

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -  
Hochschulbibliothek**

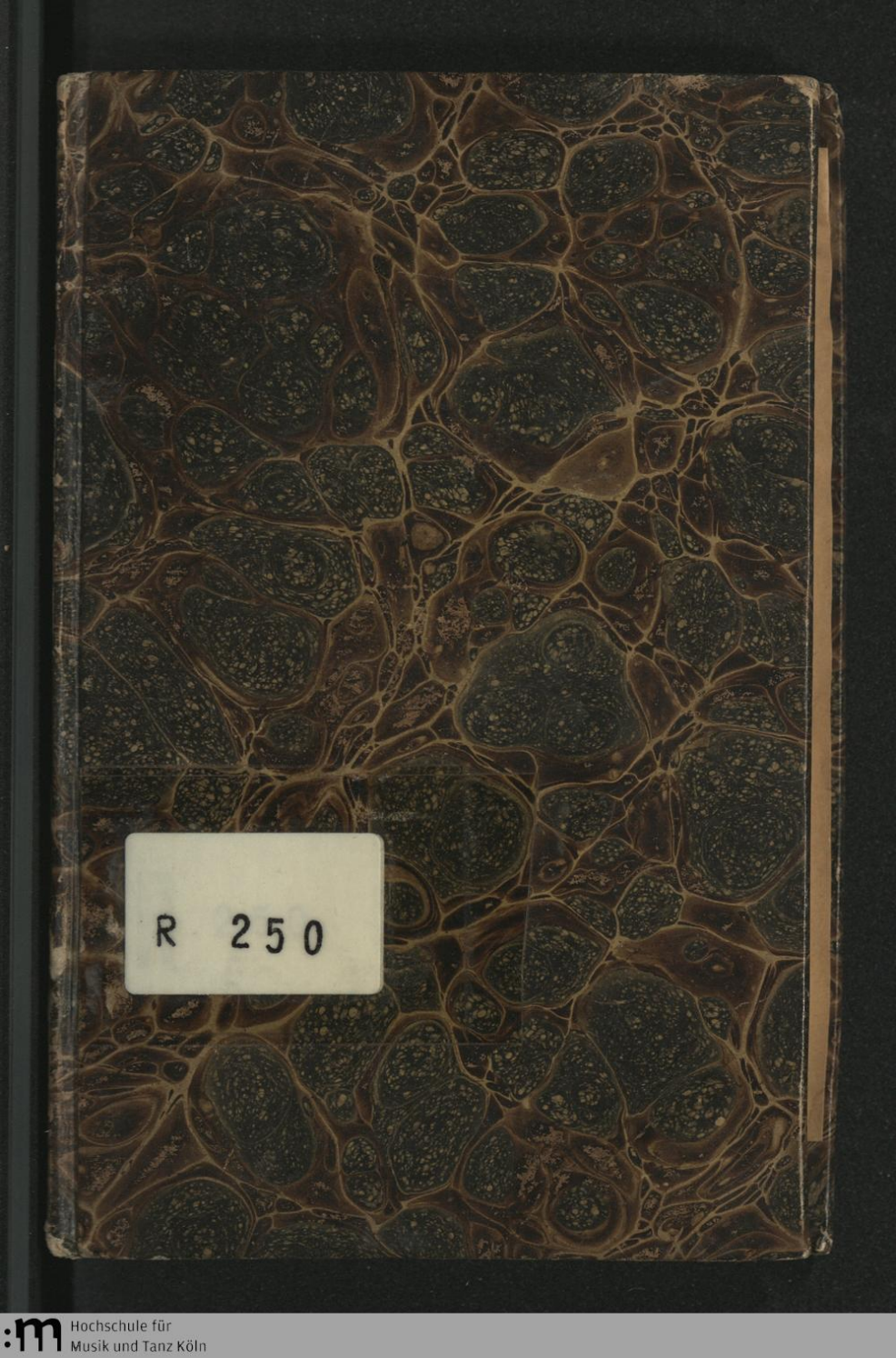
**Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt**

**Becker, Carl Ferdinand**

**Leipzig, 1828**

---

[urn:nbn:de:hbz:kn38-6148](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-6148)

The image shows the front cover of an old book. The cover is decorated with a marbled paper pattern, featuring a complex, organic design of dark brown and black tones with lighter, tan-colored veins that create a cell-like or stone-like texture. A small, rectangular white paper label is affixed to the lower-left portion of the cover. The label has the text 'R 250' printed on it in a simple, black, sans-serif font. The book's spine is visible on the right side, showing a light-colored material, possibly leather or cloth, which appears worn and aged. The overall appearance is that of a well-used, historical volume.

