

f. 171.

Kurze Anweisung

für

angehende und ungeübte Orgelspieler

Choräle

zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten

nebst

Zwischenspielen

für mehrere Fälle

von

J. G. Werner, K

Organisten zu Frohburg.

Penig 1805

bei F. Dienemann und Comp.

2017-10-19 10:30

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten mark or signature.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.



Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Handwritten text, possibly a name or title, mostly illegible due to fading.

Meinen

verehrungswürdigen Gönnern und Freunden

Herrn Pastor M. Bauer,

Herrn Diaconus Kachelbecker

und

Herrn Kantor Wohlfarth

in Frohburg

ergebenst zugeeignet.

V o r r e d e.

Seit einigen Jahren ist es mir eine angenehme Obliegenheit, sieben bis acht jungen Leuten, die der hiesige verdienstvolle Herr Diaconus Kuchelbecker mit dem rühmlichsten Eifer und ganz unentgeltlich zu künftigen Landschullehrern bildet, wöchentlich einige Stunden Anweisung in der Musik, und besonders im Orgelspielen zu ertheilen. Ich bemühe mich immer, ihnen das einst zu ihrem künftigen Berufe gehörende Geschäft, die gottesdienstlichen Gesänge mit der Orgel zu begleiten, als eine würdige und wichtige Verrichtung vorzustellen, und sie mit den beym Choralspielen zu beobachtenden Regeln in gehöriger Ordnung bekannt zu machen. Zu dem Ende, (so wie nicht minder zu meiner eignen Bildung) brachte ich mir, über die Begleitung der Choräle mit der Orgel, verschiedene Bemerkungen, die ich theils in den theoretischen und praktischen Werken eines Bach, Kitzel, Knecht u. a. m. theils durch eignes Nachdenken fand, zu Papiere, und erhielt dann nach und nach eine kleine Anleitung zum Choralspielen, die ich als Leitfaden beym Unterrichte brauchte. Praktische Exempel von Zwischenspielen sind mir (außer einigen wenigen in der dritten Abtheilung der vollständigen Orgelschule von Knecht) nicht bekannt geworden. Ich versuchte daher selbst, dergleichen für meine Scholaren aufzusetzen, und sie dem gedachten Leitfaden beyzufügen. Die tägliche Erfahrung lehrte mich, daß vielen sonst würdigen Schullehrern, denen es an Gelegenheit fehlte, sich die nöthigen Kenntnisse in Orgelspielen zu erwerben, und denen die

vorhandnen zum Theil trefflichen Werke über diesen Gegenstand, (wie z. B. Knecht's Orgelschule) entweder nicht bekannt oder zu theuer sind, eine kurze Anleitung, die Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten, und vorzüglich eine Anzahl von Zwischenspielen, (die so manchem ein Stein des Anstoßes werden,) nicht unwillkommen seyn würde, und bewirkte in mir den Entschluß, gedachte meine Arbeit in gegenwärtigem Werkchen durch den Druck bekannt zu machen. Sehr erfreulich würde es mir seyn, wenn ich jungen Leuten, die sich zu künftigen Orgelspielern bilden wollen, einigermaßen dadurch nützlich werden, oder zur Verdrängung eingerissener schlechter Gewohnheiten bey Choralspielen etwas beytragen könnte.

Uebrigens bemerke ich noch, daß ich bey meiner Arbeit verschiedene anerkannte gute Werke über diesen Gegenstand auf eine erlaubte Art benutzt habe. Wenn sich aber Jemand rühmt, mir verschiedene wichtige Beyträge geliefert zu haben, so muß ich dieß für eine unverschämte Lüge erklären.

Frohburg, im August 1804.

J. G. Berner.

R e g i s t e r.

No.	A	Seite	No.	B	Seite
48.	Ach bleib mit deiner Gnade	36	83.	Erschienen ist der herrliche Tag	49
3.	Ach Gott und Herr	20	41.	Es ist nun aus mit meinem Leben	33
56.	Ach Gott wie manches Herzeleid	39	45.	Es spricht der Unweisen Mund	35
84.	Ach was soll ich Sünder machen	49	88.	Es wolle Gott uns gnädig seyn	50
25.	Allein Gott in der Hdh sey Ehr	27	F		
82.	Allein zu dir Herr Jesu Christ	48	33.	Freu dich sehr, o meine Seele	30
99.	Alle Menschen müssen sterben	56	G		
50.	An einen Gott nur glauben wir	37	17.	Gelobet seyst du Jesu Christ	25
55.	An Wasser Flüssen Babylon	39	22.	Gott des Himmels und der Erden	26
59.	Auferstehn, ja auferstehn	40	52.	Gottes Sohn ist kommen	37
71.	Auf meinen lieben Gott	44	42.	Gott ist mein Lied	34
28.	Aus meines Herzens Grunde	28	H		
B.			57.	Herr Gott dich loben alle wir	39
100.	Befiehl du deine Wege	56	90.	Herr Gott dich loben wir	52
C			73.	Herr ich habe mißgehandelt	45
91.	Christ ist erstanden	53	12.	Herr Jesu Christ dich zu uns wend	24
94.	Christ unser Herr zum Jordan kam	54	44.	Herr wie du willst, so schicks mit mir	34
13.	Christe du Lamm Gottes	24	9.	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	23
D			67.	Herzliebster Jesu, was hast	43
2.	Die Himmel rühmen des Ewigen	20	I		
4.	Dir, dir Jehova will ich singen	20	46.	Ich dank dir lieber Herre Gott	35
93.	Durch Adams Fall ist ganz verderbt	54	14.	Ich dank dir schon, durch deinen Sohn	24
E.			77.	Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt	47
7.	Eine feste Burg ist unser Gott	22	87.	Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ	50
35.	Ein Kindelein so löblich	31	37.	Ich weiß mein Gott, daß all	32
86.	Erbarm dich mein, o Herre Gott	50	34.	Jesu Leiden Pein und Tod	31
66.	Erhalt uns Herr bey deinem Wort	42	95.	Jesu meine Freude	54
F.			38.	Jesus meine Zuversicht	32
G.			5.	In allen meinen Thaten	21
H.			20.	In dich hab ich gehoffet Herr	26

K		S	
No.	Seite	No.	Seite
85.	Keinen hat Gott verlassen	49	
15.	Komm Gott Schöpfer heiliger Geist	24	
54.	Komm heiliger Geist	38	
72.	Kommt her zu mir, spricht	44	
89.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	51	
L			
18.	Last uns alle fröhlich seyn	25	
11.	43. Liebster Jesu wir sind hier	23.	34
10.	Lobt Gott ihr Christen allzugleich	23	
M.			
98.	Meine Hofnung steht auf Gott	56	
23.	Meinen Jesum laß ich nicht	27	
49.	Mein Gott ich danke herzlich dir	37	
62.	Wir nach spricht Christus unser Held	41	
N			
19.	Nun bitten wir den heiligen Geist	25	
29.	Nun danket alle Gott	29	
26.	Nun freut euch lieben Christen	28	
68.	Nun kommt der Heiden Heiland	43	
58.	Nun laßt uns den Leib begraben	40	
1.	Nun laßt uns Gott dem Herren	20	
61.	Nun lob meine Seel den Herren	40	
21.	Nun ruhen alle Wälder	26	
65.	Nun sich der Tag geendet hat	42	
O			
40.	O Gott du frommer Gott	33	
24.	O Lamm Gottes unschuldig	27	
69.	O Traurigkeit	43	
B			
6.	Schatz über alle Schätze	21	
51.	Seelenbräutigam	37	
39.	Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut	32	
76.	So gehst du nun mein Jesu hin	46	
96.	Sollt ich meinem Gott nicht singen	55	
63.	Straf mich nicht in deinem Zorn	41	
B			
92.	Vater unser im Himmelreich	53	
36.	Vom Himmel hoch da komm ich her	32	
75.	Von Gott will ich nicht lassen	46	
B			
8.	Wachet auf, ruft uns die Stimme	22	
64.	Warum sollt ich mich denn grämen	42	
30.	Was Gott thut das ist wohlgethan	29	
81.	Was mein Gott will, gescheh allzeit	48	
79.	Wenn meine Sünd' mich kränken	47	
27.	Wenn mein Stündlein vorhanden ist	28	
16.	Wenn wir in höchsten Nothen seyn	25	
32.	Werde munter mein Gemüthe	30	
47.	Wer Gott vertraut	36	
60.	Wer Gottes Wege geht	40	
78.	Wer nur den lieben Gott läßt walten	47	
31.	Wie groß ist des Allmächtigen Güte	30	
53.	Wie schön leuchtet der Morgenstern	38	
70.	Wir Christenleut	44	
97.	Wir glauben all an einen Gott	55	
80.	Wo Gott der Herr nicht bey uns hält	48	
Z			
74.	Zweyerley bitt ich von dir	45	

Einleitung.

a) Vom Choral überhaupt.

