

Praktisches
HANDBUCH FÜR ORGANISTEN.

Enthaltend eine Sammlung verschiedener Tonsätze

FÜR DIE ORGEL

nebst einem Anhang 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.

E. 1.

251 = B

(2009)
JULY
2009

Seiner Hochwürden-Hochwohlgeboren

Herrn Dr. A. von Harleß,

Präsidenten des k. k. Oberconsistoriums,

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

dem Kenner und Beförderer echter Kirchenmusik,

in tiefster Verehrung

der Verfasser.

E i n l e i t u n g.

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 u. zu dienen. Vornehmlich beabsichtigt der Verfasser durch sie Einiges zur Bildung des Geschmacks beizutragen, und durch eine melodiosere 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, 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 melodisch, 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 Gemüthsbergiefungen, 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

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

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 hinzufügen: 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 Bach's 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 R. M. Kunz, München bei Finsterlin, sehr geeignet *).

*) 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 ebendasselbst erschienenen Symphonien von Bach; dann Sätze aus den Element'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 Kieselwetter *). Zum Studium der alten Kirchen-Tonarten: Marx's Compositionslehre, Bd. 1. S. 305—340; Hohmann's Compositionslehre, Th. 2, und zur Vergleichung: die Choral-sätze 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 etc.: Marx's Compositionslehre, Th. 3; die Compositionslehre von Lobe, Weimar bei Voigt. Ueber Orgelbau: Töpfer's 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 letermähnten 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 etc. wie sie z. B. der berühmte Orgelbauer Walcker 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 Manualspiels zu achten. Vergleiche den Eingang zum 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 hinzufügen, 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 Thatfache, 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 Voraussnahmen. Die Dreiklangsharmonie muß vorherrschend sein, ins Pedal müssen, da die Gemeinde sich vorzugsweise nach diesem richtet, kräftige Grundbässe

*) Die Regeln zur Erreichung eines obligaten Pedalspiels 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 u. 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. Luchers Schatz des evangelischen Kirchengesangs; Kern des deutschen Kirchengesangs von Dr. Layritz; das Handbuch über den evangelischen Kirchengesang von Dr. Kraussold, Erlangen bei Deichert; Choralsätze aus dem 16. und 17. Jahrhundert, herausgegeben von Erk und Dr. Füllig.

Auch das von Ortloph, Zahn, Güll und dem Verfasser dieses Handbuchs gemeinschaftlich bearbeitete bei Gotta 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 Bach'scher 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 bloß 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.

Bach's 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. Bach's Harmonie ist allerdings nicht eine nach äußeren Regeln bloß 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 bloß die tiefere Beziehung der Bach'schen Choräle zu einer in sich zusammenhängenden Musik und deren Character nicht gekannt, sondern ihm ist überhaupt das Verständniß des Bach'schen 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 sämtlichen 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 Chormelodie stehen, deren Motiv oder Hauptgedanke ein frei gewählter ist, deren Character 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 Kuhnstedt, Erfurt bei Körner; in meinem Präludienb., Erf. bei Körner u.

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 Commersehen Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin bei Westphal; in der von Ett bearbeiteten Sammlung von Präludien, Versetten u., München im Schulbücher-Verlag u.

V.

T r i o s.

Diese 5 Nummern 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 Nummern, namentlich von Bach, Krebs u., 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 dies 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 Hefen, Erf. bei K.; dessen Orgelst. verschiedener Art. Opus 9 u. 10. Breitkopf u. Härtel in Leipzig; ferner das „kleine wohltemperirte Klavier“ für Orgel von Kuhnstedt, bei K. in E.; dessen 25 melodiose

Orgelst. Op. 12. Mainz bei Schott; seine 25 melodiosen 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 mannigfaltig. So kann der Anfang einer Melodie als Motiv, als Grundgedanke zu einem figurirten Satz 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 dies vornehmlich bei älteren Componisten der Fall ist, eine Zeile nach der anderen als Motiv benützt und durchgeführt werden u. Die werthvollsten Choralvorspiele besitzen wir von S. Bach. Seine Vorspiele zu: Das alte Jahr vergangen ist — O Mensch, beweine deine Sünde groß — Schmücke dich, o liebe Seele — Wenn wir in höchsten Nothen sind — sein 6 stimmiges: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — u. 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 Bachelbel, Buxtehude, Krebs und Fischer *). — Eine reiche Auswahl von Choralvorspielen verschiedener Meister gewährt der 2. Theil meines Präludienbuches, sowie das Werk: „Gradus ad Parnassum“ von Kuhnstedt. 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 u., 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 bloß, 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 Eindruckes 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 u., 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 „Preludienbuches“ finden; außerdem sind besonders zu empfehlen die Fugen und ausgeführteren Orgelstücke eines Bach, Händel, Krebs, Eberlin, Fischer, Rühmstedt, Hesse u. Der größte Theil dieser Stücke ist in Hefen (und sogar in einzelnen Nummern bei Körner in Erfurt zu beziehen. Namentlich sollten die sämtlichen 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 Marx, 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 Schazes, 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 Gesangsazes 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 u. 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 Kirchenges. für den Männerchor, im Verlag der Rau'schen Buchhandlung in Nürnberg; die von Dehn herausgegebenen Bußpsalmen von D. Lasso u. 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 beziffertem Baß“ von S. Bach. Herausgegeben von Becker. Leipzig bei Breitkopf und Härtel; — Choral: Lobt Gott ihr Christen u. mit 35 bezifferten 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 Bach'schen Oratorien und Cantaten beigelegte Orgelstimme.

im Auftrage der obersten Kirchenbehörde von mir ausgearbeiteten musikalischen Anhang zu derselben und auf das demselben beigegebene Vorwort. (Erschienen in Nürnberg bei Sebalb.) 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 Reuchenthal 1573 — die Kirchengesänge von J. Spangenberg 1545 — Lössius Psalmodia 1561 — die Pfälzer Kirchenordnung 1570 — welche Werke in den größeren Bibliotheken zu München, Augsburg, Nürnberg, Erlangen u. zu finden sind.