R 250



Bücherei

sta

usik

Hochschule für Musik Köln



KN38\$0000146488

Rathgeber

für

Organisten,

denen ihr Amt am Herzen liegt,

von

Carl Ferdinand Becker,

Organisten an der Petrikirche in Leipzig.



Bücherei

der

Leipzig, 1828. städt. Hochschule für Musik

Bei E. B. Schwicker.





R 250

Laßt die stürmende Orgel ertönen  
Zu dem tausendstimmigen Chor,  
Daß er in klaren, preisenden Liedern  
Süß durchdringe mein staunendes Ohr,  
Mich mit fremden Entzücken durchströme,  
Und den Himmel mir bringe vor's Aug'!

Milton.

Dem theuren Vater,

H e r r n

Dr. G. W. B e c k e r,

Mitgliede vieler gelehrten Gesellschaften,

aus Liebe und Dankbarkeit

g e w i d m e t

v o m

Verfasser.







## V o r w o r t.

---

Ich übergebe hier dem Publikum nicht ohne Schüchternheit ein Werkchen, welches wohl mancher Feile noch bedurft hätte, aber vielleicht auch jetzt in unvollkommener Gestalt manches Gute enthält.

Ob es überflüssige und unnöthige Mühe war, über einen Gegenstand, der Jedem so nahe liegt, einmal wieder ein Wort zu sagen, mögen die Freunde des Kirchengesanges selbst beant-



worten. Die wichtigsten Pflichten eines Organisten, von D. G. Türk \*), sind alt, vergiffen — vergessen worden, und das Werkchen ~~\_\_\_\_\_~~ welches immer ~~\_\_\_\_\_~~ manches recht Gute enthält, ist nicht ganz mehr für unsere Tage. Ich versuche es, durch das meinige ein ähnliches, wie das vom sel. Türk, für unsere Tage darzubringen; doch glaube man ja nicht, daß, obgleich die Gegenstände sich gleichen, auch die Art der Behandlung beider gleich sei. Man prüfe das meinige und das von Türk, so wird man auf jedem Blatt den Unterschied wahrnehmen: nur das gemeinschaftliche Augenmerk theilen sie, daß der Organist nach dem Besten streben, und alles Unkirchliche lassen möge.

Daß ich im V. §. das Generalbassspielen so kurz abfertige, bringt die Sache selbst

---

\*) Halle, auf Kosten des Verfassers. 1787.

mit; Türk hat zwei und einen halben Bogen zu dieser Erklärung gebraucht, und was hat er damit bewiesen? — nichts!

Notenbeispiele habe ich wenig genommen, um das Büchelchen nicht zu übertheuren. Die alten Tonarten oder die Kirchentöne werden Manchem hoffentlich wenigstens bekannter werden, als sie es noch sind. Daß jeder Organist sie kennen sollte, kann keine Frage sein; aber die Bücher, worin eine Beschreibung von ihnen sich findet, möchten vielen zu kostspielig zum Ankauf, oder zu trocken zum Studiren sein. —

Herzlich wünsche ich nun, daß dieß Büchelchen Organisten auf dem Lande oder in kleinen Städten mit recht vielem Nutzen gebrauchen möchten, um darin, wenn auch nicht Lehre, doch Anleitung zu finden, wie sie sich mit gutem Willen besser fortbilden können.



Sollte meine kleine Arbeit eine 'gute Aufnahme finden, so werde ich ein ähnliches, unter dem Titel: Rathgeber für Cantoren u. s. w. herausgeben, welches insbesondere die Verbesserung der Chöre im Augenmerk hat.

Sagt ein Mann, wie G. Weber, Marx, Rochlitz, Wendt &c. ein günstiges Wort über dieses mein erstes Werk, so werde ich mich ungemein belohnt fühlen; doch auch den Tadel vernehm' ich gern, wenn er nicht auf Kränkung abgesehen ist.

Leipzig, im September 1827.

Der Verfasser.



