc.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics 'd | fis g a h a gis | a'. The notes are: d (quarter), fis (quarter), g (quarter), a (quarter), h (quarter), a (quarter), gis (quarter), a (quarter). The bottom staff is a piano accompaniment in G major (one sharp) and 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter).

Dies wird zur Verständigung der in Bogen 1 bis gebrauchten Tonschrift hinreichen. Die übrigen Beis Nr. 34 bis 39 folgen hier nachstehend in gewöhnlicher Notenschrift, wobei ich nur zu bemerken habe, daß ich weiterer Ersparung des Raumes statt der in den Diagrammen stehenden Noten von größerem Taktwerthe mich Viertel- und Achtel-Noten zu bedienen veranlaßt wurde.

Notenbeispiel Nr. 34.

Varianten der Melodie: Warum betrübst du mein Herz zc.

(Die Bücher, aus welchen, diese und die folgenden Varianten entnommen sind, habe ich Seite 79 und 80 dieses Werkes [in der Anmerkung] näher bezeichnet.)

The image shows three staves of musical notation, each with a different source attribution. All staves are in G major (one sharp) and 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter).
 - The first staff is labeled 'Schein,'.
 - The second staff is labeled 'Calvisius.' and 'Erüger.'
 - The third staff is labeled 'Dresdner und' and 'Straßburger Gesangbuch.'

Aus der Melodie: Ein, feht, auf, zu.

Barianten der Melodie: Warum betriffst du dich
an mich?

NB. Das im Schein, Galvisius und Erüger Takt 4 stehende $\frac{3}{4}$ fehlt im Dresdner und im Straßburger Gesangbuche.



Notenbeispiel Nr. 35.

Variante der 2ten Zeile der Melodie: *Gott will, das g'scheh* allzeit.
Schein.



Erüger,

NB. 1.



Calvisius.

Dresdner und



Straßburger Gesangbuch.

NB. 1. Das hier stehende cis findet sich in vielen Büchern.

Anmerkung. Daß wo über dem Notensysteme gleich unter dem Notensysteme ein Gesangbuch ist, die hinaufgestrichenen Noten aus dem oben ge die heruntergestrichenen Noten aber aus dem u Notensysteme genannten Buche entlehnt sind, bed keiner weiteren Erklärung.

NB. 2.

NB. 2. Ueber das *gis* im Schlußakte (dieser Choralzeile) so wie über diese ganze Figur sind die älteren Choralbücher nicht einig, wie denn das *F* vor *g* sowohl im Dresdner als auch im Straßburger Gesangbuche fehlt.

Notenbeispiel Nr. 36.

Varianten im 2ten Theile der Melodie: Nun freut euch liebe Christen g'mein ic.

Vulpus gleichlautend mit Reuchenthal,

Spangenberg.

Schein gleichlautend mit Calvisius,

Crüger.

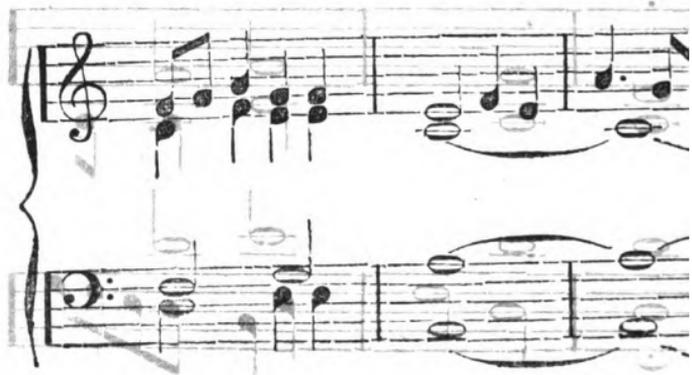
Dresdner Gesangbuch,

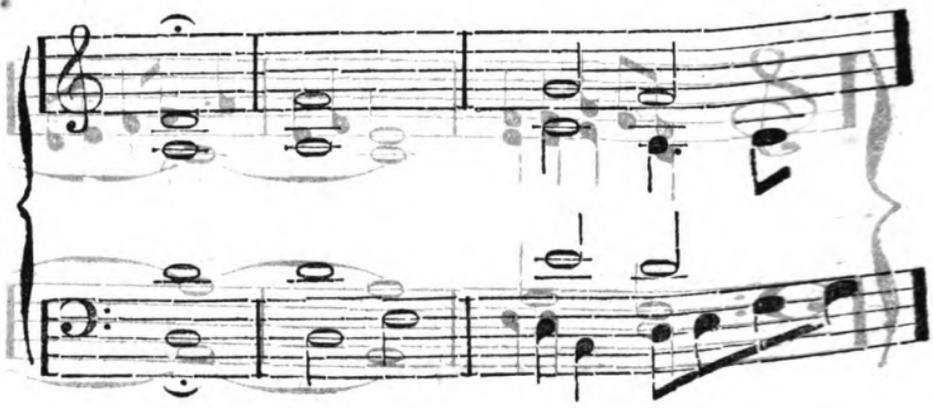
Gesangbuch der böhmischen Brüder.