Als empfehlenswerth für das Studium des gregorianischen Gesanges, namentlich der Psalmodie u. möchte ich folgende Werke bezeichnen: das Directorium chori von Guidetti 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 Anhang 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 unerfahrene 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'. (mittels 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. Violonc. 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. Violonc. 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', Oktav. 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 $\frac{2}{3}$ ', 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. Gedackt 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 Verhältnis 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 registriert 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 Mannfaltigkeit, 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 Oktavenverhältniß 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 Ähnlichkeit 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' u. 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 Choral und von der größeren oder geringeren Bekanntheit 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', Ok-

tave 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 u. 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 Fingersehung 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 Aufwärtstreiben der Taste muß dieselbe unter dem Finger so lange gefühlt werden, bis sie ihren Ruhepunkt gefunden hat. Die Applicatur, das Ueber- und Unterschlagen, das Austausch 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 Fingersezung 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 Uebnahme 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 Untersezen derselben, z. B.



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



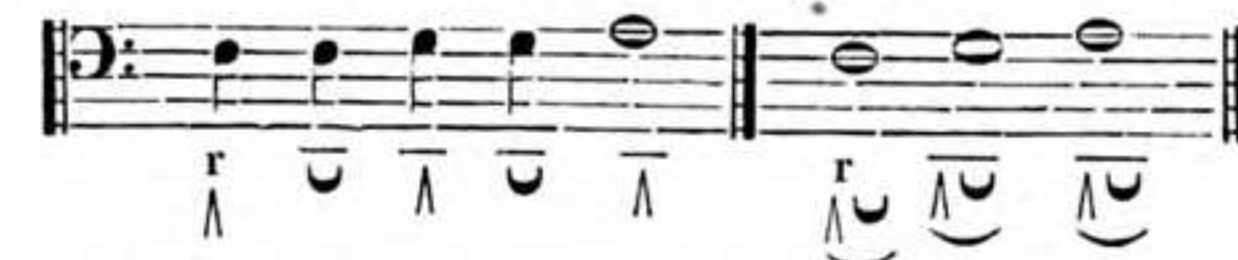
d) Auf derselben, oder auf verschiedenen Tasten wird Spitze $\wedge$ und Absatz $\smile$ des Fußes gebraucht, z. B.



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.



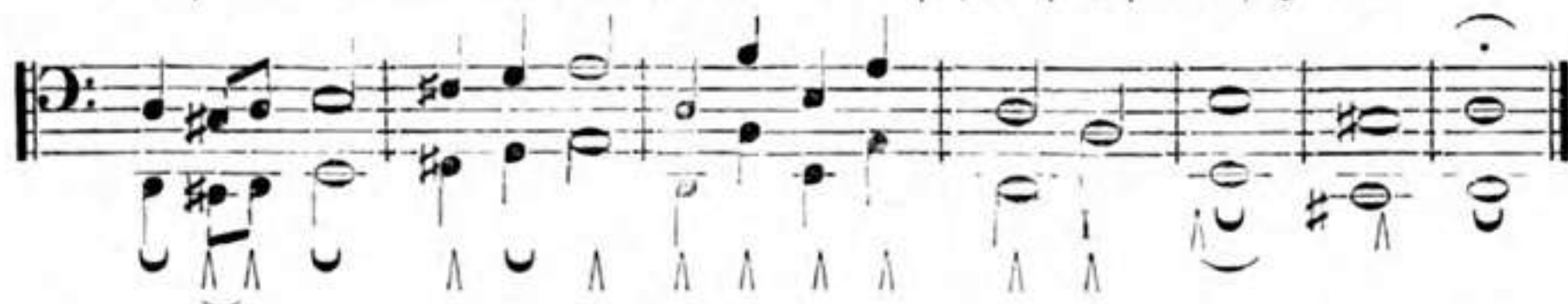
Bei einzelnen Mischungen erfordert hie und da der Gebrauch des Violon-, des Violoncell- oder des Posaunenbasses das Fortrücken eines Fußes mit der Spitze, ohne daß dadurch der Ton gestossen werden darf, z. B.