## Einleitung.

---

Wenige Künste sind in neuerer Zeit so ausgebildet, so gehoben und begünstigt worden, als die Musik, sowohl was die technische Fertigkeit, als auch besonders was die Theorie betrifft; aber leider hat man noch immer Gelegenheit, zu beobachten, daß dort, wo die Töne am meisten das Gefühl in Anspruch nehmen, am größten ihre Wirkung zeigen, erschüttern und beruhigen, erheben und zur Andacht führen, nämlich in der Kirche, am wenigsten für die Tonkunst gethan worden ist.

Beweise hierzu können dem nicht fehlen, der dem Gottesdienst auf dem Lande, oft aber auch in der Stadt, beiwohnt und hört, wie das Vorspiel, welches doch die Gemeinde auf den Inhalt des Liedes vorbereiten und in ihr die Andacht für den Höchsten erwecken soll, aus einem Chaos von Tönen besteht, das kaum die Tonart der zu singenden Melodie bestimmt, geschweige denn nur einen



firchlichen Charakter enthält; wie der Choral selbst aber in einem Zeitmaß gespielt wird, um entweder schleppend hinzuschleichen, wodurch der Organist mit der Gemeinde immer in Streit zu liegen scheint, oder so geschwind hinzueilen, daß letztere nicht nachzukommen vermag, und die Art und Weise, wie das Zwischenspiel ausgeführt wird, nöthigt oft dem Laien in der Musik schon ein Lächeln ab.

Warum dieses so häufig Statt findet, ist nicht so gar schwer zu erklären.

Die erste Ursache liegt wohl, es ist kaum zu glauben, darin, daß der Organist nicht einer Maschine gleichen will, welche die Gemeinde nur im Tone halten und von ihr abhängen soll. Er möchte nur seine Kunst zeigen, will aber nicht etwa etwas Gediegenes zum Vorschein bringen, was jeder thun soll, sondern eine ganz gewöhnliche Fingerfertigkeit zeigen.

Wie viele müssen dieß zugeben! Und wie viele hätten Grund, sich den folgenden Vers, der über dem Manual eines alten Orgelwerks steht:

Du spielst hier nicht für Dich,  
Du spielst für die Gemeine,  
Dein Spiel erhebe ihr Herz,  
Sei einfach, ernst und rein!

tief einzuprägen und die triftigste Ursache, ihn in ernste Erwägung zu ziehen!

Einige andere Quellen dieses großen Übelstandes möchte ich auch darin suchen:

Erstlich die, welche durch Verhältnisse oder durch eignen Trieb sich dem Schulamt widmen, müssen den Organistendienst mit verrichten, und häufig trifft es sich, daß sie weder den geringsten Sinn, noch einige Lust und Liebe zu diesem fast aufgedrungenen Amte haben.

Zweitens solche, welche Empfänglichkeit dafür besitzen, und mit Liebe Musik ergreifen, finden oft Lehrer (man könnte sagen gewöhnlich), die, traurig genug, ihren Schlandrian so gewohnt sind, daß sie es für ihre Pflicht halten, ihren Schüler eben so geistlos handeln zu lassen, wie sie es stets selbst thun. Je mehr dann der Schüler auf dem Klavier <sup>1)</sup> herauf und herunter fahren kann, desto mehr fühlt sich der Lehrer glücklich <sup>2)</sup>.

Es ist schlimm, daß es so ist, aber wahr ist es auch, und stets hat es und wird es nicht allein zum

---

1) Würde der Unterricht, nachdem die Fingerlegung in Richtigkeit gebracht ist, bei Zeiten auf der Orgel fortgesetzt, so würde schon dadurch dem Spiele mehr Ruhe und Gleichheit gegeben werden.

2) Daß es auch würdige Ausnahmen giebt, bekenne ich mit Freuden und achte sie, wie es sich gebührt.



Verfall des Orgelspiels, sondern auch des Choral-  
 gesanges mit beitragen.

Daß übrigens manche von unsern Componisten  
 auch einen Theil der Schuld mit beitragen, ist nicht  
 zu leugnen, da mehrere von ihnen nicht die Orgel  
 von dem Pianoforte, wie es scheint, zu unterschei-  
 den wissen, andere Werke für dieselbe schreiben, die  
 überall eher hinpaffen, als auf ein Orgelpult. Auch  
 musikalische Schriftsteller sprechen über vieles räthsel-  
 haft, zerbrechen sich fast den Kopf Probleme zu lö-  
 sen und erwähnen oft kein Wort von der Choral-  
 kunst und den Kirchentonarten, die, wenn auch  
 nur darum, nöthig für den Organisten sind, um zu  
 erklären, warum ein Choral, wie z. B. Christus, der  
 uns selig macht — in G moll beginnt und in D dur  
 endigt, was gar nicht mit unsern heutigen Regeln  
 übereinstimmt.