Der Choral ist ein aus einer höchst einfachen und natürlichen Melodie bestehender Volksgefang bey Gottesverehrungen, welcher ein- oder mehrstimmig gesungen werden kann. Er verdankt seinen Ursprung den ältesten Zeiten: denn schon Moses gedenkt der Gesänge bey dem Gottesdienste, (2 B. Mos. 15. v. 1.) und unter David und Salomon, vorzüglich aber bey den alten Griechen, war der Choralgesang schon zu einer ziemlichen Vollkommenheit gediehen. Auch die ersten Christen sangen bey ihren gottesdienstlichen Versammlungen Lobgesänge und Psalmen. Doch war der Gebrauch des Choralgesanges anfangs mehr in der orientalischen Kirche, als im Occident gewöhnlich: bis ihn Ambrosius, Erz-Bischoff zu Mailand, dessen bekannter Lobgesang auch bey uns noch oft angestimmt wird, zu Ende des vierten Jahrhunderts, aus dem Orient in den Occident überzutragen anfing. Zu Anfange des sechsten Jahrhunderts, machte ein vornehmer Römer, Namens Boethius, seine Landsleute mit der griechischen Musik und vorzüglich mit dem Choralgesange noch besser bekannt, und Pabst Gregor der Große führte solchen allgemein in der Kirche ein, und stiftete auch, zur Beförderung und Verbesserung desselben, eine eigene Choralschule. Luther, als ein großer Verehrer und Kenner der Musik bekannt, trug bey seiner Kirchenreformation viel zur Verbesserung des Choralgesanges bey, indem er den Gesang in der Muttersprache wiederherstellte, mehrere Lieder dichtete, und treffliche Melodien dazu componirte. So ist der Choral, da er wegen seiner Einfachheit von vielen menschlichen, auch unmusikalischen Kehlen zugleich gesungen werden kann, und da derselbe zum Ausdrucke erhabner und rührender Empfindungen am tauglichsten ist, von den ältesten Zeiten her bis jetzt, bey den öffentlichen Gottesverehrungen beygehalten worden.

b) Von dem Zweck der Orgelbegleitung des Choralgesanges.

Wenn eine große Anzahl ungebildeter Sänger eine Melodie singen, so ziehen sie gemeinlich sehr unter, und der Gesang verliert dadurch an seiner Würksamkeit. Diesem Uebel abzuhelpfen, und den Gesang zugleich herzerhebender zu machen, begleitete man denselben schon in den ältesten Zeiten mit verschiedenen Instrumenten. (Z. B. zu Davids Zeiten wurden die Psalmen unter Assaphs Anführung mit Instrumental-Begleitung abgesungen.) Die ersten Christen sangen wahrscheinlich anfangs ihre Choräle ohne alle Begleitung, bis man nachher (etwa im eilften Jahrhundert) die Orgel, als das tauglichste Instrument erwählte, um die Sänger damit gehörig zu leiten, und durch ihren kräftigen und würdigen Ton, den einfachen, meistens einklängigen, Volksgefang eindringlicher zu machen und zu verschönern. Die ersten Orgeln waren freylich sehr unvollkommen, und die Art, Choräle damit zu begleiten, mußte natürlich auch von der jetzigen sehr verschieden und äußerst einfach seyn, so daß man etwa bloß die Melodie einstimmig mit spielte. So wie man, von der Natur selbst geleitet, anfing, bey dem Choralgesange die einfache Melodie mit harmonischen Tönen, (Terzen, Quinten und Sexten) zu begleiten, so entstand auch die harmonische Orgelbegleitung. Wir bedienen uns nun jetzt durchgängig bey unsern Choralgesängen derselben, und haben dabey die Absicht, die Sänger gehörig im Tone zu erhalten, und den einfachen Gesang durch die Fülle der Harmonie zu verschönern und herzerhebender zu machen. Beherziget man den angegebenen doppelten Zweck der Begleitung der Choräle mit der Orgel, so ergeben sich von selbst die folgenden dabey zu beobachtenden Regeln.

I. Regeln bey der Orgelbegleitung der Choräle.

a) Die Choralmelodie muß auf der Orgel rein und unverfälscht vorgetragen werden.

Viele Melodien sind durch unmusikalische Sänger nach und nach entstellt worden. Der Organist muß solche Mißbräuche abzuschaffen oder zu verhüten suchen, indem er die Melodie immer in ihrer natürlichen Einfachheit und Reinheit vorträgt. Wenn mancher Orgelspieler, um seine Fertigkeit zu zeigen, während des Gesanges allerhand Lauser und Figuren macht, bey dem Schluß jeder Zeile einen langen Triller oder künstlichen Tonschluß anbringt, so beweiset er dadurch, daß er über den Zweck, warum man den Choralgesang mit der Orgel begleitet, nie gehörig nachgedacht habe; denn durch ein solches Orgelspiel wird die Gemeinde mehr irre geführt, als bey der reinen Melodie erhalten, und die Eindrücke, welche ein treffliches Lied, nach einer passenden Melodie gesungen, auf die Anwesenden machen könnte, werden durch eine solche fehlerhafte Orgelbegleitung mehr zerstört, als befördert.

b) Man muß bey Begleitung der Choräle mit der Orgel eine ungekünstelte, natürliche, und dem Gesange angemessene Harmonie wählen.

In mancher auch ungebildeten Gemeinde finden sich doch immer einige Sänger, die, von der Natur geleitet, eine Mittel- oder Bass-Stimme zur Melodie singen, nämlich die Terze, Quinte, Sexte oder Octave. Wählt nun der Organist bey seiner Begleitung des Gesanges gekünstelte, den Sängern ganz fremde Harmonien, so müssen daraus die auffallendsten Mißklänge entstehen, die, besonders am Schluß der Zeilen, oft äußerst widrig sind. Der Orgelspieler kann viel dazu beitragen, daß sich seine Gemeinde gewöhnt, die Choräle wenigstens dreystimmig zu singen; dieß ist aber schlechterdings dann unmöglich, wenn die Sänger durch unnatürliche Dissonanzen der Orgel gestört werden. Es wäre von einem denkenden Spieler allerdings zu viel verlangt, wenn er 6–10 Verse ganz ohne Abwechslung spielen sollte. Bey einer gebildeten Gemeinde, und wenn es mit gehöriger Vorsicht geschieht, lassen sich bey dem Choralspielen verschiedene Abwechslungen, sowohl mit der Harmonie, als in anderer Rücksicht anbringen, doch muß die Begleitung immer so viel als möglich ungekünstelt und natürlich bleiben.

c) Der Orgelspieler muß bey Begleitung der Choräle in der Wahl des Tons, aus welchem er spielt, vorsichtig seyn.

Die Choralmelodie darf nicht leicht höher als bis aufs zweygestrichne f , und in der Tiefe nicht unter das eingestrichne c gehen. Viele Orgelspieler wählen bloß einen höhern oder tiefern Ton, um ihre Bekanntschaft mit fremden Tonarten zu zeigen, bekümmern sich aber nicht darum, ob ihr gewählter Ton den Stimmen der Sänger angemessen sey oder nicht. Ein einziger Ton zu hoch oder zu tief macht oft, zumal bey Melodien von größerem Umfange, sehr viel aus. Es kommt hierbey auch viel auf den Inhalt des Liedes und den Charakter der Melodie an. Gesänge voll ernsthafter oder trauriger Empfindungen, nach feyerlichen oder klagenden Melodien, erfordern eine tiefere Intonation; bey munteren Melodien zu freudigen Gesängen ist eine höhere Anstimmung zweckmäßig, und bey sanftern Chorälen sind die mittlern Töne am passendsten. Durch das zu hohe Anstimmen eines Chorals, zumal wenn die Orgel im Chorton*) steht, verlieren die Melodien oft viel von ihrer ursprünglichen Würde. Man versuche dies z. B. an der alten trefflichen Melodie zum Glauben. Wie feyerlich und kräftig klingt sie aus C moll, und wie viel verliert sie, wenn man sie aus E, F, oder wohl gar Fis hört! Das in so vielen Kirchen eingeriffene widrige Schreyen, (welches gemeinlich auch mit Unterziehen verbunden ist), kann oft auch seinen Ursprung von dem gewöhn-

*) Die gewöhnlichen Blas-Instrumente, Fäden, Oboen, Hörner, Trompeten etc. sind in Kamerton gestimmt, der Chorton, in welchem die meisten Orgeln stehen, ist um einen ganzen Ton höher. Man sollte durchaus nicht zugeben, daß noch Orgeln mit Chortonstimmung gebaut würden.

lich zu hohen Anstimmen der Choräle haben. Bey schwüler Luft sind die Sänger gemeiniglich zum Unterziehen geneigt, und man muß da den Ton eher zu tief als zu hoch nehmen.

d) Man muß beyhm Choralspielen auf die gehörige Bewegung Rückficht nehmen.

Es ist nicht gut, wenn die Choräle zu langsam und gedehnt, noch schlimmer aber ist es, wenn sie zu geschwind gesungen werden. Die Mittelstraße ist wohl die beste. Höchst fehlerhaft aber ist es, wenn der Organist von der einmal angenommenen Bewegung dadurch abweicht, daß er bald bey dem Schlusse einer Zeile länger bald kürzer verweilt, die eine Zeile langsamer, die andre geschwinder spielt, und so bald die Sänger jagt, bald aufhält. Nach dem Inhalt eines Liedes kann die Bewegung etwas wenigens geschwinder oder langsamer genommen werden.

e) Der Organist muß in Rückficht der Schwäche und Stärke seiner Choralbegleitung die gehörige Vorsicht beobachten, so daß Orgel und Gesang immer im richtigen Verhältniß stehen.

Hierbey hat man so wohl auf die größere oder geringere Anzahl der Sänger, als auch auf den Inhalt des Liedes zu achten. Spielt der Organist bey einer schwächern Gemeinde immer mit vollem Werk und so vollstimmig als möglich, so verdeckt die Orgel den Gesang, und die Sänger gewöhnen sich ans Schreyen; dahingegen bey einer zu schwachen Begleitung leicht untergezogen wird. Bey einem Gesange voll froher lebhafter Empfindungen, oder auch bey einer unbekanntem Melodie, ist eine stärkere Begleitung anwendbar. Durch eine, so weit es die Umstände erlauben, stets gemäßigte und sanftere Begleitung, können die Sänger auch allmählig zu einem milden lieblichen Gesange gebildet werden *). Daß es eine elende Gewohnheit mancher Orgelspieler ist, den ersten Vers mit vollem Werk, die folgenden immer schwächer, auch wohl einen nur mit dem Pedal allein, und den letzten wieder mit allem möglichen Getose zu begleiten, bedarf wohl keines Beweises. Durch einen geschickten Gebrauch der Register, (wobey freylich genaue Kenntniß des Orgelwerks vorauszusetzen ist) kann der Organist viel Ausdruck in seine Begleitung legen, nur muß er nicht auf Tandeleyen verfallen.

f) Bey Liedern, die nach zwey oder mehr verschiedenen Melodien gesungen werden können, muß der Organist (wenn dies von ihm mit abhängt) die zu dem Inhalte des Gesanges passendste wählen.