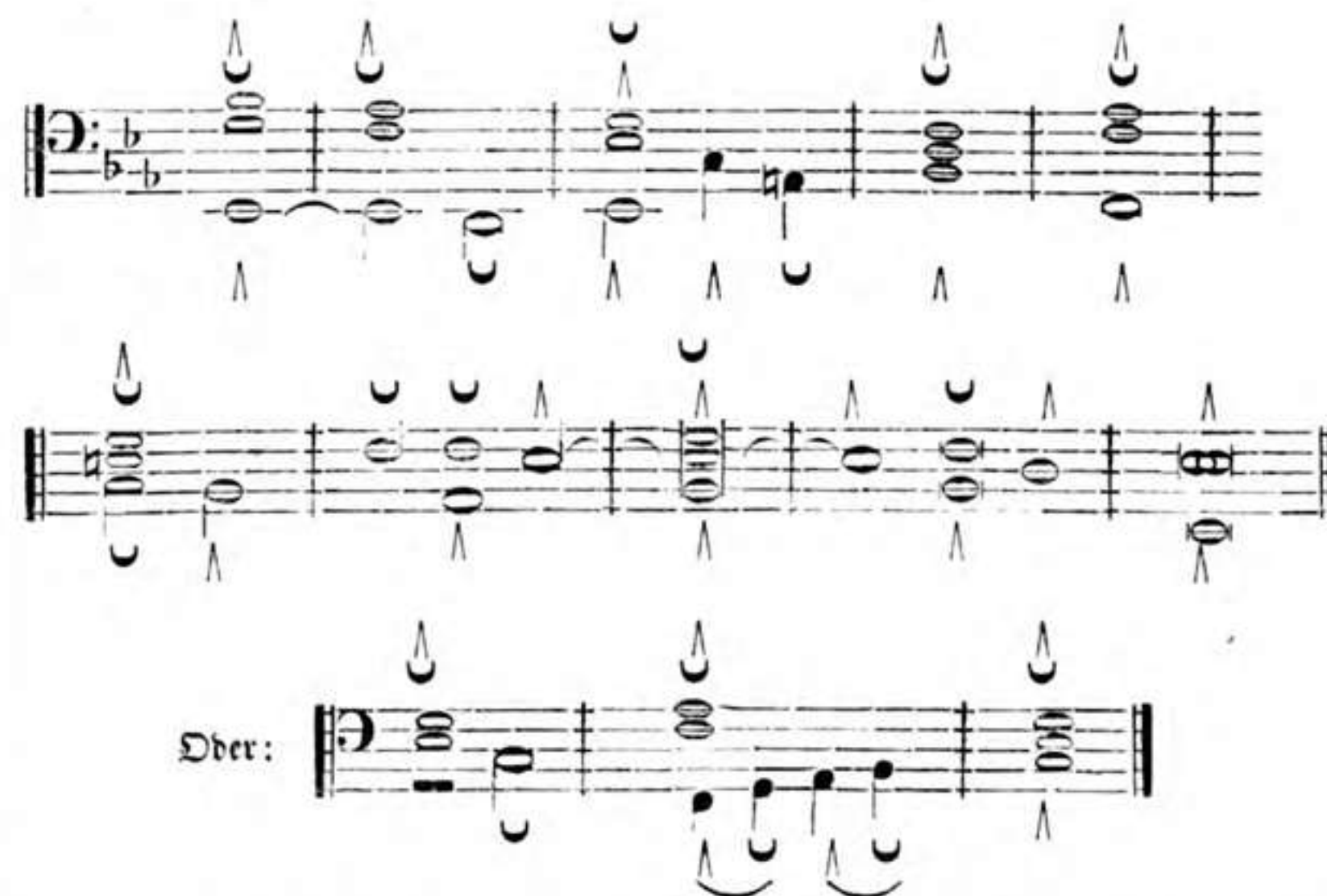
- h) Oft soll ein und derselbe Ton öfter hintereinander angeschlagen werden, was namentlich bei den für die Orgel übertragenen Gesangsätzen mit ursprünglicher Instrumentalbegleitung vorkommt. Solche Stellen sind mit Violon 16' oder mit Subb. 16' und Violoncell 8' oder mit Bordun 16' und Gambe 8' mittelst der Pedalcoppel ausgeführt oft von vorzüglicher Wirkung. Die Spitze des Fußes muß auch bei dem Aufwärtstreiben 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 deswegen wahrscheinlich auch in weniger Hände gekommen sein. Der Stoff, den ein rechter Organist zu seiner Ausbildung braucht, ist auch so reich und mannigfaltig, daß ein Buch doch nicht ausreicht. Ich bemühte mich, dem Vorwärtstrebenden 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.**

Man.

2. Andante. Sanfte Stimmen.

Man.

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.*



Man.



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



Man.



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.

Schluss.

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, Octarb. 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.

Schluss.

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.

The musical score is written for a grand staff (treble and bass clef) in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*pp*) dynamic in the left hand. The second system continues with a piano (*p*) dynamic in the right hand. The third system features a piano (*pp*) dynamic in the right hand. The fourth system has a piano (*p*) dynamic in the right hand. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Pedal and manual markings are used throughout to indicate which part of the organ is to be played. The score ends with a double bar line and the marking 'E.1.'.

III.

Sechs einfach figurirte Choräle, als Vorspiele zu gebrauchen.

Der Tenor kann auf einem zweiten Manuale gespielt werden.

21. Ich armer Mensch —

Two systems of musical notation for Chorale 21. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking under the first measure of the bass line. Fingerings (l for left, r for right) are indicated throughout the piece. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a repeat sign.

22. Was Gott thut, das ist wohlgethan —

Two systems of musical notation for Chorale 22. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a repeat sign in the middle of the piece. Fingerings (l for left, r for right) are indicated throughout the piece. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a repeat sign.

23. Es ist das Heil uns kommen her —

Two systems of musical notation for piece 23. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line.

24. Es ist gewisslich an der Zeit —

Two systems of musical notation for piece 24. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a double bar line.

25. Schmücke dich o liebe Seele —

Two systems of musical notation for the piece 'Schmücke dich o liebe Seele'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system contains two measures, followed by a repeat sign, and then a third measure. The second system contains two measures, followed by a repeat sign, and then a third measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Pedal markings (ped. and ped.) are present under the bass staff in the first system.

26. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir —

Two systems of musical notation for the piece 'Aus tiefer Noth schrei ich zu dir'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The first system contains two measures, followed by a repeat sign, and then a third measure. The second system contains two measures, followed by a repeat sign, and then a third measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Pedal markings (ped. and ped.) are present under the bass staff in the first system.

IV.

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

27. Moderato. *Sanft.*

Exercise 27 is a piano piece in C major, 2/4 time, marked Moderato and Sanft. It consists of 12 measures. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Pedal points are indicated at the beginning and end of the piece.

28. Moderato. *Mittelstarke Stimmen.*

Exercise 28 is a piano piece in C major, 2/4 time, marked Moderato and Mittelstarke Stimmen. It consists of 12 measures. The right hand features more complex chordal textures and melodic lines compared to exercise 27. Pedal points are indicated at the beginning and end.

29. Andante. *Sanft.*

Exercise 29 is a piano piece in E-flat major, 3/4 time, marked Andante and Sanft. It consists of 12 measures. The tempo is slower than the previous exercises. The right hand has a more melodic focus, while the left hand provides a steady accompaniment. Pedal points and manual changes are indicated.

Exercise 30 is a piano piece in E-flat major, 3/4 time, marked Andante and Sanft. It consists of 12 measures. The right hand features a more complex melodic line with many accidentals. The left hand provides a steady accompaniment. Pedal points and manual changes are indicated.

30. Langsam. Sanft.

Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass staff in 6/8 time, marked with a key signature of two flats. The second system continues the piece, featuring a 'Ped.' (pedal) instruction and various fingerings (l, r) and accents.

31. Trio.

A single system of musical notation for a piano piece in 3/4 time, marked with a key signature of two sharps. The notation includes a 'Ped.' (pedal) instruction and various fingerings (l, r) and accents.

