Praktisches

HANDBUCH FÜR ORGANISTEN.

Enthaltend eine Sammlung verschiedener Tonsätze

FÜR DIE ORGEL

nebst einem Anhange von liturgischen Gesängen.

Zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste
und zur Ausbildung junger Organisten

Componirt und herausgegeben
von

J. G. HERZOG,

Königl. Professor der Musik in Erlangen.

Op. 33.

ERLANGEN,
VERLAG VON FERDINAND ENKE.

11131669

Seiner Hochwürden-Hochwohlgeboren

Herrn Dr. A. von Harleß,

Präsidenten des k. b. Oberconsistoriums,

Reichsrath, Ritter des Civilverdienst-Ordens der b. Krone u. s. w.,

dem Kenner und Beförderer echter Kirchenmusik,

in tiefster Verehrung

der Verfasser.

11131669

Einleitung.

Die einzelnen Stücke des vorliegenden Werkes haben die Bestimmung, bei den öffentlichen Gottesdiensten gebraucht zu werden und jüngeren Organisten zur Vorbereitung auf das Studium der Meisterwerke eines Bach, Händel, Krebs ꝛc. zu dienen. Vornehmlich beabsichtigt der Verfasser durch sie Einiges zur Bildung des Geschmacks beizutragen, und durch eine melodiösere Haltung, durch kräftige und kirchliche Harmonie jene bequeme Spielart so Mancher verdrängen zu helfen, die aus weiter nichts, als aus einigen abgenützten, immer wiederkehrenden Gängen und inhaltslosen Accordfolgen besteht, d die auch in Bayern bei allem Eifer, der an vielen Orten erwacht ist, immer noch am häufigsten vorkommt *). Der Begriff von Melodie wird in Beziehung auf Kirchenmusik und insbesondere Orgelspiel sehr verschieden aufgefaßt. Viele Organisten, wie das neuerdings aus einem Artikel über Orgelspiel in einem hiesigen Schulblatte hervorgeht, halten nur solche Sätze für melodiös, deren Oberstimme einen bestimmten melodischen Character an sich trägt, während die übrigen Stimmen sich dazu als bloße Begleitung ohne Selbständigkeit verhalten. Diese Ansicht ist häufig die Quelle jener subjectiven, mitunter krankhaften Gemüthsergießungen, durch welche so viele Organisten dem Ohre der Gemeinde zu schmeicheln suchen. Die Melodie ist allerdings bei dem Orgelspiel der wesentlichste Theil, aber sie muß kirchlich und mehr objectiv gehalten sein. Da man häufig in Werken, welche der gegenwärtigen Kunst-Epoche angehören, bei viel äußeren Mitteln entweder gar keine melodischen Gedanken findet, oder im andern Falle ganz auf die Subjectivität und sogar Sentimentalität der Componisten angewiesen ist, so ist dieser objective Character eine schwere Anforderung an die Organisten, der bei der frühzeitigen Gewöhnung unsers Ohrs und Geschmacks an diesen neueren Styl nicht immer nachzukommen ist. Sollen sich Künstler und Publikum nicht ganz in jenen Richtungen verlieren, so ist ein klassisches Studium und ein Hervorziehen der alten Meisterwerke an die Oeffentlichkeit dringend nothwendig. Für die Orgel hat Bach die höchsten Muster aufgestellt. Der Bach'sche Orgelstyl ist auch heute noch, was man auch dagegen einwenden mag, der großartigste, gedankenreichste und würdigste, und wenn man den Character der Orgel ins Auge faßt, so möchte ich sogar hinzusetzen: der einzig richtige und wahre. Und wo ein Organist mit technischer Tüchtigkeit edlen Geschmack und Consequenz verbindet, wird bei einem planmäßigen Verfahren auch bald die Theilnahme und das Verständniß des Publikums erwachen, denn dieses ist überall bildungsfähig, wo es nicht von den Musikern selbst an das Mittelmäßige gewöhnt wird.

Unter einem planmäßigen Verfahren aber verstehe ich, daß der Anfang mit Bachs einfacheren Compositionen, etwa mit seinen herrlichen Chorälen gemacht, und so allmählig Sinn und Verständniß für die größeren und schwierigeren Werke geweckt werde.

Ich erlaube mir zu meinem Werke noch einige Bemerkungen nach der in demselben eingehaltenen Ordnung der einzelnen Sätze beizufügen, und dabei jüngere Organisten auf dieses oder jenes Buch, das zu ihrer weiteren Ausbildung nützlich ist, aufmerksam zu machen.

I.

Sätze ohne Pedal.

Jeder, der sich mit Erfolg dem höheren Orgelspiel widmen will, muß sich vorher auf dem Clavier einen gewissen Grad von Fertigkeit erwerben, und darf auch, nachdem er zur Orgel übergegangen, das Studium des Klavierspiels nach den bestvorhandenen Werken nicht bei Seite setzen. Zur Vorbereitung für das Orgelspiel finde ich die Klavierschule von K. M. Kunz, München bei Finsterlin, sehr geeignet *).

*) Bei Abfassung dieses Buches habe ich mich hauptsächlich nach dem Bedürfniß der prot. Kirche in Bayern gerichtet; das wird aber seinen Gebrauch außerhalb dieses Landes nicht ausschließen.

*) Ein umfangreicheres auf das Orgelspiel sehr vorbereitendes Werk erscheint nächstens von Stark und Lebert in Stuttgart.

Nach Vollendung der hauptsächlichsten Studien dieser Schule empfehle ich fürs Klavier: die 6 und 12 kleinen Präludien, die 15 Inventionen von Bach, Offenbach bei André; — später bei zunehmender Fertigkeit und während die Uebungen im Orgelspiel schon begonnen, die 15 ebendaselbst erschienenen Symphonien von Bach; dann Sätze aus den Clement'schen Sonaten, Cramer'sche Etüden, Sonaten von Haydn und Mozart, und gleichzeitig mit Erreichung einer bedeutenderen Fertigkeit im Orgelspiel: das wohltemperirte Klavier von Bach, die Präludien und Fugen von Klengel, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, die Sonaten von Beethoven. Zum Studium der Theorie, das mit dem Orgelspiel frühzeitig zu verbinden, und in progressivem Aufsteigen fortzusetzen ist, empfehle ich in der Harmonielehre Albrechtsberger und Hohmann; im Contrapunkt: A. André; in der Choralfiguration: André und Marx; in der Fuge: Marpurg und Marx; zur Kenntniß der Geschichte der Musik: Forkel und Kiesewetter *). Zum Studium der alten Kirchen-Tonarten: Marx's Compositionslehre, Bd. 1. S. 305—340; Hohmanns Compositionslehre, Th. 2, und zur Vergleichung: die Choralsätze zur Zeit der Reformation von Mortimer. Zur Erlangung größerer Klarheit in den alten Tonarten ist es besonders gut, wenn man sich in jeder einzelnen Tonart mehrere Sätze von älteren Meistern zusammenstellt, und sie in Bezug auf Melodieführung, Modulation und Cadenzführung mit einander vergleicht. Ueber den Bau der Sonatenform ꝛc.: Marx's Compositionslehre, Th. 3; die Compositionslehre von Lobe, Weimar bei Voigt. Ueber Orgelbau: Töpfers Buch über den Orgelbau, Erfurt bei Körner; Seydel: die Orgel und ihr Bau, Breslau bei Leuckardt, ein Buch, das durch seine Klarheit und Verständlichkeit Allen zugänglich ist.

Ueber Registriren insbesondere findet sich eine sehr gediegene Abhandlung in dem letzterwähnten Buche von Seite 32 an, sodann in der Orgelschule von Ritter, Theil 1, Erfurt bei Körner. Ueber die neuen Einrichtungen der Orgeln mit Kastenbälgen, Kegelladen ꝛc. wie sie z. B. der berühmte Orgelbauer Walker in Ludwigsburg anwendet, fehlt zur Zeit noch eine genügende Beschreibung. Mehr, als aus allen Beschreibungen lernt der strebsame Schüler in Werkstätten tüchtiger Orgelbauer und im Umgang mit erfahrenen Organisten.

Vor und bei dem Gebrauch der unter I gegebenen Manualsätze und ähnlicher aus andern Werken haben Schüler und Lehrer mit aller Sorgfalt auf eine gute Behandlung des Manualspieles zu achten. Vergleiche den Eingang znm Capitel XIII dieser Einleitung.

*) Nebenbei empfehle ich noch gut geschriebene Biographien bewährter Meister, und ganz besonders auch das herrliche Büchlein über Reinheit der Tonkunst von Thibaut, welches zur Wiedererweckung alter klassischer Musik unendlich viel beigetragen hat.

II.

Choräle, Kadenzen und kurze Vorspiele mit Pedal.

Sämmtliche Sätze sind beim Gottesdienst anwendbar; der jüngere Organist, welcher sie zu seiner Uebung benützen will, nehme zuerst die Kadenzen und übe vor dem Zusammenspielen aller Stimmen das Pedal allein*). Hierauf lerne er die Choräle, und zuletzt die kleinen Vorspiele.

Für die Organisten im Amte sollen diese Choräle als Beispiele dienen, wie nach meiner Ansicht und Erfahrung der Choral beim Gemeindegesang harmonisch beschaffen sein müsse. Eine zweckmäßige Sammlung von Kadenzen und kurzen Vorspielen in allen Dur- und Molltonarten ist von Professor Töpfer bei Körner in Erfurt erschienen.

In Bayern ist nun fast in allen protestantischen Kirchen der rhythmische Choralgesang zur Einführung gebracht, und man kann hinzusetzen, überall, wo der Organist mit Kenntniß der Sache guten Willen verbindet und in der Leitung des Gemeindegesanges den wichtigsten Theil seines Berufes, den eigentlichen Schwerpunkt seiner Kunst erkennt, mit Glück und zur Freude der Gemeinde. — Sowohl für, als gegen den rhythmischen Gesang ist in letzterer Zeit viel geschrieben worden; zur klaren Erkenntniß, zum Ziele aber führt allein die Praxis: der mit Verständniß und Ausdauer ausgeführte Versuch in der Kirche. Da stellen sich denn auch seine großen Vorzüge, die er vor der neueren, schleppenden Weise mit ihren lästigen sinnstörenden Zwischenspielen hat, gar bald heraus. Es ist, wo dieser Gesang feste Wurzel gefaßt hat, eine ganz andere Erbauung, eine ganz andere Gesangsfreudigkeit der Gemeinden wahrzunehmen; in den besseren Familien tritt der Choral wieder in sein altes Recht ein, er wird nemlich wieder der wesentlichste und wichtigste Theil der Hausmusik, und der Sinn für das gute Volkslied, das lange Zeit durch eine wahre Fluth von modischen Compositionen aller Art verdrängt war, erwacht mehr und mehr. Daß die Durchführung des rhythmischen Chorals möglich ist, beweist die Thatsache, daß in vielen Gemeinden bereits ein vorzüglicher Gesang hergestellt ist, und dieses namentlich in Dörfern und kleineren Städten, wo der Sinn für das Einfache und Natürliche nicht durch fremdartige Einwirkung unterdrückt wird. Zur Begleitung des Gemeindegesanges gehört eine ganz einfache Harmonie, frei von Durchgängen, Vorhalten und Vorausnahmen. Die Dreiklangsharmonie muß vorherrschend sein, ins Pedal müssen, da die Gemeinde sich vorzugsweise nach diesem richtet, kräftige Grundbässe

*) Die Regeln zur Erreichung eines obligaten Pedalspieles finden sich Capitel XIII dieser Einleitung besonders zusammengestellt.

gelegt werden. Zu jeder Note der Melodie wird am zweckmäßigsten nur eine Harmonie genommen. Auch halte ich es für eine irrthümliche Ansicht, wenn man glaubt, daß alle älteren, für den vierstimmigen Gesang berechneten Harmonien, wie die eines Haßler, Prätorius ꝛc. sich ohne Weiteres auf die Orgel zur Begleitung einer Gemeinde übertragen lassen. Der Orgelsatz und der Gesangsatz früherer Zeit sind zwei von einander wesentlich verschiedene Dinge.

Wo man aber noch so langsam singt, daß nach jedem Tone wieder Athem geholt werden muß, und wo die einzelnen Töne so auseinander gezerrt werden, daß der Gemeinde der innere Zusammenhang einer Melodie gar nicht zum rechten Bewußtsein kommen kann, da treffen freilich diese Vorschläge nicht, da könnte man am Ende auch noch einer künstlicheren Harmonisirung und den Zwischenspielen das Wort reden.

Zum Studium des Chorals empfehle ich das unendlich verdienstvolle Werk von Winterfeld: der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes; ferner v. Tuchers Schatz des evangelischen Kirchengesangs; Kern des deutschen Kirchengesangs von Dr. Layritz; das Handbuch über den evangelischen Kirchengesang von Dr. Krausfold, Erlangen bei Deichert; Choralsätze aus dem 16. und 17. Jahrhundert, herausgegeben von Erk und Dr. Filitz.

Auch das von Ortloph, Zahn, Güll und dem Verfasser dieses Handbuches gemeinschaftlich bearbeitete bei Cotta erschienene Choralbuch erlaube ich mir noch anzuführen.

III.

Leichte figurirte Choräle.

Die gegebenen sechs Bearbeitungen können zu Vor- und Nachspielen, wie auch zur Uebung benützt werden; zur Begleitung des Gemeindegesanges dürfen sie, wie schon aus dem vorigen Capitel hervorgeht, nicht gebraucht werden. Eine große Auswahl in dieser Form bietet die Sammlung Bachscher Choräle, neu herausgegeben von C. F. Becker und Erk. Bei meinem Unterrichte im Orgelspiel fand ich das Studium Bach'scher Choräle stets vom besten Erfolg begleitet. Der Schüler wird durch sie nicht blos auf die leichteste und sicherste Weise in den Reichthum der Bach'schen Harmonie, in seine geheimnißvolle Stimmenführung, seinen echt protestantischen Geist eingeführt, auch das gebundene Spiel, die Selbständigkeit der Hände und Füße, die Sicherheit im Pedal wird dadurch wesentlich gefördert.

Bachs Wirken ist von der Orgel ausgegangen, die Orgel ist das Grundelement, an das alle seine Werke mehr oder weniger erinnern, und deshalb wirken auch diese Choräle, obgleich sie ursprünglich als Bestandtheile eines größeren Ganzen, wie einer Motette, einer Cantate, eines Passionsoratoriums, ausschließlich für den mehrstimmigen Gesang bestimmt sind, so vortrefflich auf diesem Instrument. Man spiele diese Sätze zuerst auf einem Manual und dann, wo nämlich zwei Manuale zu Gebote stehen, in der Weise, daß Sopran und Alt dem Oberw., der Tenor dem Hauptw., oder auch umgekehrt, und der Baß dem Pedal zugetheilt wird. Zum tieferen Verständniß derselben ist freilich wünschenswerth, ja nothwendig, daß man sie in ihrem Zusammenhang und mit dem Originaltext kennen lerne, allein die größeren Werke Bachs stehen nicht Jedermann zu Gebote und C. Bach, Kirnberger und Becker haben in ihren Sammlungen leider nicht immer den Originaltext angegeben. So paßt z. B. zu dem letzten Choral in der Matthäus-Passion, wenn man namentlich den Anfang des zweiten Theils ins Auge faßt, kein anderer Text, als eben der ursprüngliche: „Wann ich einmal soll scheiden." — Abt Vogler hat bekanntlich dem großen Bach nachgeredet, er habe kein System der Harmonie. Bachs Harmonie ist allerdings nicht eine nach äußeren Regeln blos künstlich gemachte, sie ist der Ausdruck, die Sprache seines tiefsten Innern, und zu dieser gewaltigen Sprache stehen die äußeren Regeln, die er gewiß alle eben so gut wie Vogler gekannt hat, in einem untergeordneten Verhältniß. Vogler hat nicht blos die tiefere Beziehung der Bachschen Choräle zu einer in sich zusammenhängenden Musik und deren Character nicht gekannt, sondern ihm ist überhaupt das Verständniß des Bachschen Geistes abgegangen. Nur unter dieser Voraussetzung kann man begreifen, wie es ihm möglich war, 12 Choräle Bachs umzuarbeiten und seiner Meinung nach zu verbessern *).

IV.

Kurze leichte Vorspiele in den neuen und alten Tonarten.

Diese sämmtlichen Vorspiele, wie auch die unter VI nachfolgenden, gehören in die Klasse der freien oder allgemeinen Vorspiele. Sie können als Zwischenpräludien vor dem Hauptliede, oder nach der Predigt und außerdem zur Uebung gebraucht werden. Freie oder allgemeine Vorspiele sind solche, die in keiner formellen Beziehung zu einer Choralmelodie stehen, deren Motiv oder Hauptgedanke ein frei gewählter ist, deren Charakter aber im Allgemeinen stets zum darauf folgenden Liede und dessen Melodie passen muß. Was die äußere Form betrifft, so kann ein solches Präludium in homophoner, liedmäßiger, figurirter, fugirter oder canonischer Schreibart gehalten sein. In Bezug auf

*) Mit Erläuterungen herausgegeben v. C. M. v. Weber.

leichtere oder schwerere Ausführung ist unter Umständen ein Unterschied zwischen Stadt und Land zu machen, in Hinsicht auf Inhalt und Styl nicht. Oft steckt hinter der bekannten Phrase: „Das ist fürs Land zu künstlich“ nichts anderes, als die Vorliebe fürs Mittelmäßige.

Brauchbare kleinere Vorspiele finden sich unter den 40 leichten Vorspielen von Rink, Offenbach bei André; unter den 48 kleinen Orgelstücken für Anfänger von M. Fischer, Leipzig bei Breitkopf und Härtel; unter den 48 kurzen und ganz leichten Orgelstücken von Kühmstedt, Erfurt bei Körner; in meinem Präludienb., Erf. bei Körner ꝛc.

Kleinere brauchbare Vorspiele in den alten Tonarten finden sich noch im Anhang zum 1. Theil, sowie im 3. Theil meines Präludienbuches; in den von Ritter herausgegebenen 12 Vorspielen in den alten Tonarten, Rudolstadt bei Müller; in den 10 von mir herausgegebenen Präludien und Fugen, Erf. bei Körner; ferner in der Commerschen Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin bei Westphal; in der von Ett bearbeiteten Sammlung von Präludien, Versetten ꝛc., München im Schulbücher-Verlag ꝛc.

V.

Trios.

Diese 5 Numern gehören zunächst zur Uebung. Eine weitere Auswahl in dieser Form bieten die 48 Trios von Fr. Schneider, die 6 Trios von C. F. Becker und außerdem eine große Anzahl einzelner Numern, namentlich von Bach, Krebs ꝛc., welche in dem reichhaltigen Orgel-Verlage Körners in Erf. erschienen sind.

Das Triospiel ist zur Erreichung einer größeren Fertigkeit auf der Orgel unerläßlich.

VI.

Allgemeine Vorspiele.

Es sind dieß meist größere Sätze, wie solche namentlich zur Eröffnung des Gottesdienstes und bei festlichen Gelegenheiten auch vor dem Hauptliede gebraucht werden können. (Vergl. A. IV.) Die besten Vorspiele dieser Gattung hat vielleicht Fischer geschrieben. Ich empfehle besonders seine Orgelst. Opus 4 in zwei Heften, Erf. bei K.; dessen Orgelst. verschiedener Art. Opus 9 u. 10. Breitkopf u. Härtel in Leipzig; ferner das „kleine wohltemperirte Klavier“ für Orgel von Kühmstedt, bei K. in E.; dessen 25 melodiöse Orgelst. Op. 12. Mainz bei Schott; seine 25 melodiösen Orgelst. Erf. bei K.; den ersten Theil meines Präludienb. Erf. bei K. Von meinen eigenen Compositionen möchte ich nennen: 12 Orgelst. Op. 22. Erf. b. K.; 3 Hefte Orgelstücke Op. 26, 28 u. 29. Offenbach bei André.

VII.

Choralvorspiele.

Das besondere oder eigentliche Choralvorspiel ist zu einem bestimmten Choral geschrieben. Es enthält entweder den ganzen Choral, oder wenigstens einen Theil desselben.

Die Formen des Choralvorspiels sind sehr manchfaltig. So kann der Anfang einer Melodie als Motiv, als Grundgedanke zu einem figurirten Satze mit Imitationen, zu einer Fughette oder Fuge benützt werden; die ganze Melodie kann als Cantus firmus einer einzelnen Stimme übertragen werden, während die übrigen Stimmen denselben in Figurationen umkleiden; ferner kann, wie dieß vornehmlich bei älteren Componisten der Fall ist, eine Zeile nach der anderen als Motiv benützt und durchgeführt werden ꝛc. Die werthvollsten Choralvorspiele besitzen wir von S. Bach. Seine Vorspiele zu: Das alte Jahr vergangen ist — O Mensch, bewein dein Sünde groß — Schmücke dich, o liebe Seele — Wenn wir in höchsten Nöthen sind — sein 6 stimmiges: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — ꝛc. gehören zu den schönsten Erzeugnissen, welche die kirchliche Musik überhaupt aufzuweisen hat.

Reiche Auswahl bieten: Bachs Angehender Organist. Erf. bei Körner — die 15 größeren Choralvorspiele von Bach. Leipzig bei Breitk. u. H. — die bei Körner in Erf. erschienenen Hefte Bach'scher Sätze. — Außerdem die ebenda erschienenen Choralvorspiele von Pachelbel, Buxtehude, Krebs und Fischer*). — Eine reiche Auswahl von Choralvorspielen verschiedener Meister gewährt der 2. Theil meines Präludienbuches, sowie das Werk: „Gradus ad Parnassum“ von Kühmstedt. Mainz bei Schott **). Wo der rhythmische Choral bereits eingeführt ist, muß natürlich wo möglich auch das Choralvorspiel an dieser rhythmischen Fassung Theil nehmen. Aufgehoben wird aber dadurch der Gebrauch der Choralvorspiele eines Bach, Krebs, Fischer ꝛc., welche dieser rhythmischen Fassung entbehren, in keinem Falle. Wo man glaubt, die Gemeinde würde durch ein oder das andere dieser

*) Namentlich dessen Präludienbuch.

**) Auch das Präludienbuch v. J. Schneider, Dresden bei Arnold, enthält viel Schönes.

Vorspiele irre geführt, da kann man je nach Beendigung desselben vielleicht mit einem schwachen Register die Choralmelodie, oder einen Theil derselben der Gemeinde noch eigens vorspielen. Präludien, bei welchen auf den rhythmischen Charakter der Melodien Rücksicht genommen ist, finden sich von dem Verfasser außer in diesem Werke noch in seinem Präludienbuch Theil II und unter den von ihm bei Bläsing in Erlangen erschienenen 45 leichten Orgelstücken Op. 31.

Ueber die Choralfiguration verbreitet sich ausführlich Marx im zweiten Theile seiner Compositionslehre.

VIII.

Nachspiele, Fughetten, Fuge etc.

Wie das Eingangspräludium die Bestimmung hat beim Eintritt in die Kirche die Gemeinde in eine feierliche, von dem Geräusche der Welt abgekehrte Stimmung zu versetzen, damit sie mit ungetheilter Aufmerksamkeit und Andacht in den Gesang einstimmen könne, so ist die Aufgabe des Postludiums, dem vorangegangenen Gottesdienste einen würdigen Beschluß zu geben, nicht etwa blos, um beim Weggehen das Geräusch zu verdecken. Das Nachspiel muß in Beziehung zur Predigt und zum Nachgottesdienst stehen; es soll gleichsam ein Nachklang des in der Kirche empfangenen Eindrucks sein, den die Gemeinde beim Auseinandergehen noch mit hinwegnimmt. Als passend sind deshalb besonders zu bezeichnen: einfache und figurirte Choräle, größere Sätze mit eingewebten Choralmelodien, Uebertragungen aus Gesangswerken, wie etwa aus Händels Messias, Bachs Passionsmusik ꝛc., deren Text und Charakter mit dem ganzen Gottesdienst, oder doch wenigstens mit dem zuletzt gesungenen Liede in näherer Beziehung steht; ferner die Fuge, diese bedeutsamste Kunstform der prot. Kirchenmusik, die freie Fantasie u. s. w. Viel Anwendbares von berühmten Meistern wird man im 3. Theile meines „Präludienbuches" finden; außerdem sind besonders zu empfehlen die Fugen und ausgeführteren Orgelstücke eines Bach, Händel, Krebs, Eberlin, Fischer, Kühmstedt, Hesse ꝛc. Der größte Theil dieser Stücke ist in Heften und sogar in einzelnen Numern bei Körner in Erfurt zu beziehen. Namentlich sollten die sämmtlichen Fugen von Bach, die 12 Fugen von Händel, Erf. bei K., keinem Organisten fehlen, der Anspruch auf Tüchtigkeit machen will. — Auch meine 6 Orgelstücke Op. 27. Offenb. bei Andre, meine 10 Präl. und Fugen, Erf. bei Körner, erlaube ich mir hier noch anzuführen. Uebertragungen von Gesangsachen für die Orgel sind von Ritter, Magdeb. bei Heinrichshofen, und von Markull, Erf. bei Körner, vorhanden. —

IX.

Partiturspiel.

Das Partiturspiel ist zur höheren Ausbildung eines Organisten ein sehr wichtiges und fast unerläßliches Studium. Ohne Kenntniß der Partitur bleibt ihm ein großer Theil des reichen Schatzes, der uns namentlich in den Werken älterer Meister aufbewahrt ist, ganz verborgen. Gewöhnlich wird dem Spiel bezifferter Bässe ein zu hohes Gewicht beigelegt und das eigentliche Partiturspiel ganz vernachlässigt. Man beginne bei diesem Studium mit dem reinen Gesangstyl alla capella, und gehe erst später zu Werken mit Instrumentalbegleitung über. Das Studium des Gesanges und des Gesangsatzes hat auf die Bildung eines Organisten hinsichtlich der Veredlung des Geschmacks, der Erlangung einer fließenden Führung der Stimmen, der Erfindung edler Motive u. s. w. den größten Einfluß. Zu empfehlen sind:

Die Bach'schen Choräle in den vier Schlüsseln; die reichhaltige Sammlung von Messen, Motetten ꝛc. älterer Meister von Broske, Regensb. bei Pustet; Musica sacra herausg. v. Commer, Berlin bei Bote und Bock; Musica sacra herausg. vom Berliner Domchor, Berlin bei Schlesinger; die vom Herausgeber dieses Werkes erschienene Sammlung von Chorgesängen, Erlangen bei Bläsing; die von Zahn herausgegebene Sammlung älterer Kirchengesänge für den Männerchor, im Verlag der Naw'schen Buchhandlung in Nürnberg; die von Dehn herausgegebenen Bußpsalmen von O. Lasso ꝛc. Ferner die Cantaten, Passionsoratorien von S. Bach; die Oratorien von Händel (wo möglich nach der Originalpartitur) *).

X.

Liturgie.

In Bayern hat man sich seit Kurzem zur Aufgabe gemacht, die alte lutherische Gottesdienstordnung wieder zur Einführung zu bringen. Liturgische Kenntnisse sind deshalb dem Organisten unentbehrlich. Ich verweise in dieser Beziehung auf den musikalischen Theil der Agende, namentlich auf den

*) Zum Spiel bezifferter Bässe können gebraucht werden: „Choräle mit bezifferten Baß" von S. Bach. Herausgegeben von Becker. Leipzig bei Breitkopf und Härtel; — Choral: Lobt Gott ihr Christen ꝛc. mit 35 begifferten Bässen. Bearbeitet von Becker. Leipzig bei Schubert; bezifferte Choräle, bearbeitet v. Herrling. (Altdorf bei Hessel?) — Ein sehr bedeutendes Studium in dieser Beziehung gewährt auch die den Bachschen Oratorien und Cantaten beigefügte Orgelstimme.

im Auftrage der obersten Kirchenbehörde von mir ausgearbeiteten musikalischen Anhang zu derselben und auf das demselben beigegebene Vorwort. (Erschienen in Nürnberg bei Sebald.) Ein verdienstliches Werk, welches viel Aufschluß auf dem liturgischen Gebiete gewährt, ist die liturgische Sammlung von Layritz, Nördlingen bei Beck.

Wem daran gelegen ist, sich durch Quellenstudium gründliche Kenntnisse zu verschaffen, dem empfehle ich: die Kirchengesänge von Keuchenthal 1573 — die Kirchengesänge von J. Spangenberg 1545 — Lossius Psalmodia 1561 — die Pfälzer Kirchenordnung 1570 — welche Werke in den größeren Bibliotheken zu München, Augsburg, Nürnberg, Erlangen ꝛc. zu finden sind.

Als empfehlenswerth für das Studium des gregorianischen Gesanges, namentlich der Psalmodie ꝛc. möchte ich folgende Werke bezeichnen: das Directorium chori von Quidetti 1589, — das Handbuch über den gregorianischen Gesang von Jansen, Mainz bei Schott, — ferner das Enchiridion chorale von Mettenleiter, Regensburg bei Pustet. —

XI.

Chorgesang.

Es hat sich die Meinung geltend gemacht, als ob durch Einführung der Liturgie die Kirchenmusik, der mehrstimmige Chorgesang aus der Kirche verdrängt worden wäre. In der evangelisch-lutherischen Kirche kann nun allerdings die Gemeinde durch keinen Chor vertreten werden; es ist Prinzip der Kirche, daß die Gemeinde bei dem liturgischen Theile des Gottesdienstes selbstthätig ist und daß der Chor zunächst den Zweck hat, der Gemeinde zur Unterstützung zu dienen. Damit ist aber eine selbständige Aufführung des Chores zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier, zur Auszeichnung der Feste, oder eine Art Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde bei besonderen Gelegenheiten nicht ausgeschlossen. Aber Alles, was der Chor übernimmt, muß entweder ein Theil der Liturgie sein, oder wenigstens im Zusammenhange mit derselben stehen. So könnte z. B. an einem Festtage der Chor anstatt der Gemeinde das Gloria oder das Kyrie übernehmen; anstatt des gewöhnlichen Introitus könnte vom Chor ein Hymnus, ein Festchoral, wie die von Eccard, nach Verlesung der Epistel ein Halleluja oder eine Sequenz, ein Psalm, beim Abendmahl ein Sanctus, ein Agnus dei, und während der Austheilung könnten passende Choräle oder kürzere motettenartige Gesänge zur Ausführung kommen. Die Werke der älteren Meister, namentlich die der italienischen Schule bieten hiezu reiche Auswahl. Die im Anhange zu meinem Werke unter der Aufschrift: „Partiturspiel" gegebenen sieben Chorgesänge eigener Composition und Bearbeitung sollen Beispiele sein, wie etwa dieser Chorgesang beschaffen sein könne. Ein weiteres Heft, Compositionen älterer Meister enthaltend, werde ich nachfolgen lassen.

Alle sogenannten Kirchenmusiken, die den Eindruck einer bloßen Musikaufführung machen, müssen billigerweise aus den liturgischen Gottesdiensten entfernt werden. Damit ist aber nicht gesagt, als ob Aufführungen größerer Werke, wie Cantaten und Oratorien, außerhalb des Gottesdienstes in der Kirche nicht gestattet wären.

XII.

Ueber Registrirung.

Außer den bereits über vielen Stücken meines Werkes schon bezeichneten Registermischungen erlaube ich mir hier noch eine Anzahl nach Maßgabe der Walker'schen Intonation anzugeben, die der unerfahrne Organist auf seiner Orgel versuchen und bei diesem oder jenem Stück, wie es eben der Charakter erfordert, anwenden kann.

a) Sanfte Mischungen auf einem Manual.

1) Nebenw. Dolce 8′.
   Pedal. Bordun 16′. (mittelst der Pedalcoppel aus dem Hauptw.)
2) Nebenw. Salicional 8′ u. Gedackt 8′.
   Ped. Subb. 16′, Violonc. 8′.
3) Nebenw. Gedackt u. Lieblichflöte 8′, Dolce 4′.
   Ped. Subb. 16′, Violonc. 8′.
4) Hauptw. Gedackt 8′, Gambe 8′.
   Ped. Subb. 16′ und Pedalcoppel.
5) Hauptw. Gambe 8′, Flöte 8′ (kräftige Intonation) Flöte 4′.
   Ped. Subb. u. Violonb. 16′, Violonc. 8′.
6) Hauptw. Gambe 8′, Bordun 16′.
   (Für choralartige Gänge in weiter Lage).

Soll aus einer Mischung von zwei, drei und mehr Stimmen der Charakter eines Registers mehr hervortreten, so dienen dazu die 4füßigen Stimmen. Außerdem geben sie den 8füßigen Grundstimmen Beweglichkeit und Klarheit.

7) Nebenw. Flöte und Salicional 8′. Flöte 4′.
   Ped. Subb. 16′, Violonc. 8′.
   (Wird die Flöte vorherrschend).
8) Hauptw. Gambe 8′, Flöte 8′, Spitzflöte 4′ oder Gambe 4′.
   Ped. Violonb. u. Subb. 16′ nebst Pedalcoppel.
   (Wird die Gambe vorherrschend).

9) Hauptw. Gambe 8′, Flöte 8′, Gedackt 4′ oder Flöte 4′.
Ped. Wie bei Nr. 8.
(Wird der Flötencharakter vorherrschend).

Sehr schöne Effekte können erzielt werden dadurch, daß man mittelst der Pedalcoppel Register vom Hauptmanual im Pedal gebraucht z. B.

10) Nebenw. Gedackt u. Flöte 8′, Salicet 4′.
Ped. mittelst der Pedalcoppel: Bordun 16′, Gambe 8′.

b) Kräftigere Mischungen:

11) Hauptw. Prinzipal, Gambe, Gedackt 8′, Flöte 4′.
Ped. Violon, Subb. 16′, Oktavb. 8′.

12) Hauptw. Prinzipal, Gambe, Flöte, Gedackt 8′, Gemshorn oder Oktave 4′.
Ped. Violon. Subb. 16′, Oktav 8′, nebst Pedalcoppel.

13) Hauptw. Prinz., Gambe, Gedackt, Flöte 8′, Oktav 4′ u. 2′, Bordun 16′.
Ped. Prinzipal, Subbb. u. Violon 16′, Oktav 8′, nebst Pedalcoppel.

14) Hauptw. Prinz., Gambe, Gedackt, Flöte u. Trompete 8′, Oktov. 14 u. 2′, Bordun 16′, Quinte $2^2/_3$′, Mixtur.
Pedal. Prinzipal, Subb. Violonb. und Posaune 16′, Oktav 8′, Viol. 8′, nebst Pedalcoppel.

16) Das ganze gecoppelte Werk.

c) Mischungen zum Vortrag eines Cant. firmus im Tenor.

17) Nebenw. Gedeckt 8′, Flöte 4′.
(C. f.) Hauptw. Gambe und Gedackt 8′.
Ped. Subb. 16′, Violonc. 8′.

Oder:

18) Hauptw. Gedackt 8′ allein.
(C. f.) Nebenw. Clarinett und Fagott 8′. Gedackt 8′. —
Pedal. Subb. 16′, Flötenb. 8′ (oder auch ersteren allein).

Oder:

19) Nebenw. Gedackt, Flöte u. Salic. 8′, Flöte 4′.
(C. f.) Hauptw. Prinzipal u. Flöte 8′.
Ped. Subb. u. Violonb. 16. Violonc. 8.

Oder:

Nebenw. Prinzipal u. Gedackt 8′, Flöte 4′.

20) (C. f.) Hauptw. Trompete u. Gedackt 8′.
Ped. Wie bei Nr. 19.

c) Mischungen zum Vortrag eines C. f. im Sopran.

21) (C. f.) Hauptw. eine kräftige Flöte 8′.
Nebenw. Salicional 8′.
Ped. Subb. 16′.

Oder:

22) (C. f.) Hauptw. Gambe u. Gedackt 8′.
Nebenw. Lieblichgedackt u. Flöte 8′.
Ped. Subb. 16′. Violonc. 8′.

Oder:

23) (C. f.) Hauptw. Prinzipal u. Flöte 8′.
Nebenw. Gedackt u. Rohrflöte 8′.
Ped. Subb. 16′. Violonc. 8′.

Oder:

24) (C. f.) Nebenw. Clarinette oder Oboe 8′, Gedackt 8′.
Hauptw. Gedackt 8′.
Ped. Subb. 16′, Violonc. oder Bordun 8′.

Oder:

25) (C. f.) Nebenw. Prinzipal u. Clarinett 8′.
Hauptw. Gedackt u. Flöte 8′.
Ped. Subb. 16′. Violonc. 8′.

Oder:

26) (C. f.) Nebenw. Cornett 8′ und Gedackt oder Prinzipal 8′.
Hauptw. Prinzipal 8′, Gedackt oder Flöte 8′.
Ped. Subb. u. Violonb. 16′. Oktave 8′.

d) Mischungen zum Vortrag eines C. f. im Pedal *).

27) Bildet das Pedal zugleich die Grundstimme, so können zum C. f. Trompete u. Oktave 8′, Subb. 16′ und für die Manuale nach Verhältniß einige 8- u. ein 4füßiges Register gewählt werden.

28) Ist dem Pedal der C. f. als Mittelstimme übertragen, dagegen der Grundb. der linken Hand auf dem Hauptw., so könnte ein solches Stück vielleicht wie folgt registrirt werden:
Nebenw. Gedackt u. Flöte 8′. Salicet 4′.
Hauptw. Bordun 16′ (Gedackt 8′).
(C. f.) Pedal. Clarino oder Prinzipal 4′.

29) Will man im Pedal den C. f. als Mittelst., die übrigen Stimmen auf

*) Es ist natürlich, daß die hier angegebenen Mischungen nicht für alle Fälle passend sein können.

einem Manual spielen, wie z. B. bei dem schönen Satz: „Von Gott will ich nicht lassen" von Bach, so könnte folgende Registrirung passend sein: Oberw. Gedackt, Salicional, Flöte 8′ — Ped. Violonc. 8′ und mittelst der Pedalcoppel Gambe 8′.