Unsere eingeführten Melodien sind größtentheils alte, denen es nicht an innerem Werthe fehlt. Sie wurden aber blos für bestimmte Gesänge verfertiget und ihrem Inhalte angepaßt **). In manchem unsrer neuen Gesangbücher findet man freylich oft sehr unpassende Melodien über manchen Liedern angegeben. In dem neuen Leipz. Gesangb. steht z. B. über dem Liede N. 382, welches eine Dankfagung für bürgerlichen Wohlstand enthält, die Melodie: Erbarm dich mein,

*) Wen ruhet nicht der milde, mit einer sanften Orgelbegleitung verbundene Gesang der Herrnhuter?

**) Unubertreflich sind die Melodien, welche Luther zu den von ihm gedichteten Liedern selbst componirte: z. B. Eine feste Burg ist ic. Gelobet seyst du Jesu Christ ic. Vom Himmel hoch da komm ich her ic. Komm heiliger Geist Herre Gott ic. ist durch Luthern verbessert. Verschiedene andere alte Melodien sind für die untergelegten Texte nicht weniger passend. Man vergleiche z. B. die Melodie: Wachet auf, ruft uns ic. von David Scheidemann, Organist in Hamburg 1604 componirt. Wer nur den lieben Gott ic. von Christian Neumark, Bibliothekar in Weimar, (lebte in der zweyten Hälfte des 17. Jahrhunderts.) Sey Lob und Ehr ic. von Paul Speratus, (zu Ende des 15. Jahrhunderts.) Von Gott will ich nicht lassen ic. von Demantius, Kantor zu Freyberg, (zu Ende des 17. Jahrhunderts.) Ich dank dir schon ic. von Mich. Prätorius, Kapellmeister zu Dresden, (starb 1621.) Nun lat uns Gott dem Herren ic. und: Allein Gott in der Höh ic. von D. Nikol. Selnecker in Leipzig, (starb 1592.) Lobt Gott, ihr Christen ic. von Nikol. Herrmann, Kantor in Joachimsthal in Böhmen, (starb 1561.)

o Herre Gott 2c. über N. 704, in welchem für fruchtbare Bitterung gedankt wird: Herzliebster Jesu, was hast du 2c. Man findet auch im neuen Dresdner Gesangb. viele Lieder, wo die darüber stehende Melodie mit einer passendern vertauscht werden kann *). Der Orgelspieler muß mit den in Rücksicht des Sylbenmaafes einander gleichen Melodieen genau bekannt seyn, um sie dem angegebenen Zwecke gemäß gehörig brauchen zu können **). Wenn man übrigens solche Melodieen, die ursprünglich zu Gesängen für gewisse Feste verfertigt sind, (wie die Melodieen zu den Weihnachtsliedern: Vom Himmel hoch 2c. Lobt Gott ihr 2c. Gelobet seyst du 2c.) auch durchaus nur an diesen Festtagen gebrauchen will, so ist dies wohl etwas zu weit getrieben, zumal wenn diejenigen Melodieen, die man statt derselben wählt, ihnen nur in Rücksicht des Sylbenmaafes ähnlich, nicht aber ganz gleich sind.

II. Verschiedene Arten der Orgelbegleitung des Choralgesanges.

A) Ältere Art, die Choräle vierstimmig zu begleiten.

Nach der, schon Luthern wohl bekannten Art, die Choräle vierstimmig zu singen, wurde auch die vierstimmige Orgelbegleitung des Choralgesanges eingeführt und beygehalten. Die ältere noch jetzt sehr gewöhnliche Art einer solchen Begleitung besteht darin: daß man mit der rechten Hand drey Stimmen, (den Diskant, Alt und Tenor) oder dreystimmige Accorde greift, und mit der linken Hand einen einfachen Baß dazu spielt, wie man die Choräle in vielen ältern Choralbüchern gesetzt findet. Z. B.

Nun danket alle Gott 2c.



Diese Art der Choralbegleitung ist den menschlichen Stimmen nicht gehörig angemessen, da die drey ersten Stimmen, zumal der Alt und Tenor, meistens zu eng beysammen liegen und von dem Baß zu weit entfernt sind. Ueberdies bleiben dabey auch die so angenehmen mittlern Töne der Orgel zu sehr ungebraucht, und das Pedal geht mit der linken Hand im Einklange.

B) Neuere Art, den Choral vierstimmig mit zerstreuter Harmonie zu spielen.

Eine andre bessere Methode, den Choralgesang vierstimmig mit der Orgel zu begleiten, (deren sich der große Seb. Bach zuerst bediente) besteht darin: daß man die beyden Mittelstimmen, (den Alt und Tenor) in der gehörigen Entfernung von einander spielt, wie sie von den menschlichen Stimmen gesungen werden. Bey dieser Art der Choralbegleitung muß der Organist meistens mit der rechten Hand die Diskant- und Alt-, mit der linken die Tenor-, und mit

*) Z. B. zu N. 33 statt: Von Gott will ich 2c. Aus meines Herzens Grunde 2c. Zu N. 2 statt: Vom Himmel hoch 2c. Herr Gott dich loben alle 2c. Zu N. 78 und 79 statt: Nun sich der Tag 2c. Lobt Gott, ihr Christen 2c.

**) In Hillers Choralbuche findet man die sich gleichen Melodieen zusammengestellt und mit Buchstaben bezeichnet. Auch in der Kleinen sechsfachen Konkordanz zum neuen Dresdner Gesangb. (vom P. Frege in Laas bey Dschay) steht ein Verzeichniß der sich gleichen und ähnlichen Melodieen.

dem Pedal die Bassstimme spielen. In den Sammlungen der Choralgesänge von Seb. Bach *), in Kittels, Knechts, Hillers, Voglers und andern Choralbüchern findet man die Choräle so gesetzt. 3. B.

Lobt Gott, ihr Christen allzugleich etc.

The image shows two systems of musical notation for a chorale. Each system consists of two staves: the upper staff is in G major (one sharp) and the lower staff is in C major (no sharps or flats). The music is written in a style typical of 18th-century organ or keyboard notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures, ending with a double bar line.

Die Vorzüge dieser Methode des Choralspiels (man nennt sie gewöhnlich die Begleitung mit zerstreuter Harmonie,) vor der zuvor angegebenen, fallen leicht in die Augen. Die Mittelstimmen gehen, der Natur der menschlichen Stimmen gemäß, in gehöriger Entfernung, und zeichnen sich durch einen geschweifteren Gesang aus, auch bekommt das Pedal, ein sehr wesentlicher Theil der Orgel, wodurch sie alle andre Instrumente an Pracht und Würde weit übertrifft, seine eigne Stimme. Den ungeübtern oder schon verwöhnten Orgelspielern wird es vielleicht Anfangs schwer werden, die Choräle auf diese Weise rein und richtig vorzutragen. Wenn man aber die Melodien vorher auf dem Klavier auf diese Weise fleißig übt, daß man mit der linken Hand nur die dritte oder Tenorstimme allein, mit Weglassung des Basses spielt, so kann man nachher auf der Orgel sein Augenmerk am meisten aufs Pedal richten, und man wird bey gutem Willen jene Schwierigkeit, die linke Hand von der Pedalstimme zu trennen, bald besiegen.

C) Verschiedene andere Methoden die Choräle zu begleiten.

Obgleich die gedachte vierstimmige Choralbegleitung die vorzüglichere ist, so kann doch bisweilen eine vorsichtige Abwechslung zweckmäßig und dem Spieler Bedürfnis seyn. Wenn eine zahlreiche Gemeinde im Tone zu sinken anfängt, oder bey Liedern oder Strophen feyerlichen, erhabnen Inhalts u. dergl. ist eine vollstimmige Begleitung oft sehr gut anzubringen. Sie besteht darin: daß man die zu einem Accorde wesentlich gehörigen (in dem Choralbuche vorgeschriebenen) Töne doppelt oder dreysach nimmt. 3. B.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is in G major and the lower staff is in C major. The notation consists of chords and single notes, illustrating the concept of doubling or tripling notes. The text 'u. s. w.' is written between the staves, indicating that the pattern continues. The score is a short example of this technique.

Man kann übrigens noch sich sehr verschiedener Abwechslungen, die der Würde des Chorals und der Orgel wohl angemessen sind, bey Begleitung der Choräle bedienen. Sie erfordern aber

*) Von Seb. Bach sind nach seinem Tode 2 Theile vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von E. P. H. Bach, Leipzig und Berlin bey Birnstiel, 1765 und 1769 herausgekommen. Jeder Theil enthält 100 Choräle. Auch hat später Kirnberger 4 Sammlungen vierstimmiger Choräle von Seb. Bach, im Breitkopffschen Verlage zu Leipzig, herausgegeben.

freylich hinlängliche Kenntniß der Harmonie, einen geläuterten Geschmack und bey ihrer Anwendung viele Vorsicht. Damit angehende und ungeübtere Orgelspieler sich wenigstens einen Begriff von einigen dergleichen ungewöhnlichern Choralbegleitungen machen können, so mögen eiliche Beyspiele zu diesem Behufe folgen.

I. Mit veränderter Harmonie.

Liebster Jesu, wir sind hier u.