32. Con moto. Volle Orgel.

Two systems of musical notation for a piano piece in 3/4 time, marked with a key signature of two sharps. The first system includes a 'Man.' (manuale) instruction. The second system includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The notation features various fingerings (l, r) and accents.

33. Langsam. Sanfte Stimmen.

Exercise 33 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a gentle, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord. Pedal points are indicated below the first and last measures.

Ped. *Man. Ped.*

34. Risoluto. Mit voller Orgel.

Exercise 34 is in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord. Pedal points are indicated below the first and last measures.

Man. Ped. *Ped.* *r l r l r l*

Exercise 35 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a moderate tempo with a gentle melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord. Pedal points are indicated below the first and last measures.

Ped. *r l r l r l*

35. Moderato. Sanft.

Exercise 35 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a moderate tempo with a gentle melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord. Pedal points are indicated below the first and last measures.

Ped. *r l r l r l*

Exercise 35 is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a moderate tempo with a gentle melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord. Pedal points are indicated below the first and last measures.

Ped. *r l r l r l* *ritard.*

36. Cantabile. Mit Lieblichgedacht und Salicional 8 Fuss.*Man.**Ped.**Ped.**Man.**Ped.***37. Langsam.***Ped.**rit.*

38. Andante.

38. Andante.

Ped. *Man.* *Ped.* *Ped.*

39. Andante con moto.

[illegible]

40. Grave. Mit voller Orgel.

Ped.

41. Andante.

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

Ped.

ritard.

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.

Two systems of piano music for exercise 47. The first system consists of two staves. The right staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and moving lines. The left staff starts with a whole rest, then enters with a series of chords. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the first measure of the left staff. The second system continues the piece, with both staves featuring complex chordal textures and melodic lines. The piece concludes with a final chord in the right hand.

48. Langsam. Sanft.

Three systems of piano music for exercise 48. The first system has two staves. The right staff begins with a whole rest, followed by a series of chords. The left staff starts with a whole rest, then enters with a series of chords. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the first measure of the left staff. The second system continues the piece, with both staves featuring complex chordal textures and melodic lines. The third system concludes the piece with a final chord in the right hand. The piece is marked 'Langsam. Sanft.' (Slowly, Softly).

49. *Langsam. Sanft.*

Exercise 49 is a piano piece in C major, 2/4 time, consisting of two systems of two staves each. The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking with a line and 'l' and 'r' below it. The second system includes a 'Largo.' marking above the staff. The piece features a variety of musical textures, including arpeggiated chords, moving lines in both hands, and sustained chords in the right hand.

50. *Con moto.*

Exercise 50 is a piano piece in C major, 2/4 time, consisting of three systems of two staves each. The piece is characterized by a more active and rhythmic feel than exercise 49, with frequent sixteenth and thirty-second note patterns in both hands. The third system concludes with a double bar line and a final chord in the right hand.

51. Trio. Langsam.

Ped.

rit.

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

Ped.

53. *Jonisch.*

Ped.

54. *Jonisch.*

Ped.

55. *Cadenz. Dorisch.*

56. *Cadenz. Dorisch.*

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

Ped.

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

Ped.

rit

59. Cadenz. Phrygisch.

rit.

60. Präludium. Phrygisch.

E.1.

61. Cadenz. Aeolisch.**62. Präludium. Aeolisch.**

Musical score for 62. Präludium. Aeolisch. The piece is in C major, 2/4 time. It consists of 18 measures. The first measure has a whole note in the right hand (C4) and a whole note in the left hand (C3). The second measure has a half note in the right hand (D4) and a half note in the left hand (D3). The third measure has a half note in the right hand (E4) and a half note in the left hand (E3). The fourth measure has a half note in the right hand (F4) and a half note in the left hand (F3). The fifth measure has a half note in the right hand (G4) and a half note in the left hand (G3). The sixth measure has a half note in the right hand (A4) and a half note in the left hand (A3). The seventh measure has a half note in the right hand (B4) and a half note in the left hand (B3). The eighth measure has a half note in the right hand (C5) and a half note in the left hand (C4). The ninth measure has a half note in the right hand (B4) and a half note in the left hand (B3). The tenth measure has a half note in the right hand (A4) and a half note in the left hand (A3). The eleventh measure has a half note in the right hand (G4) and a half note in the left hand (G3). The twelfth measure has a half note in the right hand (F4) and a half note in the left hand (F3). The thirteenth measure has a half note in the right hand (E4) and a half note in the left hand (E3). The fourteenth measure has a half note in the right hand (D4) and a half note in the left hand (D3). The fifteenth measure has a half note in the right hand (C4) and a half note in the left hand (C3). The sixteenth measure has a half note in the right hand (B4) and a half note in the left hand (B3). The seventeenth measure has a half note in the right hand (A4) and a half note in the left hand (A3). The eighteenth measure has a half note in the right hand (G4) and a half note in the left hand (G3). The piece ends with a double bar line.

Ped.

rit.

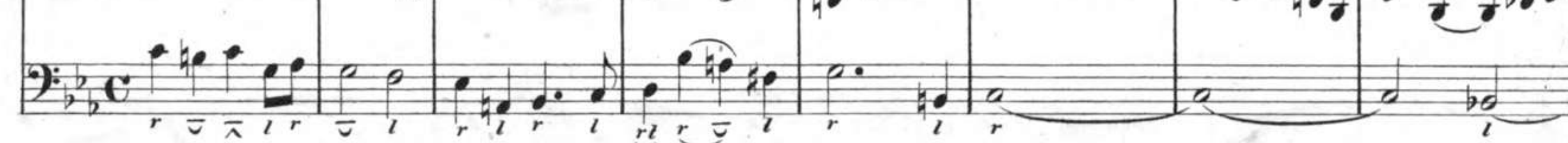
V.

Fünf Trios für ein oder zwei Manuale.

63. Langsam und sanft.

I. Man: 

II. Man: 

Pedal: 





E. 1.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

ritard.

65. Andante.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

tr

ritard.

R.1.