30) Ist dem Pedal der Cant. firm. als höchstliegende Stimme überwiesen, so kann dazu Bassetto 4′ im Pedal, und mittelst der Pedalcoppel aus dem Hauptw. Okt. 2′ genommen werden, während die Begleitung auf dem Nebenw. vielleicht mit Flöte und Gedackt 8′, Gedackt oder Salicet 4′ ausgeführt wird.

31) Auf der hiesigen von Walker umgebauten Orgel ist zu einer Melodie von mäßigem Umfang als Mittelstimme im Pedal von vorzüglicher Wirkung:

Oberw. Dolce 8′.
Hauptw. Bordun 16′.
Pedal. Zur Melodie als Mittelstimme: Violonc. 8′.

Bei der außerordentlichen Manchfaltigkeit, welche schon auf einer Orgel von mittlerer Größe, bei 36—48 Stimmen, zu erreichen ist, ließe sich leicht eine noch weit größere Anzahl von brauchbaren Mischungen aufführen. Für jüngere Organisten mögen die gegebenen Fälle dienen, sie zu weiteren Versuchen anzuregen. Zur Erreichung guter Mischungen hat man sein Hauptaugenmerk namentlich auf die Größe und den Charakter der einzelnen Register zu richten. Die 8füßigen Grundstimmen müssen vorherrschen. So wäre z. B. eine Zusammenstellung von einer schwachen 8- und zwei 4füßigen Stimmen von keiner guten Wirkung. Ferner ist darauf zu sehen, daß in Bezug auf das Oktavenverhältuiß keine Lücken entstehen; so wären Mischungen, wie etwa: Prinzipal und Gedackt 8′, Oktave 2′ — oder Gambe und Gedackt 8′, Bordun 16′ und Flauto 2′ — oder Gedackt 8′, Oktave 2′, Bordun 16′ u. s. w. schlechte Zusammenstellungen. In Beziehung auf die Klangfarbe ist zu beobachten, daß je mehr zwei Register Aehnlichkeit in derselben haben, sie sich desto weniger zu einer guten und wirksamen Mischung eignen. So wären z. B. Gambe und Quintatön 8′, oder Gambe und Clarinette 8′ ꝛc. keine guten Zusammenstellungen, während Gambe mit Gedackt 8′ und Clarinett mit Gedackt 8′ von vorzüglicher Wirkung ist.

Den Charakter der einzelnen Stimmen aber lernt man weniger aus Beschreibungen, als auf einer Orgel kennen, welche von einem tüchtigen und in der Intonation sicheren Meister erbaut ist. Welche Register man beim Choralgesang selbst wählen soll, hängt von der Anzahl der Gemeindeglieder, von der Größe und den akustischen Verhältnissen der Kirche, vom Charakter des Chorals und von der größeren oder geringeren Bekanntschaft der Gemeinde mit demselben ab. Kräftige und klare Register im Manual bei einer nicht sehr zahlreichen Gemeinde sind z. B. Prinzipal, Gedackt und Flöte 8′, Oktave 4′. Das Hinzutreten einer guten Gambe 8′ und des Borduns 16′ verleiht der Orgel Ernst und Würde; die Oktave 2′ unterstützt den Charakter der Prinzipalstimmen und macht den Orgelklang hell und scharf. Durch Zuziehung der Quinten und Mixturen entsteht das volle Werk, dessen Fülle und Schärfe durch die Verbindung der Rohrstimmen, namentlich der Trompete, des prächtigen Posaunenbasses ꝛc. erst seinen vollen Glanz, seine volle Majestät erhält. Das Pedal muß natürlich stets im richtigen Verhältniß stehen.

Bei ganz neuen oder weniger bekannten Melodien kann die Gemeinde dadurch unterstützt werden, daß man den Cant. firm. mit dem Cornett 8′ (mit oder ohne Verbindung anderer Register) und die Begleitungsstimmen auf einem 2. Manuale mit etwa Gedackt und Flöte 8′, Flöte 4′ spielt. Wo keine zwei Manuale zu Gebote stehen, ist man öfters darauf angewiesen, zu der Melodie noch die höher liegende Oktave zu nehmen. In der zweckmäßigen Wahl der Register, verbunden mit geschickter, sicherer Accentuation, findet der Organist die wirksamsten Mittel zur Unterstützung und Leitung des Gemeindegesanges.

Zur Begleitung von liturgischen Gesängen, wie etwa der Einsetzungsworte, und überhaupt bei Sologesängen dürfte eine zartgehaltene Flöte 8′, oder ein Salicional 8′, oder Dolce und Lieblichgedackt 8′ in den meisten Fällen ausreichend sein. Bei der Ausführung von Chören muß sich die Orgel selbstverständlich nach der Anzahl der Sänger richten *).

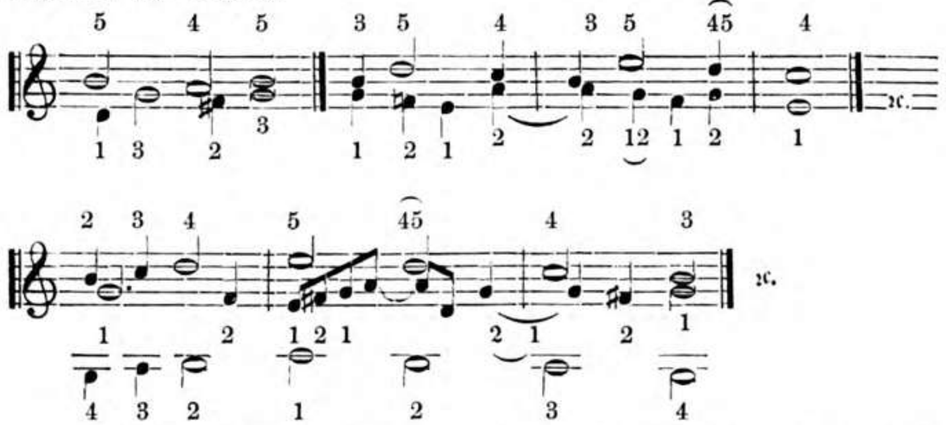
XIII.

Ueber die Applicatur im Pedalspiel.

Wie ein guter und richtiger Anschlag, gute Fingersetzung Haupterfordernisse zu einem schönen Manualspiel sind, so ist beim Pedal die obligate Behandlung desselben eine unentbehrliche Kunst. Das Manualspiel unterscheidet sich vom Klavierspiel hauptsächlich mit dadurch, daß beim ersteren die Tasten nicht geschlagen, sondern niedergedrückt werden, und zwar rasch, bestimmt, ruhig und ohne unnöthige Kraftaufwendung. Beim Aufwärtsstreben der Taste muß dieselbe unter dem Finger so lange gefühlt werden, bis sie ihren Ruhepunkt gefunden hat. Die Applicatur, das Ueber- und Unterschlagen, das Austauschen der Finger bei dem gebundenen Spiele erfordert gleich im Anfang die strengste Aufmerksamkeit. Namentlich sind An-

*) Die Bücher, welche über Registrirung näheren Aufschluß geben, habe ich der Uebersicht wegen schon im Cap. I dieser Einleitung mit angeführt.

fänger, welche noch dazu keinen gründlichen Klavierunterricht genossen haben, sehr dazu geneigt, die Tasten wieder in die Höhe zu lassen, ehe der Zeitwerth der Noten vorüber ist. Für solche sind gebundene Stellen wie die folgenden sehr nützlich:

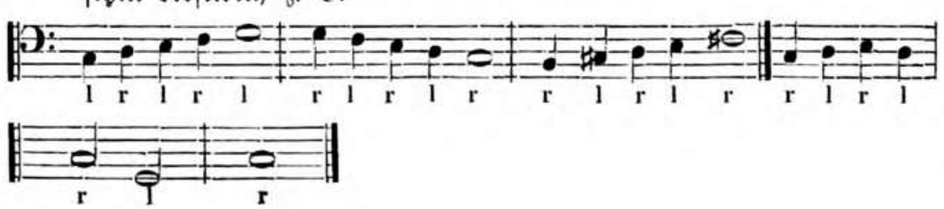


Zur Uebung in der Fingersetzung empfehle ich besonders die von A. G. Ritter mit kurzen Einleitungen und mit Bezeichnung der Applicatur herausgegebenen Choräle.

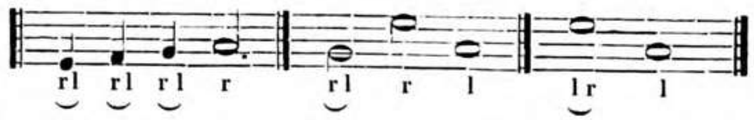
In der Behandlung des Pedals wird am meisten gesündigt. Oft werden Leute, die sich eine gewisse Fertigkeit im Klavierspiel erworben, ohne daß sie von der Behandlung der Orgel nur die leiseste Idee haben, zur Uebernahme eines Organisten-Amtes für würdig befunden. Bei solchen trifft man es nun häufig, daß der eine Fuß ganz ruht, während der andere auf die unbarmherzigste Weise herumpoltert und die gebundensten Pedalstellen gewaltsam zerreißt. Um dieser unkünstlerischen und unwürdigen Behandlung vorzubeugen, habe ich in meiner Sammlung bei einer Reihe von Sätzen den Pedalsatz angegeben und hielt mich dabei an nachstehende, Vielen schon bekannte Regeln:

a) Auf verschiedenen Tasten wechseln die Füße in der natürlichen Ordnung ab, z. B.

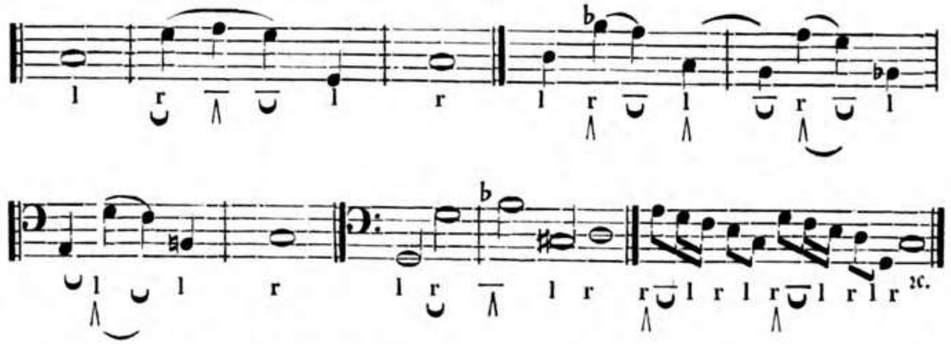
b) Auf verschiedenen Tasten wechseln die Füße ab mit Ueber- oder Untersetzen derselben, z. B.



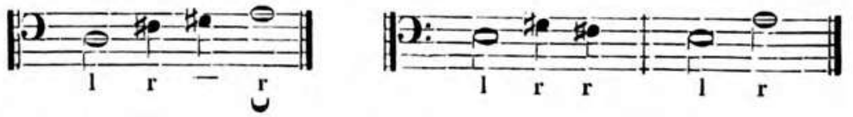
c) Auf einer und derselben Taste müssen häufig die Füße ausgewechselt werden, z. B.



d) Auf derselben, oder auf verschiedenen Tasten wird Spitze ∧ und Absatz ∪ des Fußes gebraucht, z. B.



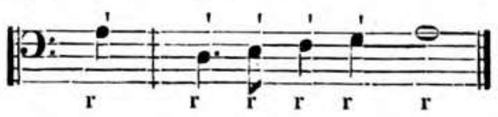
e) Zuweilen tritt der schwierige Fall ein, daß zwei nebeneinander liegende Obertasten mit der innern und äußern Kante des Vorderfußes gespielt werden müssen, z. B.



f) Auf einer und derselben Taste wird oft zwischen Spitze und Absatz des Fußes abgewechselt, so daß der Ton dadurch entweder wiederholt angeschlagen wird oder ungestört fortklingt, z. B.

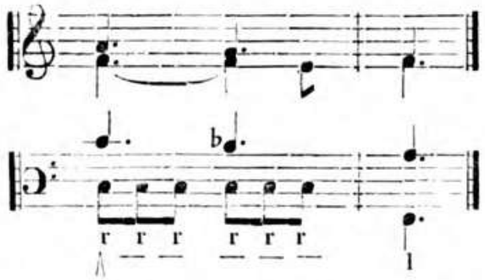
Ein zu häufiges Anwenden von Spitze und Absatz, insbesondere bei hiezu ungeeigneten Stellen, hat leicht Undeutlichkeit zur Folge.

g) Stellen, welche namentlich bei vollem Werke besonders hervortreten sollen oder mit staccato bezeichnet sind, können mit der Spitze eines Fußes gespielt werden, z. B.



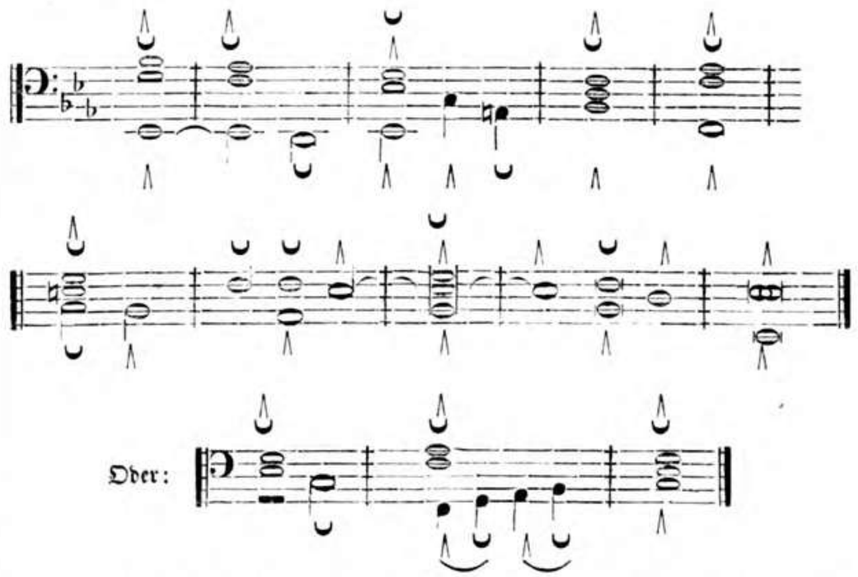
Bei einzelnen Mischungen erfordert hie und da der Gebrauch des Violon-, des Violoncell- oder des Posaunenbasses das Fortrücken eines Fußes mit der Spitze, ohne daß dadurch der Ton gestoßen werden darf, z. B.

h) Oft soll ein und derselbe Ton öfter hintereinander angeschlagen werden, was namentlich bei den für die Orgel übertragenen Gesangsätzen mit ursprünglicher Instrumentalbegleitung vorkommt. Solche Stellen sind mit Violon 16′ oder mit Subb. 16′ und Violoncell 8′ oder mit Bordun 16′ und Gambe 8′ mittelst der Pedalcoppel ausgeführt oft von vorzüglicher Wirkung. Die Spitze des Fußes muß auch bei dem Aufwärtsstreben der Taste mit Sorgfalt auf derselben ruhen bleiben, wodurch das Stoßen vermieden und der Strich eines Saiteninstrumentes um so besser nachgeahmt werden kann, z. B.



i) Bei dem Oktavenspiel kann natürlich von einem Wechsel zwischen beiden Füßen nicht die Rede sein. Es kann dabei nur ein Fortrücken mit der Spitze, ein Wechsel zwischen Absatz und Spitze, ein Heruntergleiten von einer Obertaste auf eine Untertaste, sowie der Gebrauch der äußern und innern Kante des Vorderfußes stattfinden, z. B.

k) Bei einem mehrstimmigen Pedalspiel kommen dieselben Mittel zur Anwendung wie bei i), z. B.



Bei dem letzten Beispiele werden die beiden Oberstimmen mit Biegung und sanftem Fortgleiten des Fußes gespielt.

Bei Manchem in dieser Einleitung wäre ich gerne ausführlicher gewesen, allein mein Buch würde dadurch umfangreicher und theurer geworden und deßwegen wahrscheinlich auch in weniger Hände gekommen sein. Der Stoff, den ein rechter Organist zu seiner Ausbildung braucht, ist auch so reich und manchfaltig, daß ein Buch doch nicht ausreicht. Ich bemühte mich, dem Vorwärtsstrebenden die Quellen zu zeigen, aus denen ich selbst meine Bildung geschöpft habe und aus denen auch Andere lernen können. Eine kleine Sammlung von Büchern und Musikalien aber muß jeder Organist besitzen, der sein Amt nicht handwerksmäßig betreiben will.

So möge denn dieses Buch in und außer Bayern Freunde finden und zur Hebung der herrlichen Kunst des Orgelspiels, zur Beförderung der kirchlichen Erbauung, zum Gebrauche der oben empfohlenen Werke Einiges beitragen, vielleicht auch Andere veranlassen, auf diesem Gebiete Bedeutenderes und Nützlicheres zu schaffen, als es dem Verfasser mit Herausgabe dieses Werkes selbst gelungen ist.

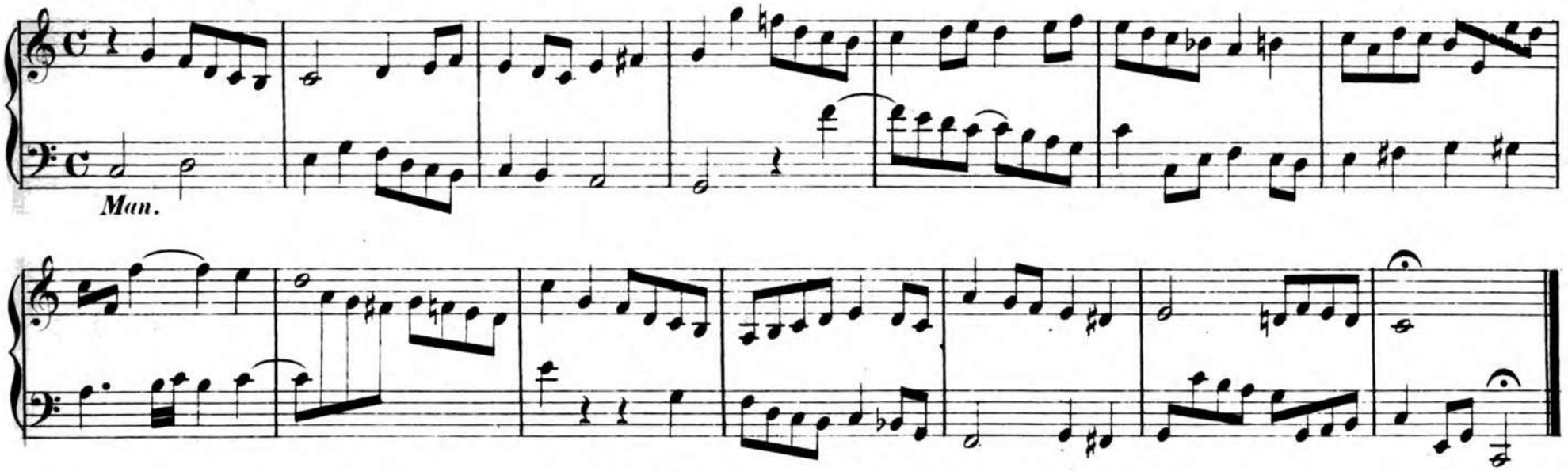
Erlangen, den 6. Oktober 1857.

J. G. Herzog.

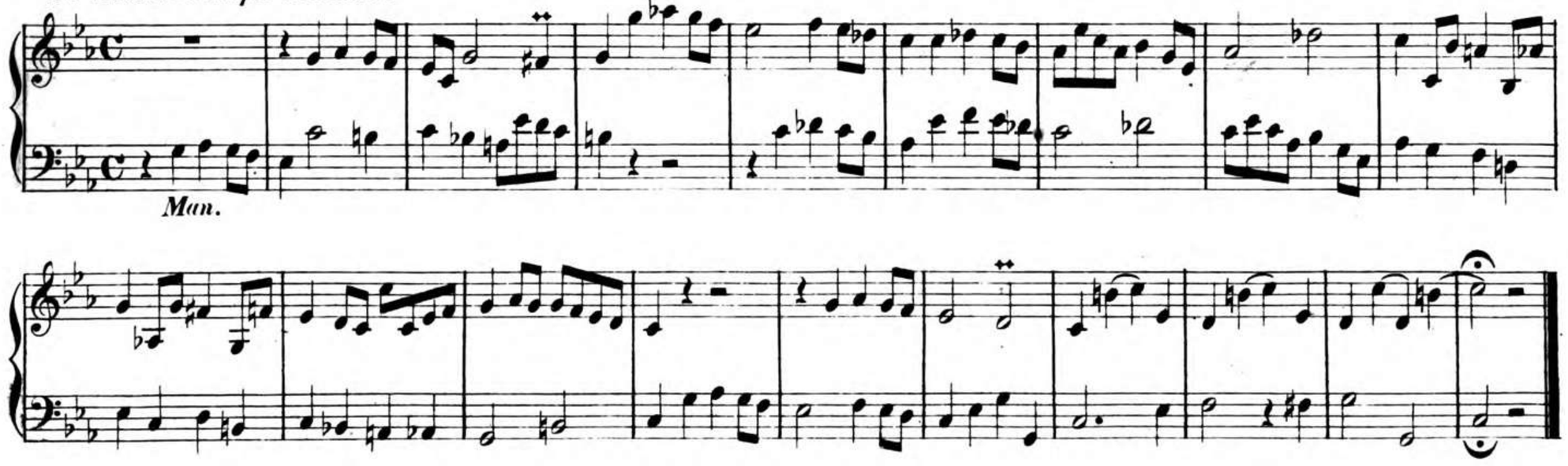
I.

Zwei-und dreistimmige Sätze ohne Pedal.

1. Moderato. *Sanfte Stimmen.*

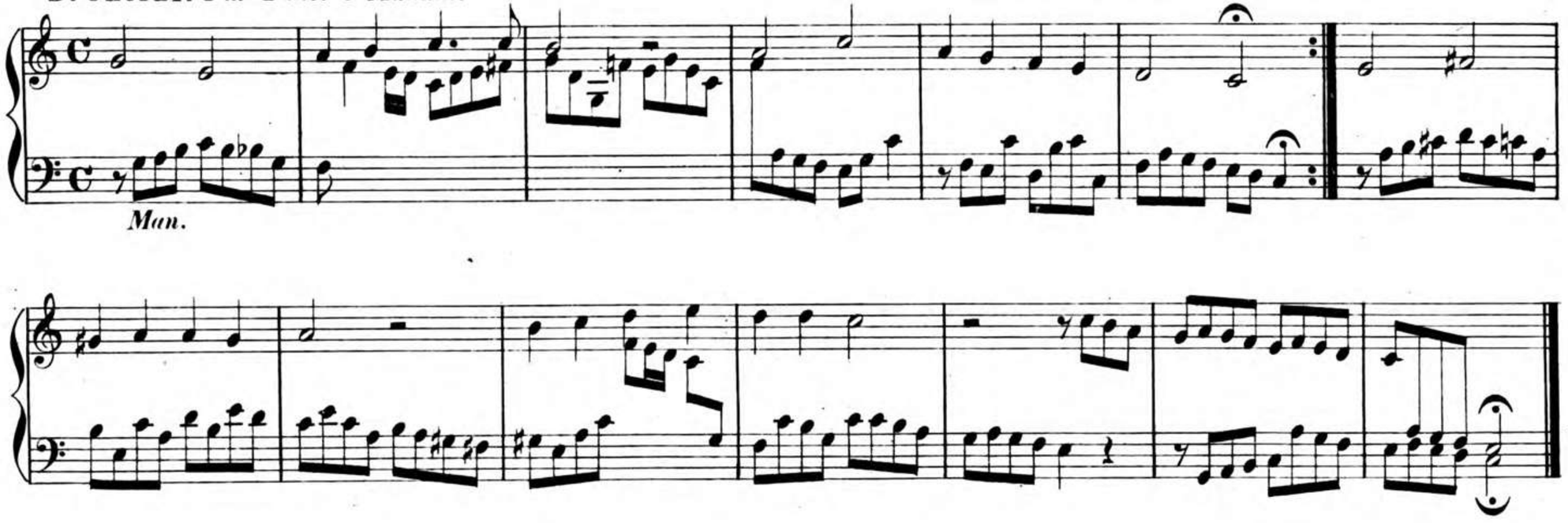


2. Andante. *Sanfte Stimmen.*

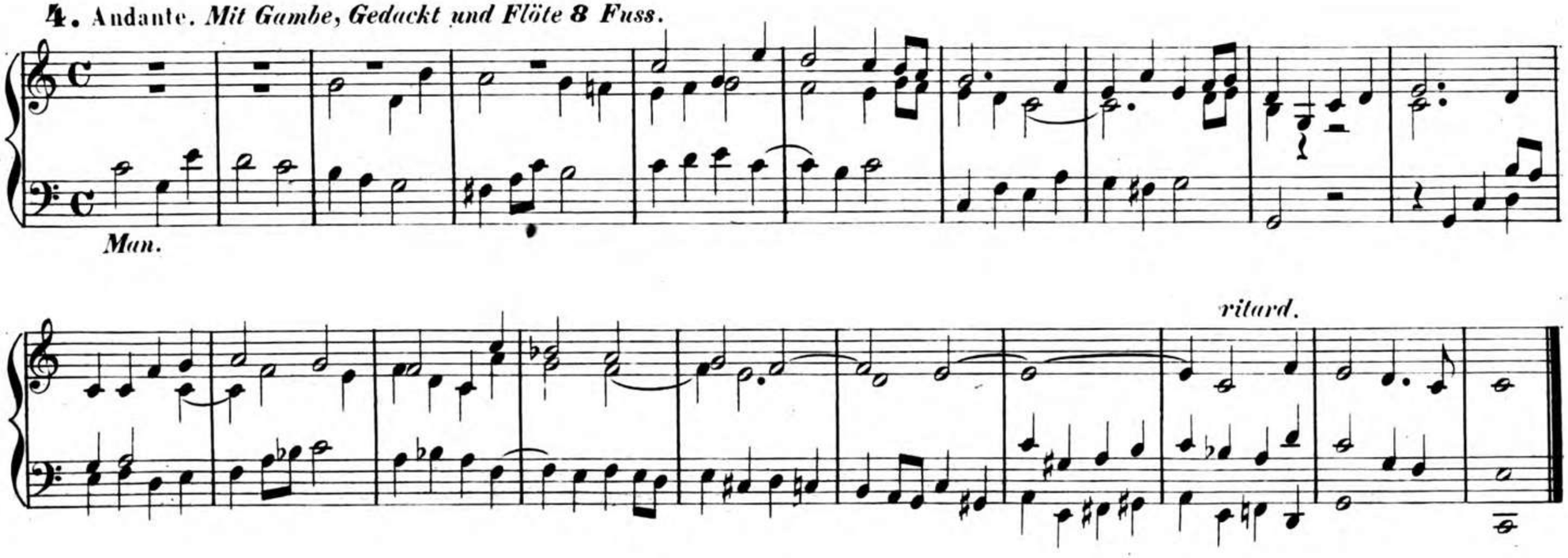


Stich und Druck der Anstalt für Musikaliendruck in Leipzig.

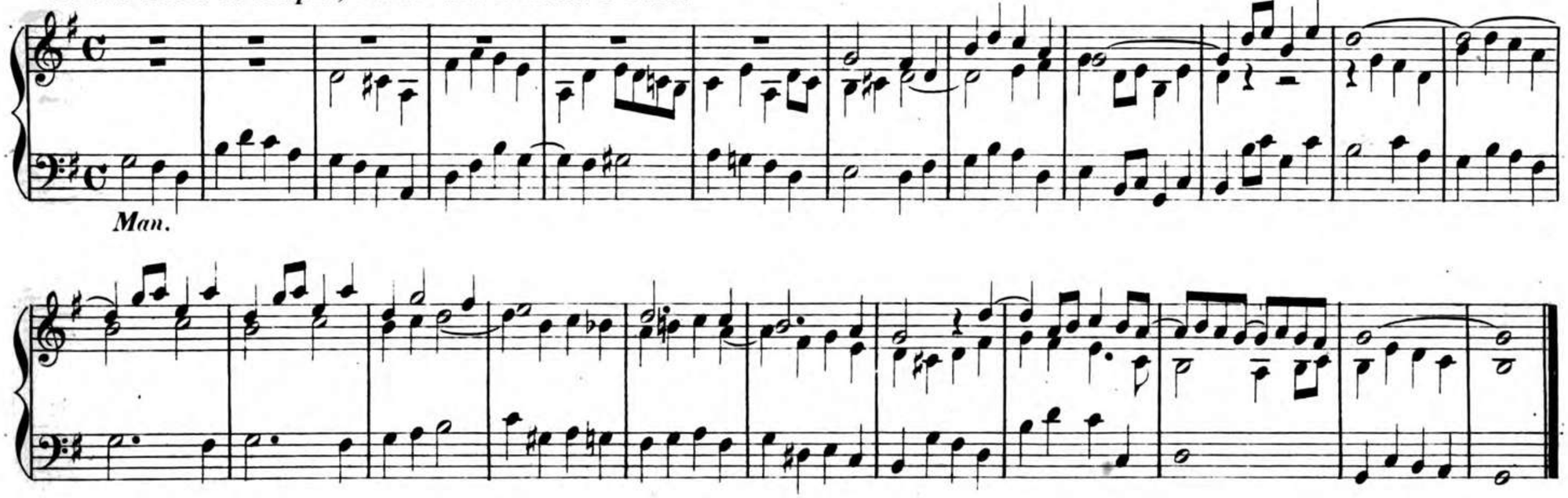
3. Choral. ***Für 1 oder 2 Manuale***



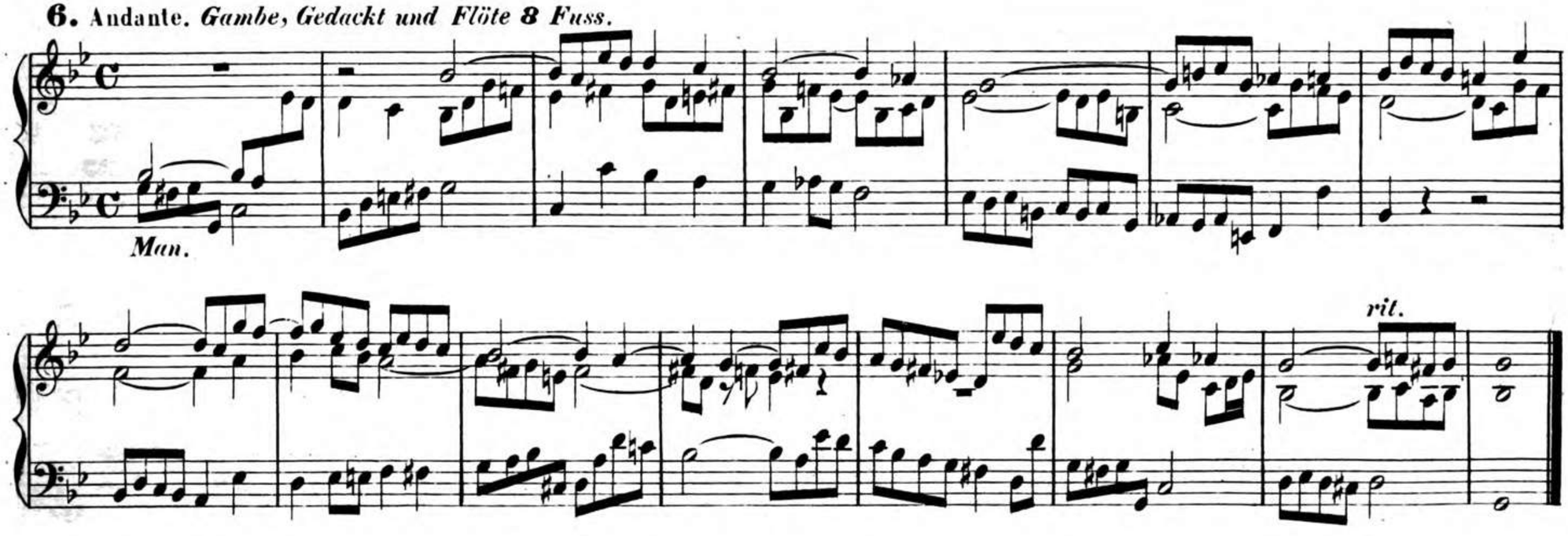
4. Andante. ***Mit Gambe, Gedackt und Flöte 8 Fuss.***



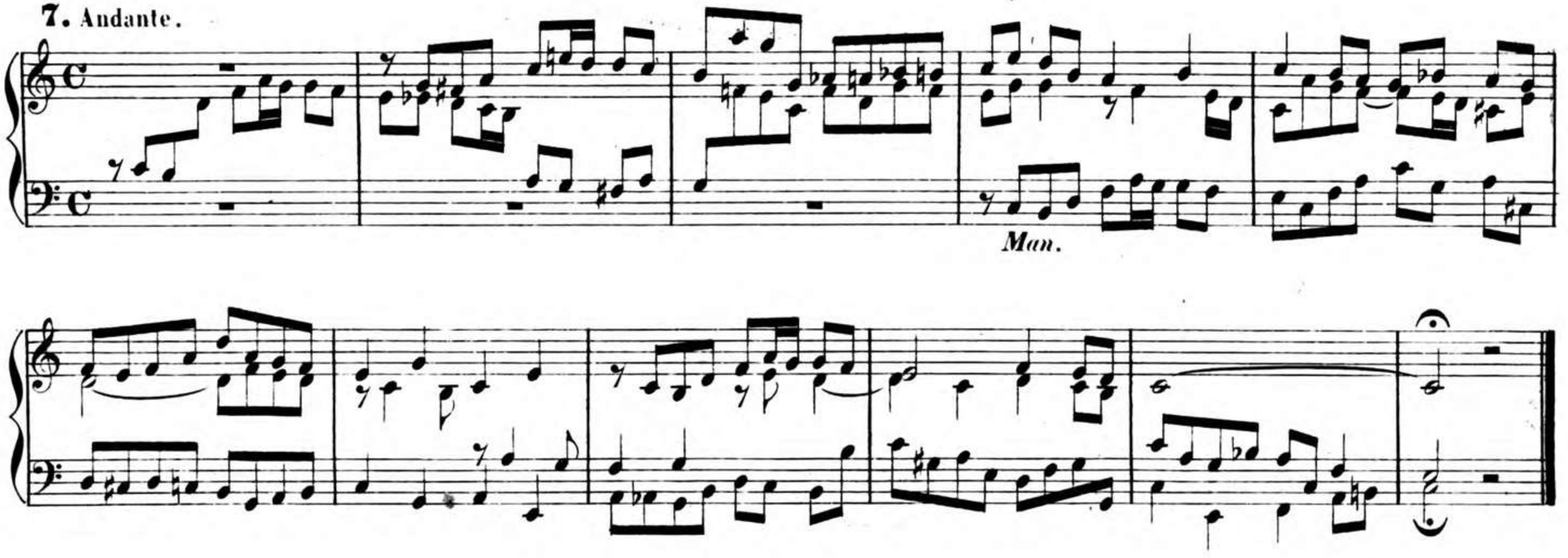
5. Con moto. ***Prinzipal, Gambe und Gedackt 8 Fuss.***



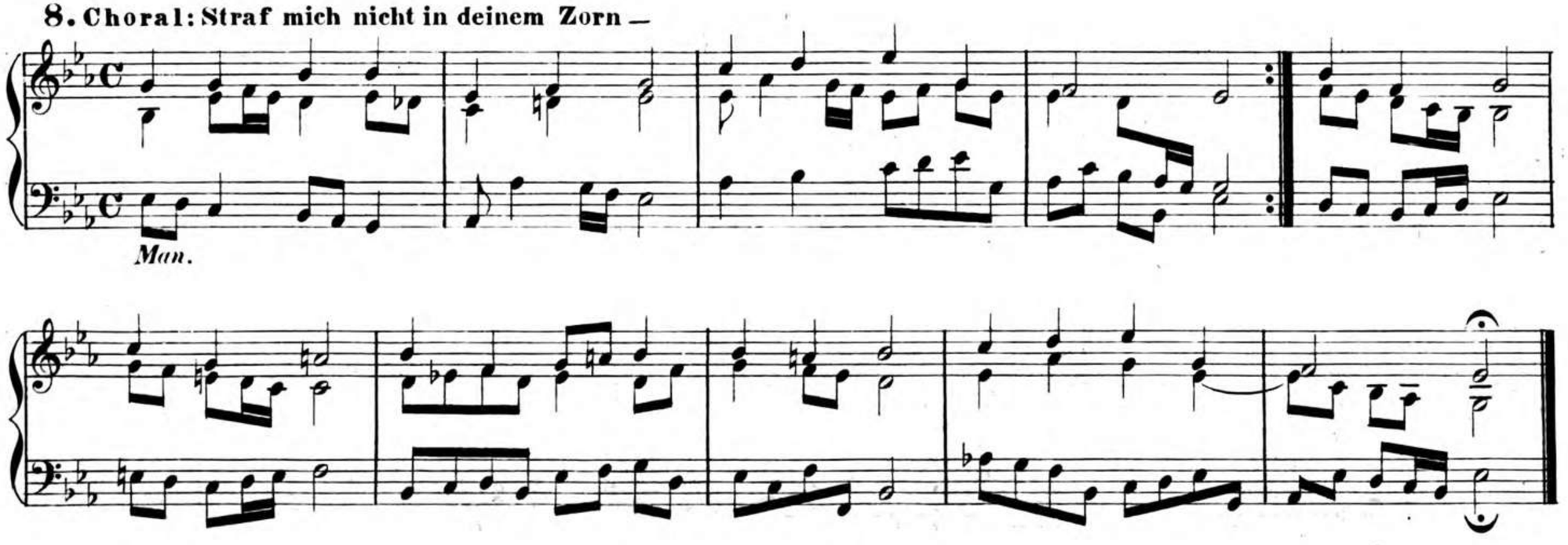
6. Andante. ***Gambe, Gedackt und Flöte 8 Fuss.***



7. Andante.



8. Choral: Straf mich nicht in deinem Zorn –

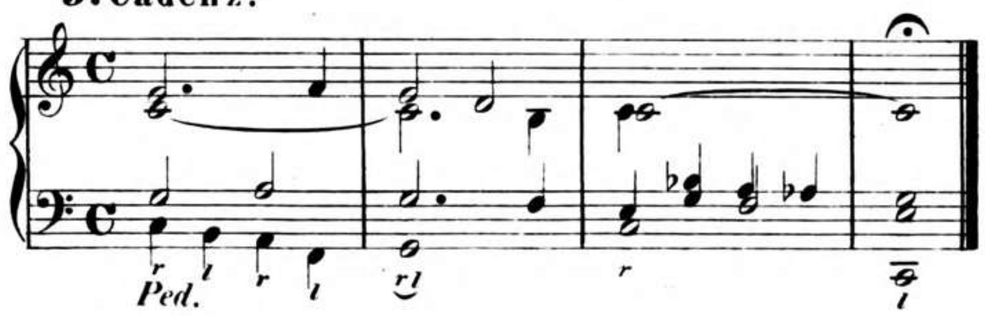


II.