N. 1.

N. 2.

N. 3.

Musical notation for the first system, consisting of two staves. The right staff is in treble clef and the left in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A marking "N. 4." is present between the two staves.

Musical notation for the second system, consisting of two staves in treble and bass clefs, continuing the piece with similar notation to the first system.

Musical notation for the third system, consisting of two staves in treble and bass clefs, continuing the piece.

Anmerkung. Die beyden ersten Nummern von vorstehender Melodie sind von Seb. Bach, die beyden letzten von Knecht.

II. Mit fünf wesentlichen Stimmen.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend ic.

Musical notation for the first system of the five-voice setting, consisting of two staves. The right staff is in treble clef and the left in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A marking "Mit obligattem Pedal." is present at the bottom left of the system.

Musical notation for the second system of the five-voice setting, consisting of two staves in treble and bass clefs, continuing the piece.

Musical notation for the third system of the five-voice setting, consisting of two staves in treble and bass clefs, continuing the piece.

III. Fünfstimmig. Mit geläufigen Figuren in den Mittelstimmen.

Ach bleib mit deiner Gnade u.

Pedal obl.

IV. Abwechselnd vier- und fünfstimmig, mit und ohne Pedal.

Meinen Jesum laß ich nicht u.

ohne Pedal. mit Pedal.

ohne Pedal. mit Pedal.

Bei unbekanntem Melodieen, oder auch sonst, kann es von guter Wirkung seyn, bisweilen eine Zeile, oder nach Verhältniß einen Vers, im Einklange zu spielen. Z. B.

Wir glauben all an einen Gott &c.

Diese Abwechslung kann man bey feyerlichen Gesängen auch auf diese Weise anwenden, daß man etwa bey einem Verse oder bey etlichen, eine Zeile um die andre unisono und vierstimmig spielt.

III. Von den Tonarten der alten Griechen.

Unsre jetzigen Tonarten sind von denen, die bey den alten Griechen gewöhnlich waren, sehr verschieden. Wir haben bey unsrer jetzigen Musik sieben Haupttöne, nemlich: c, d, e, f, g, a, h. Jeder derselben hat wieder zwey Nebentöne, die aber auf dem Notensystem keinen besondern Platz haben, sondern durch die Versetzungszeichen (k und #) bestimmt werden.

Auf unsern Orgeln und Klavier-Instrumenten sind aber, statt der 21 Töne, welche innerhalb einer Octave liegen sollten, nur 12 wirklich vorhanden, indem mit mancher Taste zwey Töne angegeben werden müssen. Z. B. mit der Taste C, wird auch der Ton ces, mit cis auch des, mit dis auch es u. s. f. angeschlagen. Jeder dieser 12 vorhandenen Töne kann zum Haupttone eines Musikstücks und zwar auf zweyerley Art, als dur, (hart) und moll, (weich) gebraucht werden, und so haben wir zusammen 24 Tonarten.

Für die Dur-Töne ist C, und für die Moll-Töne A, die Stammtonart, weil die Tonleiter der übrigen Töne eigentlich nur Uebersetzungen von diesen beyden sind. Eine Tonleiter besteht aus einer Folge von acht diatonischen *) Tönen, worunter zwey halbe vorkommen. Unsre Tonleiter C dur, (c, d, e, f, g, a, h, c) ist so beschaffen, daß der dritte und vierte (e und f) und wieder der siebente und achte Ton, (h und c) sich wie halbe Töne zu einander verhalten. Die Tonleiter der übrigen 11 Dur-Töne stehen in demselben Verhältniß, sind also von dieser abgeleitet. Die Dur-Tonleiter gehen eben so abwärts wie sie aufwärts steigen. Bey der Tonleiter A moll, von welchem die übrigen 11 Moll-Töne abstammen, sind im Aufsteigen der 2te und 3te und der 7te und 8te, im Absteigen aber der 6te und 5te und der 3te und 2te, halbe Töne, nemlich: a, h, c, d, e, fis, gis, a (aufwärts), a, g, f, e, d, c, h, a (abwärts). Der wesentliche Unterschied unsrer Dur- und Moll-Töne ist die Tertie des Haupttons. Bey der harten oder Dur-Tonart ist diese groß, (2 ganze diatonische Töne, z. B. c — e,) bey Moll hingegen klein, (1 ganzer und $\frac{1}{2}$ diatonischer Ton, z. B. a — c.) Statt daß

*) Zwey Töne, deren Noten oder Klangzeichen auf zwey verschiedenen neben einander liegenden Stufen des Notensystems stehen, sind diatonisch. Es giebt diatonische halbe und ganze Töne, (z. B. e und d, f und g u. s. w. sind ganze, e und f, h und c, fis und g, sind halbe diatonische Töne). Wenn die Klangzeichen zweyer Töne auf einer Stufe stehen, und nur mit Versetzungszeichen verändert werden, so nennt man sie chromatische halbe Töne. (z. B. C, cis, D, dis, H, b, u. s. w.) Ein und derselbe Ton mit 2 Noten auf 2 neben einander liegenden Stufen angezeigt, ist enharmonisch, (z. B. es und dis.)

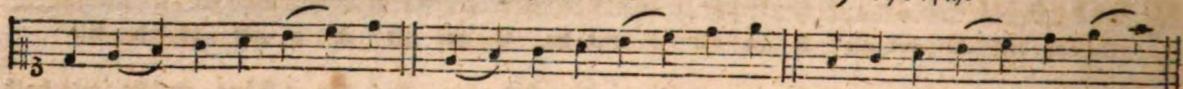
wir 24 Tonarten bey unsrer Musik gebrauchen können, hatten die alten Griechen nur 6 Haupttonarten, und eben so viel Nebentonarten. Sie kannten den Unterschied zwischen dur und moll nicht, und das Transponiren so wie das Ausweichen in fremde Töne, war bey ihnen eine sehr eingeschränkte Sache. Dagegen hatten sie den Vortheil, den wir bey unsrer jetzigen Musik vielleicht auch haben könnten, daß sie 8 bis 9 verschiedene brauchbare Tonleitern zum Gebrauch hatten. Diese alten Tonarten sind vorzüglich zu Kirchengesängen und Chorälen von ganz eigener Kraft und Wirksamkeit *). Da wir noch verschiedene solche alte Choralmelodien, die ihren Werth nie verlieren können, beybehalten haben, so ist es jedem Orgelspieler nöthig, mit den alten Tonarten bekannt zu seyn. Die sechs Haupttonarten der Alten waren: 1) die Dorische, 2) die Phrygische, 3) die Lydische, 4) die Myrolydische, 5) die Aeolische, und 6) die Ionische. Diese Haupttonarten wurden authentische (herrschende), die Nebentonarten aber plagalische (untergeordnete), genennet. Die Nebentonarten haben von den Haupttonarten ihre Benennungen, nur daß das Wörtchen hypo (unter) vorgesetzt ist, nemlich: 1) die Hypodorische, 2) die Hypophrygische, 3) die Hypolydische, 4) die Hypomyrolydische, 5) die Hypoäolische, 6) die Hypoionische. Die Tonleitern dieser alten Tonarten sind darinnen unterschieden, daß die beyden halben Töne (oder mi, fa) nicht auf einerley Klangstufen zu stehen kommen. (Ursprünglich kommen nur die halben Töne e und f, und h und c vor.) Bey den plagalischen Tonarten fängt die Tonleiter eine Quarte unter dem Haupttone an.

Die Tonleitern der 6 Haupttonarten sind folgende:

1) Dorisch.

2) Phrygisch.

5) Lydisch.



4) Myrolydisch.

5) Aeolisch.

6) Ionisch.



Die Tonleitern der 6 plagalischen Tonarten.

1) Hypodorisch.

2) Hypophrygisch.

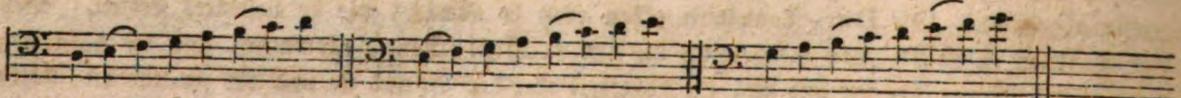
3) Hypolydisch.



4) Hypomyrolydisch.

5) Hypoäolisch.

6) Hypoionisch.



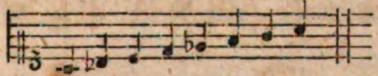
Die mit Klammern verbundenen Noten zeigen die halben Töne oder das mi fa an.

Vergleicht man die alten Tonarten mit unsern neuern, so ständen sie in folgendem Verhältniß:

- 1) Dorisch ist unser D moll mit h statt b. Die Melodien: Christ ist erstanden von der Marter ic. Christ lag in Todes Banden ic. Die alte Melodie zum Glauben. Mit Fried

*) Sulzer sagt: „Viele Neuere, die keine andre als unsre Dur- und Moll-Tonarten kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsrer Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten giebt.“ (Allgem. Theorie der schönen Künste, 4. Theil, S. 458.)

und Freud ich fahr dahin ic. Vater unser im Himmelreich ic. u. s. w. sind in die dorische Tonart gesetzt.