66. Langsam.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

The first system of the musical score for exercise 66, marked 'Langsam.' (Slow). It consists of three staves: I. Man (treble clef), II. Man (bass clef), and Pedal (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The I. Man part begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The II. Man part starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Pedal part begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for exercise 66. It continues the musical themes established in the first system. The I. Man part features a series of eighth and sixteenth notes. The II. Man part continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Pedal part continues with a series of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score for exercise 66. It continues the musical themes established in the first system. The I. Man part features a series of eighth and sixteenth notes. The II. Man part continues with a series of eighth and sixteenth notes. The Pedal part continues with a series of eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

67. Adagio.

I. Man:

II. Man:

Pedal.

The musical score for '67. Adagio.' is presented in three systems. Each system contains three staves: I. Man (treble clef), II. Man (bass clef), and Pedal (bass clef). The time signature is 3/4, and the key signature has two sharps (F# and C#). The I. Man part features a melodic line with various intervals and a trill in the final measure of the third system. The II. Man part provides harmonic support with chords and moving lines. The Pedal part includes fingerings (l, r, tr, etc.) and accents. The score concludes with a final cadence in the third system.

VI.

Zwanzig Allgemeine Vorspiele.

68. Largo. *Man. Salicional und Lieblichgedackt 8 Fuss.*
Ped. Subbass 16 Fuss oder Bordun 16 Fuss aus dem Haupt-Manual mittelst der Pedalcoppel.

Ped.

Ped.

E. 1.

69. *Mit abwechselnden Manualen.*

Exercise 69 is a piece for piano in C major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has four measures: the first measure is marked *mf* and has a *Ped.* (pedal) marking below the bass staff; the second measure is marked *pp* and has a *Man.* (manual) marking below the bass staff; the third measure is marked *mf* and has a *Ped.* marking below the bass staff; the fourth measure is marked *pp* and has a *Man.* marking below the bass staff. The second system has four measures, all marked *p* (piano), with a *Man.* marking below the bass staff in the second measure. The third system has four measures: the first measure is marked *mf* and has a *Ped.* marking below the bass staff; the second measure is marked *p* and has a *Man.* marking below the bass staff; the third measure is marked *pp* and has a *Ped.* marking below the bass staff; the fourth measure is marked *pp* and has a *Ped.* marking below the bass staff. The piece ends with a double bar line.

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

Exercise 70 is a piece for piano in C major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures: the first measure is marked *Ped.* (pedal) below the bass staff; the second measure is marked *Man.* (manual) below the bass staff; the third measure is marked *Ped.* below the bass staff; the fourth measure is marked *Man.* below the bass staff. The second system has four measures: the first measure is marked *Ped.* below the bass staff; the second measure is marked *Man.* below the bass staff; the third measure is marked *Ped.* below the bass staff; the fourth measure is marked *Man.* below the bass staff. The piece ends with a double bar line.

71. Larghetto. *Man. Salicional und Geduckt 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.*



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

Exercise 74 is an Andante piece in G major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. Pedal markings (Ped.) are present under the first and third systems. A 'Man.' (Mancetta) marking is also present under the first system.

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

Exercise 75 is a Langsam (Slow) piece in G major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. A Pedal marking (Ped.) is present under the first system.



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

Moderato.



77. Andante, *Sanfte Stimmen.*

Ped.

Man.

Ped. *rit.*

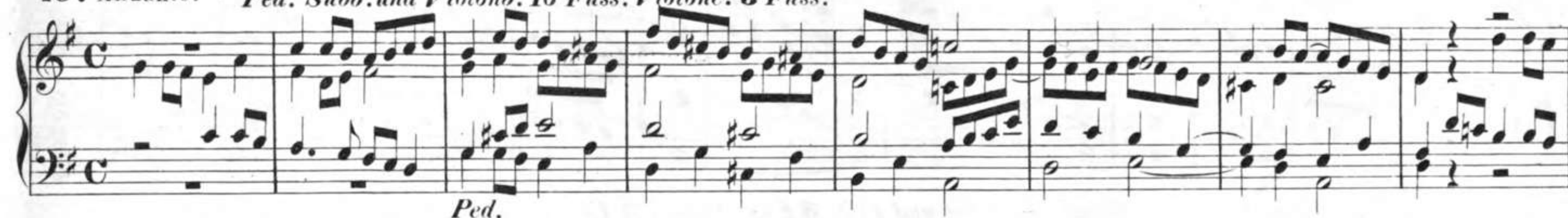
78. Adagio. *Gedacht und Salicional 8 Fuss.*
Ped. Subb. 16 Fuss.

Ped. *Man.* *Ped.*

E. 1.



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



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.

Two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with treble and bass clefs, featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system also consists of two staves, with the right hand playing a more complex, arpeggiated texture. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the second system. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the final measure of the second system.

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

Two systems of musical notation for piano, starting with a 3/4 time signature. The first system consists of two staves with treble and bass clefs, featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system also consists of two staves, with the right hand playing a more complex, arpeggiated texture. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the second system. An 'Adagio.' marking is placed above the final measure of the second system.

83. Andante. *Sanfte Stimme*

Ped.

84. Moderato.

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

Man.

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.

E. 1.

86. Moderato. *Mit kräftigen Stimmen.*

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#). The first system begins with a 'Ped.' marking under the bass staff. The second system has a 'Ped.' marking under the bass staff towards the end. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking above the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

87. *Con moto. Volle Orgel.*

VII.

Vierzehn Choralvorspiele.

88. Vorspiel zu: Jesu, meines Lebens Leben —

Andante.

Man. Ped.

This musical score is for a piano introduction in E major, 4/4 time, marked Andante. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with whole rests and a bass staff with a melodic line. The second system continues the melody in the treble staff and provides a harmonic accompaniment in the bass staff. Pedal points are indicated at the beginning and end of the first system.

89. Befiehl du deine Wege —

Ped. rit.

This musical score is for a piano introduction in E major, 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with whole rests. The second system continues the melody in the treble staff and provides a harmonic accompaniment in the bass staff. A pedal point is indicated at the end of the first system, and a ritardando (rit.) marking is at the end of the second system.

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

Con moto.

Ped.

rit.