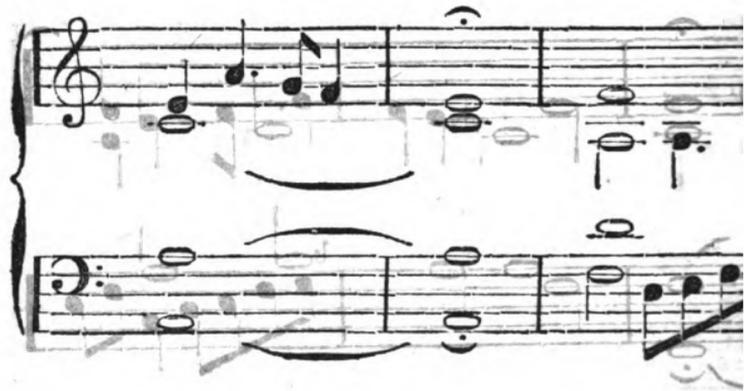
First system of musical notation, consisting of three staves in G major. The top staff is a single treble clef, and the bottom two are a grand staff. The music consists of eighth and quarter notes.

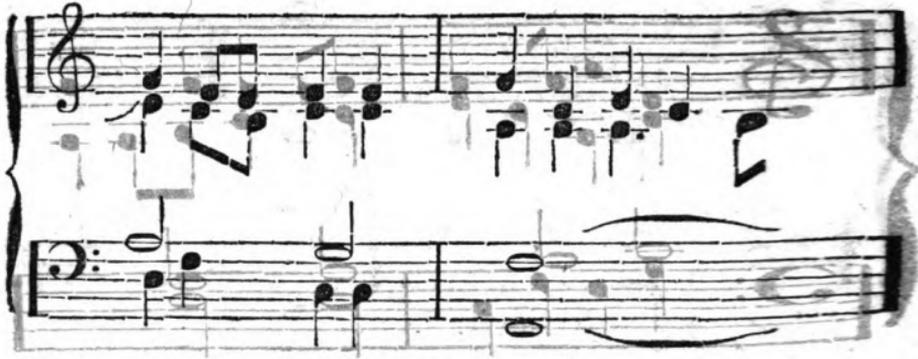
Second system of musical notation, consisting of three staves in G major. The top staff is a single treble clef, and the bottom two are a grand staff. The music consists of eighth and quarter notes. A "NB." annotation is present in the middle staff.

NB. Im 5ten Takte 2tes Viertel steht bei Grügen ein \sharp in C_4 aber nur für einen Druckfehler halte, und des H das \sharp hier weggelassen habe.











Notenbeispiel Nr. 38. *)

Heut triumphiret Gottes Sohn. Melod.
1601. Harmonie, M. Prätorius, 1609; mit
dem Schake des evangelischen Kirchengesange
Freiherrn von Lucher.



*) Siehe Anmerkung nach Nr. 39.

First system of a musical score, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

1001. Chorale M. Luthers. 1600. verändert in
 dem Jahre des trauigen Gedächtnisses von
 Leipzig von Bach.

Second system of the musical score, continuing the two-staff format. The upper staff shows more complex rhythmic patterns with sixteenth notes, and the lower staff continues the accompaniment with sustained chords and moving lines.

Third system of the musical score, concluding the piece. The notation remains consistent with the previous systems, showing the final melodic and harmonic resolutions.

Stotensbeispiel Nr. 39 *

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The first system includes a vocal line with lyrics written below it, which are mirrored in the reverse order above the staff. The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second and third systems continue the musical piece with similar notation.

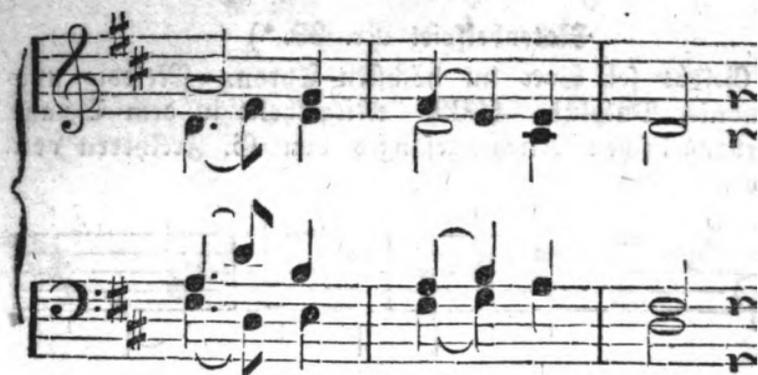
Notenbeispiel Nr. 39. *)

Gelobt sei Gott im höchsten Thron. Melodie und Harmonie, Vulpus. 1609. Mitgetheilt in dem Schatz des evangelischen Kirchengesanges von G. Freiherrn von Tucher.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The bass line begins with a quarter rest, followed by a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody in the upper staff continues with a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The bass line continues with a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody in the upper staff continues with a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. The bass line continues with a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A.



*) Die hier vorstehenden beiden Beispiele Nr. 38 und
sind die in der Anmerkung zu Seite 42 dieses Werks
versprochenen beiden Choräle in Tripel-Takt.