- 2) Hypodorisch ist ganz unser D moll. (Man setze die obige hypodorische Tonleiter im gehörigen Verhältniß, daß das mi fa auf die 2te und 3te und 5te und 6te Stufe trifft, so hat man unsre Tonleiter D moll, mit b.) Die Melodien: Von Gott will ich nicht lassen ic. Wenn meine Sünden mich kränken ic. Was mein Gott will, das gescheh ic. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod ic. sind hypodorisch. Sie sind aber, weil sie aus ihrem ursprünglichen Tone D zu tief gehen, meistens eine Quinte höher gesetzt.
- 3) Phrygisch ist eine Art E moll mit f statt fis in der Tonleiter, und ohne Gebrauch des Dis. Mehrere Melodien nach der phrygischen Tonart werden mit dem E dur-Accorde geschlossen. Z. B. Ach Herr mich armen Sünder ic. Es wolle Gott uns gnädig seyn ic. Witten wir im Leben sind ic. gehen nach der phrygischen Tonart.
- 4) Hypophrygisch ist unser G moll. Man versetze die obige Tonleiter einen Ton tiefer, nemlich:  so hat man unser G moll mit b und es. Die alten hypophrygischen Melodien stehen auch meistens ursprünglich im G moll, und zeichnen sich dadurch aus, daß sie mit dem Tone A schließen, auch bisweilen anfangen. Z. B. Ach Gott vom Himmel ic. O großer Gott von Macht ic.
- 5) Lydisch ist unser F dur mit h statt b in der Tonleiter, und
- 6) Hypolydisch ist ganz unser F dur. (Man versetze obige Tonleiter, so daß sie mit f anfängt.) Nach diesen beyden Tonarten sind keine Kirchenmelodien, ächt gesetzt, mehr vorhanden.
- 7) Myxolydisch ist unser G dur ohne Fis. Man vergleiche die alten Melodien: Gelobet seyst du Jesu Christ ic. Komm Gott Schöpfer heiliger Geist ic. Ach wir armen Sünder ic.
- 8) Hypomyxolydisch ist unser G moll ohne Es in der Tonleiter. (Man versetze obige Tonleiter eine Quarte höher.)
- 9) Aeolisch ist ganz unser A moll. Die Melodien: Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ ic. Meine Seele erhebet den Herren ic. (um 1 Quinte höher.) Wer nur den lieben Gott läßt ic. sind ächt äolisch.
- 10) Hypoäolisch ist unser A moll mit b in der Tonleiter. (Man setze die obige Tonleiter 1 Quarte höher, daß sie mit a anfängt.)
- 11) Ionisch ist ganz unser C dur. Die Melodien: Eine feste Burg ist unser Gott ic. Vom Himmel hoch da komm ich her ic. Gott der Vater wohn uns bey ic. sind in die jonische Tonart gesetzt.
- 12) Hypojonisch hat mit unserm G dur die meiste Aehnlichkeit, weicht aber lieber in C als in D dur aus.

Unsere 12 Dur-Töne stammen von der jonischen, und unsere 12 Moll-Töne von der äolischen Tonart ab.

Die Alten pflegten bey ihren Melodien authentisch und plagalisch zu wechseln. Wenn die Melodie Dorisch war, so wechselten sie mit hypodorisch u. s. w.

Jede dieser alten Tonarten hat ihren eignen Charakter. Die dorische hat etwas Geseztes, Pathetisches, (man vergleiche die Melodie zum alten Glauben.) Die phrygische ist geeignet, demüthige, klagende Empfindungen auszudrücken, (wie die Melodie: Ach Herr mich armen Sünder ic.) Die Ionische ist lebhaften, fröhlichen Charakters. (Vom Himmel hoch da ic.)

Wer Choräle aus den alten Tonarten zweckmäßig mit der Orgel begleiten will, muß mit der Tonleiter jeder Tonart und den Harmonieen, die einer jeden angemessen sind, genau bekannt seyn. Knechts Orgelschule 3te Abtheilung, würde dem gute Dienste leisten, der sich die nöthigen Kenntnisse davon verschaffen wollte; wem aber Gelegenheit und Lust zu diesem Studium fehlt, dem ist sehr zu rathen, Melodien der Art nach einem guten Choralbuche zu spielen, damit er nicht auffallende Fehler begehe.

Man hört z. B. die phrygische Melodie: Ach Herr mich armen Sünder, häufig so anfangen und schließen, wie hier N. 1. angegeben ist, anstatt daß die Anfangs- und Schlußzeile, dem Charakter der Tonart gemäß, wie bey N. 2. begleitet werden muß.

N. 1.

N. 2.

Nachstehende alte Melodien, die aus einem seltenen Choralbuche, welches zu Johann Hussens Zeiten in Gebrauch war, von einem warmen Verehrer des ächten Choralgesanges, durch die musikalische Zeitung (5. Jahrg. 28. Stück) in Verbindung mit einem gründlichen Aufsatze über diesen Gegenstand, mitgetheilt worden, werden über die alten Tonarten und die Art sie zu behandeln, noch besseres Licht geben, zumal da sie der Einsender mit einer zweckmäßigen Begleitung versehen hat.

N. 1. Nun laßt uns singen. Dorisch.

N. 2. Lobsetzet alleſammt. Phrygiſch.

N. 3. Ach Gott vom Himmel sieh. Hypophrygisch.

Plagalisch.

N. 4. O milder Gott. Lydisch.

Authentisch (3 mal) Plagalisch (3 mal)

Authentisch (3 mal)

N. 5. Gott dem Vater im höchsten Thron. Myxolydisch.

Plagalisch.

Authentisch. Plagalisch.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with several measures of music, including notes with slurs and a final measure with a repeat sign. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat. It contains a figured bass line with numbers (6, 6, 4, 6, 7, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 6, 4, 3) and notes corresponding to the upper staff.

N. 9. O Heiland Jesu Christ. Hypoäolisch.

The second system of music for 'O Heiland Jesu Christ' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

The third system of music for 'O Heiland Jesu Christ' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

The fourth system of music for 'O Heiland Jesu Christ' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

The fifth system of music for 'O Heiland Jesu Christ' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

N. 10. Singen wir heut mit gleichem Mund. Hypojonisch.

The sixth system of music for 'Singen wir heut mit gleichem Mund' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

The seventh system of music for 'Singen wir heut mit gleichem Mund' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and contains a figured bass line with numbers and notes.

N. 11. Ach Gott und Herr, wie groß und schwer. Dorisch.

Musical score for N. 11, 'Ach Gott und Herr, wie groß und schwer. Dorisch.' The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line on the upper staff and the keyboard accompaniment on the lower staff. The second system continues the piece. The music is in Dorian mode, indicated by the key signature of one sharp (F#) and the 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with various ornaments and rests, while the keyboard accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

N. 12. Der gütig Gott sah an des Menschen Schwachheit. Phrygisch.

Musical score for N. 12, 'Der gütig Gott sah an des Menschen Schwachheit. Phrygisch.' The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the vocal line on the upper staff and the keyboard accompaniment on the lower staff. The second system continues the piece. The music is in Phrygian mode, indicated by the key signature of one sharp (F#) and the 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with various ornaments and rests, while the keyboard accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

IV. Ueber die Vorspiele.

Das Choralvorspiel ist unstreitig bestimmt, das Gehör und die Empfindungen einer Versammlung auf den anzustimmenden Gesang gehörig vorzubereiten. Hieraus folgt demnach: daß jedes Vorspiel, dem Charakter und der Tonart der Melodie, so wie auch dem Inhalt des darauf zu singenden Liedes angemessen seyn müsse. Vorspiele, die auf gut Glück aus sogenannten galanten Klavierstücken, Opernarien, Tänzen u. s. w. zusammengesetzt, und mit geschmacklosen Tändeleien aller Art ausgeschmückt werden, (wie man deren häufig hört) müssen durchaus für verwerflich, und der Würde des Gottesdienstes und der Orgel für entgegenlaufend erklärt werden. Wer nicht hinlängliche Kenntniß der Harmonie und einen geläuterten Geschmack besitzt, dem ist zu rathen, sich lieber fremder Vorspiele, als seiner eignen zu bedienen. Außer den Orgelstücken von Seb. Bach, die meistens sehr geübte Spieler erfordern, sind Kittels, Knechts, Umbreits, Bierlings, Voglers u. a. m. zu empfehlen. Wer eine Zeitlang Vorspiele guter Komponisten mit Nachdenken gespielt hat, wird nach und nach auch eigene zu verfertigen versuchen können. Daß man beym Gebrauch fremder Vorspiele auch eine gehörige Auswahl zu treffen wissen muß, damit das Vorspiel so viel möglich dem Inhalt des Gesanges so wie dem Charakter und der Tonart der Melodie *) angemessen sey, bedarf kaum erinnert zu

*) Zweckmäßige Vorspiele zu Choräten aus den alten Tonarten, findet man in der schon erwähnten Orgelschule von Knecht 3te Abtheilung.

werden. Da die meisten guten Orgelstücke so gesetzt sind, daß das Pedal seine eigne Stimme hat, so muß ein angehender Orgelspieler sich gewöhnen, mit obligatem Pedal spielen zu lernen. Wem diese Spielart schwer zu erlernen wird, kann sich solche Vorspiele auf drey Systeme setzen, (aufs oberste die Noten für die rechte, aufs zweyte für die linke Hand, und aufs unterste für das Pedal) und die Stimmen erst einzeln, hernach zusammen versuchen *). Angehenden und ungeübten Orgelspielern, die ihre Vorspiele selbst machen wollen oder müssen, (weil es ihnen an Zeit fehlt andere zu lernen, oder an Gelde, sich einige Sammlungen anzuschaffen) ist Einfachheit, Kürze und Enthaltung aller geschmacklosen Schnörkelen, besonders anzurathen, damit ihre Vorspiele, wenn sie dadurch den Gesang nicht erbaulicher und wirksamer fürs Herz machen können, wenigstens die Andacht nicht stören. Die leichteste Art der veränderten oder variirten Choräle, wo man mit der rechten Hand die Melodie und mit der linken eine einfache Begleitung darzu spielt, und ganz kurze und simple Ritornelle oder Zwischensätze einstreut, würde zu den ersten Versuchen im Präludiren am passendsten seyn.