This musical score is for an organ prelude in E-flat major, 4/4 time. It consists of three systems of grand staves. The first system begins with a 'Con moto' tempo marking. The second system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The third system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking. The piece features a variety of textures, including single-note passages, dyads, and chords, with a final cadence in the third system.

91. Jesus, meine Zuversicht — Mittelstarke Stimmen.

Ped.

This musical score is for a voice and organ setting of 'Jesus, meine Zuversicht' in E-flat major, 4/4 time. It consists of two systems of grand staves. The first system shows the vocal line and organ accompaniment. The second system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The organ part provides a harmonic foundation for the vocal melody, which is written in a simple, hymn-like style.

92. Jesus, meine Zuversicht — Volle Orgel.*Con moto.***93. Wer nur den lieben Gott lässt walten —**



94. Jesu, meine Freude — Sanfte Stimmen.



95. Jesu, meine Freude — Mit starken Stimmen.
Andante con moto.

Handwritten musical score for 'Jesu, meine Freude' in B-flat major, 4/4 time. The score consists of three systems of grand staves. The first system has a 'Ped.' marking at the end. The second system also has a 'Ped.' marking. The third system concludes with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands, with some chords and rests.

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

Handwritten musical score for 'Vorspiel zu: Vom Himmel hoch' in C major, 4/4 time. The score consists of two systems of grand staves. The first system has a 'Ped.' marking at the end. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The music is characterized by bright, clear sounds as indicated by the title.



97. Straf mich nicht in deinem Zorn —



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

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system has a treble staff with a key signature change from one flat to two flats (B-flat to E-flat) and a common time signature change from 4/4 to 3/4. The second system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

99. Vorspiel zu: Wie schön leucht uns der Morgenstern — Volle Orgel.*Freudig.**Ped. et Man.**Ped.**Ped.***F. 1.**

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

The musical score is written for a full organ, featuring four systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The second system contains first and second endings, labeled '1^{mo}' and '2^{do}' respectively. The music is characterized by dense, flowing textures with many sixteenth and thirty-second notes, typical of Baroque organ repertoire. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

101. Gelobet seist du Jesu Christ — Volle Orgel.

The musical score is written for a full organ, featuring four systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system begins with a treble staff containing whole rests for the first two measures, followed by a melodic line in the third measure. The bass staff provides a continuous accompaniment of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the first measure of the second system's bass staff. The third system shows further melodic elaboration with some sixteenth-note passages. The fourth system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

VIII.

Zwölf Fughetten, Fugen und Choraldurchführungen.

102. Fughetta. Mit kräftigen Stimmen.

The musical score for Fughetta 102 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is C major (no sharps or flats), and the time signature is 2/4. The first system begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody starts in the treble, with the bass line providing harmonic support. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the first system. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows further complexity in the texture. The fourth system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a final chord in the bass.

103. Nachspiel.

Andante sostenuto.

Geigenprinzipal, Flöte und Gedackt 8 Fuss.

Ped. Subb., Violonb. 16 Fuss, Violonc. 8 Fuss.

54

Man.

Ped.

Ohne Principal und Violonbass.

ritard.

104. Fughetta.
Con moto.

The musical score for "Fughetta" is written for piano in B-flat major and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with the right hand playing a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The second system features a "Ped." (pedal) marking, indicating a change in the pedal point. The third system continues the development of the fugue theme. The fourth system shows the theme in the left hand. The fifth system concludes with a "rit." (ritardando) marking and a final cadence.

105. Nachspiel.
Moderato.

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

6

The musical score is written for a grand piano, featuring a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Moderato'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A 'Ped.' marking is present in the first system, indicating the use of the sustain pedal. The score is divided into five systems, each with two staves. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

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

The musical score is written for a 32-measure system, divided into five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Pedal points are indicated by the word "Ped." below the bass staff in the second and third systems. The first system shows the initial entry of the fugue with a whole note in the treble and a half note in the bass. The subsequent systems develop the theme through various contrapuntal textures, including sixteenth-note passages and sustained pedal points.

This musical score consists of five systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ties. The first system includes a 'Ped.' (pedal) marking. The second system features a repeat sign. The third system has a double bar line. The fourth system ends with a repeat sign. The fifth system concludes with a final double bar line and a fermata over the final chord.

Ped.

E. 1.

107. Choral: Ach bleib mit deiner Gnade —*Manualiter.*

Cantus firmus in Pedal.

The first system of musical notation for 'Cantus firmus in Pedal.' consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. A 'Ped.' (pedal) marking is placed below the bass staff, indicating a sustained pedal point.

The second system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with various intervals and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment. The 'Ped.' marking remains below the bass staff.

The third system of musical notation continues the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with various intervals and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment. The 'Ped.' marking remains below the bass staff.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with various intervals and rests, while the bass clef provides a steady accompaniment. The 'Ped.' marking remains below the bass staff.

Cantus firmus im Tenor.

First system of the musical score for the Cantus firmus in Tenor. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the bass staff, and the piano accompaniment is in the treble staff. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the first measure of the bass staff.

Second system of the musical score for the Cantus firmus in Tenor. It continues the melody and piano accompaniment from the first system.

Third system of the musical score for the Cantus firmus in Tenor. It continues the melody and piano accompaniment from the previous systems.

*Cantus firmus im Sopran. Mit kräftigen Stimmen.**C. f.*

First system of the musical score for the Cantus firmus in Soprano. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the first measure of the bass staff.



108. Choral: Christ ist erstanden —

Vers 1.



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



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



Allegro. Mit voller Orgel.



The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of five systems of staves. The notation is written in a standard musical notation style, featuring treble and bass clefs, notes, rests, and various musical symbols. The page is numbered 69 in the top right corner.

The first system shows a complex arrangement of notes and rests across two staves. The second system includes a dynamic marking "Man." (Meno) above the staff. The third system continues the musical notation with various note values and rests. The fourth system shows a continuation of the musical piece. The fifth system concludes the page with a final chord and a double bar line.

Below the fifth system, the text "E.1." is printed.

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.