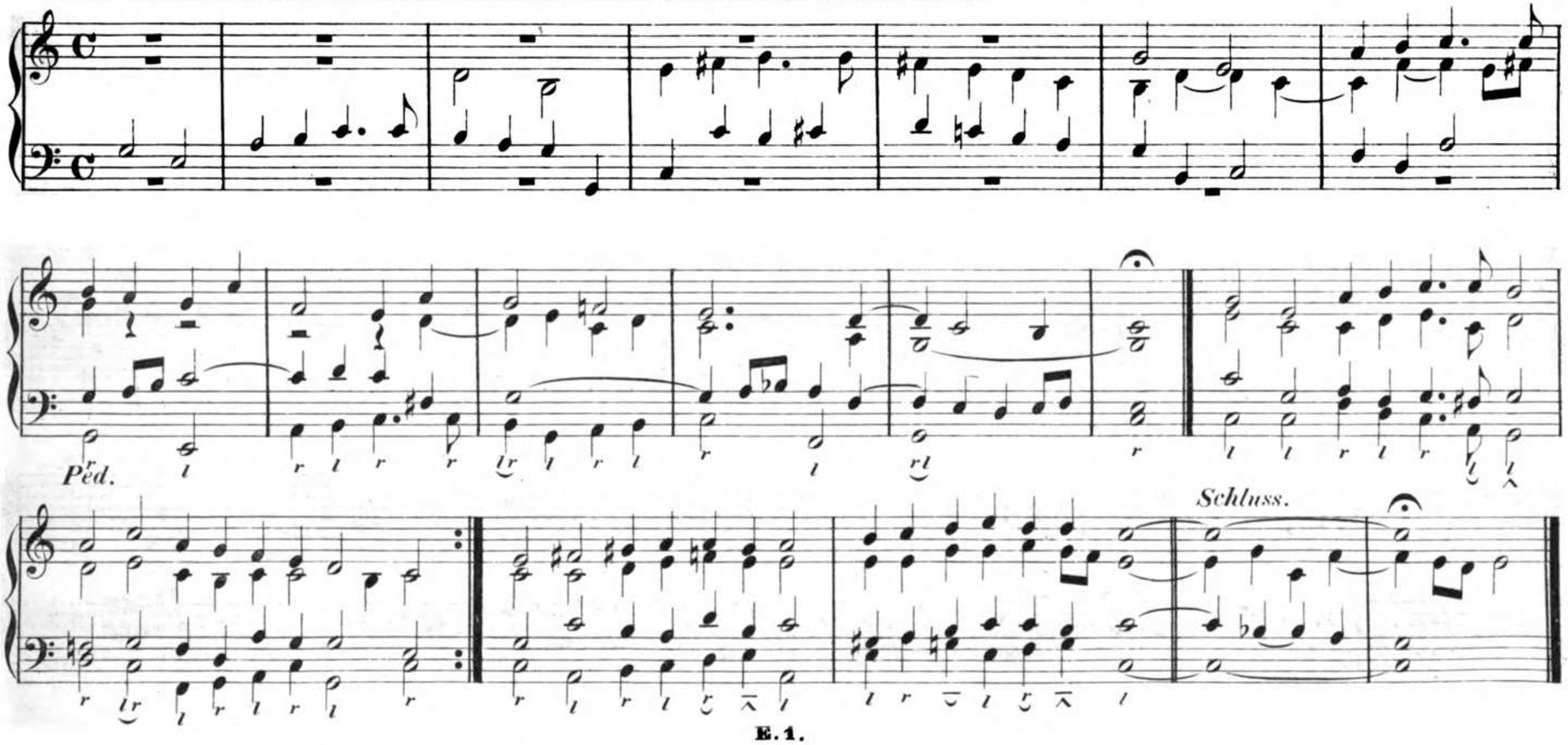
Cadenzen, kurze Vorspiele und Choräle mit Pedal.

Bei dem Gemeindegesang zu gebrauchen.

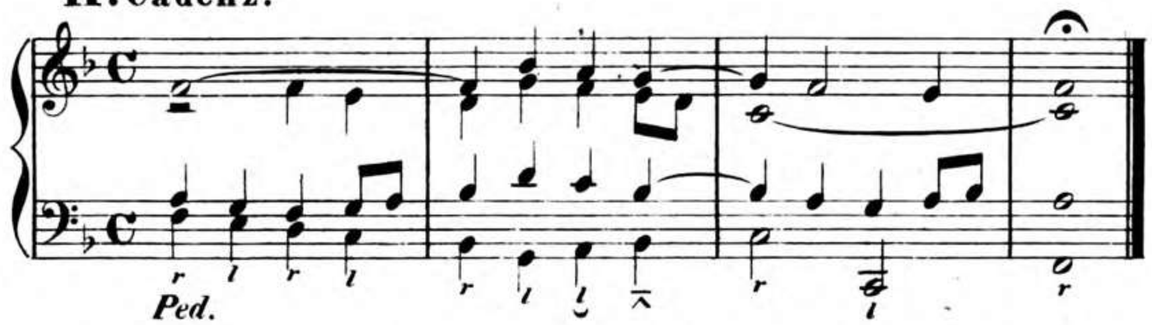
9. Cadenz.



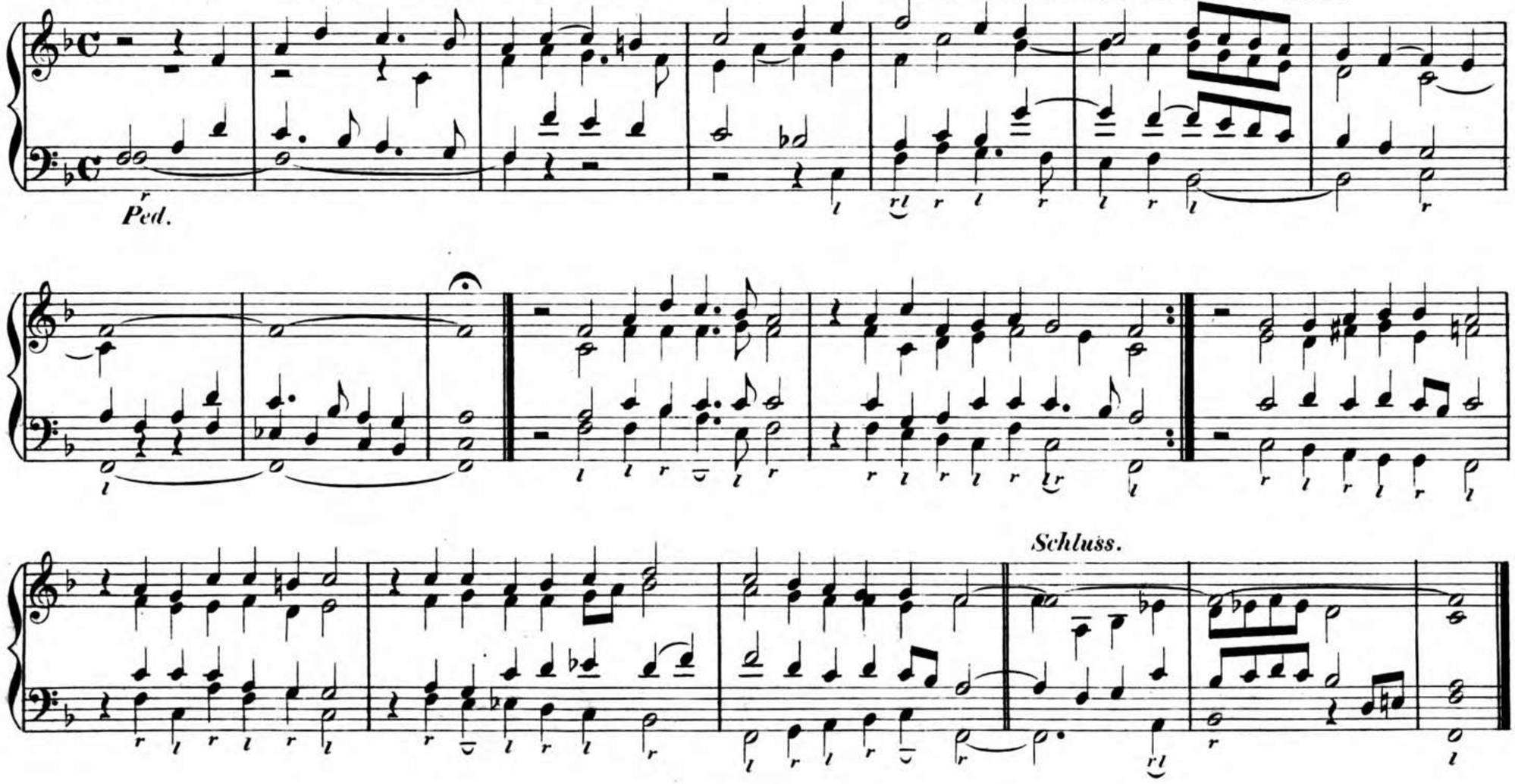
10. Präludium mit dem Choral: Jesus meine Zuversicht — *Volles Werk.*



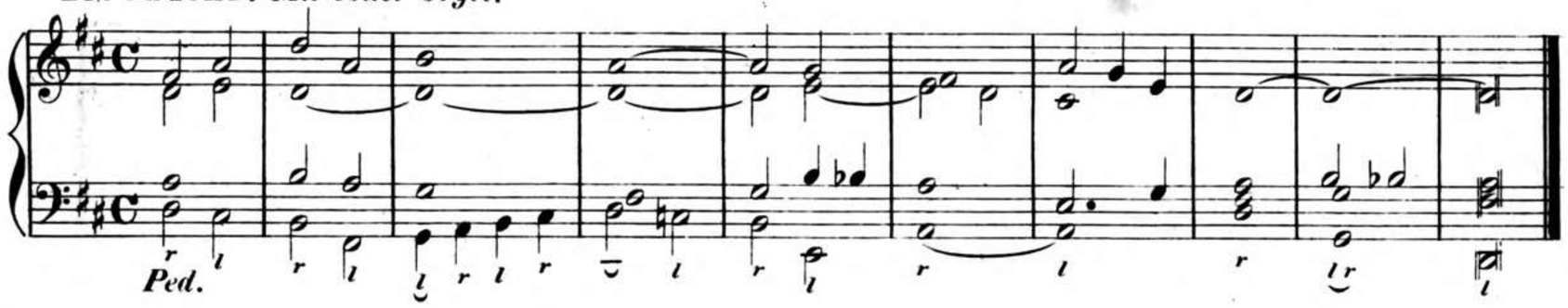
11. Cadenz.



12. Präludium mit dem Choral: O Gott, du frommer Gott — *Man. Prinzipal, Gedackt und Flöte 8 Fuss.*
Ped. Subb. und Violonb. 16 Fuss. Octavb. 8 Fuss.

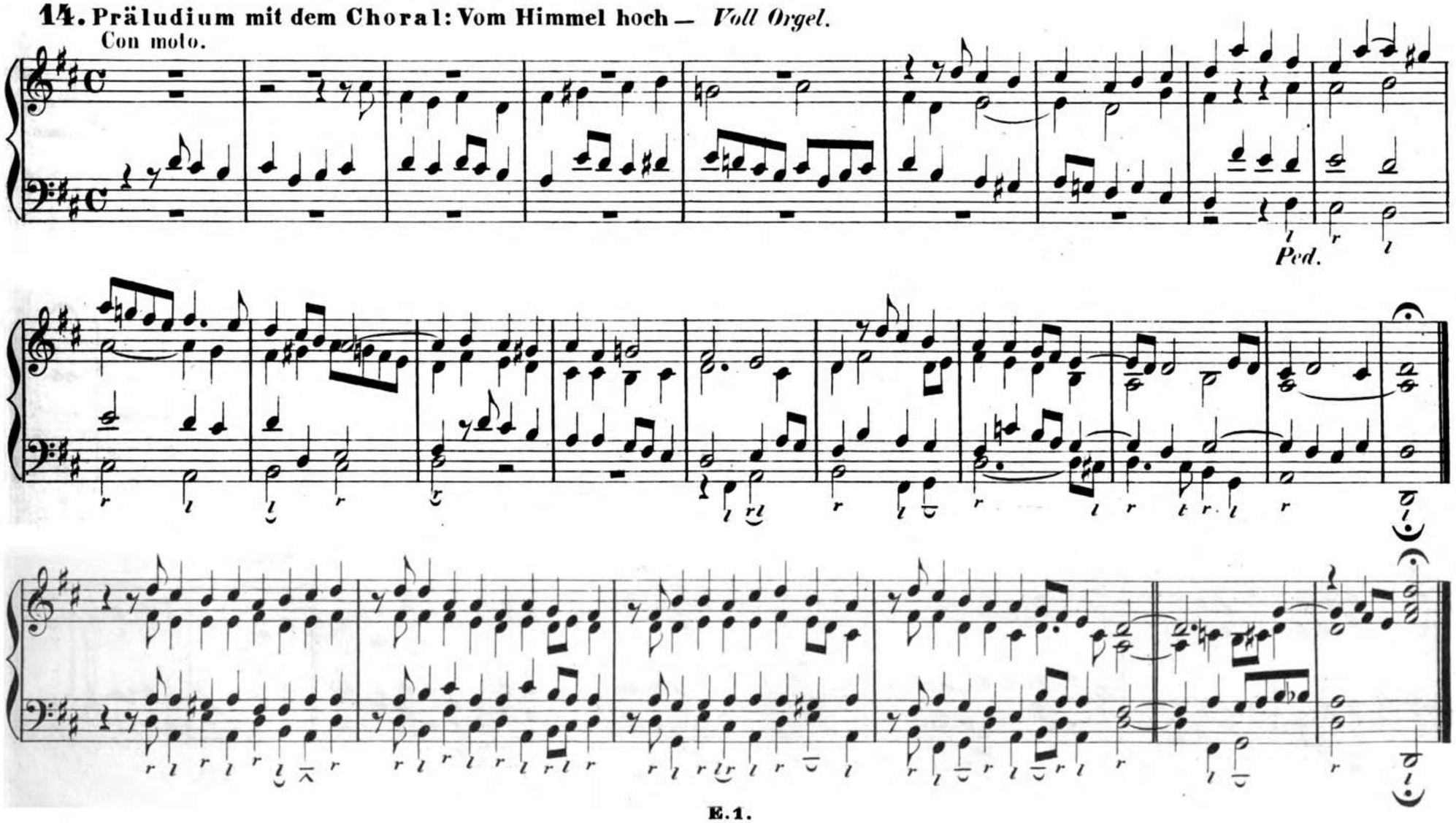


13. Cadenz. *Mit voller Orgel.*

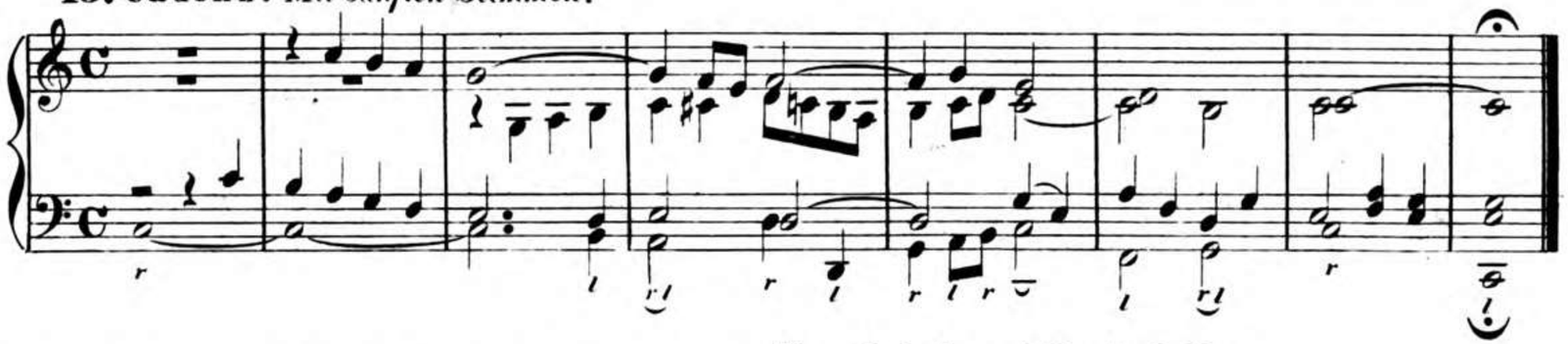


14. Präludium mit dem Choral: Vom Himmel hoch — *Voll Orgel.*

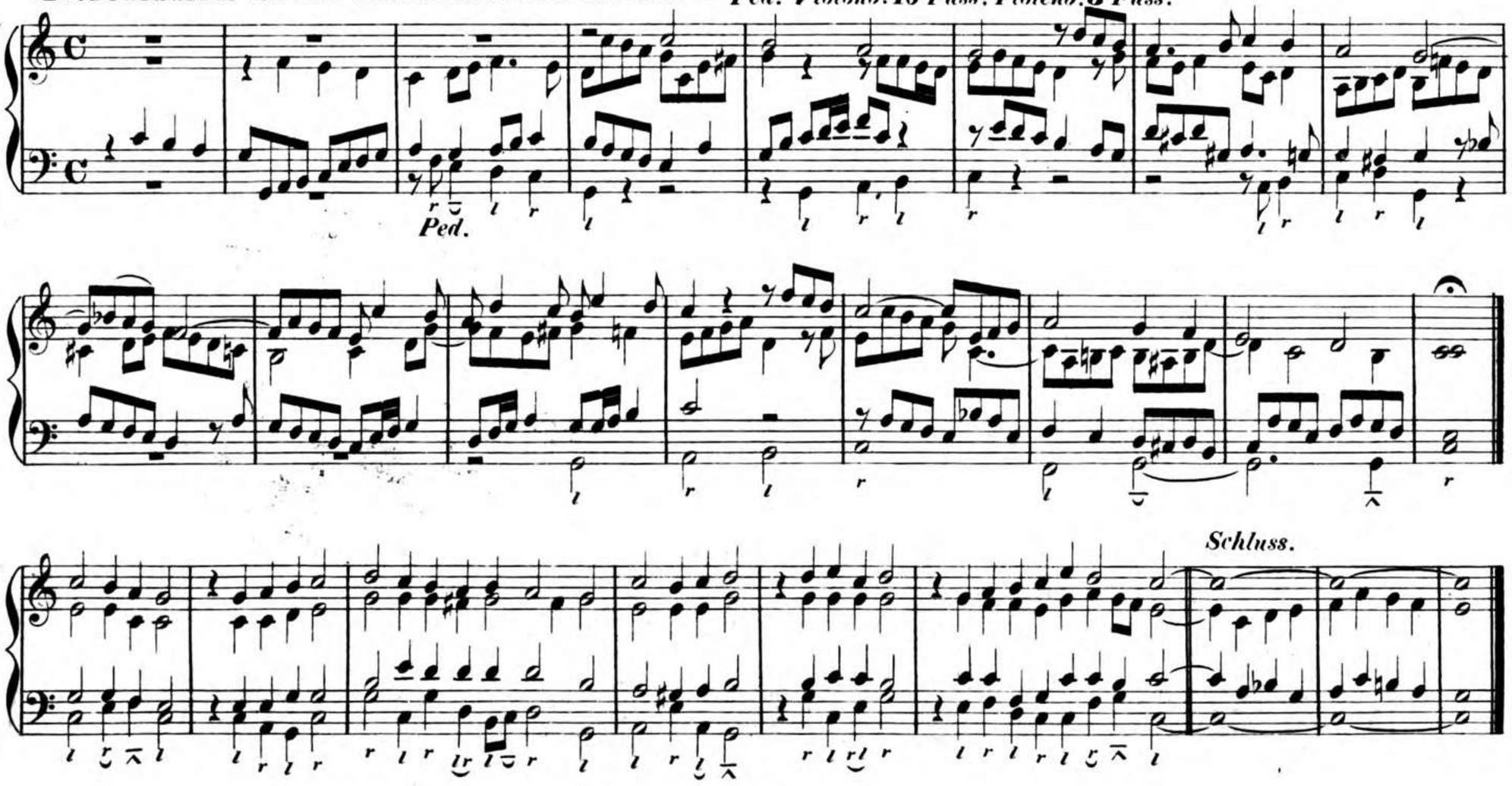
Con moto.



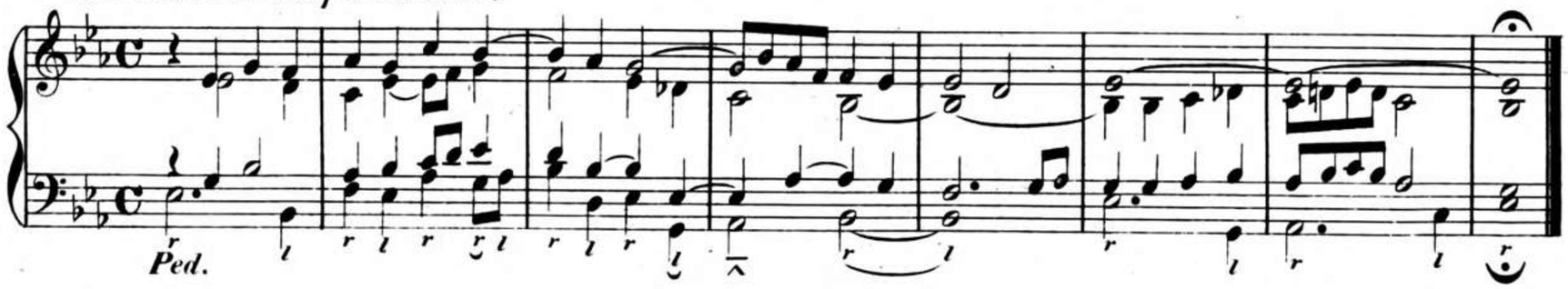
15. Cadenz. *Mit sanften Stimmen.*



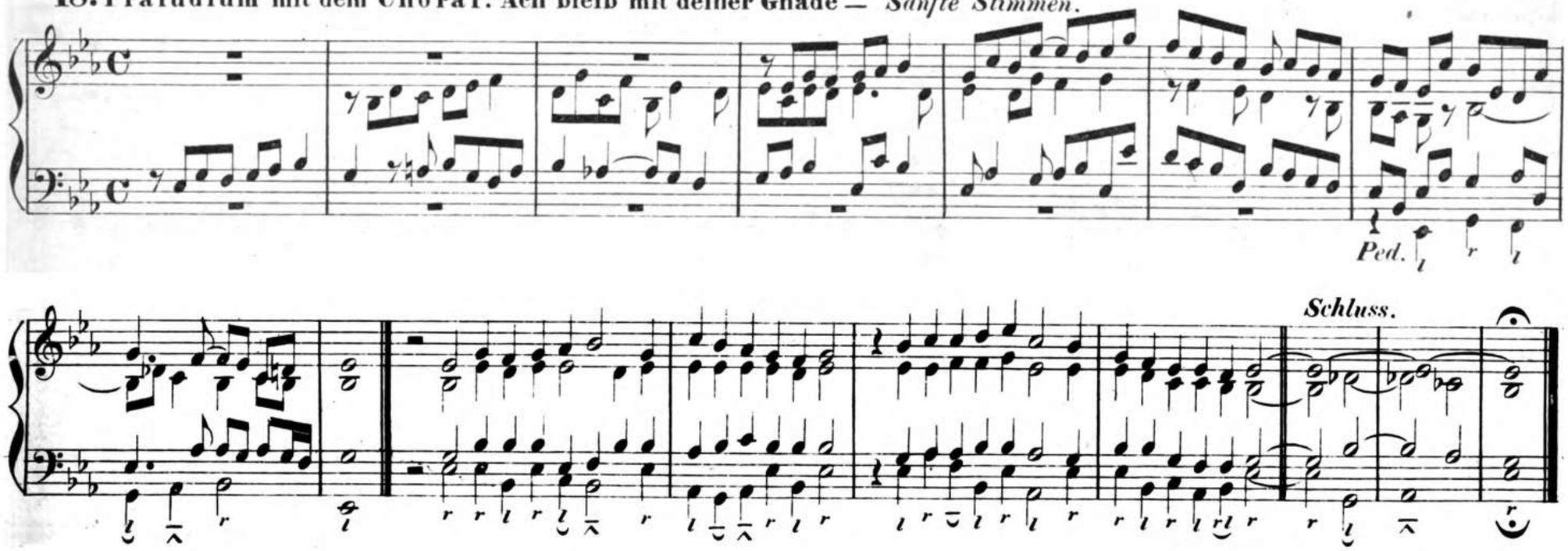
16. Präludium mit dem Choral: Ach Gott und Herr — *Man. Gedackt und Gambe 8 Fuss.*
Ped. Violonb. 16 Fuss. Flötenb. 8 Fuss.



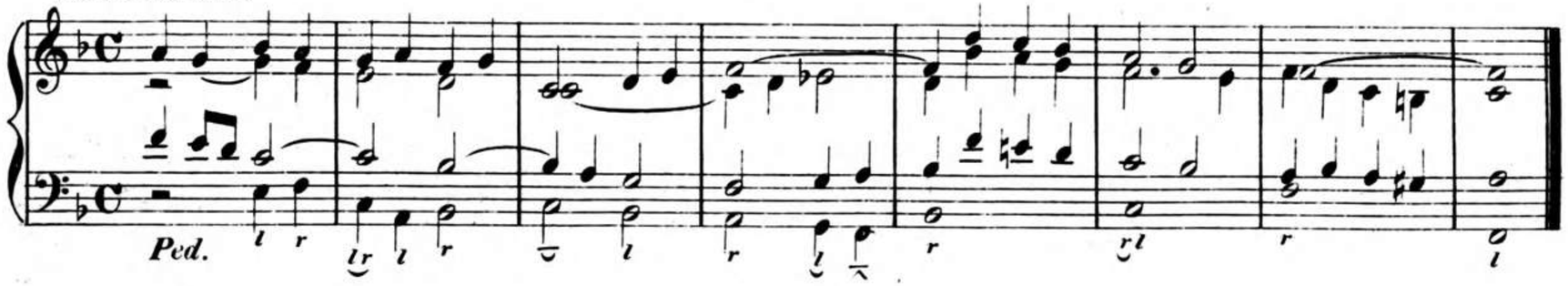
17. Cadenz. *Sanfte Stimmen.*



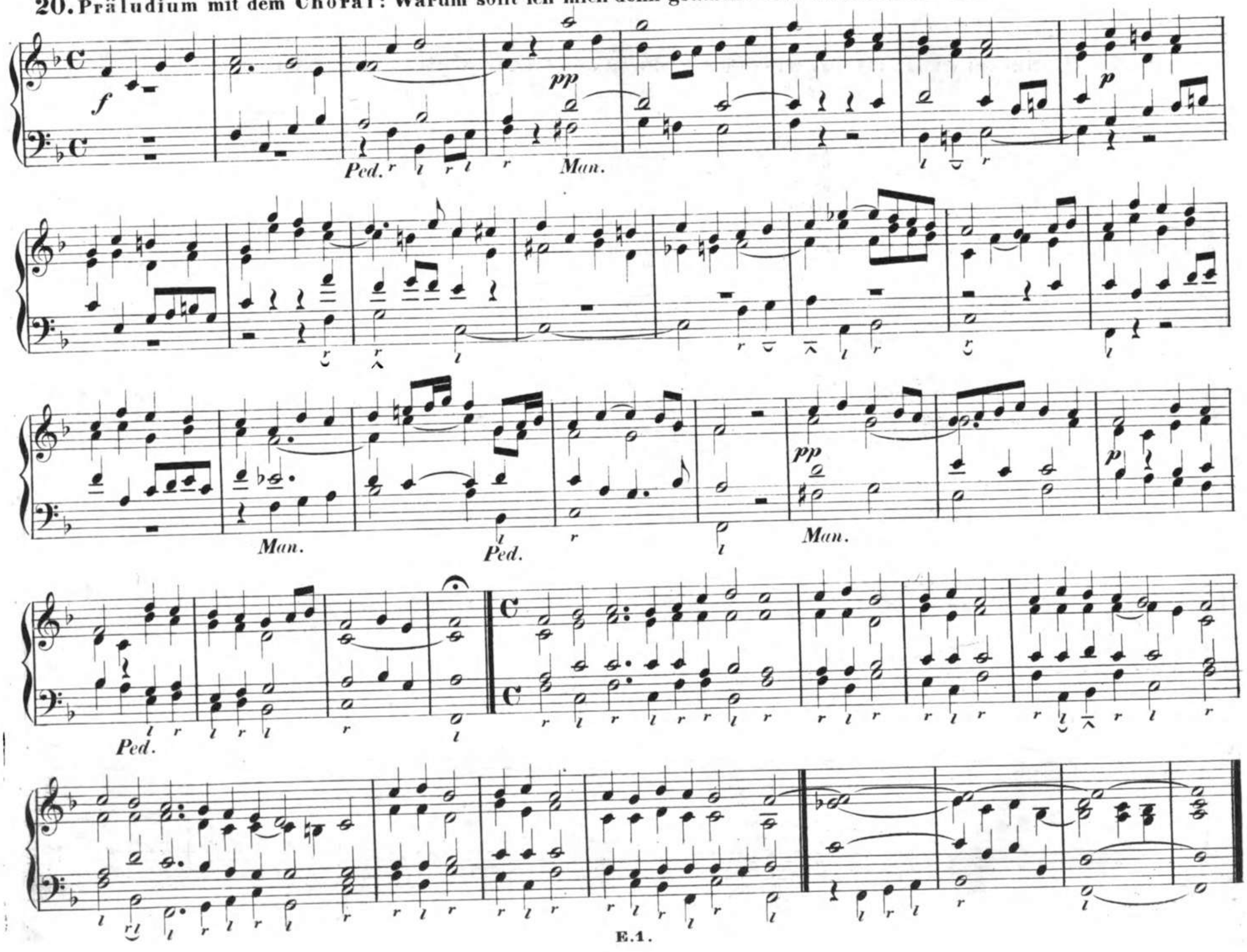
18. Präludium mit dem Choral: Ach bleib mit deiner Gnade — *Sanfte Stimmen.*



19. Cadenz.



20. Präludium mit dem Choral: Warum sollt ich mich denn grämen — *Mit abwechselnden Manualen.*

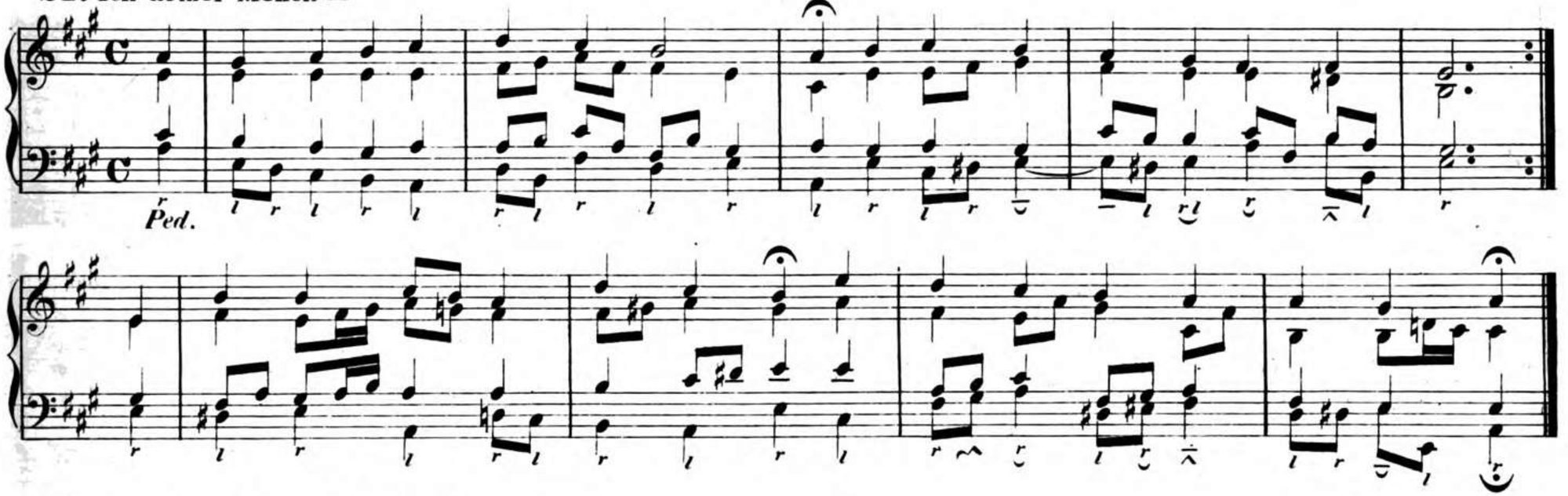


III.

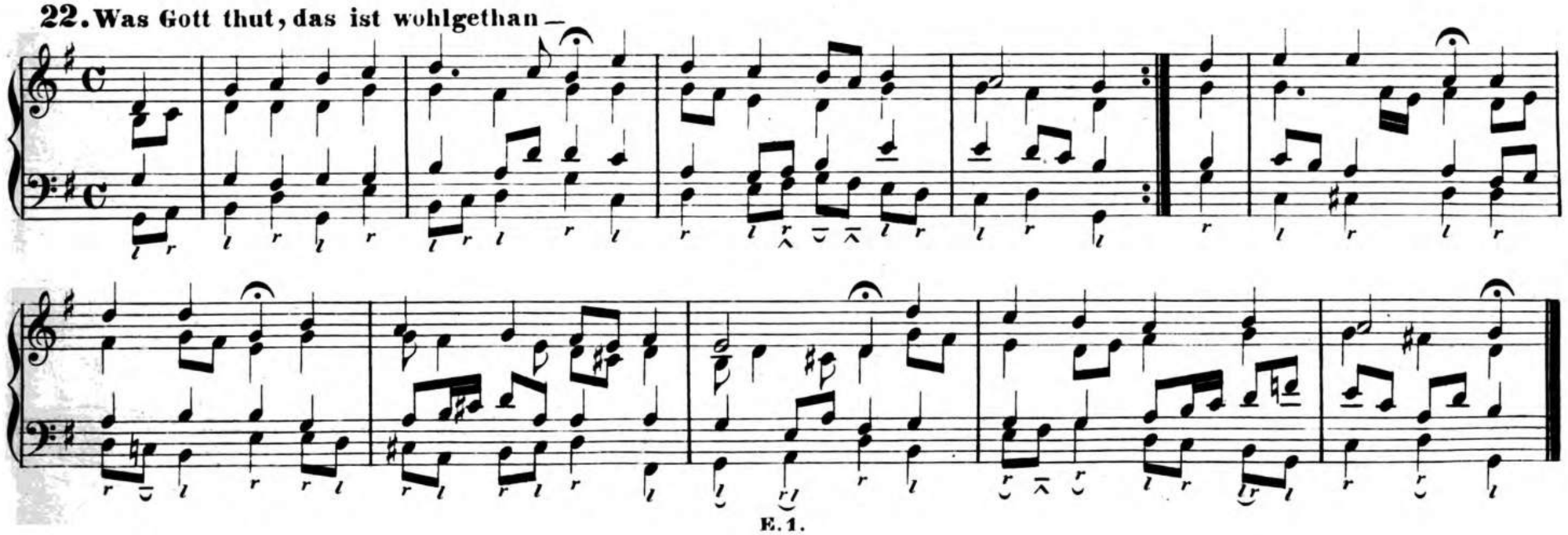
Sechs einfach figurirte Choräle, als Vorspiele zu gebrauchen.

Der Tenor kann auf einem zweiten Manuale gespielt werden.