V. Von den Zwischenspielen.

Der Zweck der Zwischenspiele, welche am Schluß jeder Choralzeile, (oder nach jeder musikalischen Cäsur gemacht werden) ist wohl ursprünglich dieser: theils, daß sich die Sänger während derselben etwas erholen können, theils, daß sie durch dieselben von dem Schlußtone der Zeile aus, bis zum Anfangstone der nächsten Zeile geleitet werden. Die wesentlichsten Eigenschaften der Zwischenspiele dürften daher folgende seyn:

a) Jedes Zwischenspiel muß durch eine richtige und ungekünstelte Harmonieenfolge die Singenden leiten, den nach dem Schluß einer Zeile folgenden Anfangston richtig zu treffen. Es muß allezeit mit einem Leiteton zu dem Anfangstone der nächsten Zeile endigen, so daß dieser getroffen werden muß. Z. B.

N. 1. N. 2.

Bey N. 1. leitet das letzte c sicher auf den folgenden Anfangston h, so auch bey N. 2. das es aufs nächste d, daß sich nicht süglich ein anderer Anfangston der Melodie denken läßt.

b) Die Zwischenspiele müssen einfach, ernsthaft, der Würde des Choralgesanges, so wie auch dem Inhalt des Liedes möglichst angemessen seyn.

Läufer durch etliche Octaven auf; und abwärts, deren man sich oft statt der Zwischenspiele bedient, sind meistens zweckwidrig, indem der Uebergang von dem langsamen Gesange ins Allegro oder Presto, immer sehr auffallend und das Gefühl beleidigend ist, so wie alle Dudgeleyen, Trillereyen u. dergl. hier sehr am unrechten Orte sind. Bey Lob; und Dankgesängen oder andern Lieblichen Inhalts, können die Zwischenspiele allerdings lebhafter seyn, als bey Gesängen in welchen sanfte oder traurige Empfindungen herrschen. Oft findet man auch in einem Liede entgegengesetzte Empfindungen ausgedrückt. Ein Vers enthält vielleicht eine fröhliche Erinnerung an die empfangenen göttlichen Wohlthaten und Dankagung für dieselben, da hingegen die folgende Strophe

*) Die in allem Betracht sehr guten Orgelstücke von Umbr eit, Organist zu Sonneborn bey Gotha, wovon bereits 6 Sammlungen erschienen sind, würden zu solchen Uebungen besonders brauchbar seyn.

das reuige Gefühl unserer Unwürdigkeit ausdrückt. Wer Geschmack und Kenntniß dazu hat, mag eine solche Abwechslung der Empfindungen wohl mit gutem Erfolg durch seine Zwischenspiele anzeigen, wenn er nur nicht die Sache übertreibt und auf unnütze und geschmacklose Mahlereyen verfällt. Für angehende und weniger geübte Orgelspieler wird es am rathsamsten seyn, sich immer einfacher Zwischenspiele zu bedienen, damit man in keinem Fall anstößig werde.

c) Man muß bey den Zwischenspielen in Rücksicht ihrer längern oder kürzern Dauer, immer eine gewisse Gleichheit beobachten, so daß die Pausen der Sänger welche sie ausfüllen sollen, wo möglich von gleicher Länge sind.

Wenn der Orgelspieler bald ein sehr langes bald ein zu kurzes Zwischenpiel macht, daß er die Sänger einmal aufhält und ein andermal wieder jagt, so ist dies äußerst fehlerhaft und den Gesang störend. Die Orgel muß bey dem Schluß jeder Zeile gehörig, (doch nicht zu lange, damit die Sänger nicht verwöhnt werden,) aushalten, und den nächsten Anfangston wieder angeben. Will man ein längeres Zwischenpiel gebrauchen, so muß es geschwinder als ein kürzeres gespielt werden. Der Organist kann durch Beobachtung einer solchen Gleichheit seine Gemeinde bald zu einem taktmäßigen Gesange gewöhnen. Angehende Orgelspieler halten oft den letzten Baßton im Pedal das ganze Zwischenpiel durch. Da dieser oft mit dem Zwischenpiele gar nicht harmonirt, so ist dies eine sehr fehlerhafte Gewohnheit.

d) Die Zwischenspiele dürfen selten die Tonhöhe der Melodie übersteigen.

Bey kleinen Orgeln sind die obern Töne sehr grell und schneidend, und es macht einen übeln Eindruck, wenn man solche schreyende Zwischenspiele hört.

e) Der Organist muß bey seinen Zwischenspielen immer auf eine angenehme und zweckmäßige Abwechslung bedacht seyn.

Man kann sie bald länger oder kürzer, (langsamer) bald einstimmig aus einem Leiteton oder etlichen Leitetönen bestehend, bald mehrstimmig machen, und auch sonst in Rücksicht ihrer Beschaffenheit verschiedene Abwechslungen anbringen. Zwischenspiele mit einer Stimme im Pedal können von guter Wirkung seyn. Nur müssen sie seltner gebraucht werden, weil der Eintritt des Pedals die Sänger am besten mit auf den Anfang der nächsten Zeile aufmerksam macht.

Nachstehende Zwischenspiele zu den gewöhnlichsten Choral: Melodien, dürften vielleicht für ungeübtere Orgelspieler, die nicht selbst welche erfinden können, brauchbar seyn. Daß bey Aufstellung dieser Beispiele nicht bestimmt auf den Inhalt eines Liedes Rücksicht genommen werden konnte, darf kaum erinnert werden.

Z w i s c h e n s p i e l e

z u d e n

g e w ö h n l i c h s t e n C h o r a l - M e l o d i e e n .

A n m e r k u n g e n .

Die Choral-Melodien, zu welchen diese Zwischenspiele gesetzt sind, sind so angenommen worden, wie man sie in Hillers Choralbuche findet, weil dieses in Sachsen fast durchgängig bekannt und eingeführt ist.

Der Kürze wegen konnte zu jeder Zeile einer Melodie, meistens nur ein Zwischenpiel gegeben werden. Da aber viele Fälle in verschiedenen Melodien immer wieder vorkommen, so wird es, wenn man diese aussuchen will, nicht schwer seyn mit den Zwischenspielen zu wechseln. Durch das Transponiren wird man besonders manche vielfältig benutzen können.

Bey einigen Chorälen (z. B. Ach Gott und Herr ic. Gelobet seyst du Jesu ic.) sind die Zwischenspiele aus der Melodie entlehnt.

Wenn bisweilen zwey Zwischenspiele mit a und b bezeichnet sind, so gelten sie für einen Fall, wo aber der Schluß; oder Anfangsaccord verschieden seyn kann. In manchen dergleichen Fällen, ist ein Zwischenpiel, aus einigen Leitetönen bestehend, gesetzt worden, welches allezeit passend ist. Das erste Zwischenpiel gilt allemal für den Anfang der Melodie, und bey jeder Zeile ist der Schlußaccord vor dem Zwischenspiele, und der nächste Anfangsaccord nach demselben, angegeben.

Wenn unter einem angegebenen Schluß; oder Anfangstone zwey Bassnoten stehen, so zeigt dies an, daß das Zwischenpiel zu beyden Fällen gebraucht werden kann.

Die in den Zwischenspielen oft vorkommenden Bindungen sind genau zu beobachten.

I. Nun laßt uns Gott dem Herren. C dur.

2. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.

3. Ach Gott und Herr.

4. Dir, dir, Jehova will ich singen.

5. In allen meinen Thaten.

The first system of exercise 5 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes, with some notes beamed together. The bass staff contains a bass clef and a series of eighth-note chords and single notes, mirroring the treble staff's rhythm.

The second system of exercise 5 continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some beaming. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The third system of exercise 5 shows further development of the piece. The treble staff has a more active melodic line with eighth notes and some grace notes. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment.

6. Schatz über alle Schätze.

The first system of exercise 6 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. It contains a series of eighth-note chords and single notes. The bass staff contains a bass clef and a series of eighth-note chords and single notes.

The second system of exercise 6 includes first and second endings. The treble staff has a melodic line with eighth notes and some beaming. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The first ending is marked with a circled '1' and the second ending with a circled '2'.

The third system of exercise 6 continues the piece. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some beaming. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

At the bottom of the page, there are two sets of empty musical staves, each consisting of a treble and bass clef staff, indicating the end of the page.

7. Eine feste Burg ist unser Gott.

The first system of music for 'Eine feste Burg ist unser Gott' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. It begins with a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The lower staff is in bass clef, providing a harmonic accompaniment with a steady bass line.

The second system continues the piece. It features a first ending bracket labeled '(1)' above the upper staff, indicating a repeat. The notation includes various rhythmic patterns and rests, maintaining the harmonic structure established in the first system.

The third system includes two alternative endings, labeled '(a)' and '(b)', above the upper staff. These endings provide different ways to conclude the piece. The lower staff continues with its accompaniment throughout.

8. Wachet auf ruft uns die Stimme.

The first system of music for 'Wachet auf ruft uns die Stimme' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a common time signature. It features a melodic line with some rests. The lower staff is in bass clef, providing a rhythmic accompaniment.

The second system continues the piece. It includes first and second endings, labeled '(1)' and '(2)', above the upper staff. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

The third system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with various rhythmic values, while the lower staff provides a consistent accompaniment.

The fourth system concludes the piece. It features a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a final cadence.

9. Herzlich lieb hab ich dich o Herr.

Musical score for 'Herzlich lieb hab ich dich o Herr'. It consists of three systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece. The second system contains two first endings, labeled (1) and (2). The third system continues the piece. The music is in 3/4 time and G major.

10. Lobt Gott ihr Christen allzugleich. G dur.

Musical score for 'Lobt Gott ihr Christen allzugleich'. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system continues the piece. The music is in 3/4 time and G major.