Cantabile. Für zwei Manuale. *)

The musical score is written for two manuals and a pedal. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff for the first manual, and a bass staff for the pedal. The second system has a treble and bass staff for the second manual, and a bass staff for the pedal. The third system has a treble and bass staff for the second manual, and a bass staff for the pedal. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamic markings and performance instructions include:

- Ped.* (Pedal) in the first system, first manual bass staff.
- c.f.* (Cantus firmus) in the first system, second manual treble staff.
- Nebenm.* (Nebenmanual) in the second system, second manual bass staff.
- Hauptm.* (Hauptmanual) in the second system, second manual treble staff.
- Nebenm.* (Nebenmanual) in the third system, second manual bass staff.
- Hauptm.* (Hauptmanual) in the third system, second manual treble staff.

*) 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.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first system shows a complex melodic line in the top staff with many accidentals, while the bottom staves have simpler accompaniment. The second system continues this pattern. The third system features a long, sustained note in the middle staff of the first system, marked with an asterisk (*), and a 'ritard.' marking in the second system. The piece concludes with a double bar line and a final note in the bottom staff of the third system.

*) Hier wird die Gambe und Violone abgestossen.

R.1.

Allegro moderato. Mit voller Orgel.

The musical score is written for piano and organ. It consists of four systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (p) dynamic and a 'Ped.' (pedal) instruction. The organ part is indicated by a double bar line on the upper staff. The second system continues the organ part. The third system includes a 'Man.' (manual) instruction. The fourth system concludes with a 'Ped.' instruction. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines for both instruments.



The image displays four systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Pedal markings are present at the beginning of the first system and the end of the third system.

Ped.

Ped.

First system of musical notation for piano, measures 1-8. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings are present: *Man.* (Mancetta) at the beginning and *Ped.* (Pedal) at measure 3.

Second system of musical notation for piano, measures 9-16. The right hand continues the melodic line with various intervals and rests, while the left hand maintains a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Third system of musical notation for piano, measures 17-24. This system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in both hands. The right hand has several measures of rests, emphasizing the left hand's activity.

Fourth system of musical notation for piano, measures 25-32. This system includes tempo and performance markings: *rit.* (ritardando) at measure 25, *Andante* at measure 26, *Nebem: Sanft.* (Nebenhand: Sanft) at measure 27, *Hauptm: Ohne Mixtur.* (Haupthand: Ohne Mixtur) at measure 28, *Ohne Pedal.* (Ohne Pedal) at measure 29, and *Ped.* (Pedal) at measure 30. The system ends with a final chord in the right hand.

110. Fuge. Mit voller Orgel.

The musical score is written for a full organ. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The first system of staves contains the title "BACH." written across the middle. The music is a fugue, characterized by its complex counterpoint and multiple voices. The score is divided into five systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of a fugue. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

The musical score consists of five systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff, with a *Ped. dopp.* marking above the treble staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The fifth system has a treble and bass staff, with a *R.1.* marking below the bass staff. The music is in a minor key and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

111. Fuge. Mit voller Orgel.*Allegro moderato.*

The musical score is presented in three systems, each consisting of three staves. The top staff of each system is in treble clef, while the middle and bottom staves are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows the initial entry of the fugue theme in the treble staff, with the bass staves providing harmonic support. The second system continues the development of the theme, with more complex rhythmic patterns and accidentals. The third system concludes the piece with a final cadence, featuring a prominent trill in the treble staff.



112. Fugirtes Präludium. *Mit Prinzipal, Gambe und Gedackt 8 Fuss.*
Moderato. *Ped. Violonb., Subb. 16 Fuss - Pedalcoppel.* *Oder vollem Werke.*

The musical score is written for a grand piano with two staves. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece is marked 'Moderato'. The score is divided into five systems. The first system includes a 'Ped.' marking. The second system includes a 'Man.' marking. The third system includes a 'Ped.' marking. The fourth system includes a 'Ped.' marking. The fifth system includes a 'Ped.' marking. The score concludes with a double bar line.

This page of musical notation consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the beginning of the fifth system. The page concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Ped.

E.1.

113. Präludium und Fuge.*Adagio. Mit sanften Stimmen.*

The musical score is written for a piano and organ. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clef) and a single bass line for the organ. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as *Adagio. Mit sanften Stimmen.*

The first system includes the instruction *Man.* (Manual) under the bass line and *Ped.* (Pedal) under the organ bass line. The music features a complex interplay of chords and melodic lines, with the organ providing a steady harmonic foundation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, all rendered in a clear, professional style.



Fuge. Mit voller Orgel.

The musical score is written for a full organ, indicated by the title "Fuge. Mit voller Orgel." It consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system shows the initial entry of the fugue. The second system includes a "Ped." marking, indicating the use of the pedal point. The third system continues the development of the fugue. The fourth system shows a more complex texture with multiple voices. The fifth system concludes the piece, also marked with "Ped.".

The musical score on page 87 consists of five systems of piano music. Each system is written for a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The first system has six measures, the second has six, the third has six, the fourth has six, and the fifth has six. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system contains six measures. The second system contains six measures. The third system contains six measures, with the word "ritard." appearing below the staff in the fourth measure and "a tempo" appearing above the staff in the fifth measure. The fourth system contains six measures, with the word "Ped." appearing below the staff in the fourth measure. The fifth system contains six measures, with the word "ritard." appearing below the staff in the fifth measure. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

IX.

Partiturspiel.

Sieben liturgische Chorgesänge.

1. Das kleine Gloria. (Doxologie.)

Sopran. Ehr' sei dem Va - - - ter und dem Sohn, und dem hei - - - li - gen Geist, dem hei - li - gen

Alt. Ehr' sei dem Va - - - ter und dem Sohn, und dem hei - li - gen Geist, dem hei - li - gen

Tenor. Ehr' sei dem Va - ter und dem Sohn, und dem hei - li - gen Geist,

Bass. Ehr' sei dem Va - - - ter und dem Soh - - - ne, und dem hei - li - gen

Orgel.

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 - -

Orgel.

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

The piano accompaniment consists of a right-hand staff with chords and a left-hand staff with a simple bass line.