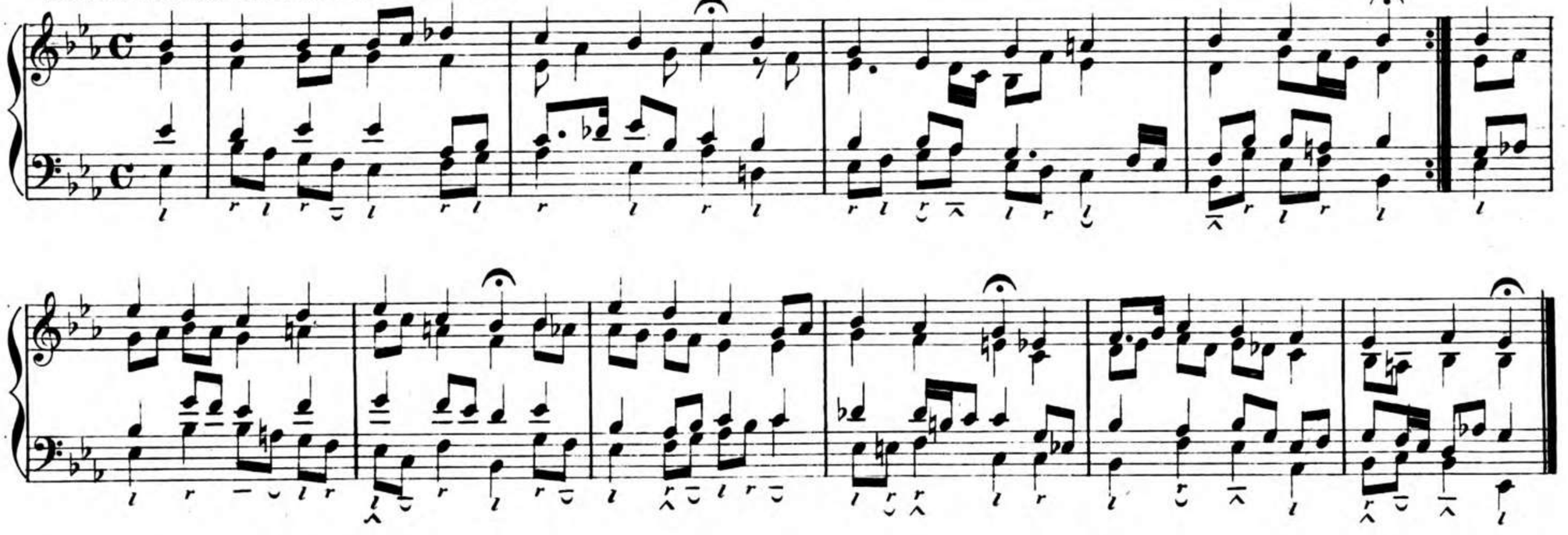
21. Ich armer Mench —



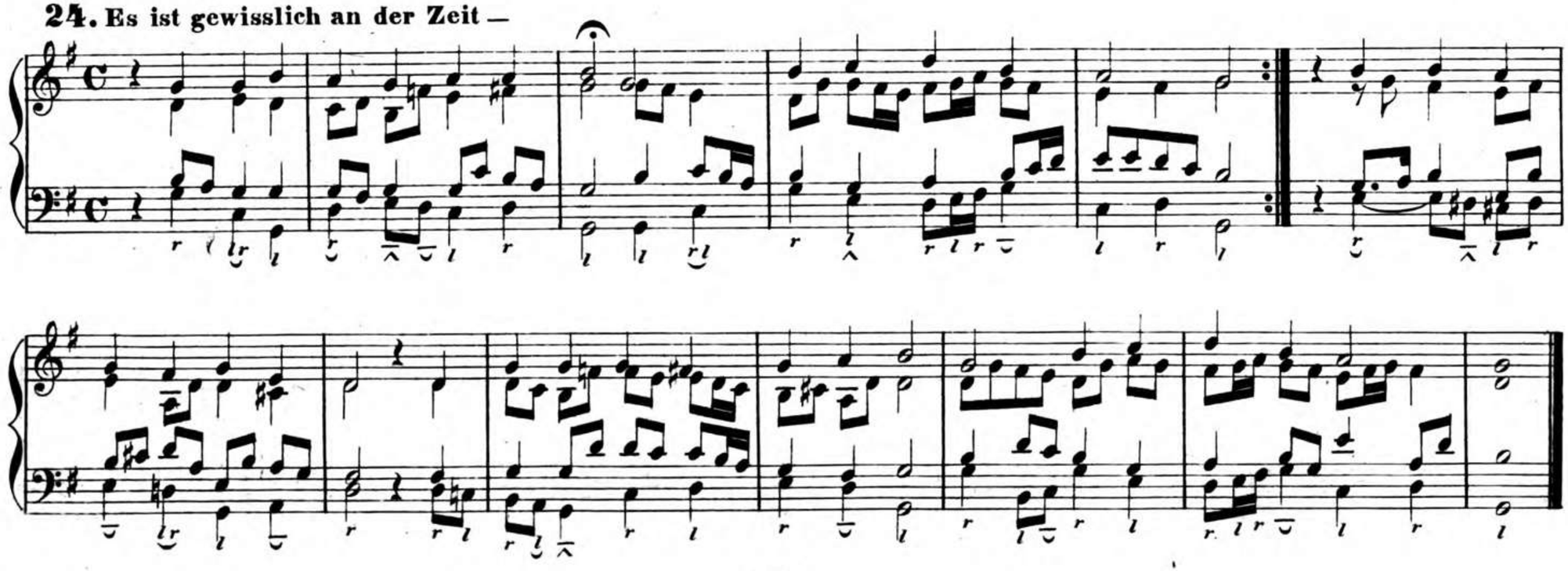
22. Was Gott thut, das ist wohlgethan —



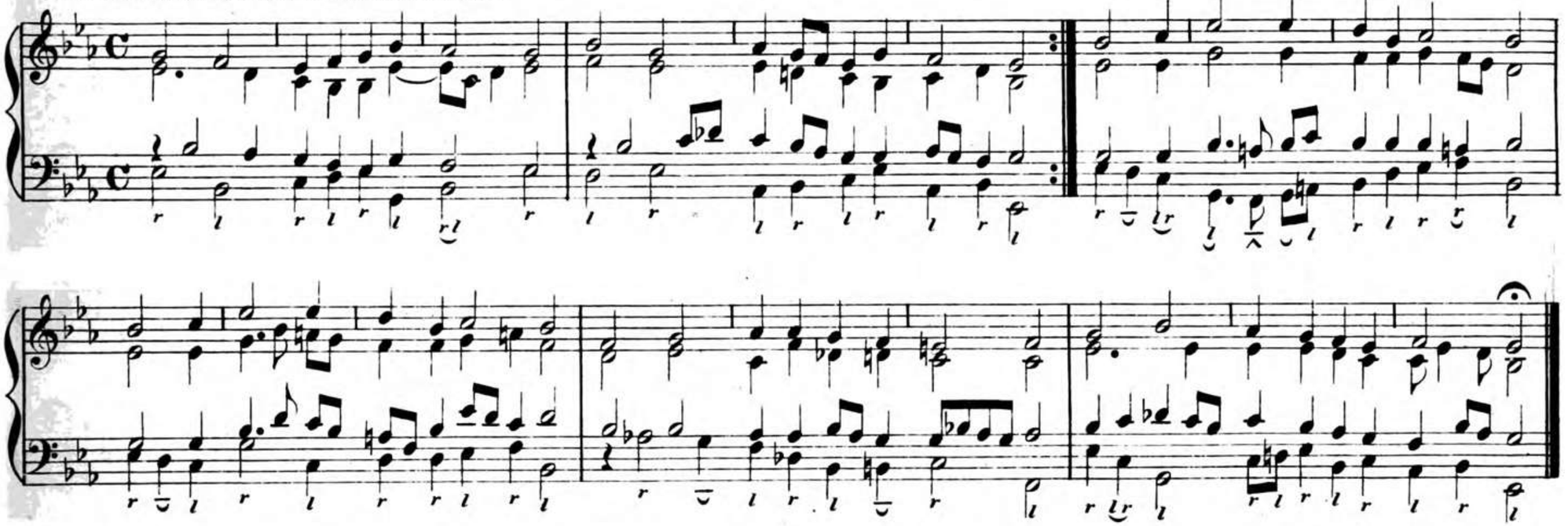
23. Es ist das Heil uns kommen her —



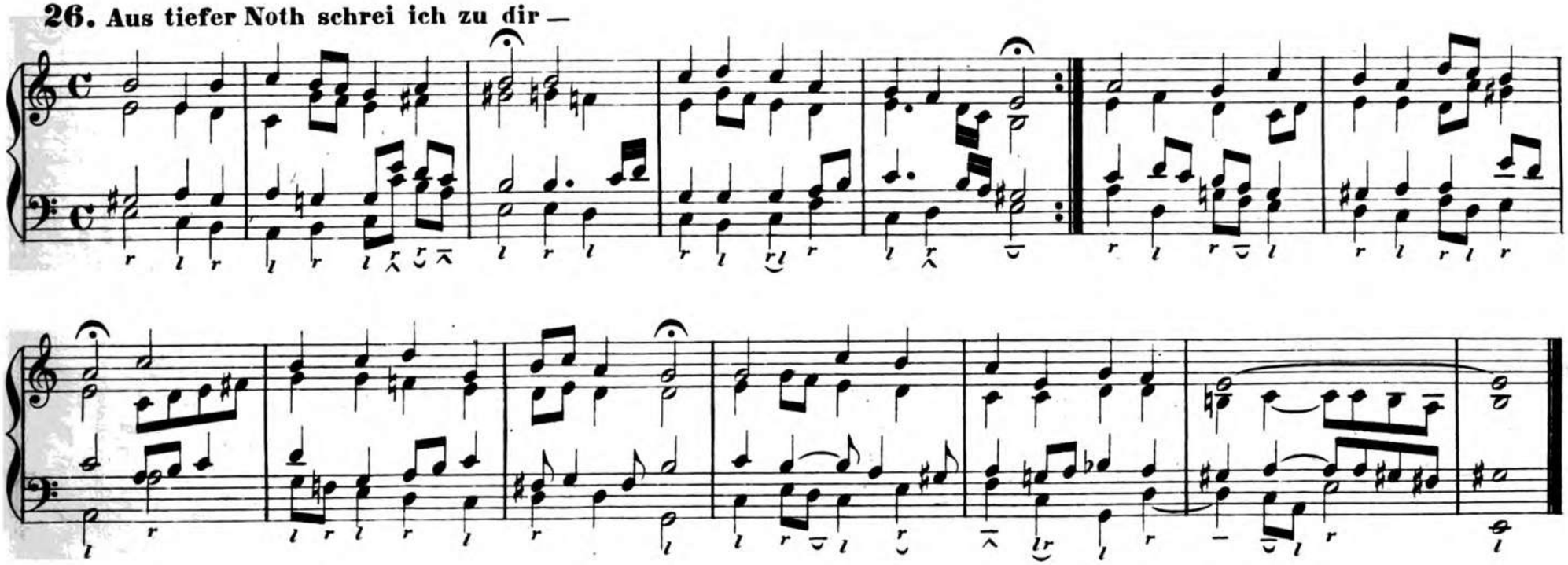
24. Es ist gewisslich an der Zeit —



25. Schmücke dich o liebe Seele —



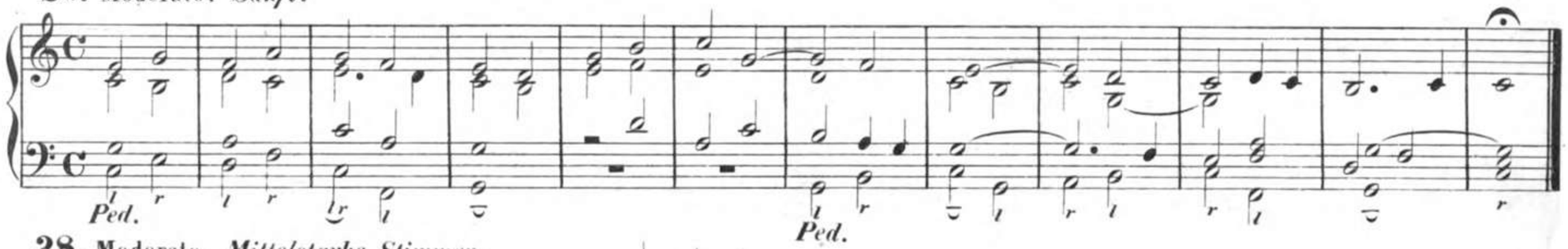
26. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir —



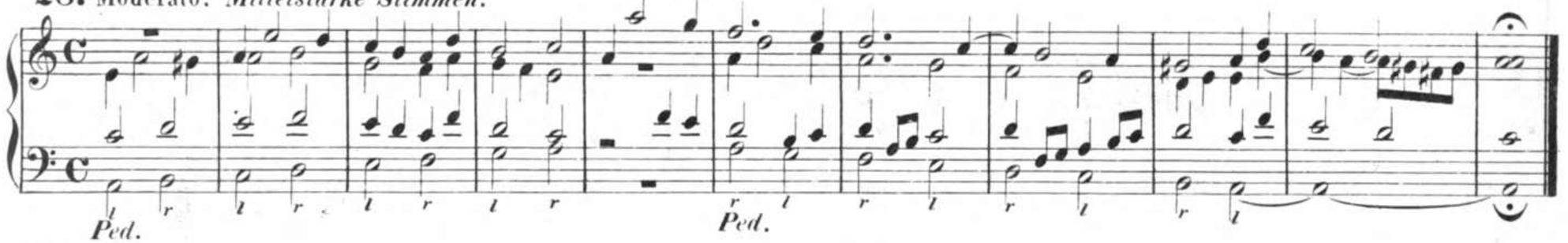
IV.

Sechsunddreissig kleine und leichte Vorspiele in den neuen und alten Tonarten.

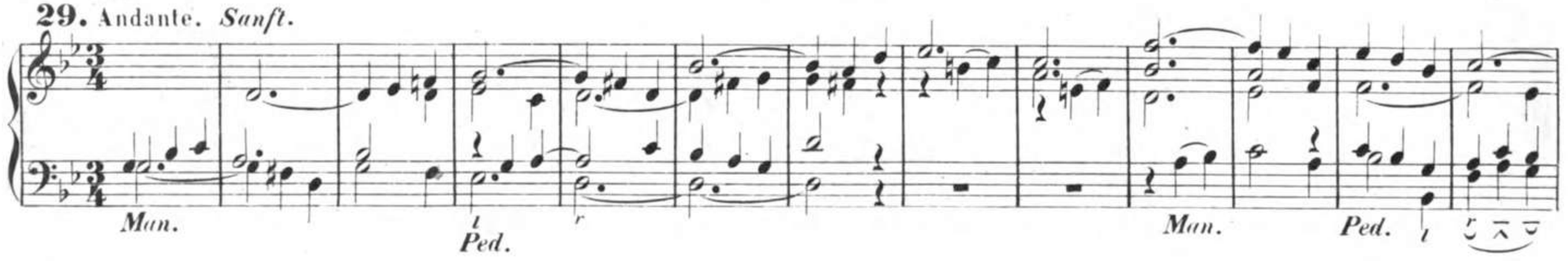
27. Moderato. *Sanft.*

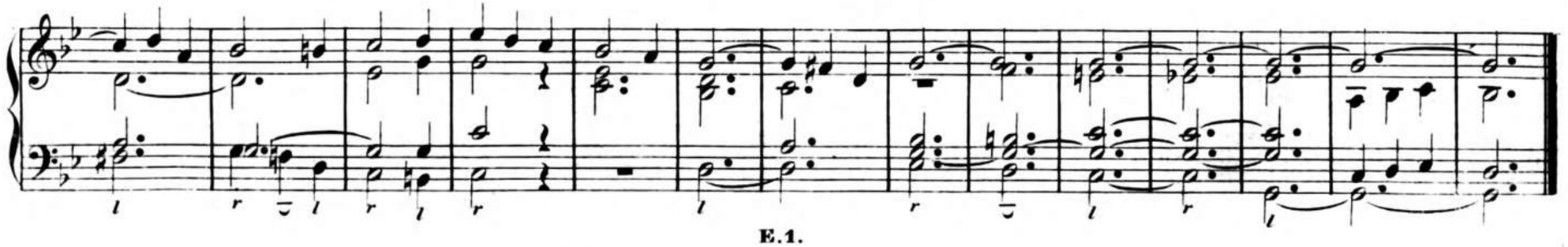


28. Moderato. *Mittelstarke Stimmen.*



29. Andante. *Sanft.*





30. Langsam. *Sanft.*

Ped.

31. Trio.

Ped.

32. Con moto. *Volle Orgel.*

Man.

Ped.

33. Langsam. *Sanfte Stimmen.*

Ped.

Man. *Ped.*

34. Risoluto. *Mit voller Orgel.*

Man. *Ped.*

Ped.

35. Moderato. *Sanft.*

Ped.

Ped.

ritard.

36. Cantabile. *Mit Lieblichgedackt und Salicional 8 Fuss.*

Man.

Ped. *Ped.*

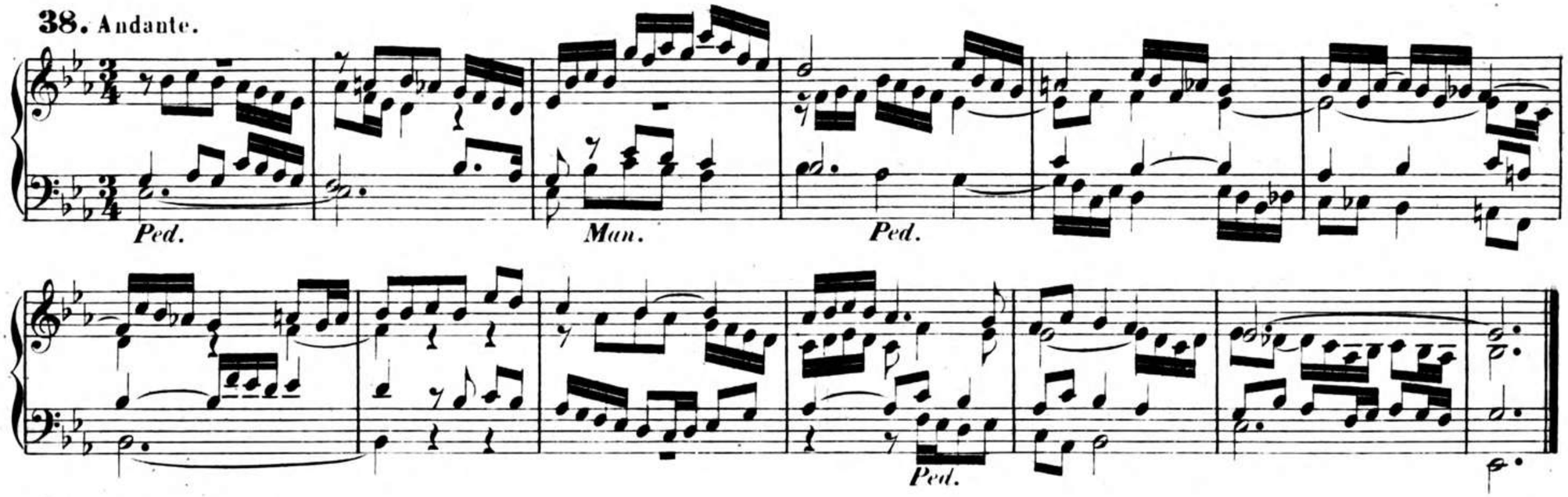
Man. *Ped.*

37. Langsam.

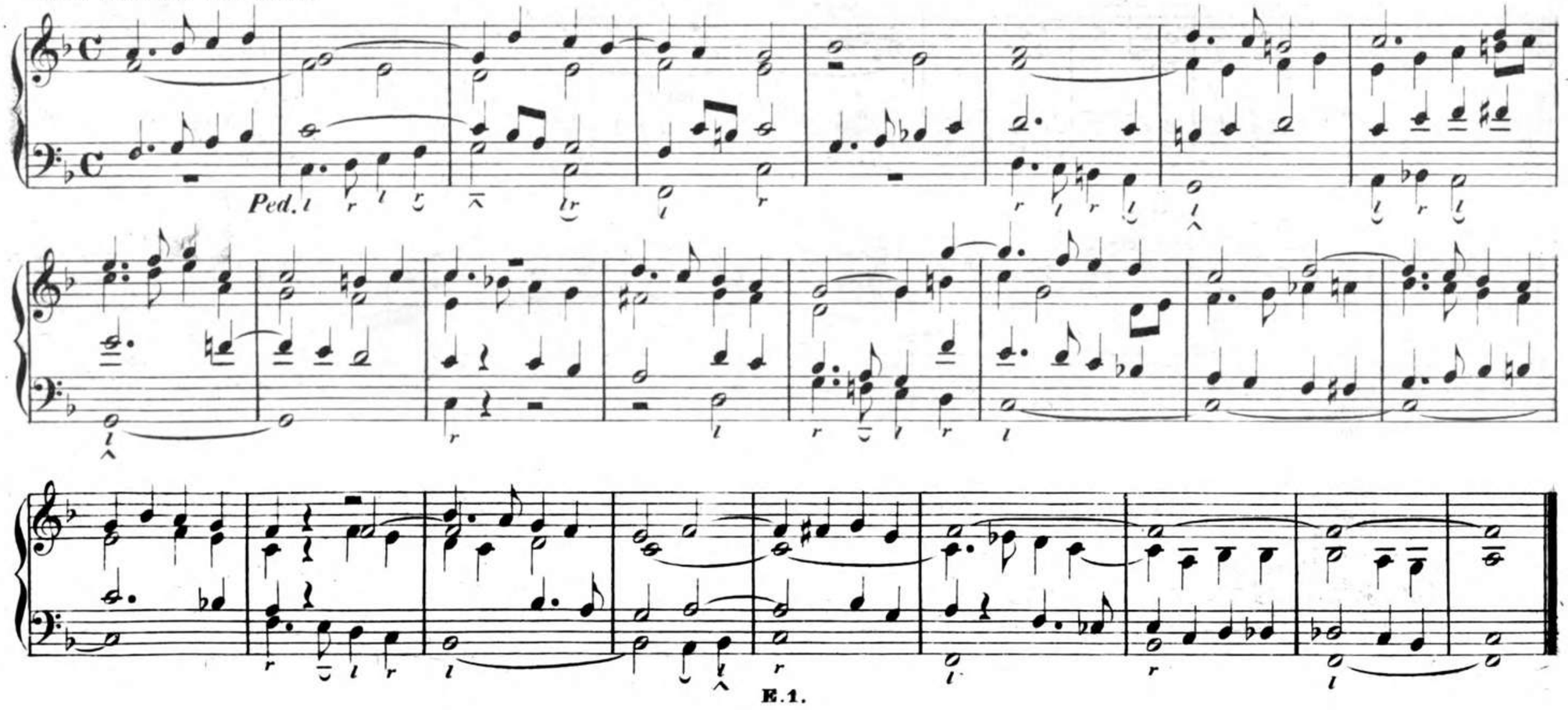
Ped.

rit.

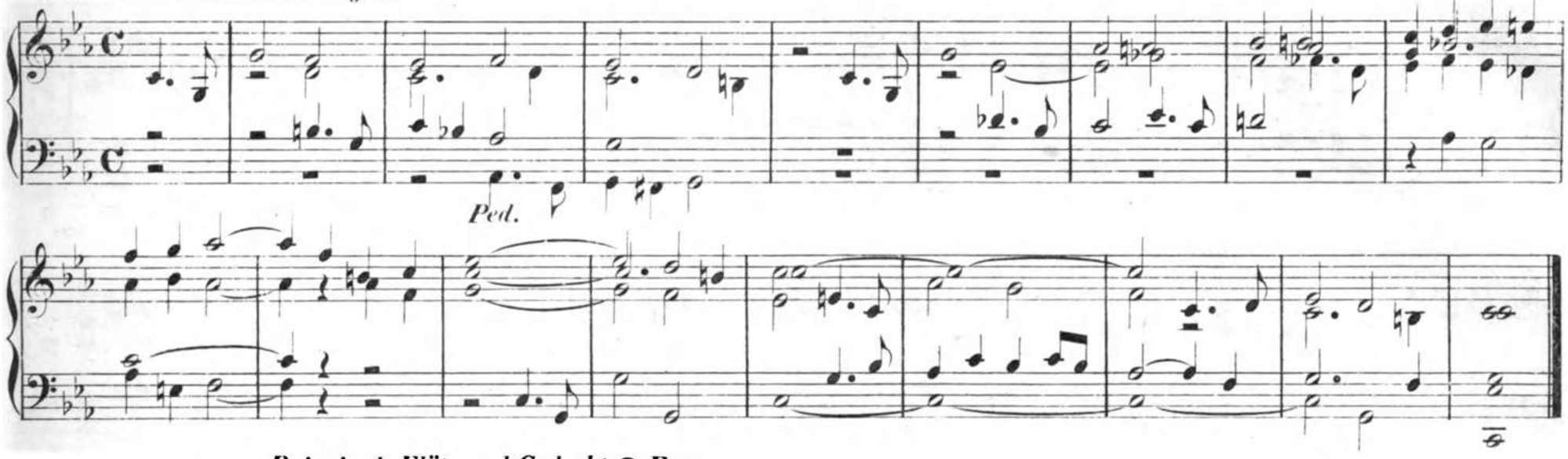
38. Andante.



39. Andante con moto.

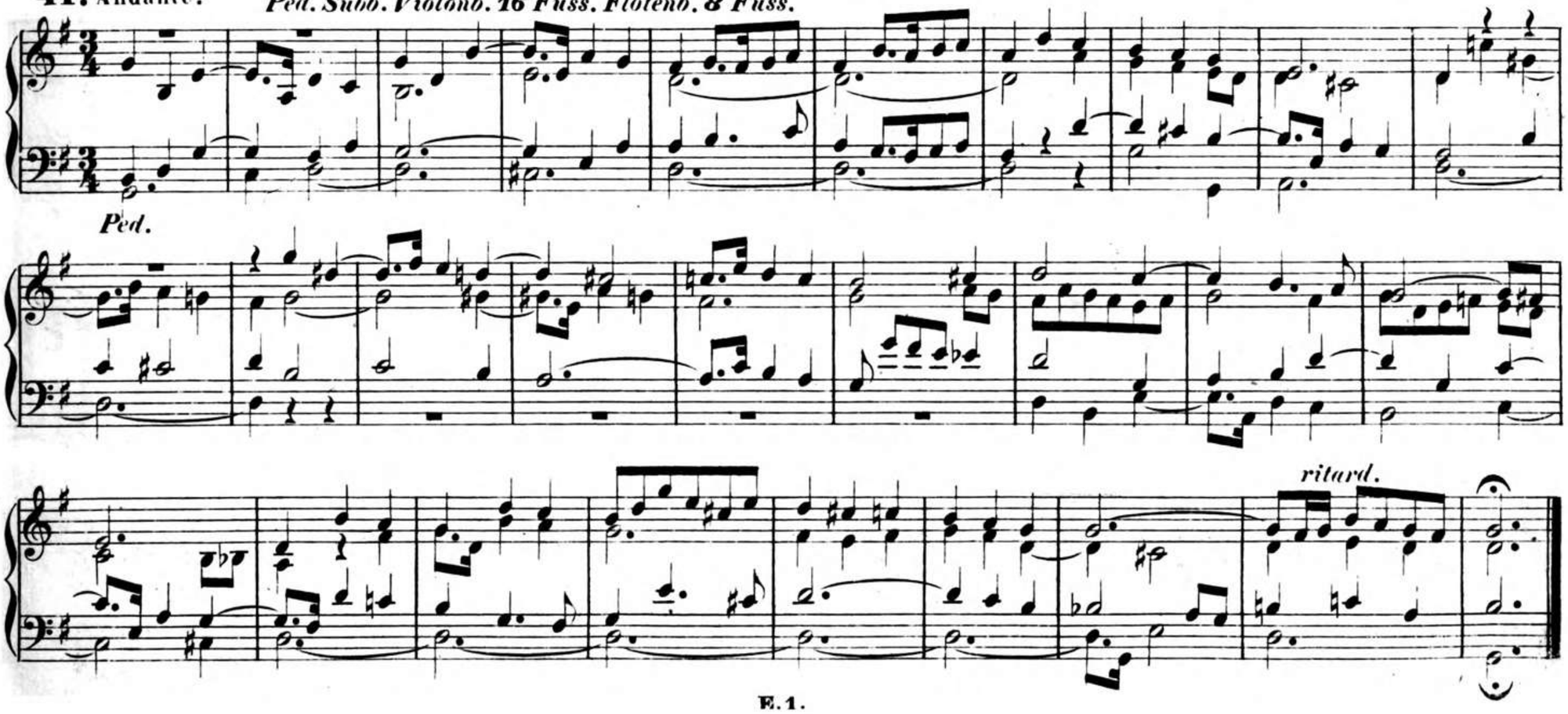


40. Grave. *Mit voller Orgel.*

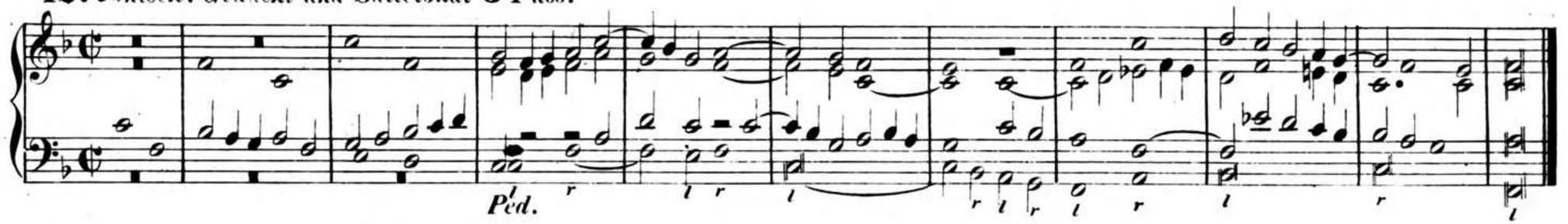


41. Andante.

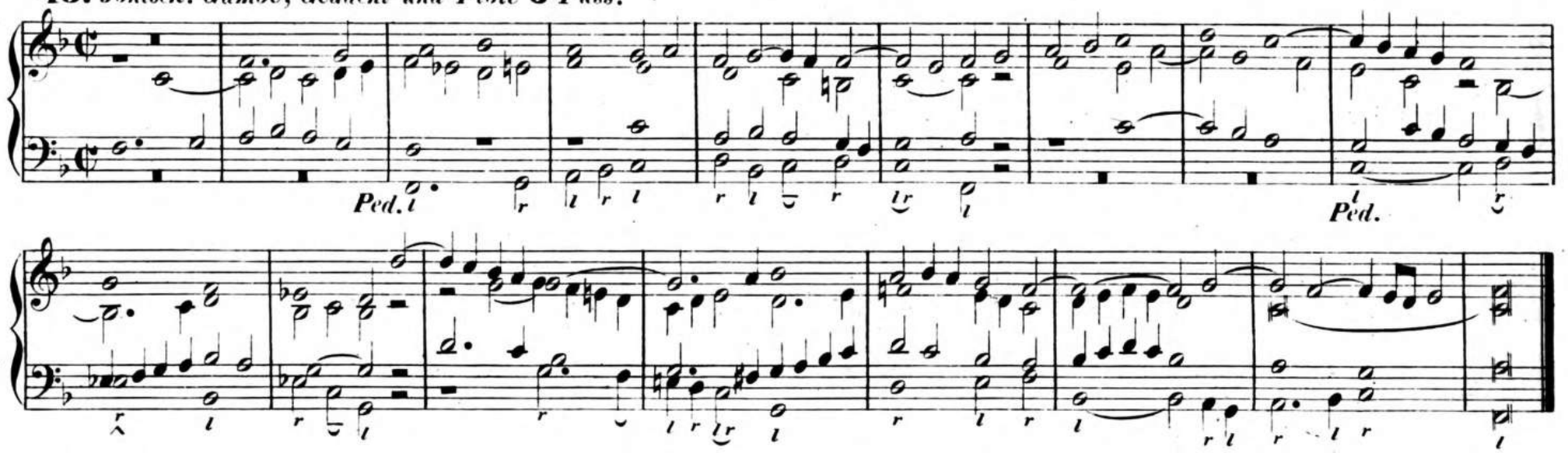
Prinzipal, Flöte und Gedackt 8 Fuss.
Ped. Subb. Violonb. 16 Fuss. Flötenb. 8 Fuss.



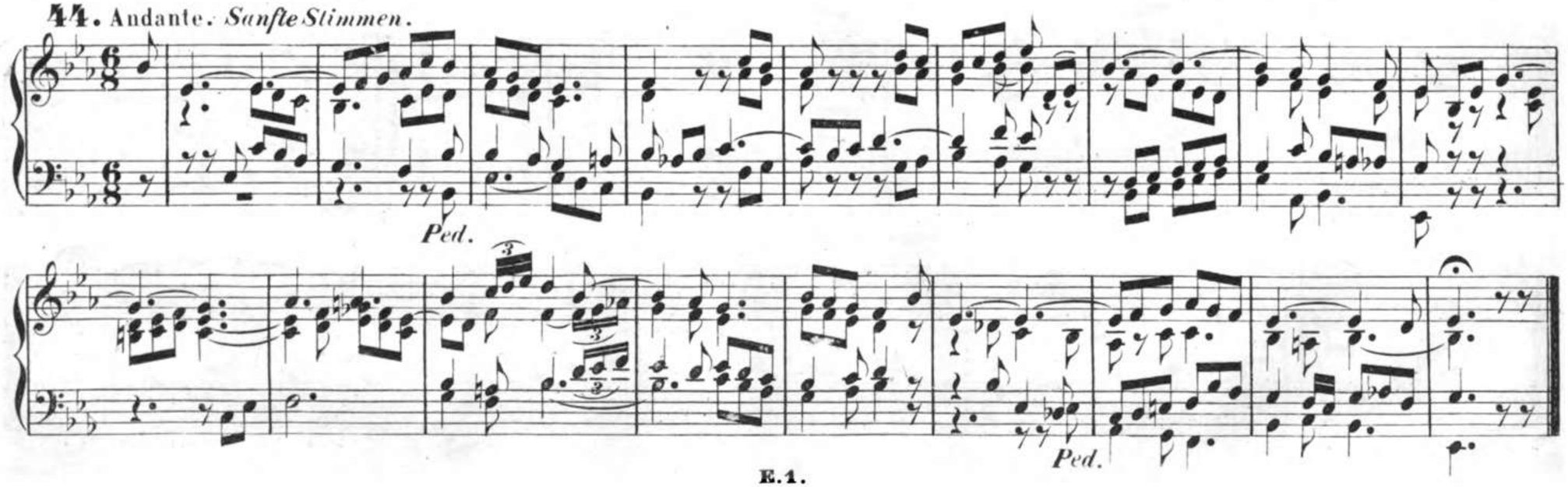
42. *Jonisch. Gedackt und Salicional 8 Fuss.*



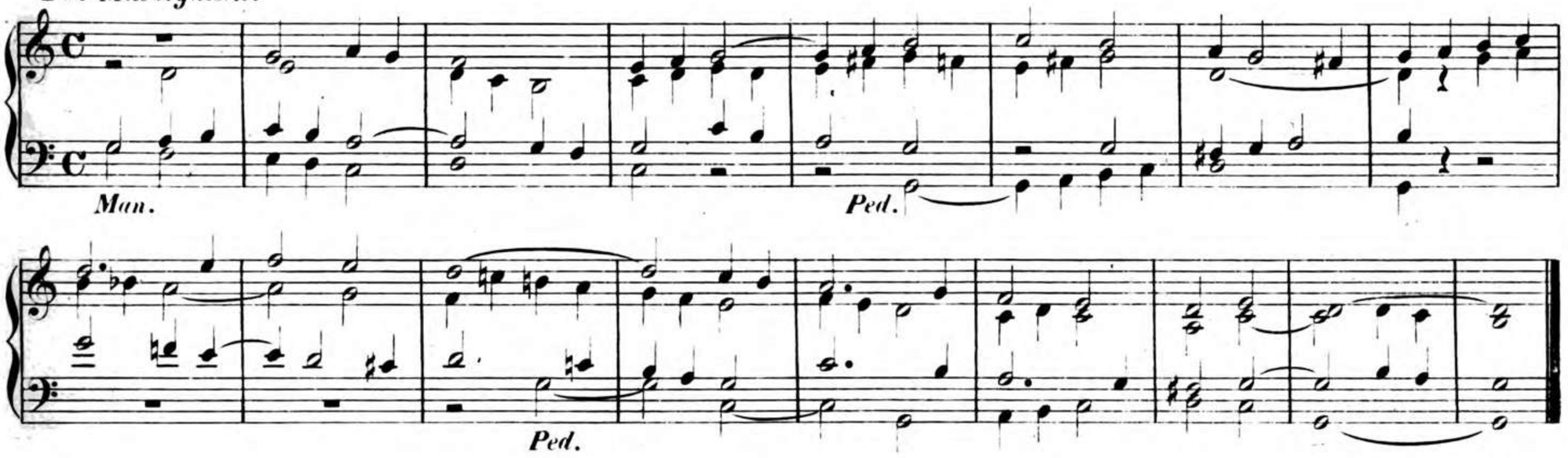
43. *Jonisch. Gambe, Gedackt und Flöte 8 Fuss.*