Müssen diese beiden letzten Gründe nicht dem  
 Schüler Mißtrauen einflößen, und kann er nicht mit  
 Recht glauben, wenn er ein Notenstück erhält, wor-  
 auf mit großen Buchstaben „Für Pianoforte oder Or-  
 gel“ geschrieben steht: ist Orgel- und Klavierspielen  
 gleich, so brauche ich auf den Choral, als den leicht-  
 testen Theil, wenig oder gar keine Zeit und Mühe  
 zu verwenden, da ich schon die und die Klaviersachen  
 herunterspiele?

Hat er Unrecht? — Nach solcher Ansicht nicht, aber: „ein nicht zu schweres Concert ist leichter zu spielen, als ein Choral,“ sagte Türk vor 40 Jahren, wie er über einen ähnlichen Gegenstand schrieb.

Für den nun, welcher fühlt, daß in der Musik, besonders der kirchlichen, etwas mehr liegt, als bloßer Klang und Laut; für den, welcher fühlt, daß in den Gesängen unserer Urbäter etwas sich befindet, was er sich nicht enträthseln kann; der darin eine Kraft spürt, die ihn fühlen läßt: Neuere leistet nicht mehr als diese Gesänge von den grauen Alten; für den, der Sinn für das Schöne und Würdige hat; der nachholen möchte, was versäumt und nicht gelehrt ward: für solchen habe ich insbesondere dieses Büchelchen geschrieben.

Möchte es mir gelingen, so faßlich und bündig als möglich, einige Lehren über die Kunst vorzutragen, die zur Andacht und Gottesverehrung erheben soll! Möge Manchen ein richtigerer Weg gezeigt werden!

---



Man kann von einem Orgelspieler mit Recht fordern und verlangen, daß er, wenn er auch nicht alle contrapunktische Geheimnisse und Spitzfindigkeiten versteht, doch ein Vorspiel zu machen wisse, jeden Choral gut vortragen könne und einige Kenntnisse vom Orgelwerk besitze.

Diese drei Punkte muß jeder inne haben. Um auch die kleinste Stelle auszufüllen, gehört die Bekanntschaft mit ihnen dazu, und hat man den Wunsch, sich weiter in der Orgelkunst auszubilden, so läuft der Nutzen der darauf gewandten Mühe stets auf die drei Punkte hinaus. Doch darf auch keiner von ihnen weniger ausgebildet sein; denn nur alle drei Theile können Gutes wirken, können Unrecht befördern helfen und wahre Freude erwecken.

### §. I.

#### Über das Vorspiel.

Ein Vorspiel (Praeludium) zu einem Liede, es mag freudig, z. B. Nun freut euch, lieben Christen, g'mein — oder kräftig, z. B. Ein' veste Burg ist unser Gott — oder klagend, z. B. Herr! ich ha-

be mißgehandelt — sein, immer muß es, wenn es seinen Zweck erfüllen soll, das auszudrücken suchen, was in dem darauf folgenden Liede als die Hauptempfindung dasteht <sup>1)</sup>).

Ehe man daher ein Vorspiel beginnt, ist es nicht allein genug, die Melodie, nach der das Lied gesungen werden soll, zu wissen, sondern es ist auch noch nothwendiger, die Textesworte genau durchzulesen, weil oft Texte zu Melodiceen gemacht sind, die gar nicht zu dem Charakter der letztern passen.

Der Orgelspieler macht oft die unangenehme Bemerkung, daß manche Dichter gar keinen Funken von musikalischem Geist gehabt zu haben scheinen und sich nur meistens an das Metrum alter Lieder, wovon jedes nicht nur eine Melodie, sondern oft sehr viele hatte <sup>2)</sup>, hielten. Wie konnten, um nur einige Fälle anzuführen, solche arge Mißgriffe

1) K. W. Franz sagt in seinem Choralbuch: „Da nicht jeder in diesem Sinne“ nämlich die Gemeinde auf den im folgenden Liede herrschenden Charakter vorzubereiten „prä-ludiren kann, so würde es zweckmäßiger sein, wenn man vor Anstimmung des Liedes nur einige Griffe thäte.“ Doch würde ich nicht eher zu dieser Erleichterung rathen, als bis sich gar kein Fünkchen von Empfindung und Erfindung mehr zeigte. Dann ist es dringend zu empfehlen.