11. Liebster Jesu wir sind hier.

Musical score for 'Liebster Jesu wir sind hier'. It consists of three systems of two staves each. The first system contains a first ending labeled (a). The second system contains a second ending labeled (b) and a first ending labeled (1). The third system contains a second ending labeled (2). The music is in 3/4 time and G major.

12. Herr Jesu Christ dich zu uns wend.

Musical score for 'Herr Jesu Christ dich zu uns wend.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

13. Christe du Lamm Gottes.

Musical score for 'Christe du Lamm Gottes.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

Musical score for 'Amen.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note. The word 'Amen.' is written above the final measure.

14. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

Musical score for 'Ich dank dir schon durch deinen Sohn.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

Musical score for 'Ich dank dir schon durch deinen Sohn.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

15. Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.

Musical score for 'Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

Musical score for 'Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.' in 3/4 time, G major. The score consists of two systems of grand staff notation. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece concludes with a fermata over the final note.

16. Wenn wir in höchsten Nöthen seyn.

Musical score for piece 16, consisting of two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

17. Gelobet seyst du Jesu Christ.

Musical score for piece 17, consisting of two systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

18. Laßt uns alle fröhlich seyn.

Musical score for piece 18, consisting of two systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

19. Nun bitten wir den heiligen Geist.

Musical score for piece 19, consisting of two systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

20. In dich hab ich gehoffet Herr.

The first system of music for piece 20 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece with similar notation, featuring a fermata over the final note of the upper staff.

21. Nun ruhen alle Wälder.

The first system of music for piece 21 consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody in the upper staff begins with a fermata. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a final fermata over the last note of the upper staff.

22. Gott des Himmels und der Erden.

The first system of music for piece 22 consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. A circled number '(1)' is written above the first measure of the upper staff. The second system continues the piece with similar notation, ending with a fermata over the final note of the upper staff.

3. Meinen Jesum laß ich nicht.

Musical score for the hymn 'Meinen Jesum laß ich nicht.' It consists of two systems of grand staves. The first system includes a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a circled '(1)'. The second system is marked with a circled '(2)' and continues the melody and accompaniment.

4. O Lamm Gottes unschuldig.

Musical score for the hymn 'O Lamm Gottes unschuldig.' It consists of two systems of grand staves. The first system includes a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a circled '(1)'. The second system is marked with a circled '(2)' and continues the melody and accompaniment.

25. Allein Gott in der Höh sey Ehr.

Musical score for the hymn 'Allein Gott in der Höh sey Ehr.' It consists of three systems of grand staves. The first system includes a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is marked with a circled '(1)'. The second system is marked with a circled '(2)' and continues the melody and accompaniment. The third system continues the accompaniment.

26. Nun freut euch lieben Christen.

Musical score for 'Nun freut euch lieben Christen'. It consists of two systems of grand staff notation. The first system has two staves. The second system has two staves and includes two first endings labeled (1) and (2) above the treble clef staff.

27. Wenn mein Stündlein vorhanden ist.

Musical score for 'Wenn mein Stündlein vorhanden ist'. It consists of four systems of grand staff notation. The first system has two staves. The second system has two staves and includes two first endings labeled (a) and (b) above the treble clef staff. The third and fourth systems each have two staves.

28. Aus meines Herzens Grunde.

Musical score for 'Aus meines Herzens Grunde'. It consists of one system of grand staff notation with two staves. A first ending labeled (1) is indicated above the treble clef staff.

(2)

29. Nun danket alle Gott.

(1) (2)

30. Was Gott thut das ist wohlgethan.

(1)

(2)

31. Wie groß ist des Allmächtigen Güte.

Musical score for exercise 31, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with treble and bass clefs, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef includes first and second endings marked (1) and (2). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

32. Werde munter mein Gemüthe.

Musical score for exercise 32, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves with treble and bass clefs, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef includes a first ending marked (1). The second system continues the piece with similar notation and dynamics.

33. Freu dich sehr o meine Seele.

Musical score for exercise 33, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system has two staves with treble and bass clefs, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef includes a first ending marked (a). The second system continues the piece with similar notation and dynamics, including first and second endings marked (1) and (2). The third system continues the piece with similar notation and dynamics, including first and second endings marked (a) and (b).

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

34. Jesu Leiden Pein und Tod.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. A 'Pedal.' marking is present in the lower staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

35. Ein Kindelein so löblich.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. A first ending bracket labeled (1) is present in the upper staff.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. A second ending bracket labeled (2) is present in the upper staff.

The seventh system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

36. Vom Himmel hoch da komm ich her. D dur.

Musical score for 'Vom Himmel hoch da komm ich her' in D major. The score consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system includes a first ending marked (a). The second system includes a second ending marked (b). The music features a lively, rhythmic melody in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

37. Ich weiß mein Gott, daß all mein Thun.

Musical score for 'Ich weiß mein Gott, daß all mein Thun' in D major. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system includes a first ending marked (a). The second system includes a second ending marked (b). The melody is characterized by a steady, rhythmic pattern in the treble clef, with a simple bass line in the bass clef.

38. Jesus meine Zuversicht.

Musical score for 'Jesus meine Zuversicht' in D major. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system includes first and second endings marked (a) and (b). The second system includes a third ending marked (2). The melody in the treble clef is a well-known hymn tune, supported by a bass line in the bass clef.

39. Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut.

Musical score for 'Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut' in D major. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system includes first and second endings marked (a) and (b). The melody in the treble clef is a simple, hymn-like tune, with a supporting bass line in the bass clef.

(1) (2) (a) (b)



40. O Gott du frommer Gott.

(a) (b)



(a) (b)



41. Es ist nun aus mit meinem Leben.

(1)



(2)



42. Gott ist mein Lieb. A dur.

Musical score for 'Gott ist mein Lieb' in A major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

43. Liebster Jesu wir sind hier.

Musical score for 'Liebster Jesu wir sind hier' in A major. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. A first ending bracket labeled '(1)' is present in the first system.

44. Herr wie du willst so schicks mit mir.

Musical score for 'Herr wie du willst so schicks mit mir' in A major. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system also has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. First and second ending brackets labeled '(1)' and '(2)' are present in the second system.

45. Es spricht der Unweisen Mund wohl.

Musical score for piece 45, 'Es spricht der Unweisen Mund wohl.' The score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system contains the first two measures. The second system contains measures 3 and 4, with a first ending bracket labeled '(1)' over measures 3-4 and a second ending bracket labeled '(2)' over measures 5-6. The third system contains measures 7 and 8.

46. Ich dank dir lieber Herre.

Musical score for piece 46, 'Ich dank dir lieber Herre.' The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system contains the first two measures. The second system contains measures 3 and 4, with a first ending bracket labeled '(1)' over measures 3-4 and a second ending bracket labeled '(2)' over measures 5-6. The third system contains measures 7 and 8. The fourth system contains measures 9 and 10.

47. Wer Gott vertraut.

Musical score for piece 47, 'Wer Gott vertraut'. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a first ending bracket labeled '(1)'. The third system includes a second ending bracket labeled '(2)'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

48. Ach bleib mit deiner Gnade. F dur.

Musical score for piece 48, 'Ach bleib mit deiner Gnade'. The score is written for piano and consists of two systems of two staves each. The key signature is one flat (F) and the time signature is 3/4. The first system includes three instances of the word 'Pedal.' written below the bass staff. The second system also includes a 'Pedal.' marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

49. Mein Gott ich danke herzlich dir.

Musical score for piece 49, 'Mein Gott ich danke herzlich dir.' The score is written for a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece consists of two measures.

50. Wir glauben all an einen Gott.

Musical score for piece 50, 'Wir glauben all an einen Gott.' The score is written for a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece consists of two measures, with a first ending bracket labeled (1) over the second measure.

51. Seelenbräutigam.

Musical score for piece 51, 'Seelenbräutigam.' The score is written for a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece consists of two measures, with a first ending bracket labeled (2) over the first measure.

Musical score for piece 51, 'Seelenbräutigam.' This block shows the continuation of the piece from the previous block, consisting of two measures of music in the same key and time signature.

Musical score for piece 51, 'Seelenbräutigam.' This block shows the continuation of the piece from the previous block, consisting of two measures of music in the same key and time signature.

52. Gottes Sohn ist kommen.

Musical score for piece 52, 'Gottes Sohn ist kommen.' The score is written for a single system with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The piece consists of two measures.

Musical score for piece 52, 'Gottes Sohn ist kommen.' This block shows the continuation of the piece from the previous block, consisting of two measures of music in the same key and time signature.

53. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

53. Wie schön leuchtet der Morgenstern. This piece is in 3/8 time and features a treble and bass clef. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line with two sections labeled (a) and (b), and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with two sections labeled (1) and (2), and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

54. Komm heiliger Geist.

54. Komm heiliger Geist. This piece is in 3/8 time and features a treble and bass clef. The score is divided into three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line and a piano accompaniment. The third system includes a vocal line and a piano accompaniment.

55. An Wasser Flüssen Babylon.

Musical score for 'An Wasser Flüssen Babylon'. The score is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of four systems of two staves each. The first system includes a first ending bracket labeled '(1)'. The second system includes a second ending bracket labeled '(2)'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

56. Ach Gott wie manches Herzeleid. B dur.

Musical score for 'Ach Gott wie manches Herzeleid'. The score is written in 3/8 time and B major. It consists of two systems of two staves each. The right hand features a melodic line with many eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

57. Herr Gott dich loben alle wir.

Musical score for 'Herr Gott dich loben alle wir'. The score is written in 3/8 time and B-flat major. It consists of two systems of two staves each. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. There are some 'r.' markings in the left hand of the first system, possibly indicating rests or ornaments.