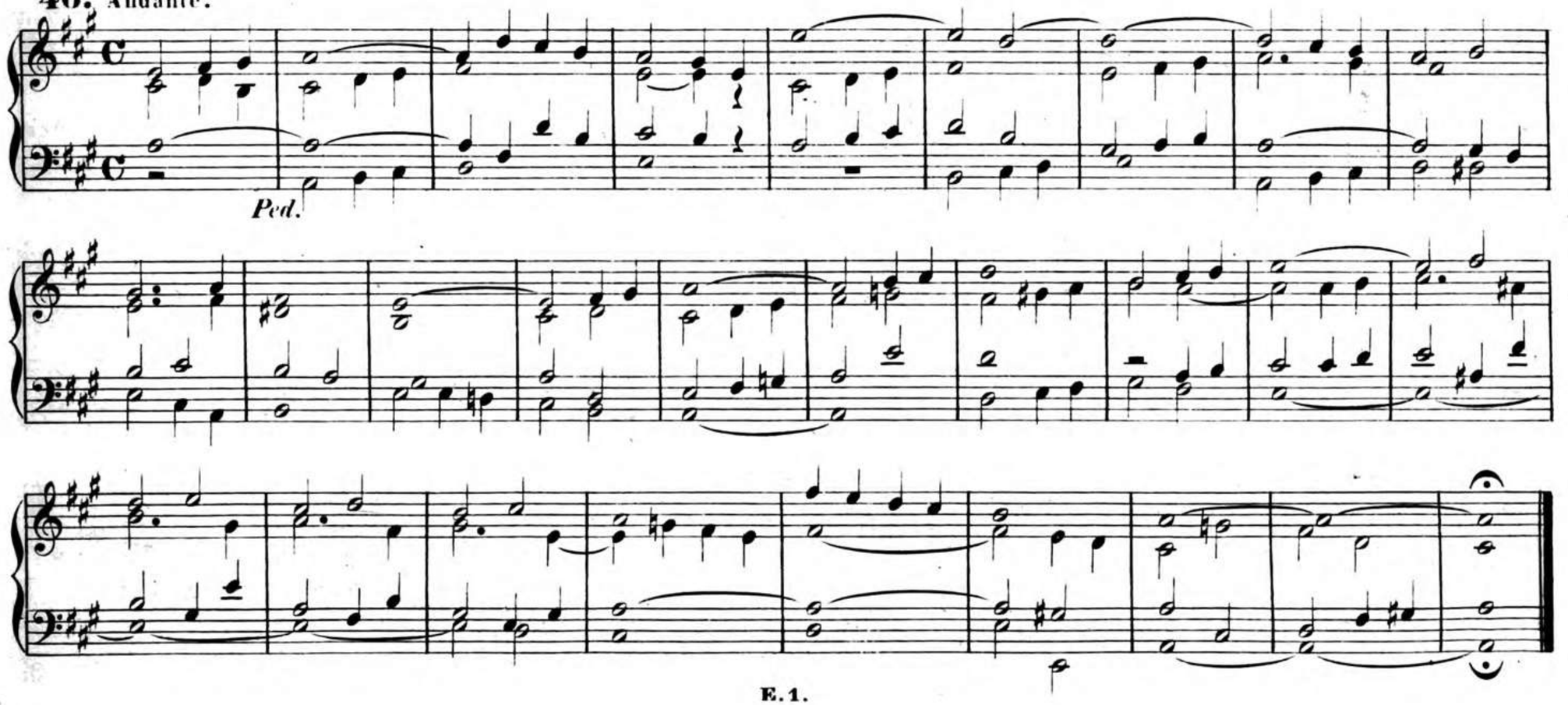
44. Andante. *Sanfte Stimmen.*



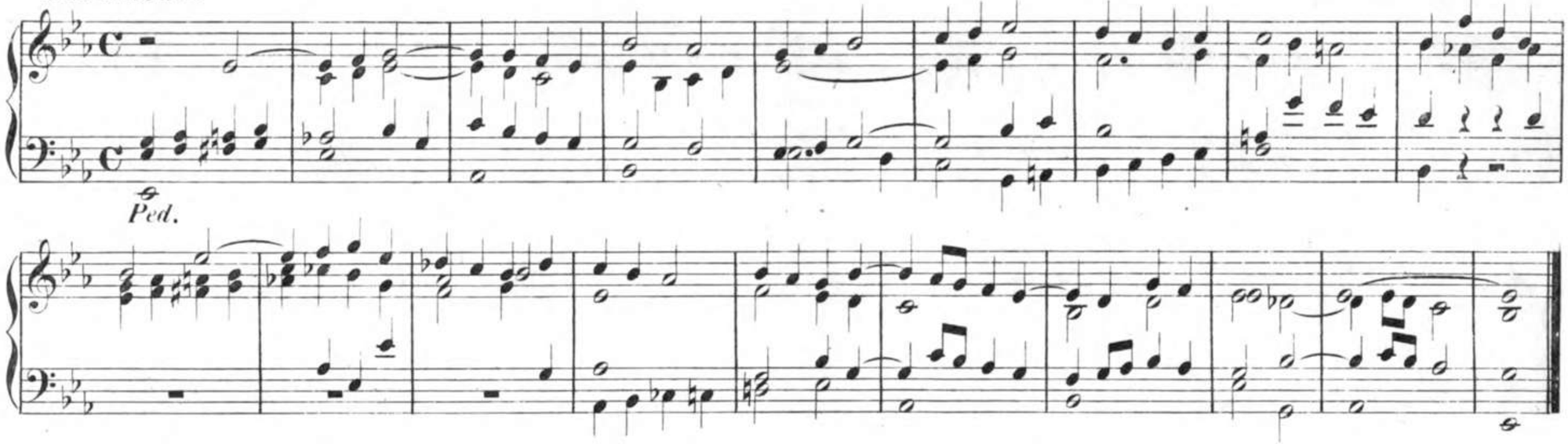
45. *Mixolydisch.*



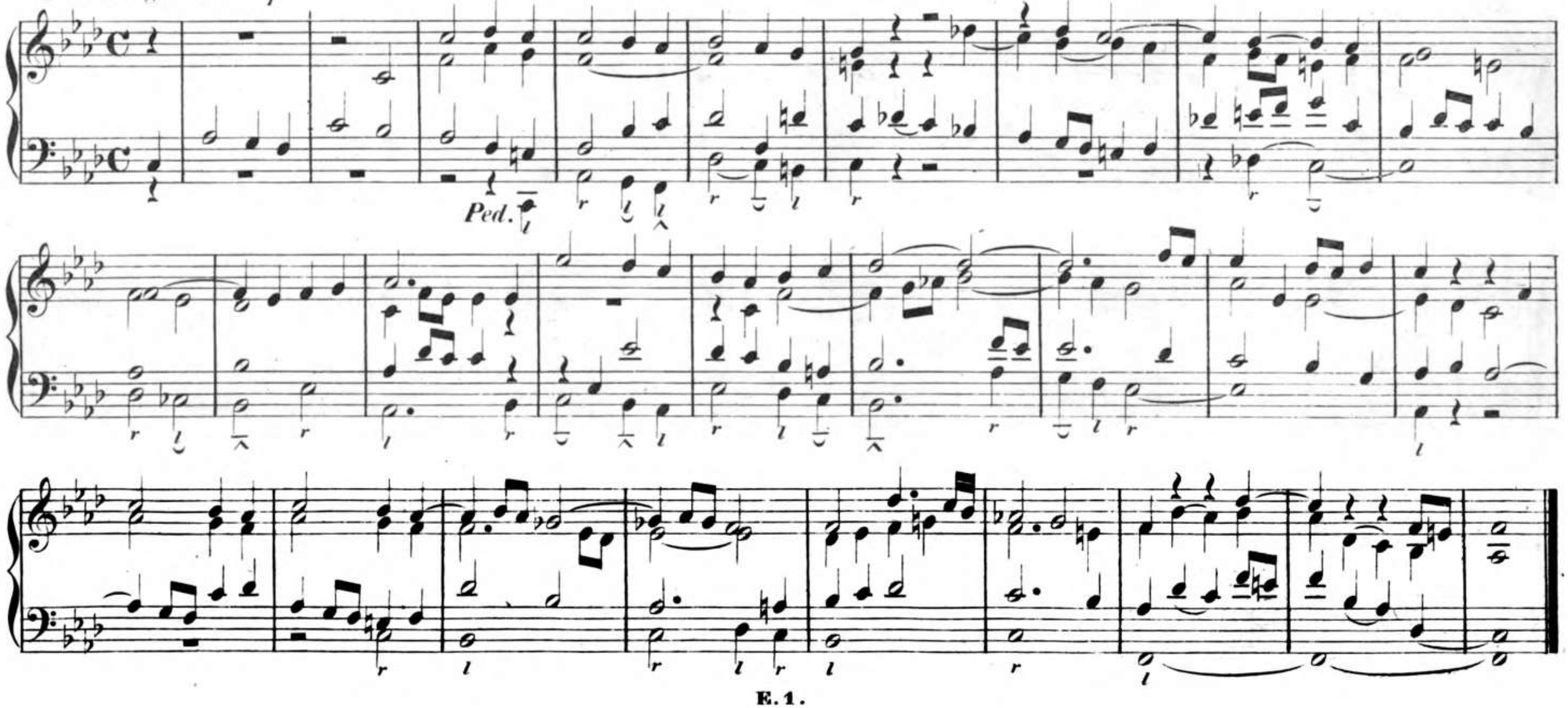
46. Andante.



47. Andante.



48. Langsam. *Sanft.*



49. Langsam. *Sanft.*

Ped.

Largo.

50. Con moto.

51. **Trio.** Langsam.

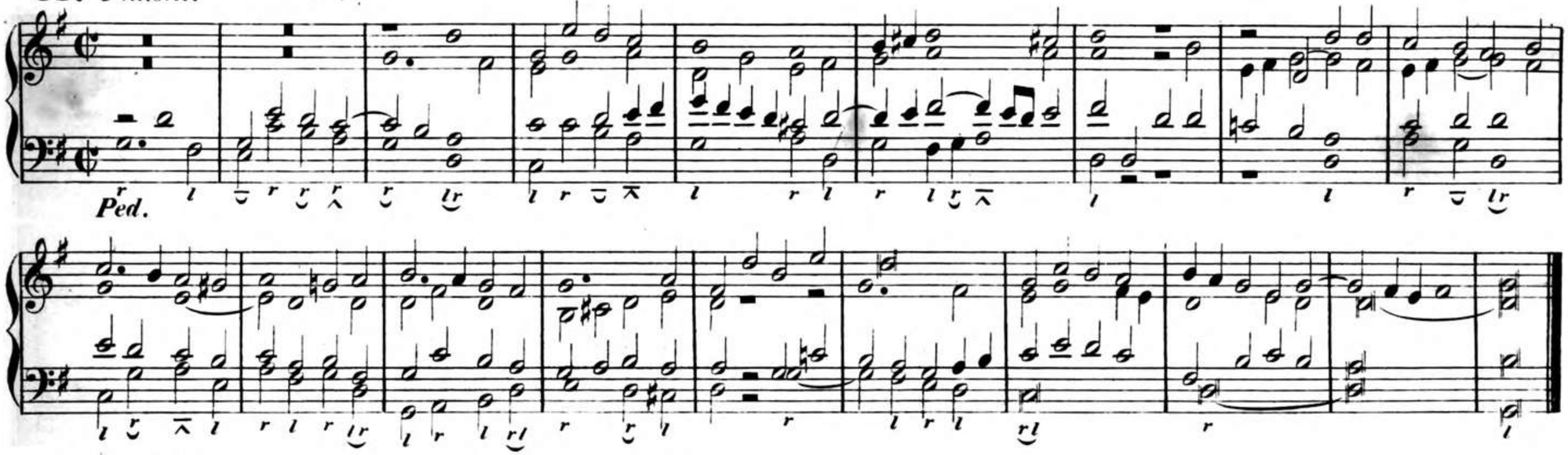
Ped.

rit.

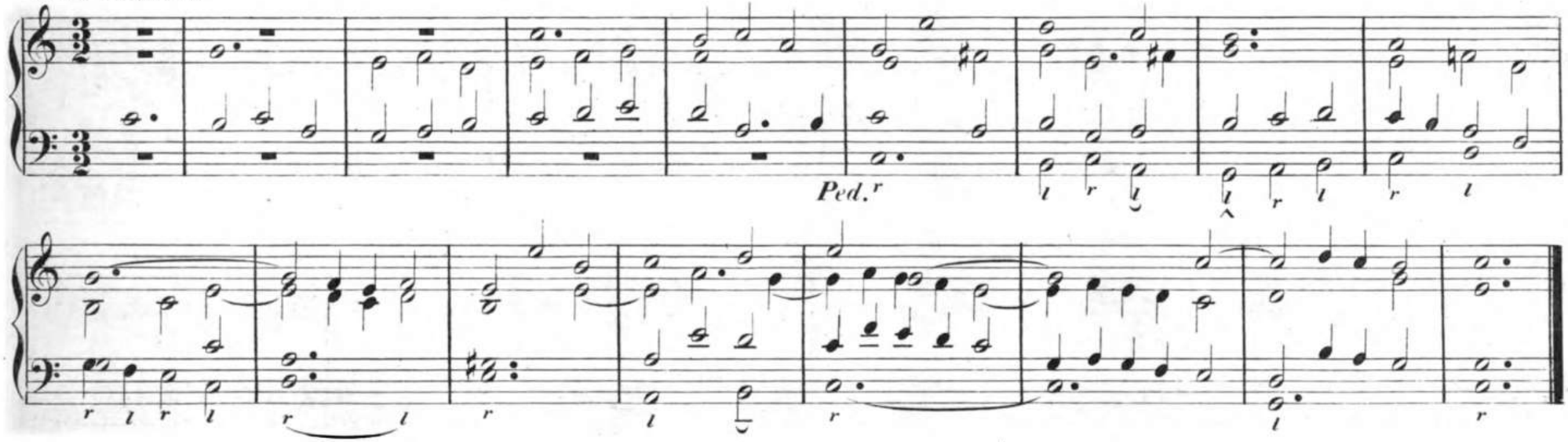
52. Andante. ***Mit Gambe, Gedackt und Flöte 8 Fuss.***

Ped.

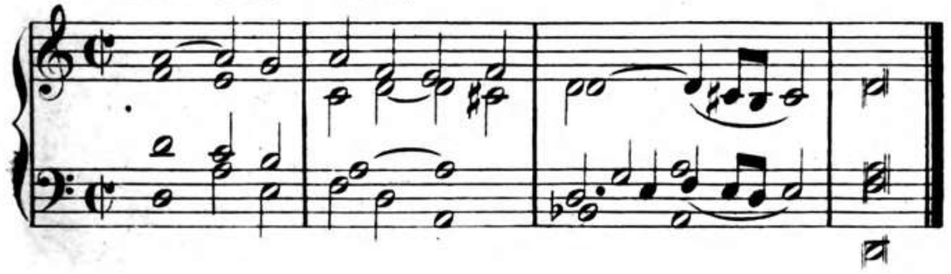
53. *Jonisch.*



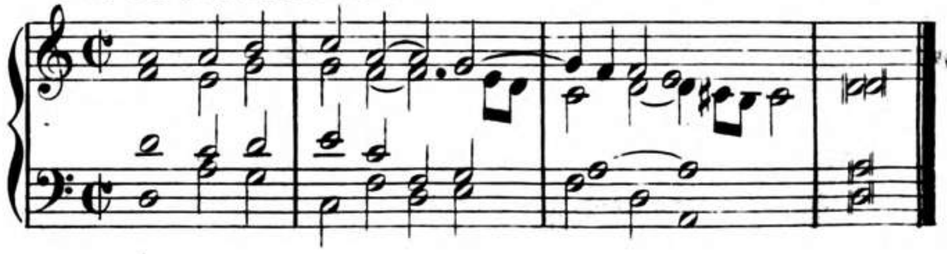
54. *Jonisch.*



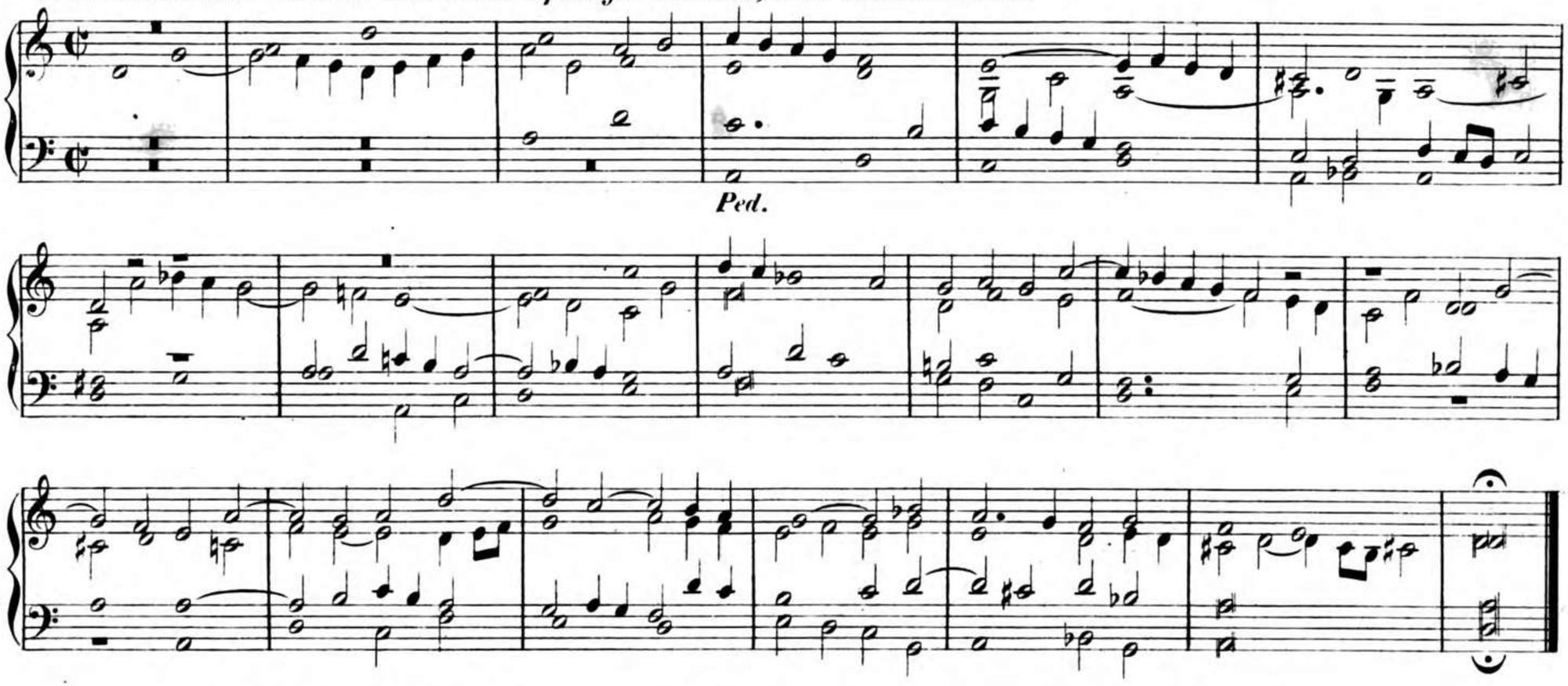
55. Cadenz. *Dorisch.*



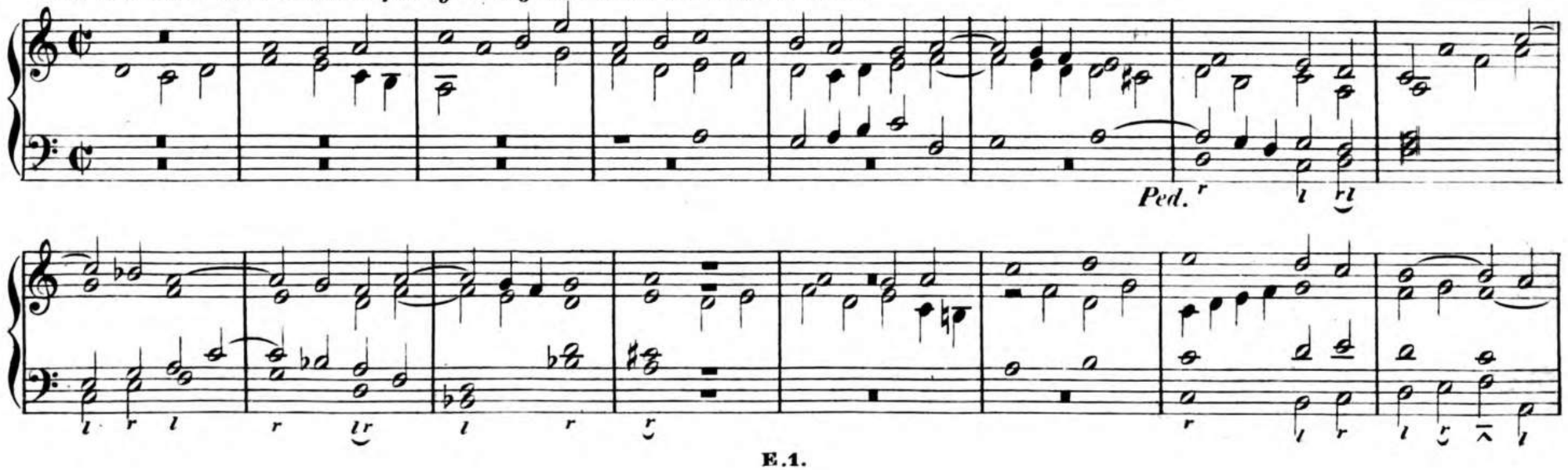
56. Cadenz. *Dorisch.*

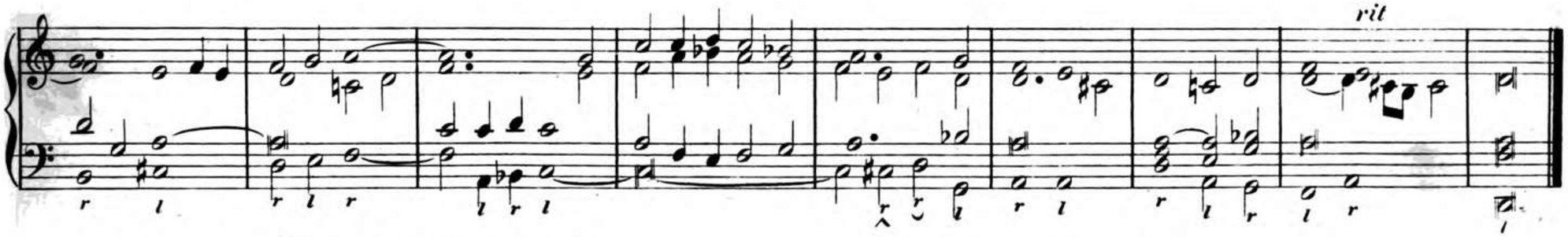


57. Präludium. *Dorisch. Alle 8 und 4 füssigen Stimmen, nebst Bordun 16 Fuss.*

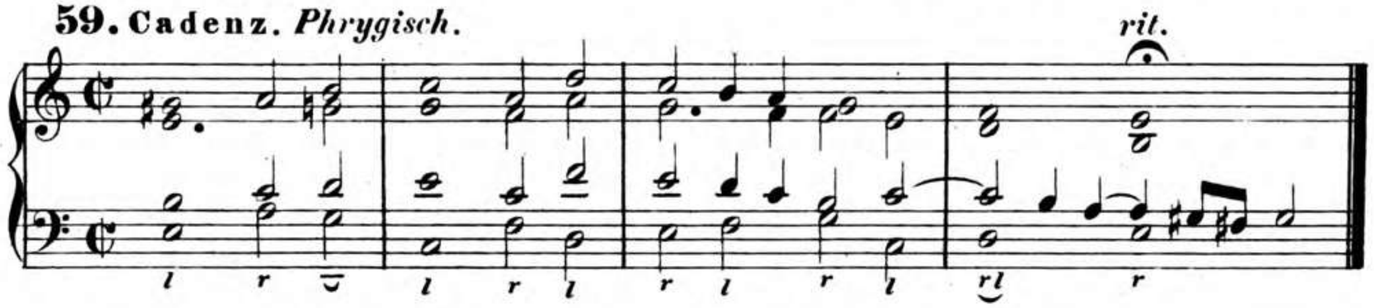


58. *Dorisch. Alle 8 und 4 füssigen Register nebst Bordun 16 Fuss.*

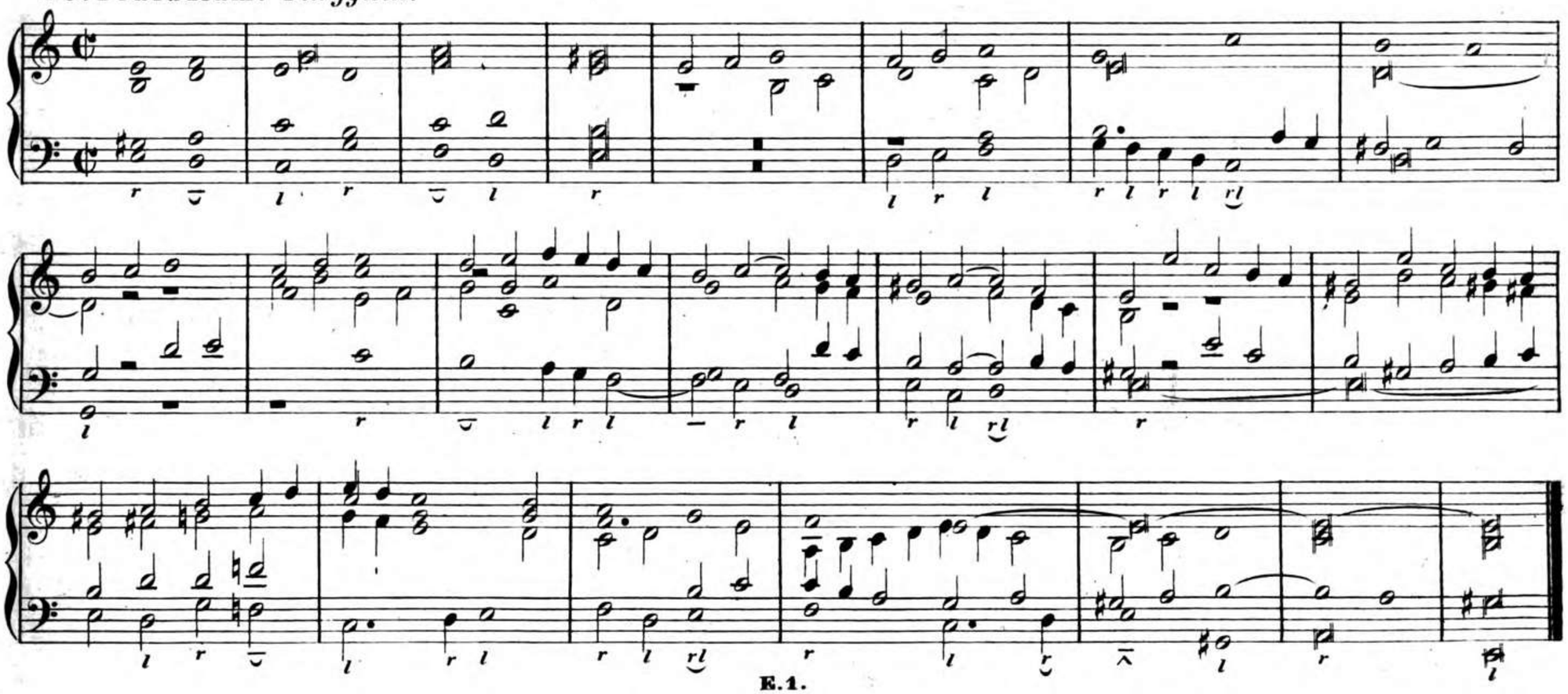




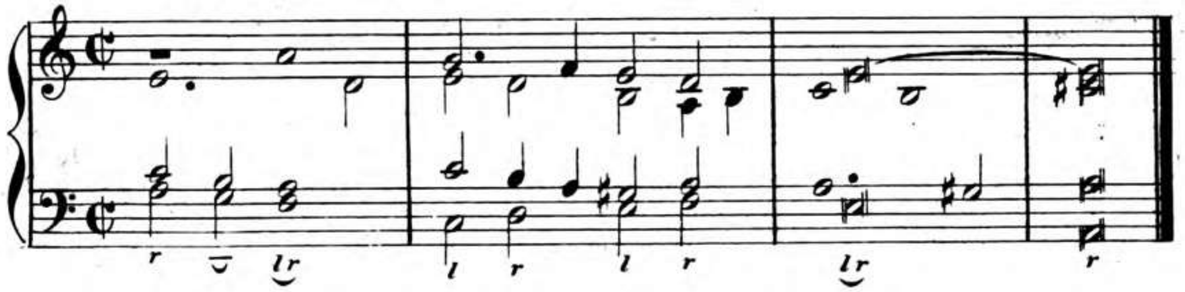
59. Cadenz. *Phrygisch.*



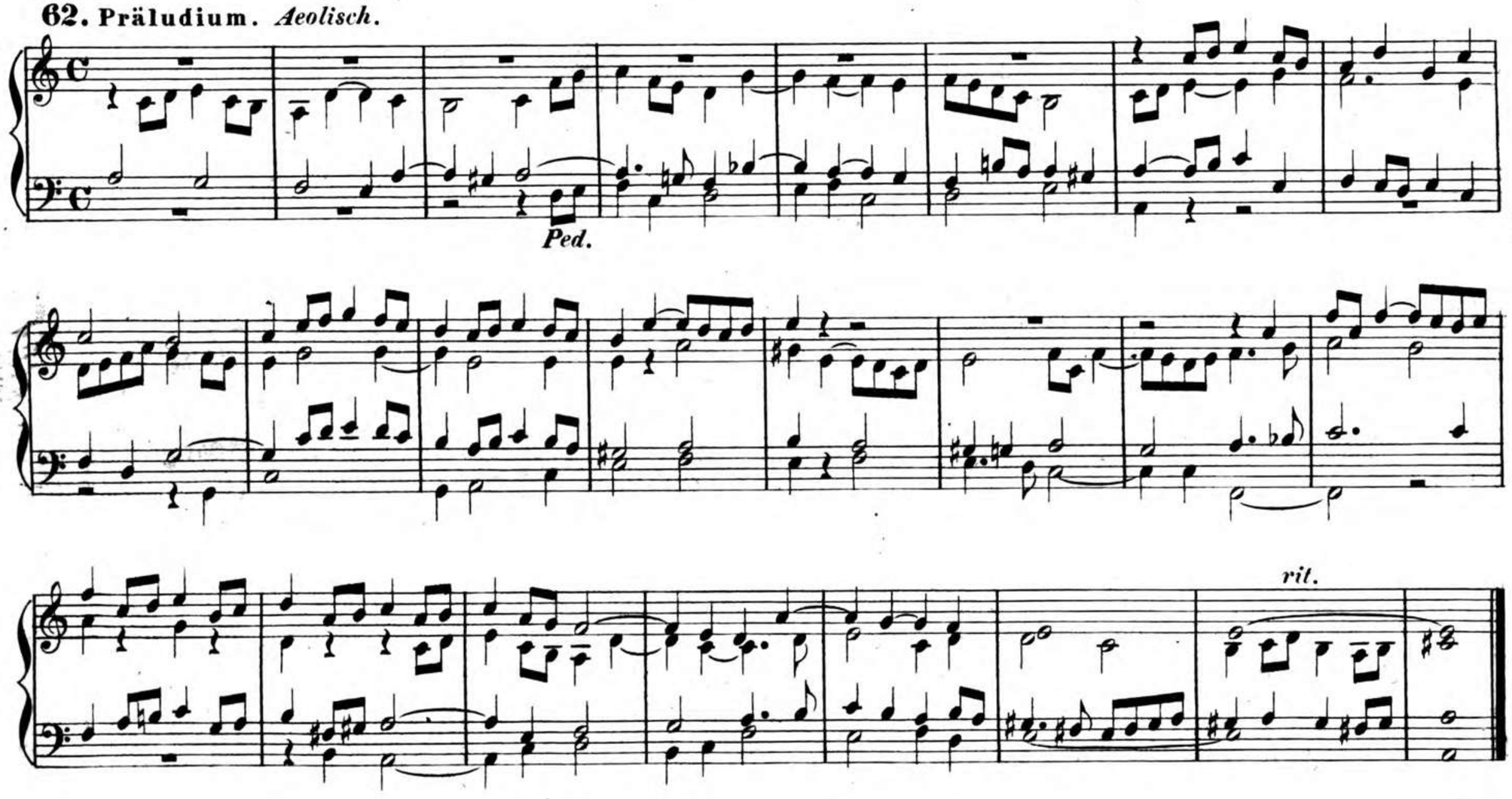
60. Präludium. *Phrygisch.*



61. Cadenz. *Aeolisch.*



62. Präludium. *Aeolisch.*



V.

Fünf Trios für ein oder zwei Manuale.

63. Langsam und sanft.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

64.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

ritard.

E.1.

65. Andante.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

ritard.

66. Langsam.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

67. Adagio.

I. Man:

II. Man:

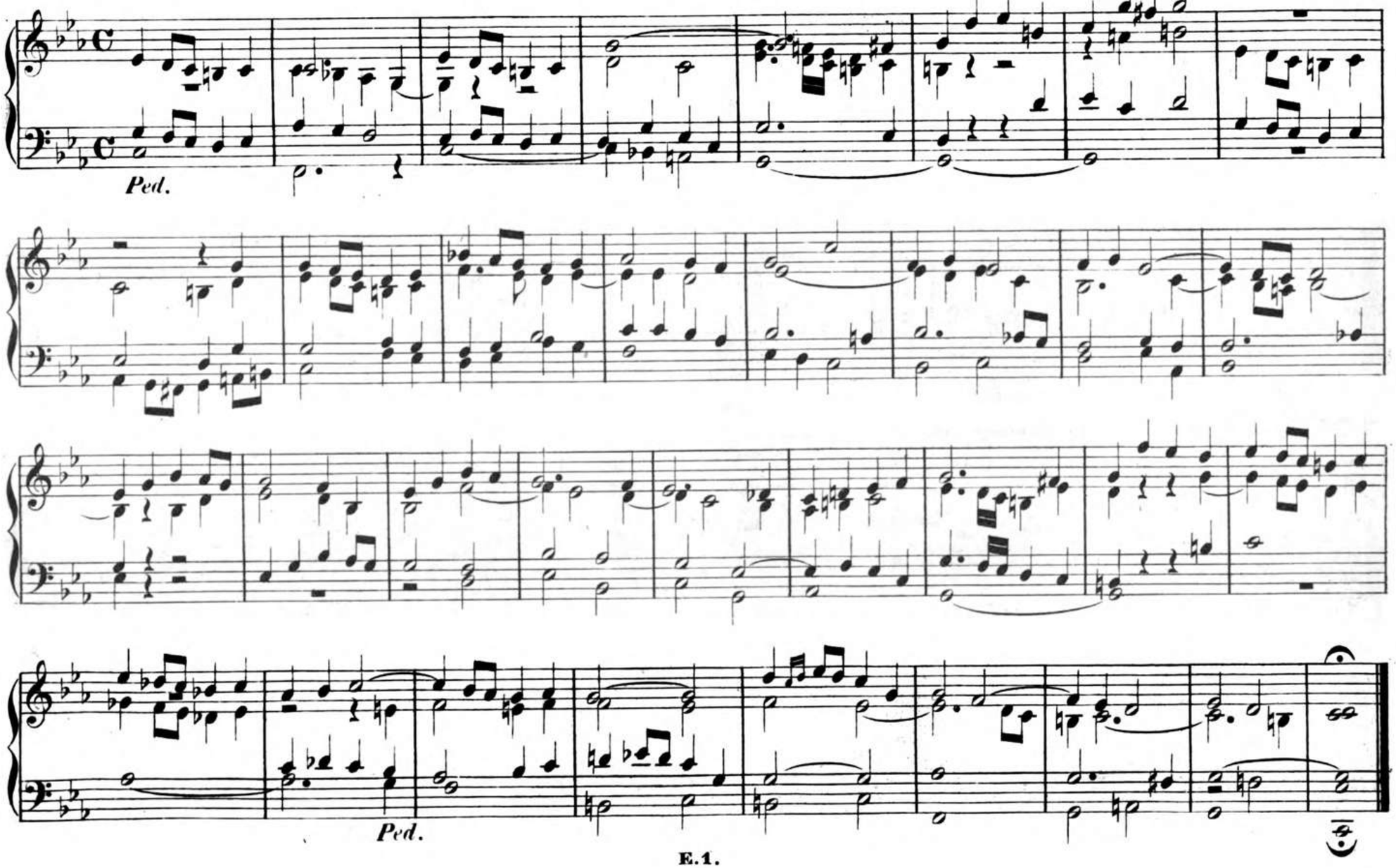
Pedal.

VI.

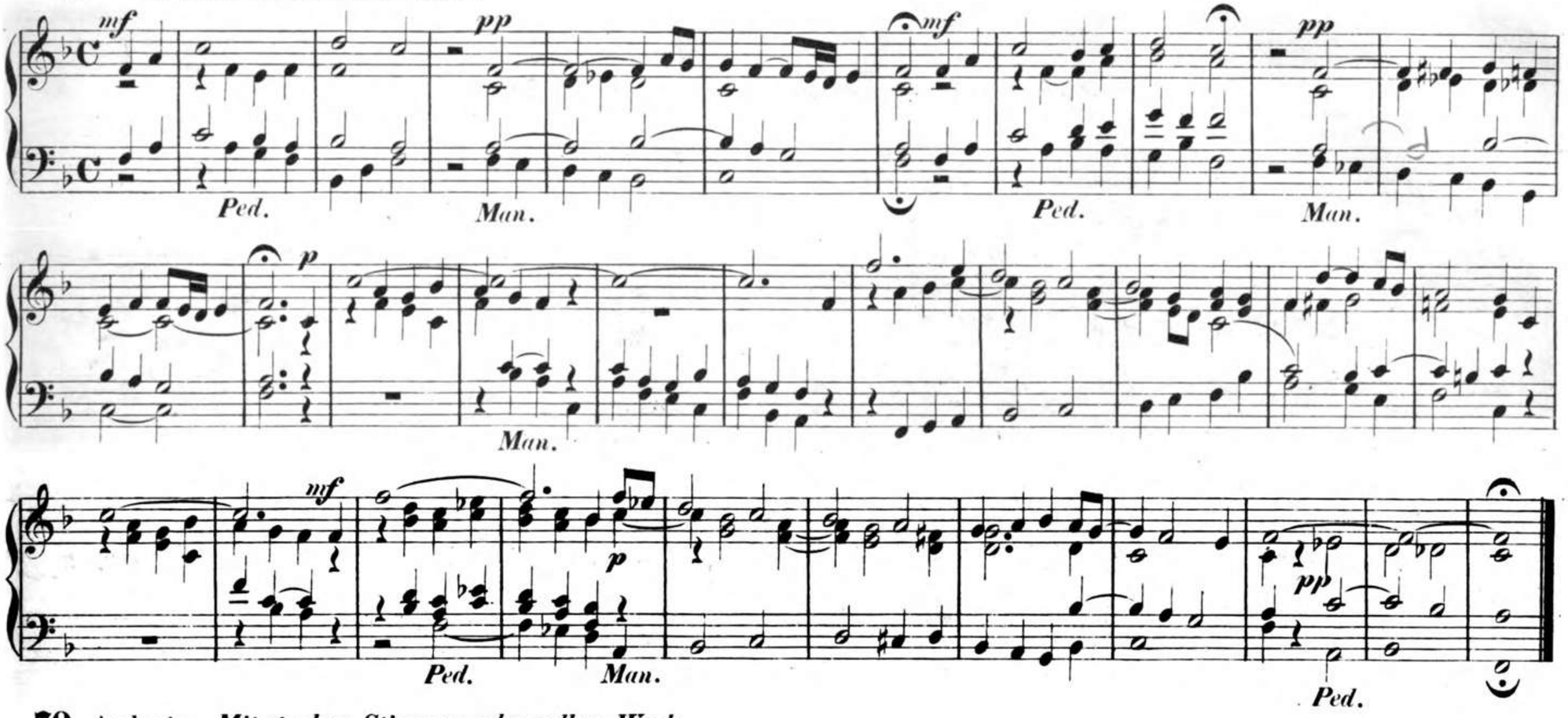
Zwanzig Allgemeine Vorspiele.