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!

The piano accompaniment continues with the same style as the first system, providing harmonic support for the vocal parts.

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.



Alt.



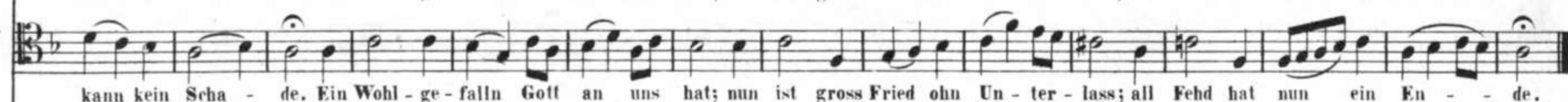
Tenor.



Bass.



Orgel.



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,

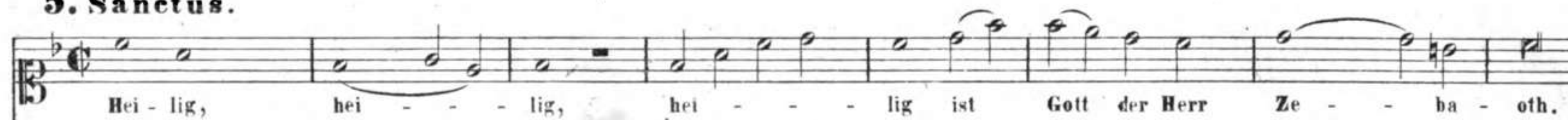
Hal - le - lu - - - - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

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 -
 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 - 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.



Alt.



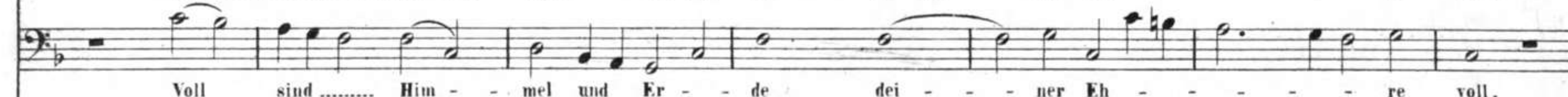
Tenor.



Bass.



Orgel.



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

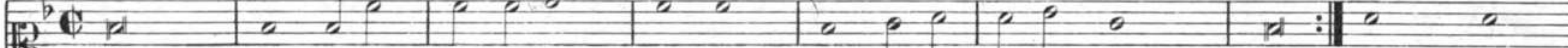
Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in der Hö - he!

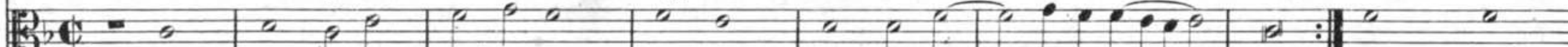
Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in der Hö - he, der Hö - he!

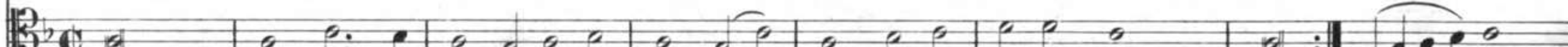
im Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in der Hö - he, der Hö - he!

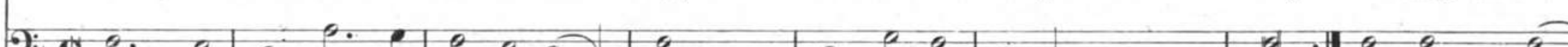
im Na - men des Her - ren. Ho - si - an - na in der Hö - he, der Hö - he!

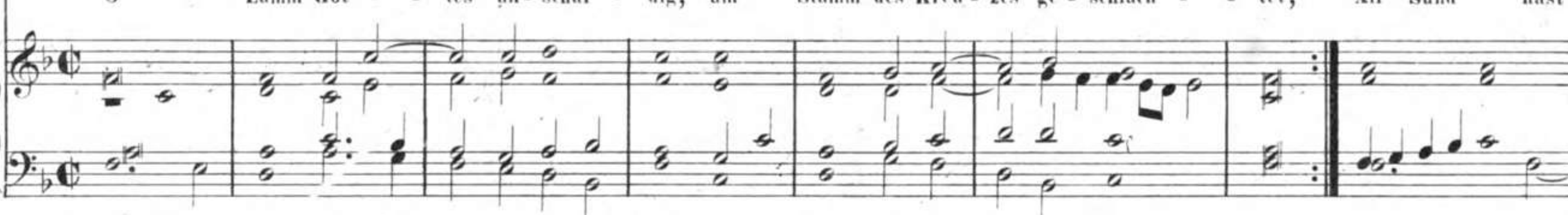
6. Agnus dei.

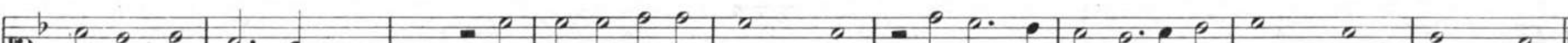
Sopran. 
 O Lamm Got - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - - tet, All Sünd
 All - - zeit ge - fun - - den dul - dig, wie - wohl du wardst ver - ach - - tet:

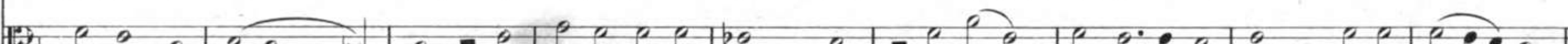
Alt. 
 O Lamm Got - - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreu - zes geschlach - - tet, All Sünd

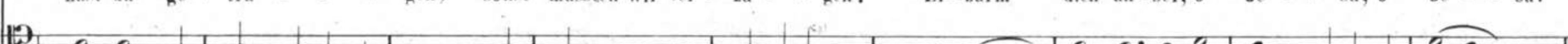
Tenor. 
 O Lamm Got - - tes un - schul - dig, am Stamm des Kreu - zes ge - schlach - - tet, All Sünd

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

Orgel.

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

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

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

trägt 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

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

trägt die Sünd der Welt: gib uns dei-nen Frie - - - - -

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

trägt 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!