58. Nun laßt uns den Leib begraben.

59. Auferstehn, ja auferstehn wirst du.

60. Wer Gottes Wege geht.

61. Nun lob' meine Seele den Herren.

62. Mir nach spricht Christus unser Held. Es dur.

63. Straf mich nicht in deinem Zorn.

64. Warum sollte ich mich denn grämen.

Musical score for exercise 64, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

65. Nun sich der Tag geendet hat. G moll.

Musical score for exercise 65, consisting of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The first system includes a 'tr' (trill) marking. The second system includes two alternative passages labeled '(a)' and '(b)'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

66. Erhalt uns Herr bey deinem Wort.

Musical score for exercise 66, consisting of one system of piano accompaniment. It has a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for the first piece, consisting of two staves (treble and bass clef) with various notes and rests.

67. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.

Musical score for the second piece, including a 'Pedal.' marking in the bass staff.

Musical score for the second piece, showing two alternative endings labeled (a) and (b).

68. Nun kommt der Heiden Heiland.

Musical score for the third piece, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score for the third piece, showing two alternative endings labeled (a) and (b).

69. O Traurigkeit.

Musical score for the fourth piece, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score for the fourth piece, showing two alternative endings labeled (a) and (b).

70. Wir Christenleut.

Musical score for 'Wir Christenleut.' consisting of three systems of two staves each. The first system includes a 'Pedal' marking in the bass staff. The music is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

71. Auf meinen lieben Gott.

Musical score for 'Auf meinen lieben Gott.' consisting of three systems of two staves each. The music is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

72. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.

Musical score for 'Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn.' consisting of one system of two staves. The music is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. The first system ends with a double bar line.

73. Herr ich habe mißgehandelt.

First system of piano accompaniment for 'Herr ich habe mißgehandelt'. It consists of a treble and bass staff. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The word 'Pedal.' is written below the bass staff.

Second system of piano accompaniment for 'Herr ich habe mißgehandelt'. It features two first endings, labeled (1) and (2), in the right hand. The left hand continues with a steady accompaniment. The word 'Pedal.' is written below the bass staff.

74. Zweyerley bitt ich von dir.

First system of piano accompaniment for 'Zweyerley bitt ich von dir'. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time.

Second system of piano accompaniment for 'Zweyerley bitt ich von dir'. It continues the melodic and harmonic development of the piece.

Third system of piano accompaniment for 'Zweyerley bitt ich von dir'. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

75. Von Gott will ich nicht lassen.

The first system of music for 'Von Gott will ich nicht lassen' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The lower staff is in bass clef and starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece. The upper staff features a first ending marked '(1)' and a second ending marked '(2)'. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff includes a fermata over a half note G4. The lower staff continues with rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system contains two distinct sections labeled '(a)' and '(b)'. Section (a) features a melodic line with eighth notes in the upper staff. Section (b) continues the piece with similar notation. The system ends with a double bar line.

76. So gehst du nun mein Jesu hin.

The first system of music for 'So gehst du nun mein Jesu hin' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The lower staff is in bass clef and starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece. The upper staff features a first ending marked '(1)' and a second ending marked '(2)'. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff includes a fermata over a half note G4. The lower staff continues with rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

77. Ich hab mein Sach Gott heimgestellt. A moll.

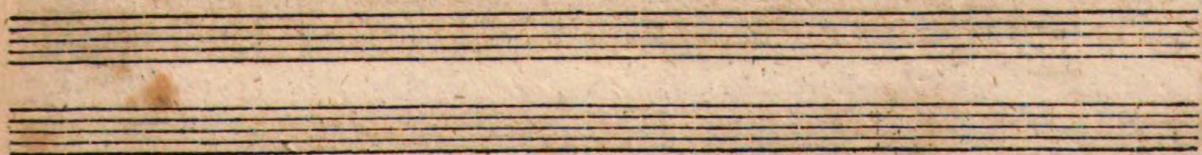
Two systems of musical notation for piece 77. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in 3/4 time and A minor. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

78. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

Two systems of musical notation for piece 78. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in 3/4 time and A minor. The first system contains two measures and is marked with a first ending bracket (1). The second system contains two measures and is marked with a second ending bracket (2). The notation includes various rhythmic values and rests.

79. Wenn meine Sünd' mich kränken.

Two systems of musical notation for piece 79. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in 3/4 time and A minor. The first system contains two measures and is marked with a first ending bracket (1). The second system contains two measures and is marked with a second ending bracket (2). The notation includes various rhythmic values and rests.



80. Wo Gott der Herr nicht bey uns hält.

First system of musical notation for hymn 80. It consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The melody is written in the treble staff, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure of the treble staff has a circled number (1) above it. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

81. Was mein Gott will das gescheh' allezeit.

First two systems of musical notation for hymn 81. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 3/4 time signature. The first system has a circled number (1) above the first measure of the treble staff. The second system has a circled number (2) above the first measure of the treble staff. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

82. Allein zu dir Herr Jesu Christ.

First two systems of musical notation for hymn 82. Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 3/4 time signature. The first system has a circled number (1) above the first measure of the treble staff. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

83. Erschienen ist der herrliche Tag. E moll.

Musical score for No. 83, 'Erschienen ist der herrliche Tag. E moll.' The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature is one flat (E minor). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. There are two measures marked with an asterisk (*).

84. Ach was soll ich Sünder machen.

Musical score for No. 84, 'Ach was soll ich Sünder machen.' The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature is one flat (E minor). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. There are two measures marked with a '7' in the treble clef.

85. Keinen hat Gott verlassen.

Musical score for No. 85, 'Keinen hat Gott verlassen.' The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature is one flat (E minor). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. There are two measures marked with '(1)' and '(2)' in the treble clef, and one measure marked with a '4' in the bass clef.

86. Erbarm dich mein, o Herr Gott.

Musical score for No. 86, 'Erbarm dich mein, o Herr Gott.' The score is in 3/8 time and G major. It consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system includes first and second endings, marked (1) and (2). The second system continues the piece.

87. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.

Musical score for No. 87, 'Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.' The score is in 3/8 time and G major. It consists of three systems of grand staff notation. The first system includes a first ending, marked (1). The second system includes a second ending, marked (2). The third system continues the piece.

88. Es wolle Gott uns gnädig seyn.

Musical score for No. 88, 'Es wolle Gott uns gnädig seyn.' The score is in 3/8 time and G major. It consists of two systems of grand staff notation. The first system includes a first ending, marked (1). The second system continues the piece.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line.

89. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit.

The second system continues the musical piece with two staves. It maintains the 3/4 time signature and one sharp key signature. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

B. 2. Chriſte.

The third system is labeled 'B. 2. Chriſte.' and consists of two staves. The notation includes a fermata over a note in the upper staff and various rhythmic figures in both staves.

The fourth system consists of two staves. It continues the musical development with various note values and rests.

B. 3. Kyrie.

The fifth system is labeled 'B. 3. Kyrie.' and consists of two staves. The notation includes a fermata and various rhythmic patterns.

The sixth system consists of two staves. It continues the musical piece with various note values and rests.

The seventh system consists of two staves. It continues the musical piece with various note values and rests.

90. Herr Gott dich loben wir.

3 mal.

Pedal. Pedal. Pedal.

6 mal.

6 mal.

3 mal.

Musical notation for the first system of piece 91, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

91. Christ ist erstanden. D moll.

Musical notation for the second system of piece 91, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the third system of piece 91, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Dritte Vers.

Musical notation for the fourth system of piece 91, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Vom Zeichen.

92. Vater Unser im Himmelreich.

Musical notation for the first system of piece 92, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Musical notation for the second system of piece 92, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Two empty musical staves at the bottom of the page.

93. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

Musical score for piece 93, 'Durch Adams Fall ist ganz verderbt.' The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of grand staff notation. The first system includes a first ending marked with a circled '1'. The second system includes a second ending marked with a circled '2'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

94. Christ unser Herr zum Jordan kam.

Musical score for piece 94, 'Christ unser Herr zum Jordan kam.' The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of grand staff notation. The first system includes a first ending marked with a circled '1'. The second system includes a second ending marked with a circled '2'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

95. Jesu meine Freude.

Musical score for piece 95, 'Jesu meine Freude.' The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of grand staff notation. The first system includes a first ending marked with a circled '1'. The second system includes a second ending marked with a circled '2'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

96. Sollt ich meinem Gott nicht singen.

The first system of music for piece 96 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a half note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note F3, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of music for piece 96 consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line, with a mix of quarter and eighth notes.

The third system of music for piece 96 consists of two staves. The upper staff continues the melody, showing a variety of rhythmic patterns. The lower staff continues the bass line, maintaining a steady accompaniment.

The fourth system of music for piece 96 consists of two staves. The upper staff continues the melody, ending with a half note. The lower staff continues the bass line, ending with a half note.

97. Wir glauben all an einen Gott.

The first system of music for piece 97 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a half note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note F3, and continues with a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of music for piece 97 consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the bass line, with a mix of quarter and eighth notes.

The third system of music for piece 97 consists of two staves. The upper staff continues the melody, ending with a half note. The lower staff continues the bass line, ending with a half note.

98. Meine Hoffnung steht auf Gott. C moll.

Musical score for piece 98, 'Meine Hoffnung steht auf Gott'. It consists of two systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the piece with similar notation. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4.

99. Alle Menschen müssen sterben.

Musical score for piece 99, 'Alle Menschen müssen sterben'. It consists of two systems of grand staff notation. The first system includes first and second endings, marked with '(1)' and '(2)'. The second system continues the piece. The key signature is C minor and the time signature is 3/4.

100. Befiehl du deine Wege.

Musical score for piece 100, 'Befiehl du deine Wege'. It consists of three systems of grand staff notation. The first system includes a first ending marked with '(1)'. The second and third systems continue the piece. The key signature is C minor and the time signature is 3/4.