68. Largo.

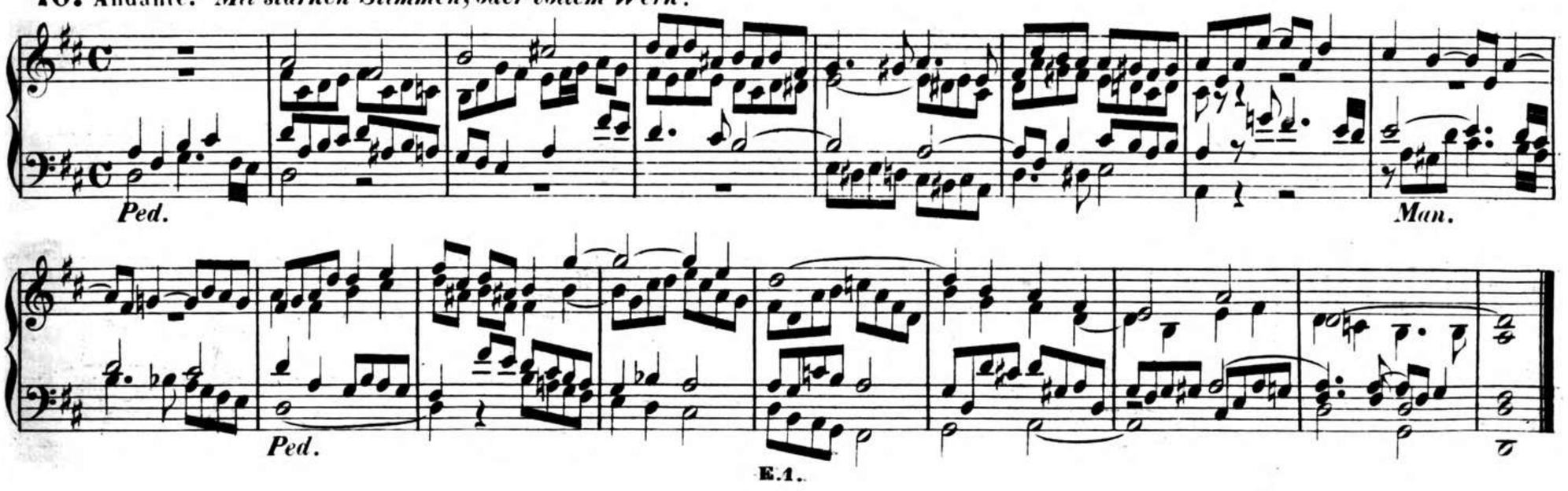
Man. Salicional und Liehlichgedackt 8 Fuss.
Ped. Subbass 16 Fuss oder Bordun 16 Fuss aus dem Haupt-Manual mittelst der Pedalcoppel.



69. *Mit abwechselnden Manualen.*



70. Andante. *Mit starken Stimmen, oder vollem Werk.*



71. Larghetto. *Man. Salicional und Gedackt 8 Fuss.*
Ped. Subbass 16 Fuss.

Ped.

72. Largo. *Man. Gedackt, Flöte und Gambe 8 Fuss.*
Ped. Subbass 16 Fuss nebst Pedalcoppel.

Man. *Ped.*

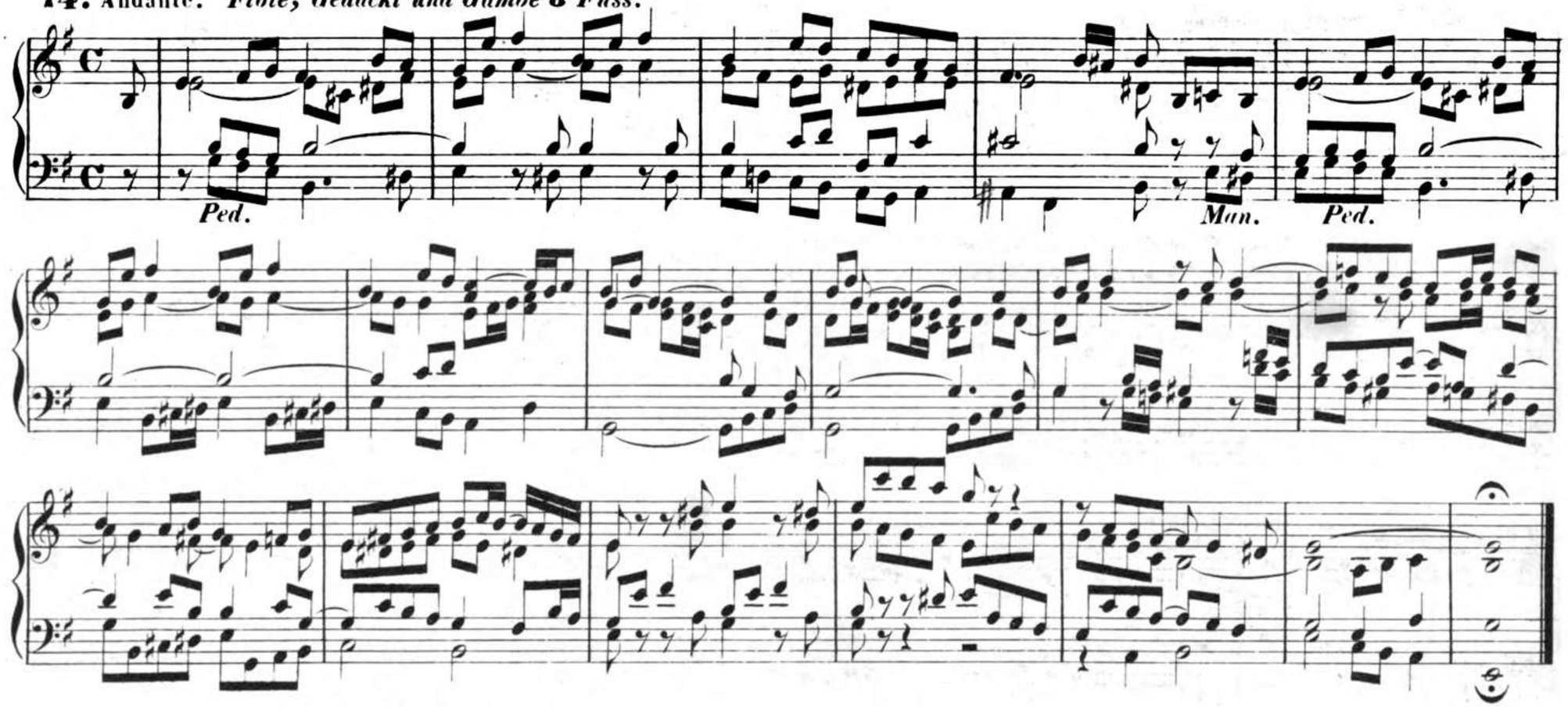
73. Andante con moto. *Starke Stimmen, oder volles Werk.*

Man.

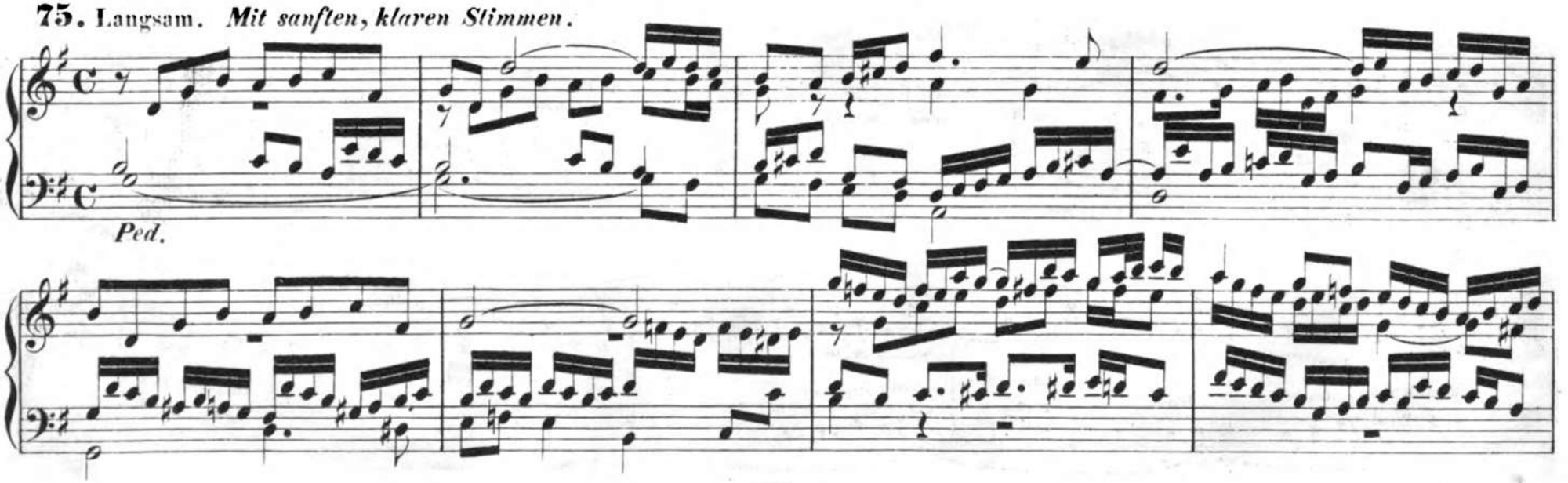
Ped.

rit.

74. Andante. *Flöte, Gedackt und Gambe 8 Fuss.*



75. Langsam. *Mit sanften, klaren Stimmen.*



rit.

76. Fughetta.

Moderato.

Man. Prinzipal, Gedackt und Flöte 8 Fuss.
Ped. Subb. und Violonb. 16 Fuss. Pedalcoppel. *Oder volle Orgel.*

Ped.

77. Andante, *Sanfte Stimmen.*

Ped.

Man.

rit.

Ped.

78. Adagio. *Gedackt und Salicional 8 Fuss.*
Ped. Subb. 16 Fuss.

Ped. *Man.* *Ped.*

Ped.

Ped.

ritard.

79. Andante.

Man. Prinzipal, Gedackt und Flöte 8 Fuss. Flöte 4 Fuss.
Ped. Subb. und Violonb. 16 Fuss. Violonc. 8 Fuss.

Ped.

ritard.

80. Moderato. *Mit kräftigen Stimmen, oder vollem Werk.*

Ped. et Man.

81. Cantabile. *Man. Prinzipal, Gambe, Gedackt und Flöte 8 Fuss, Oktave 4 Fuss.*
Ped. Subb. und Violonb. 16 Fuss, Oktavb. 8 Fuss.

Ped.

rit.

Ped.

82. Moderato. *Mit starken Stimmen, oder vollem Werk.*

Ped.

Adagio.

83. Andante. *Sanfte Stimme*

Ped.

84. Moderato. *Gedackt, Gambe und Flöte 8 Fuss.*
Ped. Subb. 16. Fuss, Pedalcoppel.

Man.

Ped.

Ped.

Man.

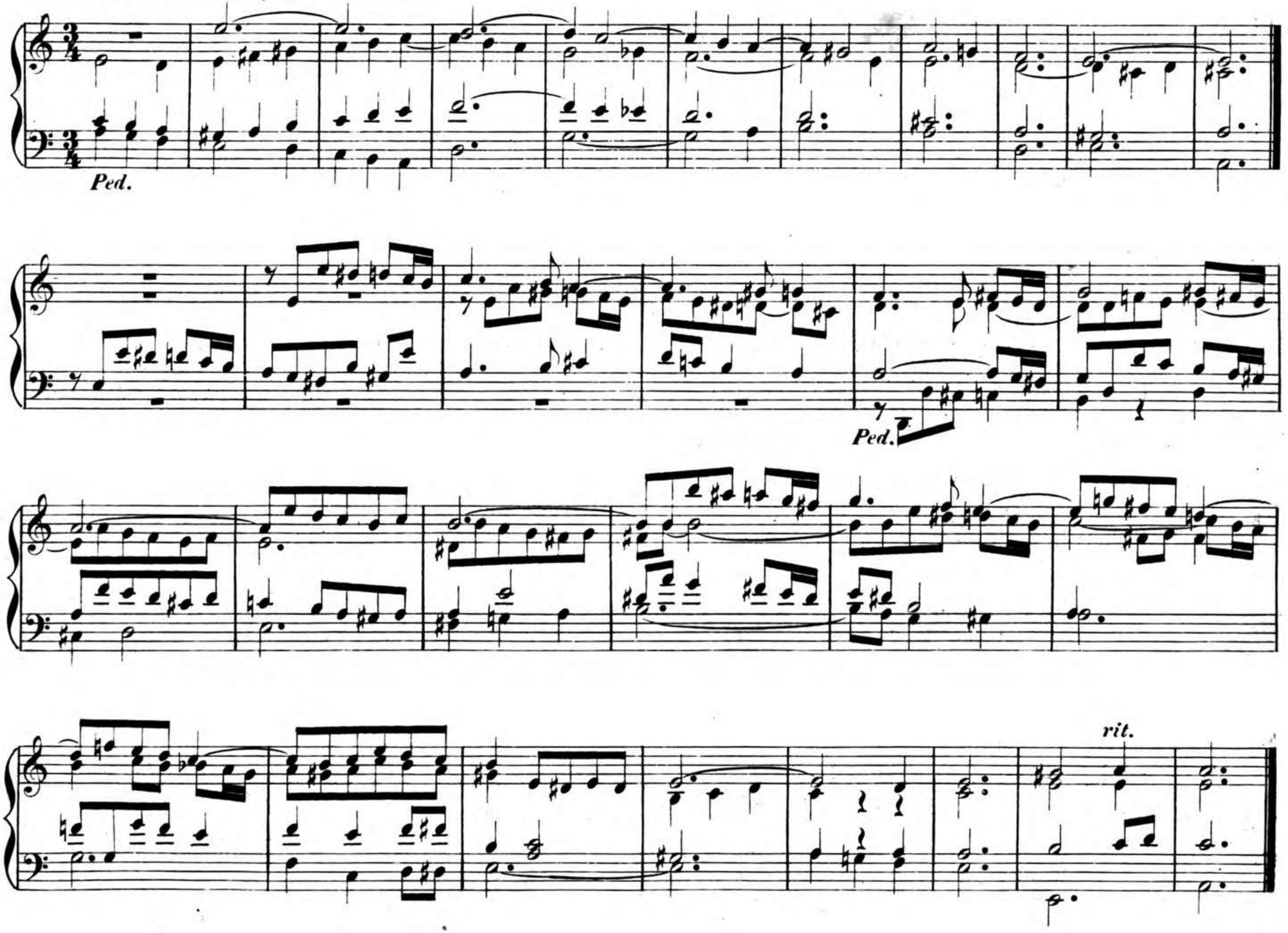
Ped.

85. Adagio. *Gambe und Flöte* **8** *Fuss. Ped. Subb.* **16** *Fuss, Violonc.* **8** *Fuss.*

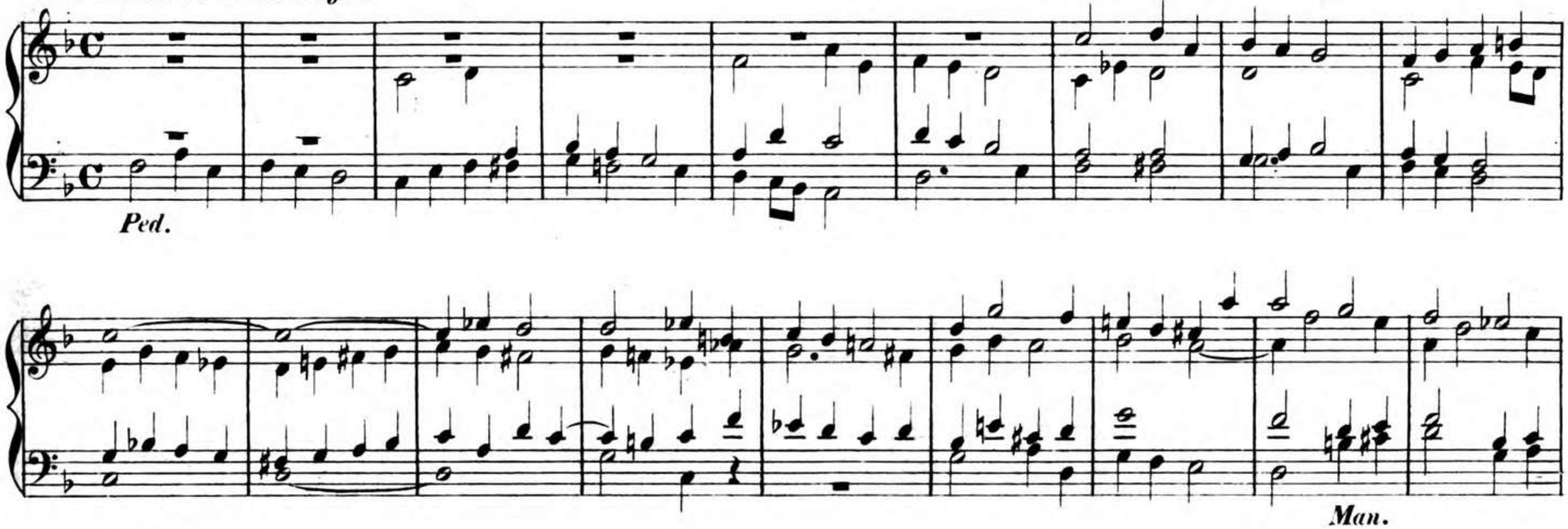
Ped.

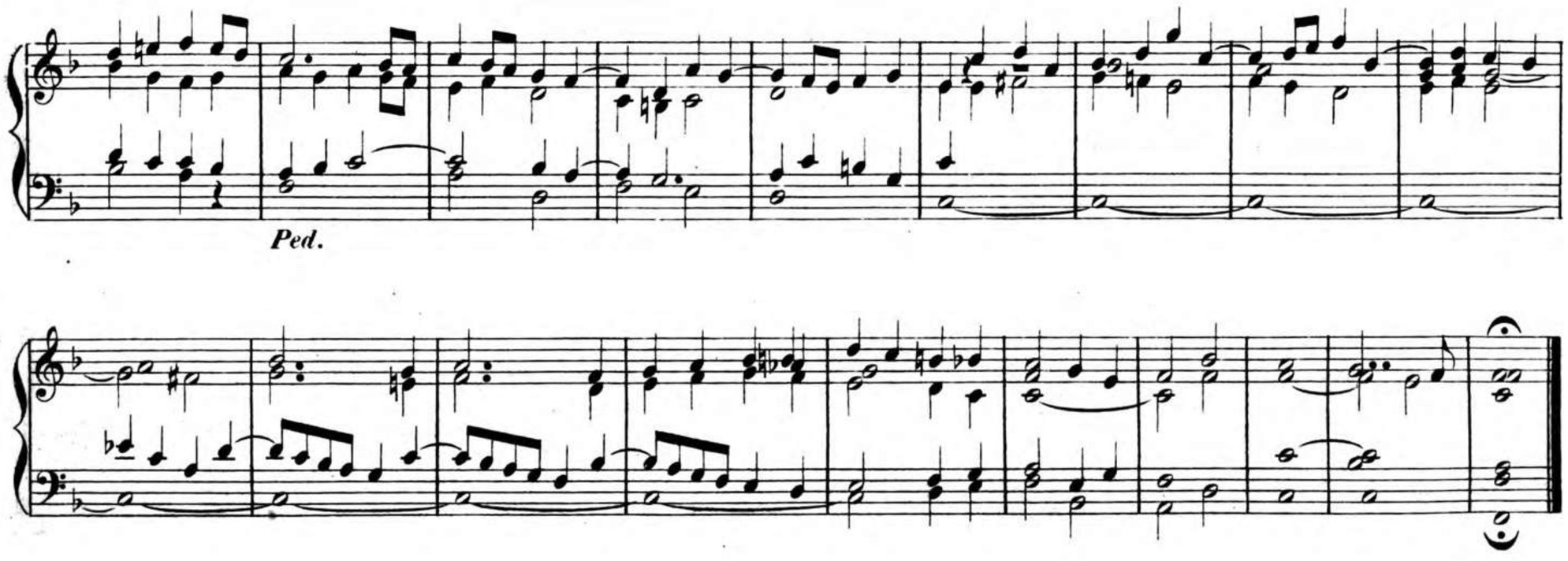
*) Aus des Verfassers Op. 10 verbessert mitgetheilt.

86. Moderato. *Mit kräftigen Stimmen.*



87. Con moto. *Volle Orgel.*

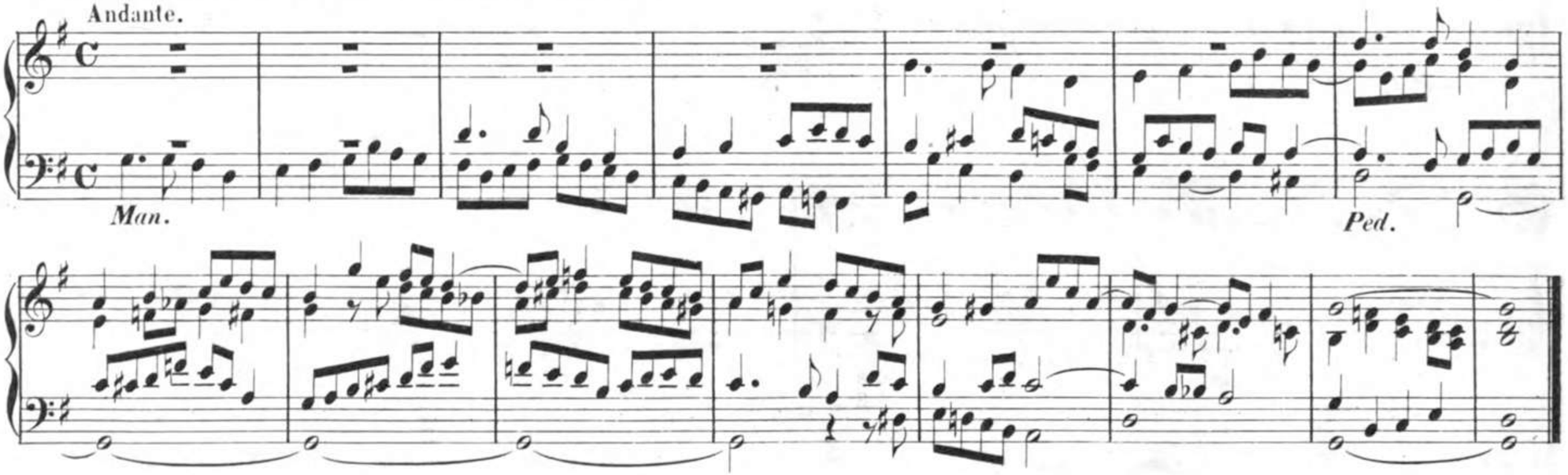




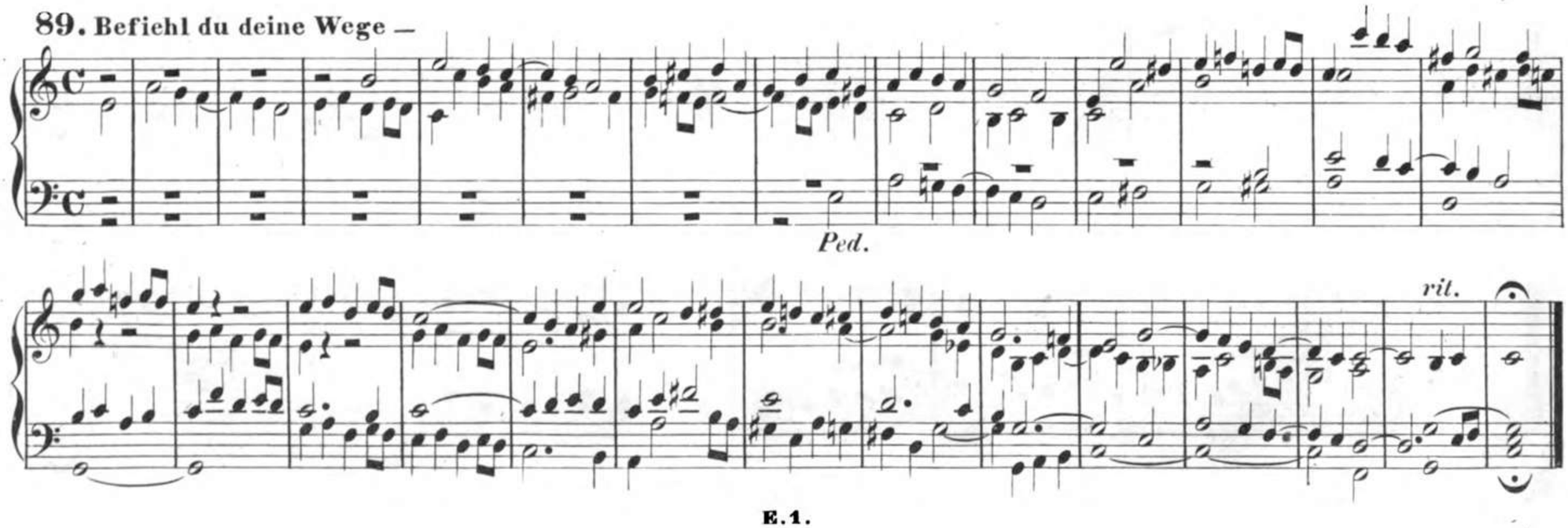
VII.

Vierzehn Choralvorspiele.

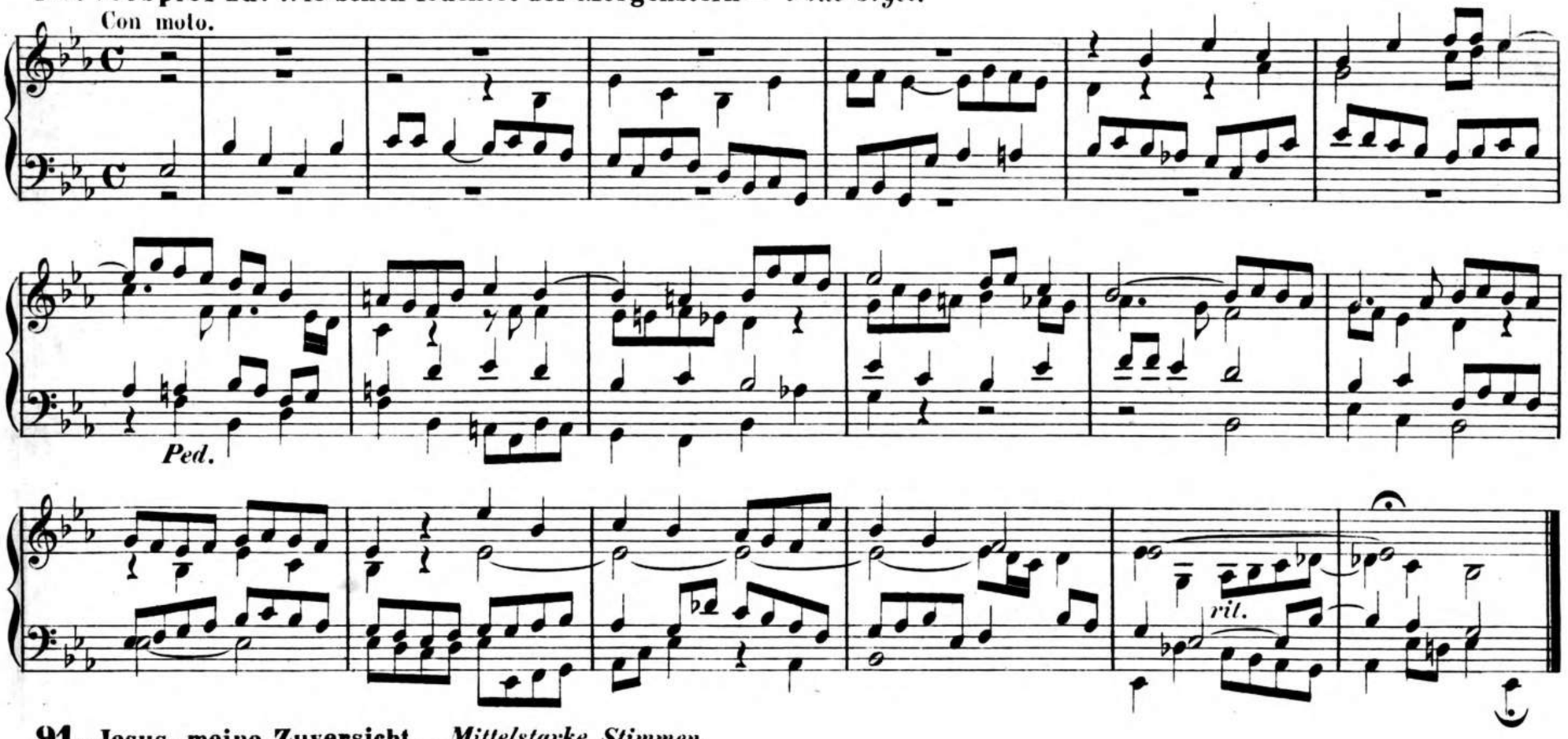
88. Vorspiel zu: Jesu, meines Lebens Leben —



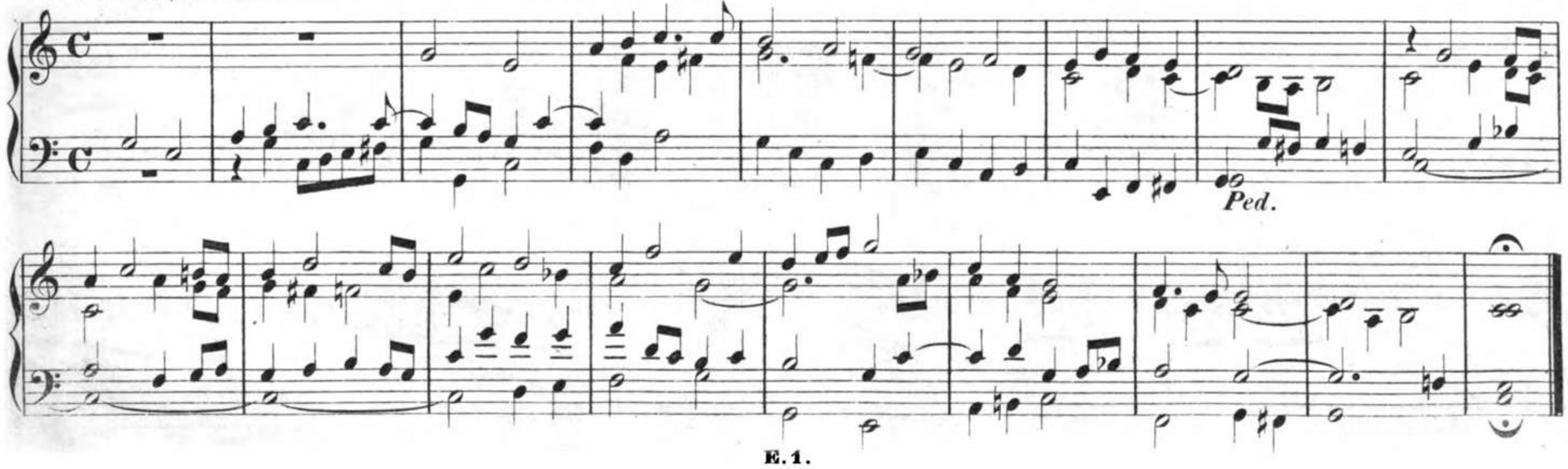
89. Befiehl du deine Wege —



90. Vorspiel zu: Wie schön leuchtet der Morgenstern — *Volle Orgel.*



91. Jesus, meine Zuversicht — *Mittelstarke Stimmen.*



92. Jesus, meine Zuversicht — *Volle Orgel.*

Con moto.

Ped.

ril.

93. Wer nur den lieben Gott lässt walten —

1mo

2do

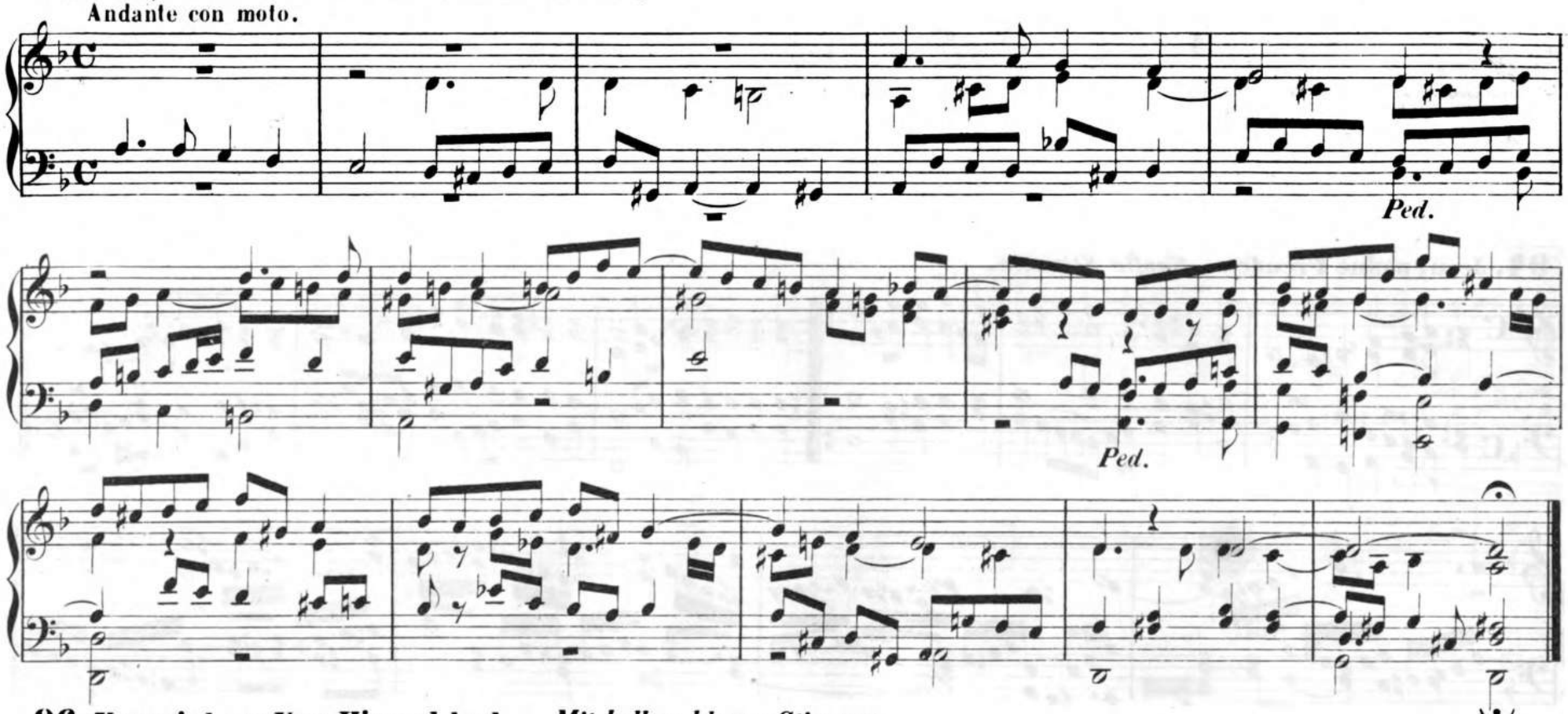
rit.

94. Jesu, meine Freude — *Sanfte Stimmen.*

Ped.

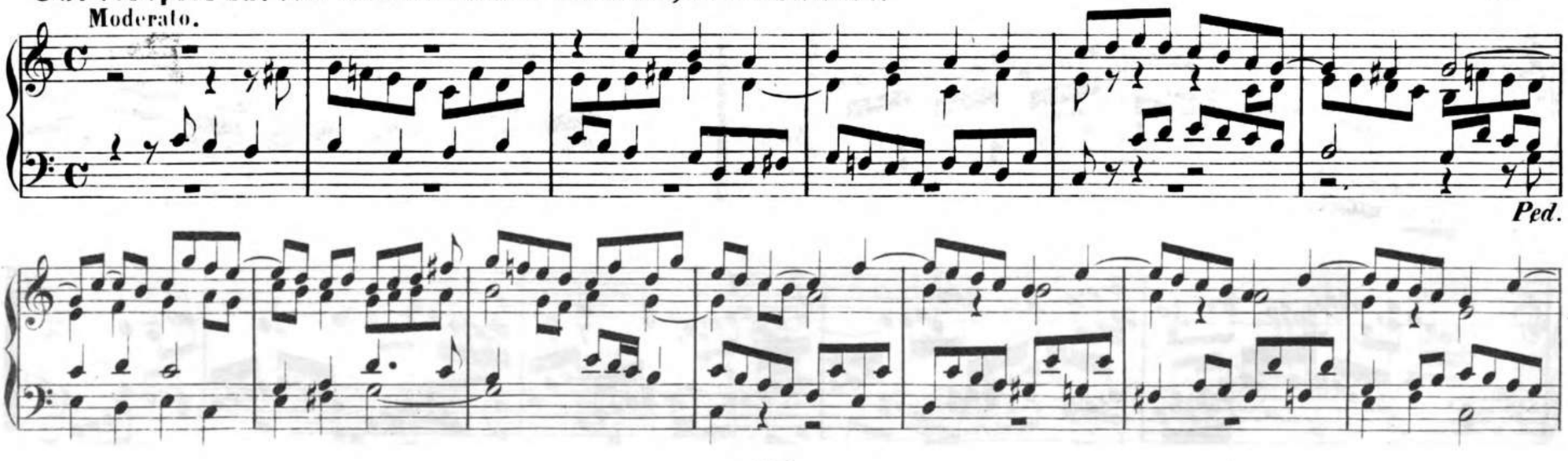
95. Jesu, meine Freude — *Mit starken Stimmen.*

Andante con moto.



96. Vorspiel zu: Vom Himmel hoch — *Mit hellen, klaren Stimmen.*

Moderato.

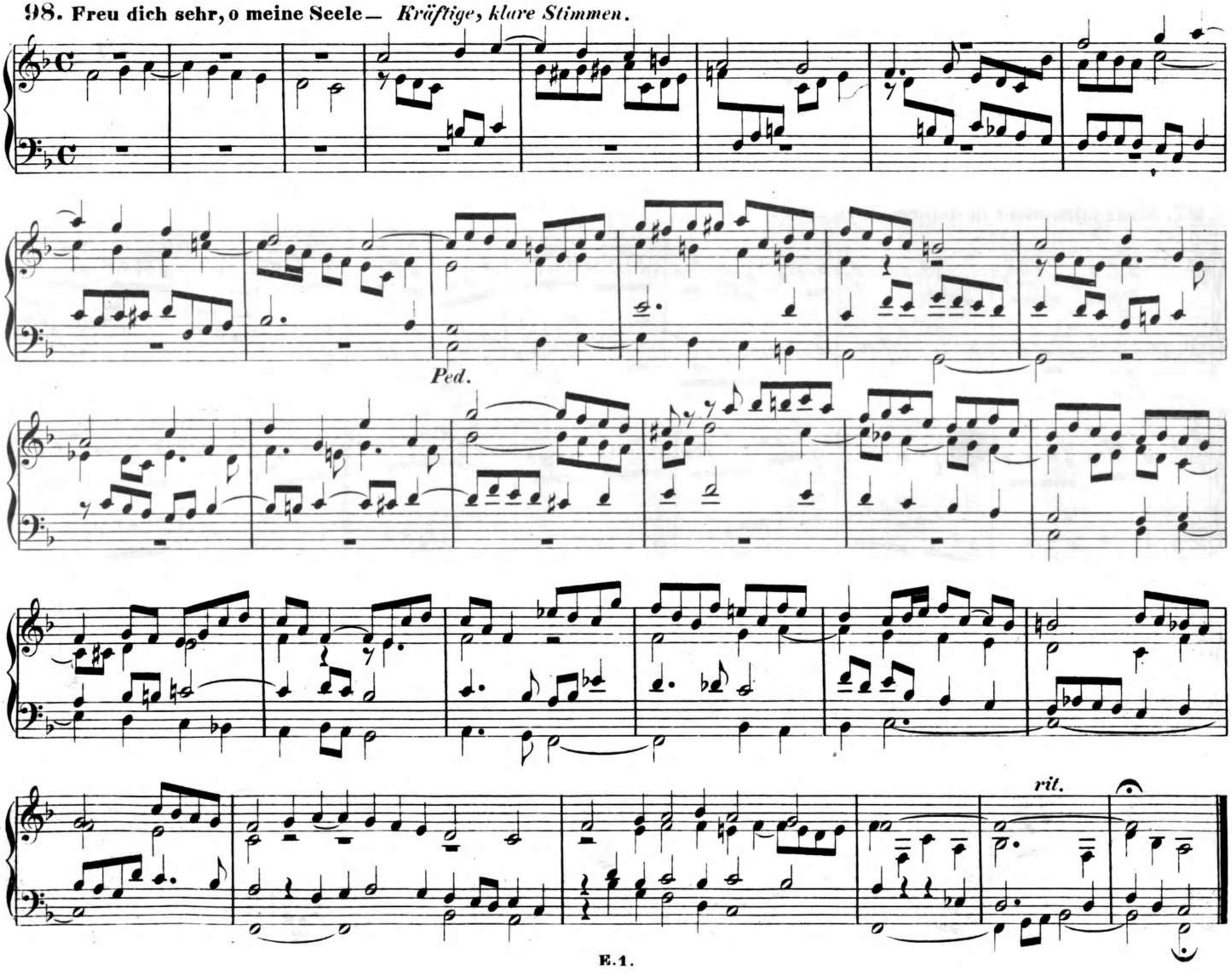


rit.

97. Straf mich nicht in deinem Zorn –

Ped.

98. Freu dich sehr, o meine Seele — *Kräftige, klare Stimmen.*



99. Vorspiel zu: Wie schön leucht uns der Morgenstern — *Volle Orgel.*

Freudig.

Ped. et Man.

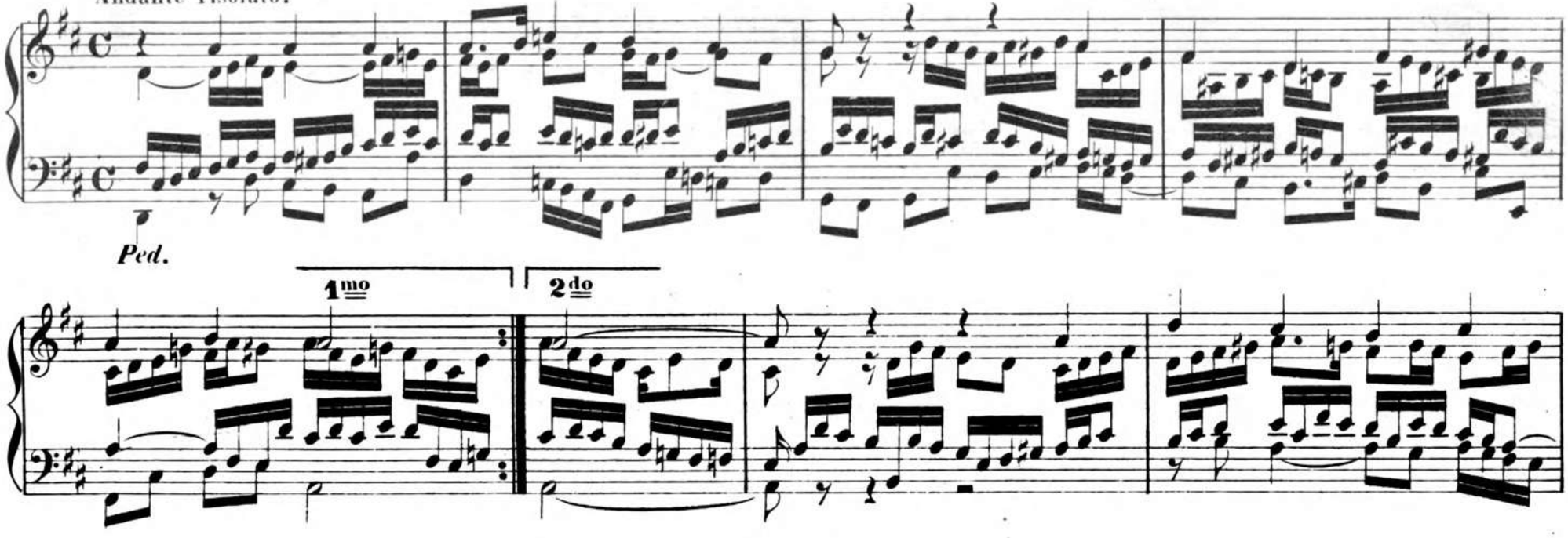
Ped.

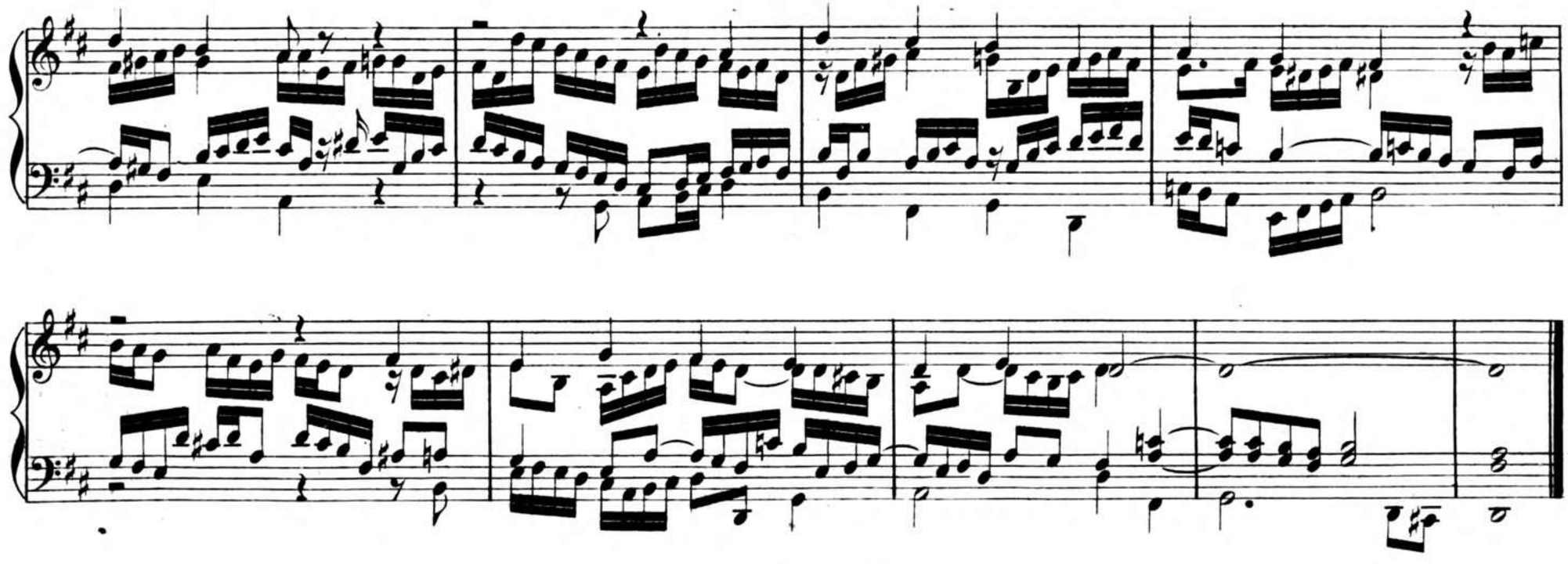
Ped.

rit.

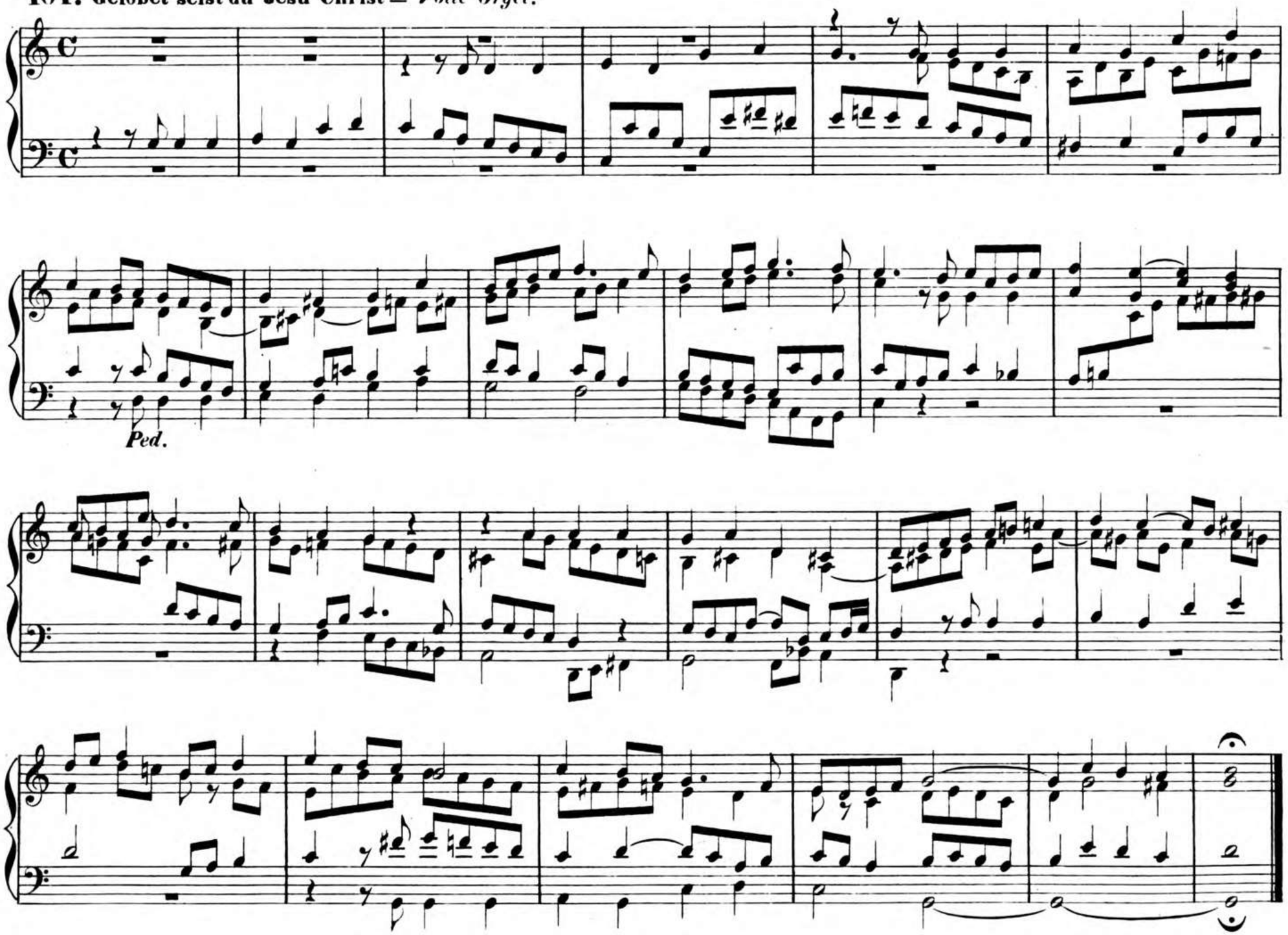
100. Sei Lob und Ehr — *Mit voller Orgel.*

Andante risoluto.





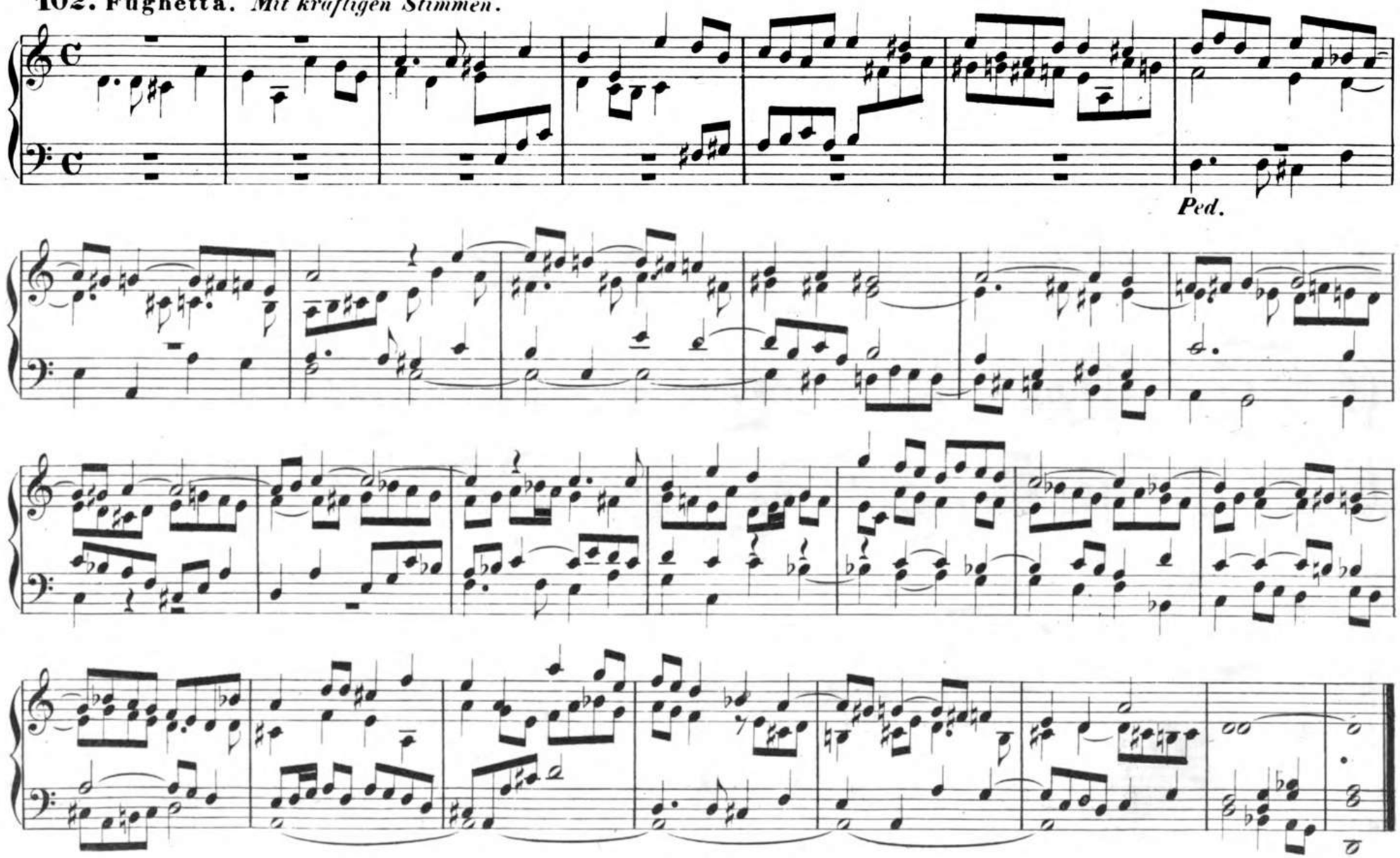
101. Gelobet seist du Jesu Christ — *Volle Orgel.*



VIII.

Zwölf Fughetten, Fugen und Choraldurchführungen.

102. Fughetta. *Mit kräftigen Stimmen.*



103. Nachspiel.

Geigenprinzipal, Flöte und Gedackt 8 Fuss.
Ped. Subb., Violonb. 16 Fuss, Violonc. 8 Fuss.

Andante sostenuto.

Man.

Ped.

Ohne Principal und Violonbass.

ritard.

104. Fughetta.

Con moto.

Ped.

rit.

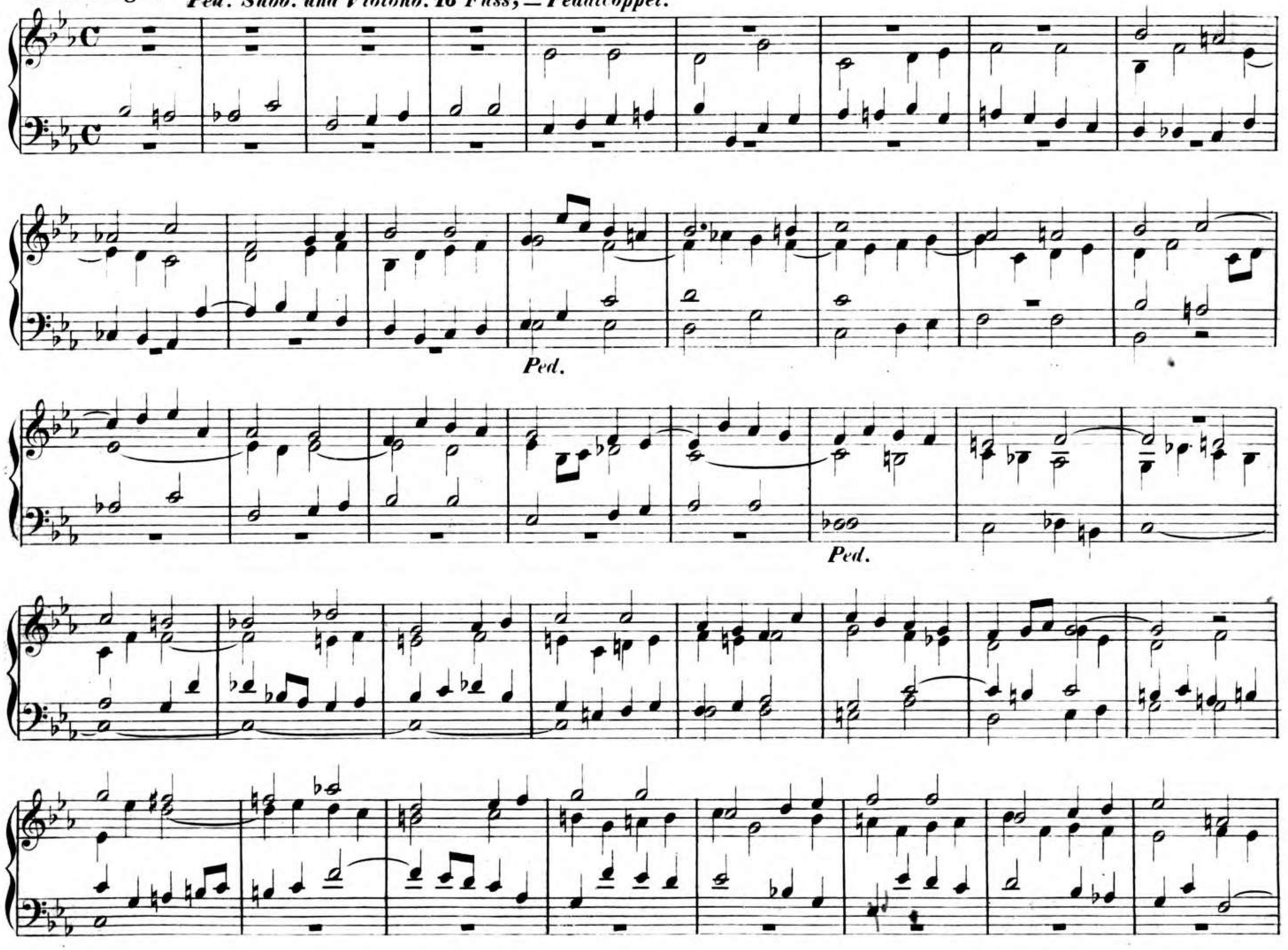
105. Nachspiel.

Moderato.

Man. Alle 8 und 4 füssigen Stimmen, Bordun 16 Fuss.
Ped. Subb., Violonb., Prinzipalb. 16 Fuss. — Pedalcoppel.

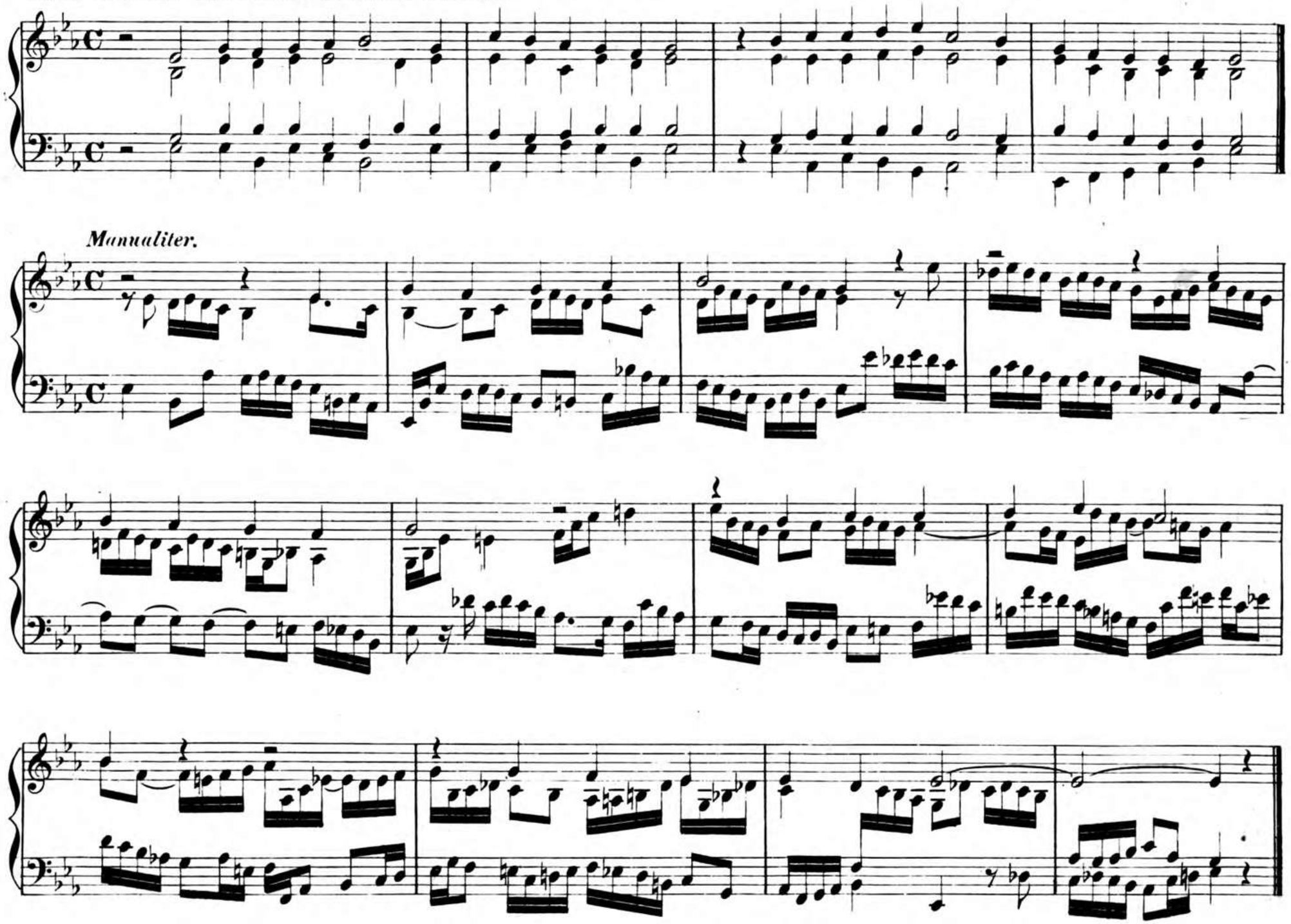
Ped.

106. Fuge. *Man. Gedackt, Gambe und Flöte 8 Fuss.*
Ped. Subb. und Violonb. 16 Fuss, — Pedalcoppel.



Ped.

107. Choral: Ach bleib mit deiner Gnade —



Cantus firmus im Pedal.

Ped.

Cantus firmus im Tenor.

Ped.

Cantus firmus im Sopran. Mit kräftigen Stimmen.

C. f.

Ped.

C.f. *rit.*

108. Choral: Christ ist erstanden —

Vers 1.

Vers 2. *Prinzipal, Gambe und Gedackt 8 Fuss.*

Ped.

Vers 3. *Alle 16, 8, 4 und 2 füssigen Labialstimmen.*

Ped.

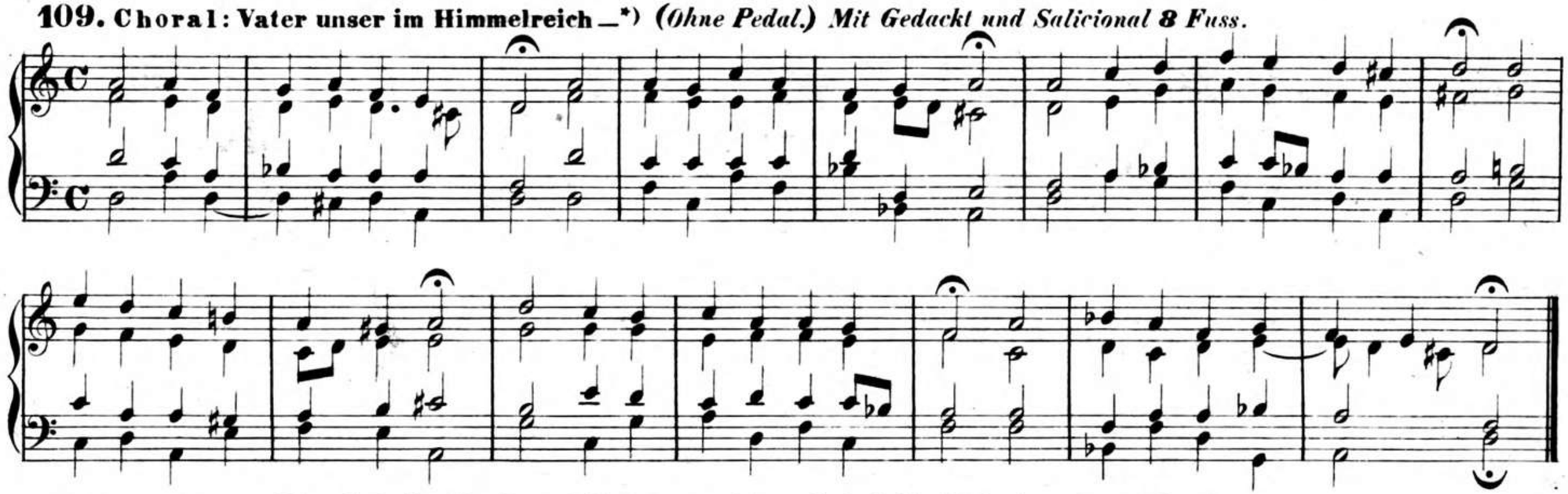
Allegro. *Mit voller Orgel.*

Ped.

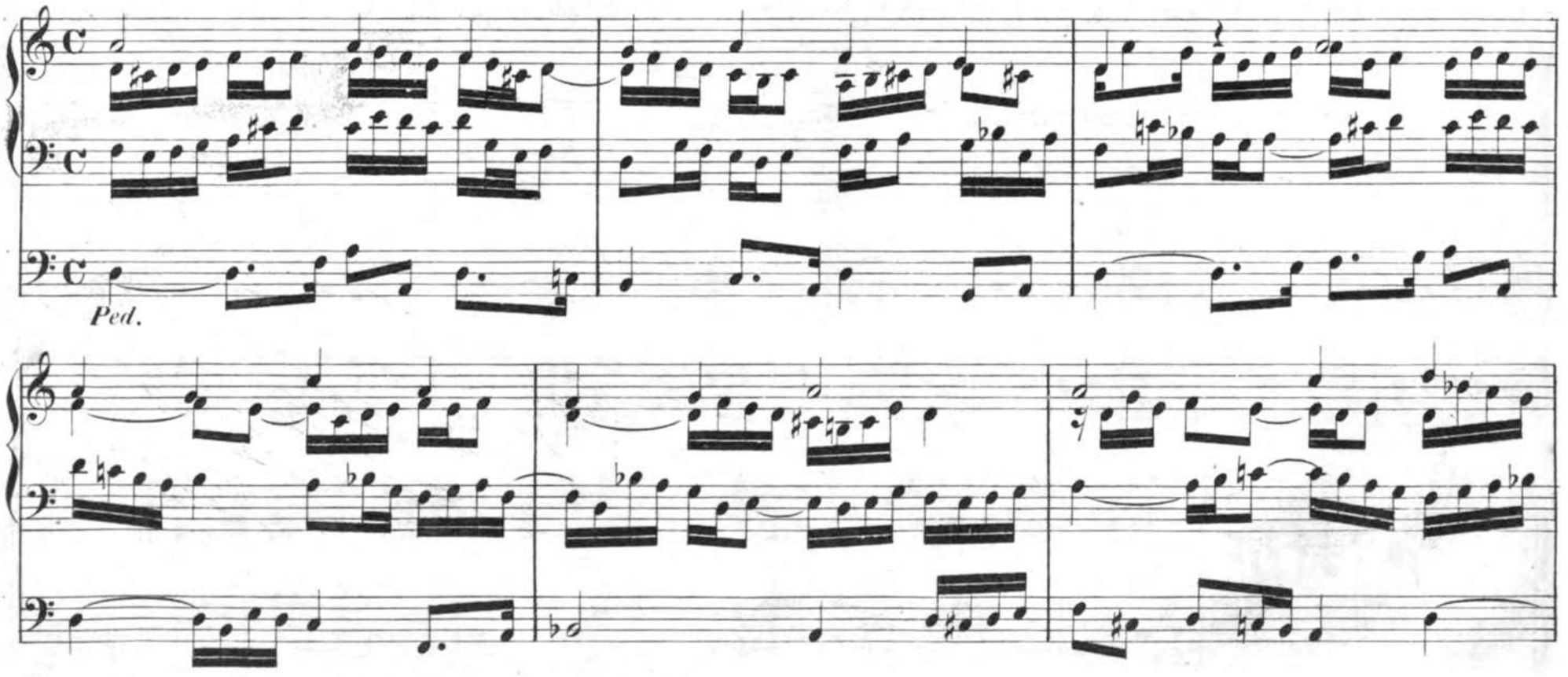
Man.

a

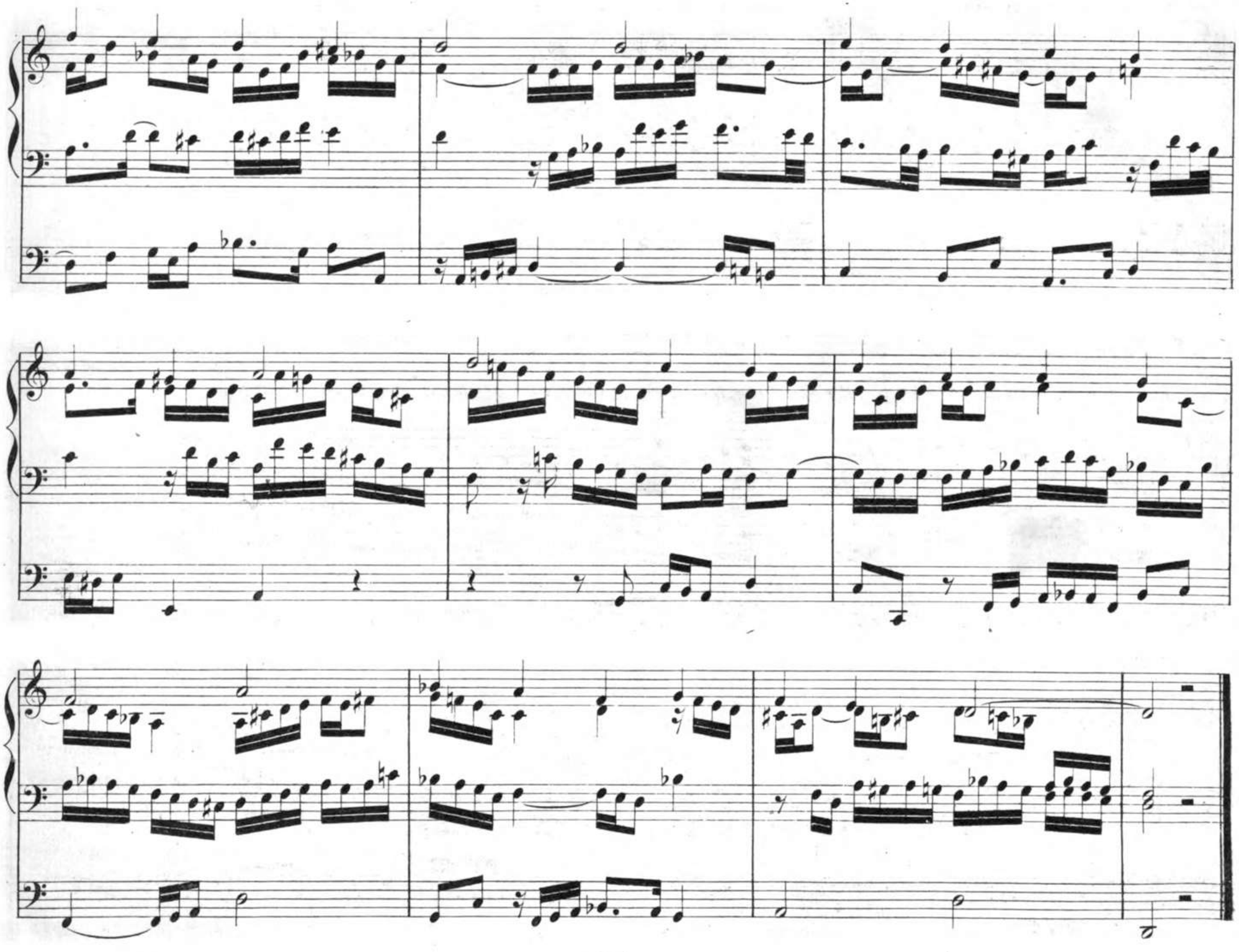
109. Choral: Vater unser im Himmelreich –*) *(Ohne Pedal.) Mit Gedackt und Salicional 8 Fuss.*



Andante con moto. *Man. Gedackt, Gambe und Prinzipal 8 Fuss. Ped. Subb. Violonb. 16 Fuss. Oktavb. 8 Fuss.*



*) Jeder der vier Sätze kann beim Gottesdienste auch allein gebraucht werden.



E. 1.

Cantabile. *Für zwei Manuale.*)*

Ped.

C. f.

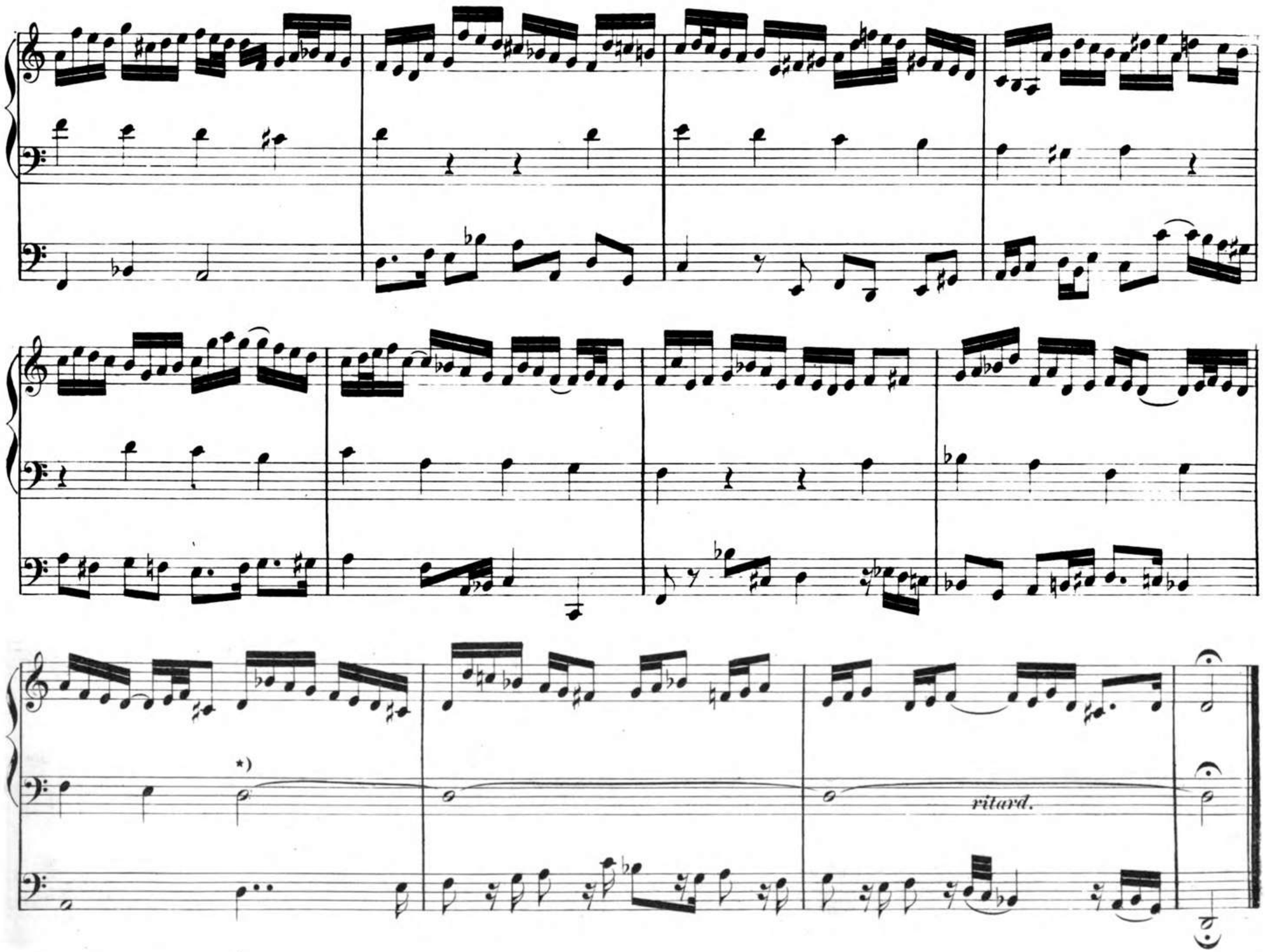
Nebenm.

Hauptm.

Nebenm.

Hauptm.

*) Der Cantus firmus kann auf den Hauptm. mit Hohlflöte und Gambe 8 Fuss. Die Begleitungsstimme auf dem Nebenmanual mit Lieblichgedackt und Flöte 8 Fuss gespielt werden. Im Pedal sind zu ziehen: Subb. 16 Fuss, und Violone. 8 Fuss.



*) Hier wird die Gambe und Violonc. abgestossen.

Allegro moderato. *Mit voller Orgel.*

Ped.

Man.

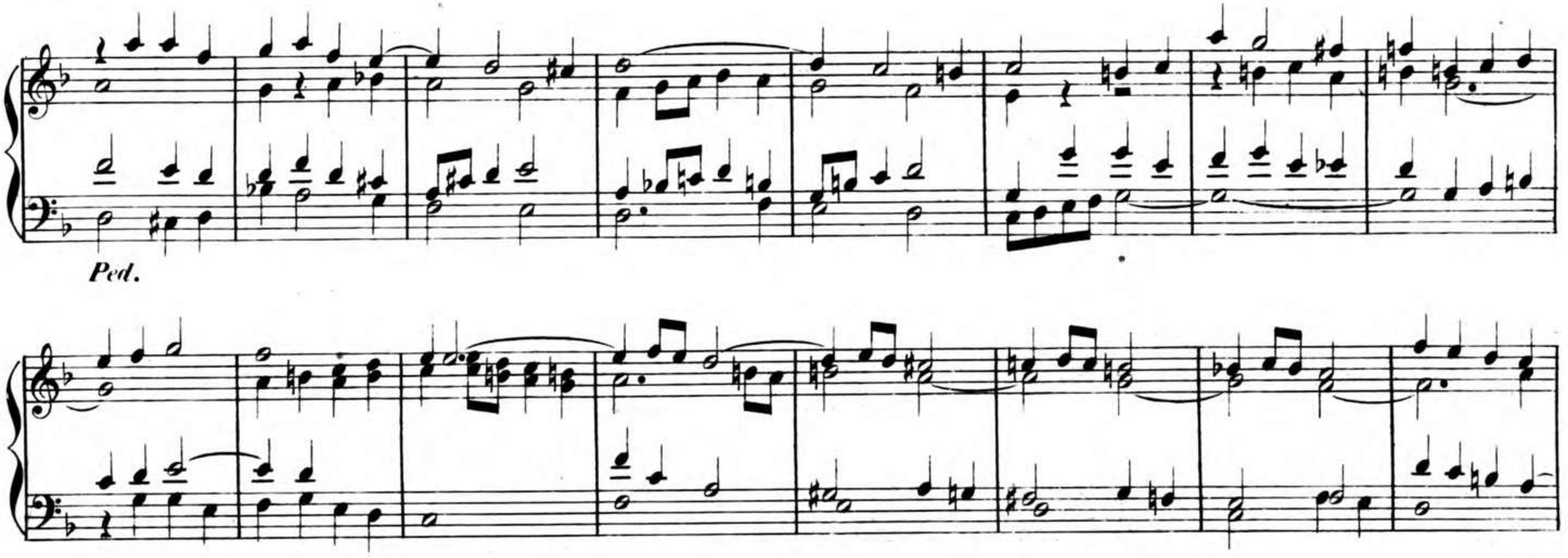
Ped.

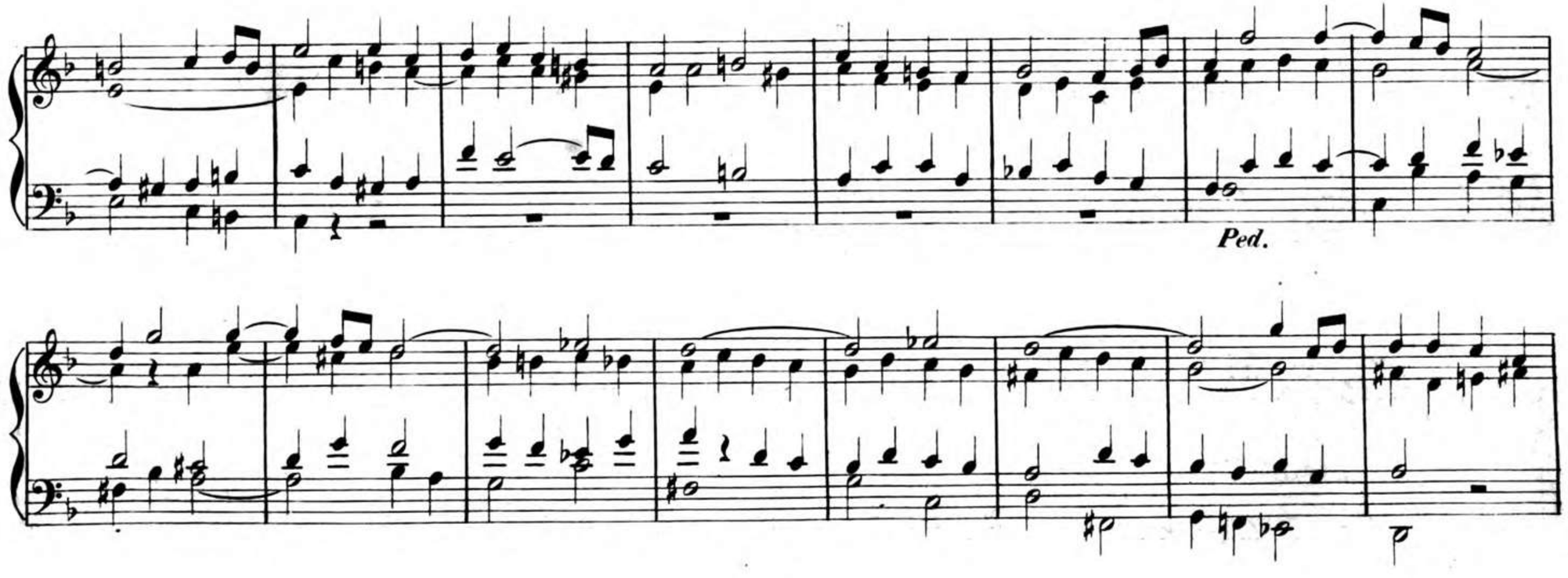
Man.

Ped.

C. fir.

Man.


Ped.


Ped.

Man.

Ped.

Nebenm: Sanft.

Hauptm: Ohne Mixtur.

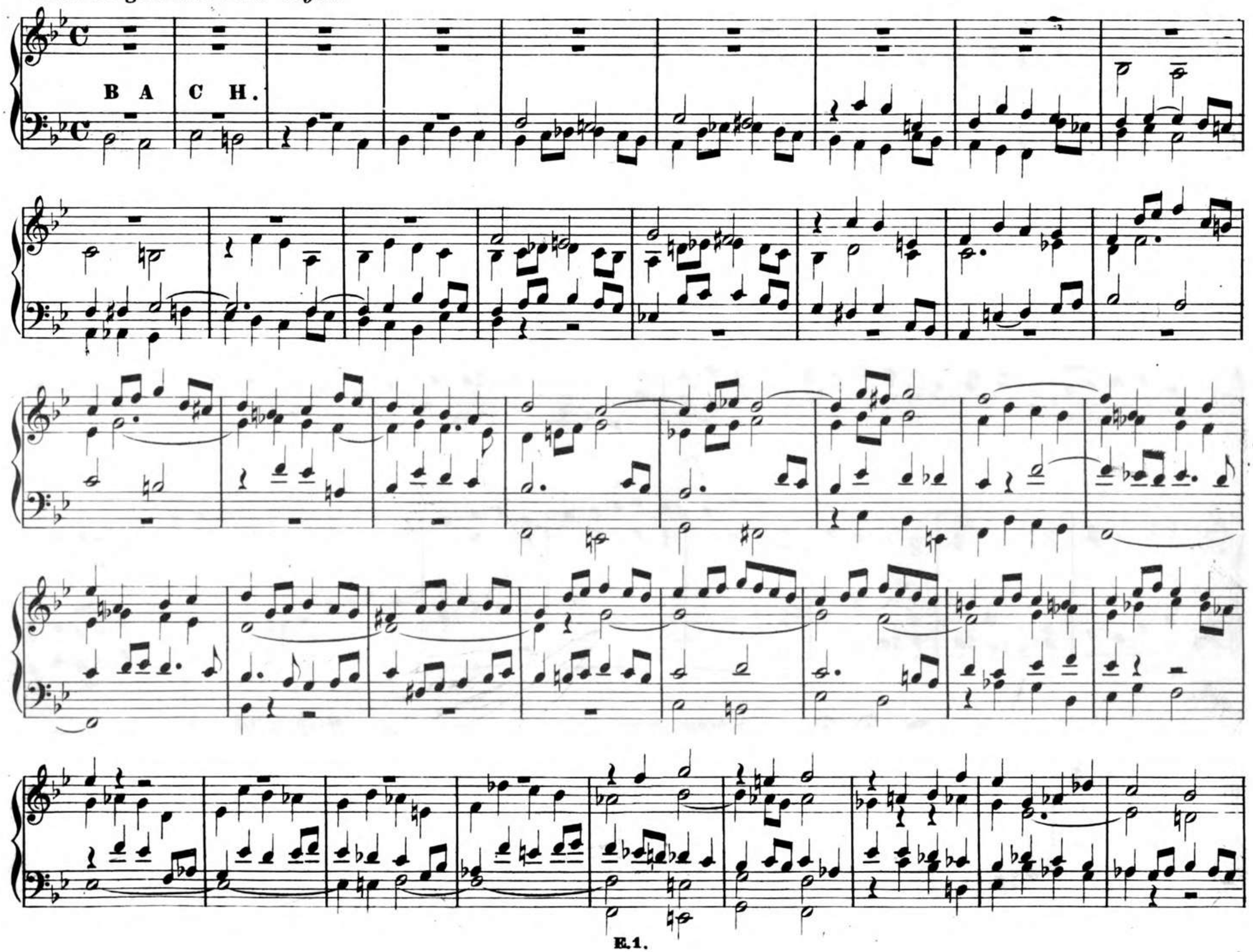
rit.

Andante

Ohne Pedal.

Ped.

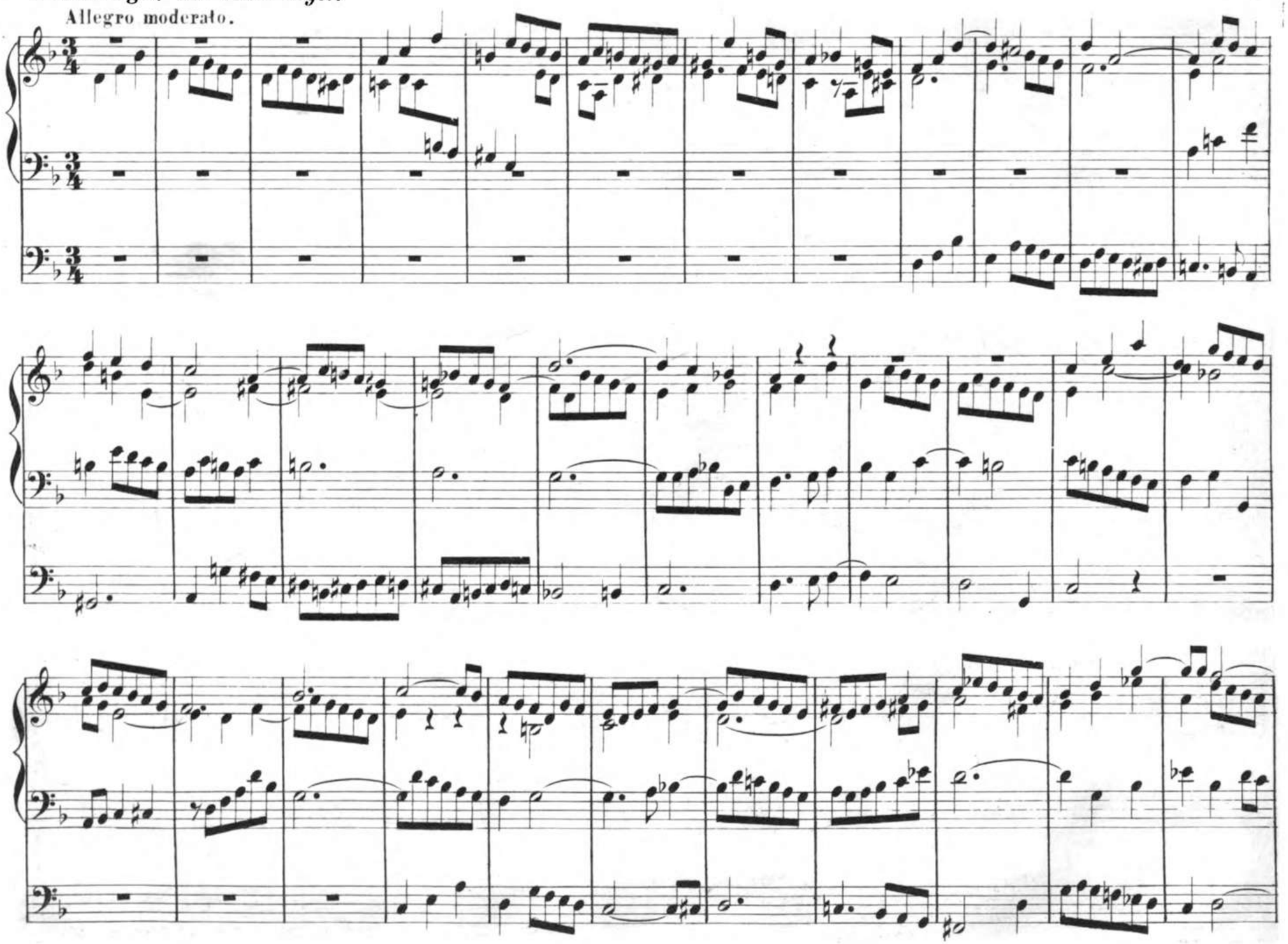
110. Fuge. ***Mit voller Orgel.***

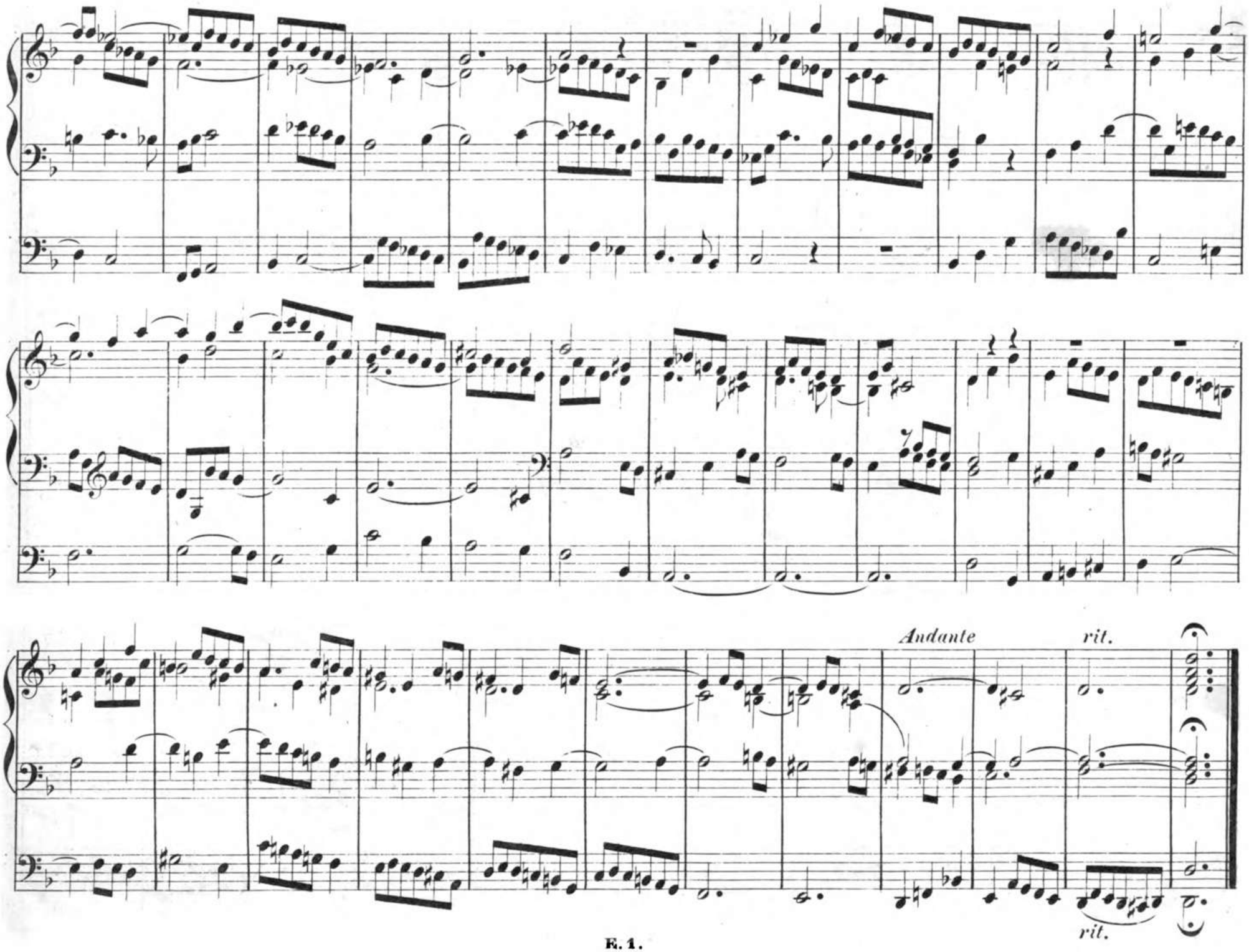


Ped.dopp.

111. Fuge. *Mit voller Orgel.*

Allegro moderato.





E. 1.

112. Fugirtes Präludium.

Moderato.

Mit Prinzipal, Gambe und Gedackt 8 Fuss.
Ped. Violonb., Subb. 16 Fuss - Pedalcoppel.
Oder vollem Werke.

Ped.

Man.

Ped.

Ped.

113. Präludium und Fuge.

Adagio. *Mit sanften Stimmen.*

Man. *Ped.*

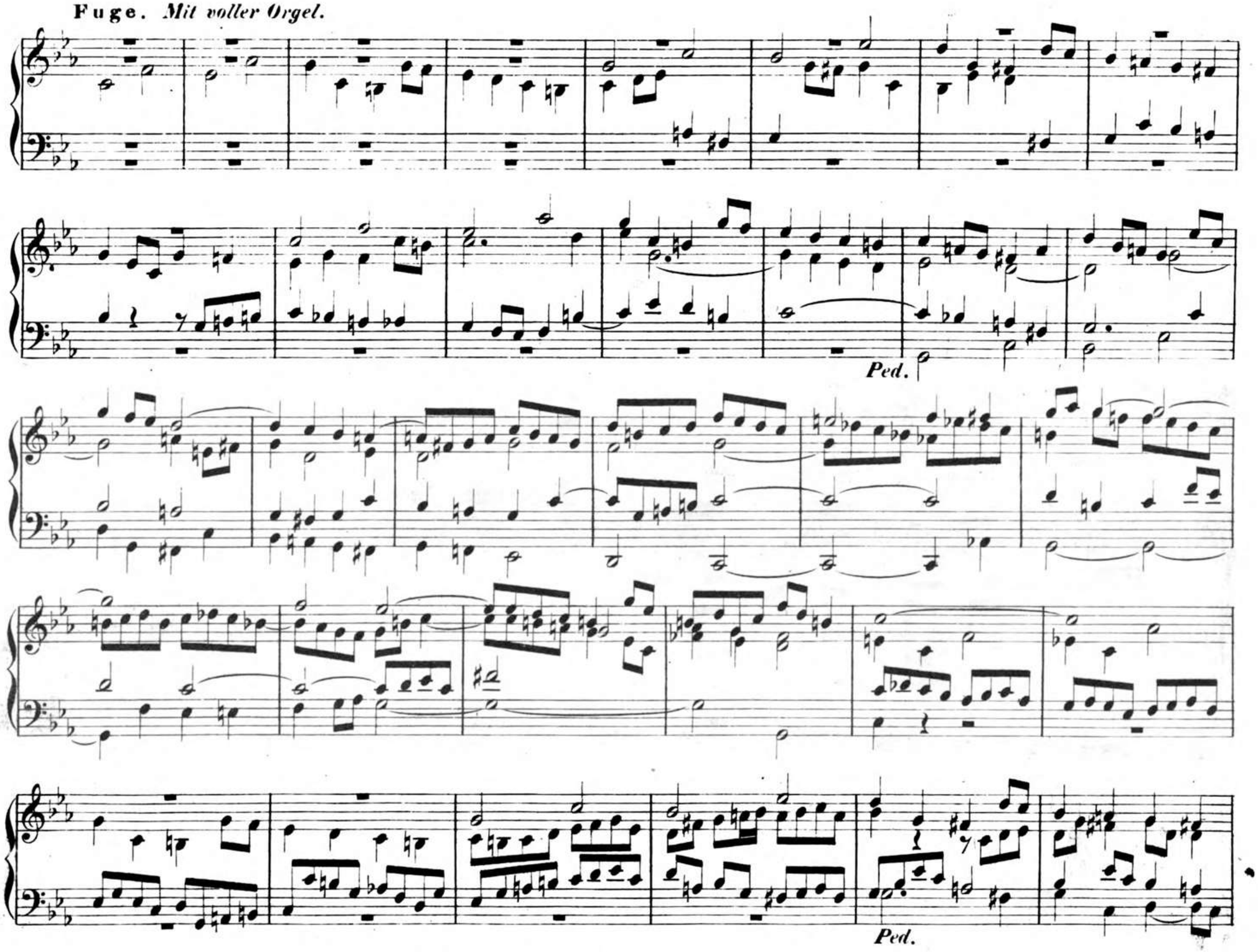
Man.

Ped.

Ped.

ritard.

Fuge. *Mit voller Orgel.*



3

ritard.

a tempo

Ped.

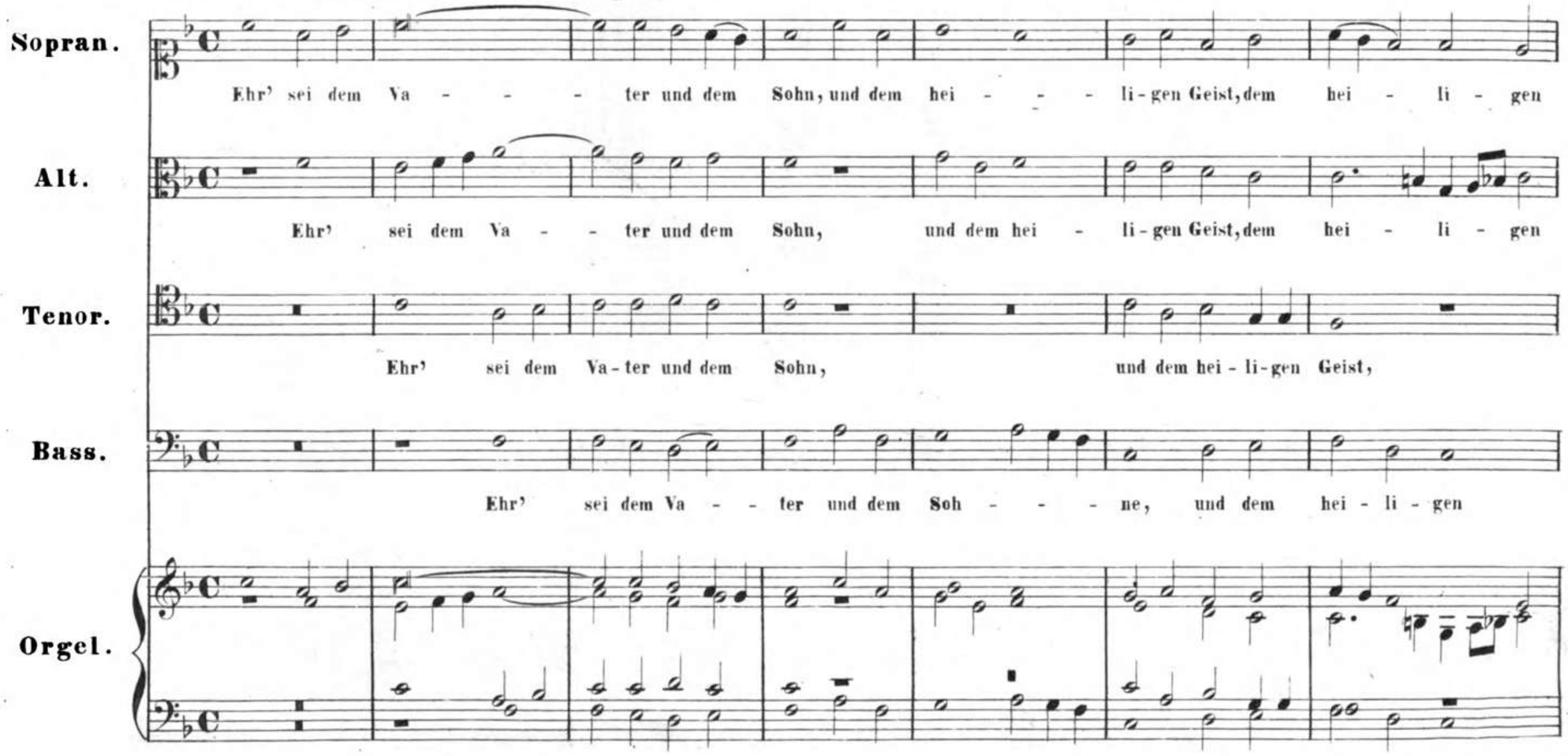
ritard.

IX.

Partiturspiel.

Sieben liturgische Chorgesänge.

1. Das kleine Gloria. (*Doxologie.*)



Geist, wie es war im An - - fang, jetzt und im-mer-dar, und von E-wig-keit, zu

Geist, wie es war im An - fang, im An - - fang, jetzt und im-mer-dar, und von E - - wig-keit, zu E - wig-

wie es war im An - - fang, jetzt und im-mer-dar,

Geist, wie es war im An - - fang, jetzt und im-mer-dar, und von E-wig-

E - - - - - - - - - - wig-keit A - - - - men, A - - - - men.

keit, zu E - - wig-keit A - - - - - - men, A - - - - men.

und von E - wig - keit, zu E - - - wig-keit A - - - men, A - - - men.

keit, zu E - - - - wig-keit A - - - - - men, A - - - - - men.

2. Kyrie.

Sopran. Herr ....., er - barm dich un - - - ser, er - barm dich un - - - - - - ser, dich

Alt. Herr ....., er - barm dich un - ser, er - barm dich un - - - - - ser, dich

Tenor. Herr ....., er - barm ..... dich, er - barm dich un - ser, er - barm dich

Bass. Herr ....., er - barm ..... dich, er - barm dich un - - - - - ser, er -

Orgel.

un - - - - - - - - ser! Chri - ste, er - barm ..... dich un - - - ser, dich

un - - - - - - ser! Chri - - ste, er - barm dich un - - - - -

un - - - - - - ser! Chri - - ste, er - barm dich un - ser, er - barm dich un - -

barm dich un - - ser! Chri - ste, er - barm dich un - -

un - - - - - - ser, Chri - - ste, er - barm ..... dich un - - - - ser, er - barm dich

- - - - - - - - ser, er - barm ..... dich un - - - - - - ser, er - barm ..... dich

ser, Chri - - ste, er - barm ..... dich un - - ser ....., er - barm dich

- - - - - - - - ser, Chri - ste, er - barm dich un - - ser, er - barm dich

un - ser, er - barm dich un - - - - ser, er - barm dich un - - - - ser!

un - - ser ....., er - barm ..... dich un - - - - - ser!

un - - ser, er - barm dich un - - - - - ser, er - barm dich un - - - - ser! Herr, er - barm dich

un - ser, er - barm dich un - - - - - ser, er - barm dich un - - - - ser!

Herr, er-barm dich un - - - - ser, er - barm ..... dich un - - - -

Herr, er-barm dich un - - - ser, er - barm dich un - - - ser, dich ..... un - - - -

un - - - - - - - - - ser. Herr, er-barm dich un - - - -

Herr, er-barm dich un - - - - - - - -

ser, er - barm dich, er-barm dich un - - - - - - - - - - - - - - - ser!

ser, er - barm dich, er-barm dich un - - ser, er - barm ..... dich un - - - ser!

ser, er - barm dich, er - barm ..... dich un - - - ser!

ser, er - barm dich, er - barm dich un - - - - - - - - - ser!

3. Gloria.

Sopran. Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de, dar - um dass nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren

Alt. Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de, dar - um dass nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren

Tenor. Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de, dar - um dass nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren

Bass. Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de, dar - um dass nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren

Orgel.

kann kein Scha - de. Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist gross Fried ohn Un - ter - lass; all Fehd hat nun ein En - - de.

kann kein Scha - de. Ein Wohl-ge - falln Gott an uns hat; nun ist gross Fried ohn Un - ter - lass; all Fehd hat nun ein En - - de.

kann kein Scha - de. Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist gross Fried ohn Un - ter - lass; all Fehd hat nun ein En - - de.

kann kein Scha - de. Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist gross Fried ohn Un - ter - lass; all Fehd hat nun ein En - - de.

4. Halleluja. (Nach Verlesung der Epistel.)

Sopran. Hal - le - lu - - - - - ja, Hal - - le - lu - ja, Hal - le - - lu - - ja,

Alt. Hal - le - - - lu - ja ..... Hal - le - lu - - - - -

Tenor. Hal - le - lu - - - - - ja,

Bass. Ha - le - lu - ja,

Orgel.

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja ....., Hal - le - lu - - -

ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja ..... Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - - - - -

Hal - le - lu - - - - - ja, Hal - le - lu - ja,

Hal - le - lu - - - - - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - - lu - -

ja ....., Hal - le - lu - - ja ....., Hal - le - lu - ja ....., Hal - le - lu - ja .....

ja ....., Hal - le - - - - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,

Hal - le - lu - - ja, Hal - le - lu - - ja, Hal - le - lu - - ja, Hal -

ja, Hal - le - lu - - ja, Hal - le - - lu - ja ....., Hal -

....., Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja ....., Hal - le - lu - - - - - ja!

Hal - le - lu - ja ....., Hal - le - lu - ja ....., Hal - le - lu - - - - - ja!

le - lu - ja, Hal - le - lu - - ja ....., Hal - le - lu - - - - - - - - - - - ja!

le - lu - ja ....., Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - - - - ja!

5. Sanctus.

Sopran. Hei - lig, hei - - - - lig, hei - - - - lig ist Gott der Herr Ze - - ba - oth.

Alt. Hei - lig, hei - - - - lig, hei - - - - lig ist Gott der Herr Ze - - ba - oth.

Tenor. Hei - - - - - lig, hei - lig, hei - - - - lig ist Gott der Herr Ze - - ba - oth.

Bass. Hei - lig, hei - - - - lig, hei - - - - lig ist Gott der Herr Ze - - ba - oth.

Orgel.

Voll sind Him - - - - - mel und Er - - de, dei - - - - ner Eh - - - - re voll.

Voll sind Him - - - - - mel und Er - - - - - de dei - - ner Eh - - - - - - - re voll.

Voll ..... sind Him - - mel und Er - - de dei - - ner Eh - - - - - - - re voll.

Voll sind ..... Him - - mel und Er - - de dei - - - - ner Eh - - - - - - - re voll.

Ho - si - an - - - na in der Hö - - - - he! Ge - lo - bet sei, der da kommt im

Ho - si - an - - - na in der Hö - - - - he! Ge - lo - bet sei ....., der da kommt im

Ho - si - an - na in ..... der Hö - - - - he! Ge - lo - bet sei ....., der da kommt

Ho - si - an - na in ..... der Hö - - - - he! Ge - lo - bet sei ....., der da kommt

Na - men des Her - ren. Ho - si - an - - - na in der Hö - - - - he .....!

Na - men des Her - ren. Ho - si - an - - - na in der Hö - - - - he, der Hö - - - - he .....!

im Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in ..... der Hö - - - - he, der Hö - - - - - - he!

im Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in ..... der Hö - - - - he, der Hö - - - - - - he!

6. Agnus dei.

Sopran. O Lamm Got-tes ..... un-schul - dig, am Stamm des Kreu-zes ge - schlach - - tet, All Sünd
All - - zeit ge-fun - - den dul - dig, wie - wohl du wardst ver - ach - - tet:

Alt. O Lamm Got - - tes un-schul - dig, am Stamm des Kreu - zes geschlach - - tet, All Sünd

Tenor. O Lamm Got - - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - - tet, All ..... Sünd

Bass. O Lamm Got - - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - - tet, All Sünd hast

Orgel.

hast du ge - tra - - - - gen, sonst mussten wir ver - za - - gen. Er - barm..... dich un - ser, o Je - - - - - su!

hast du ge - tra - - - - gen, sonst mussten wir ver - za - - gen. Er - barm dich un - ser, o Je - - su, o Je - - su!

hast du ge - tra - - - - gen, sonst mussten wir ver - za - - gen. Er - barm dich un - ser, o Je - - su, o Je - - su!

..... du ge - tra - - - - gen, sonst mussten wir ver - za - - gen. Er - barm..... dich un - ser, o Je - - su, o Je - - su!

7. Agnus dei.

Sopran. der du trägst die Sünd' der Welt, erbarm dich un - - ser .....

Alt. der du trägst die Sünd' der Welt, erbarm dich un - - - - - - -

Tenor. der du trägst die Sünd' der Welt, er -

Bass. Chri-ste, du Lamm Got - tes, der du trägst die Sünd' der Welt,

Orgel.

....., er - barm ..... dich un - - - - - - ser! der du

ser, er - barm ..... dich ..... un - - - - - - - - ser! der du

barm dich un - - - - - - ser, dich un - - - ser! der du

er - barm dich un - ser, dich un - - - ser! Chri-ste, du Lamm Got - tes, der du

trägst die Sünd' der Welt, er barm dich un - - - ser, er barm dich un - - -

trägst die Sünd' der Welt, er - barm dich un - - - ser, er - barm dich

trägst die Sünd'..... der Welt, er-barm dich un - - - - - - ser, er barm ..... dich un -

trägst die Sünd' der Welt, er-barm dich un - - -

- ser, er - barm dich un - - - - - - - - ser! Chri-ste, du Lamm Got - - tes, der du

un-ser, er - barm ..... dich un - - ser! Chri-ste, du Lamm Got - - tes, der du

ser, er - barm ..... dich un - - - ser! Chri-ste, du Lamm Got - - tes, der du

- ser, er - barm dich un - - - ser, dich un - - - - - ser! Chri-ste, du Lamm Got - - tes, der du

trägst ..... die Sünd der Welt: gib uns dei-nen Frie - - - - - - - den, dei - nen

trägst ..... die Sünd der Welt: gib uns dei-nen Frie - - - - - - - - -

trägst ..... die Sünd der Welt: gib uns dei-nen Frie - - den, dei-nen Frie -

trägst ..... die Sünd der Welt: gib uns dei-nen Frie -

Frie - den, gib uns dei-nen Frie - - - - - - den ....., dei - nen Frie - - - - - - den!

den, gib uns dei-nen Frie - den, dei-nen Frie - den, dei - - nen Frie - - - - - - den!

- - den, gib uns dei-nen Frie - - - - den, dei - - nen Frie - - - - - - den!

den, gib uns dei-nen Frie - - - - - - den, dei - - - nen Frieden, dei-nen Frie - - - - - - den!

E.1.a.