2) Nach dem Metrum: Hilf Gott, daß mirs gelinge — finden sich 10 Melodiceen, auf das: Es woll' uns Gott gädig sein — 8, zu: Ein' veste Burg ist unser Gott — 7. Doch jetzt ist es leider umgekehrt, und auf manche Melodie kann man 20 bis 30 Gesänge rechnen.



geschehen, als z. B. Hast du denn, Jesu, dein Angesicht verborgen — nach der sehr muntern Melodie: Lobe den Herren, den mächtigen König — oder das freudige Lied: Gott, deine Kraft, die Alles schafft — nach der klagenden Weise: O Traurigkeit — oder das Passionslied: Geist der Andacht, senke du — nach der kräftigen Melodie: Jesus, meine Zuversicht<sup>3)</sup>, singen zu lassen? Kann dadurch Erbauung erweckt, befördert werden?

Einigermassen können die Dichter entschuldigt werden, da sie sich nicht mehr, oder wenigstens wohl selten mit unsern Choralcomponisten, wie Luther mit Walthers, oder Rodigast mit Gastorius, besprechen, und die neuen Melodiceen sich selten sehr weit ausbreiten, weil die Einführung derselben mit Schwierigkeiten verknüpft ist; daher sie nur ihre Geistesgeburten nach alten Gesängen einrichteten. Doch mehreres davon suche man weiter unten, wenn vom Choralspiel die Rede ist.

Findet man also ein Lied, wo der Text zur Melodie nicht passen will, d. h. wo die Worte freudig und die angegebene Melodie traurig, oder die ersteren bittend sind und die letztere munter ist, so sehe man erst, ob das Lied nach einer besser dem inliegenden Charakter entsprechenden Melodie gesungen werden kann, und öfters kann dem Fehler des

---

3) An einer größern Menge von Beispielen hierzu kann es dem aufmerksamen Orgelspieler nicht fehlen, denn unsere Gesangbücher sind voll von solchen — Irrungen.

Dichters sehr leicht nachgeholfen werden, da man die Wahl zwischen 2—3, ja sogar 3. B. zu dem Liede: Es lebt ein Gott, der Menschen liebt — zwischen 13 Melodien hat. Unter ihnen wird doch eine sein, welche sich einigermaßen dazu eignet, und hat man also diese passendere gewählt \*), so thut man wohl, sie jeden Falls ins Vorspiel mit hineinzuflechten, weil in den meisten Gesangbüchern die Melodien über dem Liede stehen, und die Gemeinde die hier angegebene anstimmen würde, wenn auch selbst eine falsche Melodie (in Hinsicht des Metrums), z. B. Wer zählt der Engel Heere — nach der Melodie: In allen meinen Thaten — oder: Die Seele Christi heil'ge mich — nach der Melodie: Nun laßt uns den Leib begraben — oder: Gott, welcher ein Kampf in meiner Seele — nach der: Wie wohl ist mir, o Freund, der — angegeben wäre.

Findet sich aber keine andere, so suche man dem Charakter des Liedes darin zu entsprechen, daß man in dem Liede: Es lebt ein Gott, der Menschen liebt

---

4) Ich setze voraus, daß der Organist freie Wahl hat, und welcher Prediger oder Kirchenvorsteher sollte wohl so nachsichtslos sein und das Gute für die Kirche hindern, statt befördern? — Doch freilich giebt es auch Organistenstellen in Städten, wo schon der oberste Schüler über dem Organisten steht, und von dem es bann abhängt, die Wahl zu treffen. Wie die Wahl der Melodien ist, läßt sich denken; doch der würdige Organist schweigt, spielt während des Gottesdienstes, und wer verliert dabei — der Gottesdienst!



— lebhafter und feuriger Spiele, als man es zu der sanften Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen — thun würde, und zu dem Liede: Geist der Andacht, senke du — sanfter und rührender, als es zu der kräftigen Melodie: Jesus, meine Zuversicht — geschehen dürfte, und so fort. Nicht schwer wird es dem Leser werden, mehrere Beispiele nach diesen Winken zu finden, und ich beschränke mich hier, wie im fernern Verlauf des Werkchens, bloß auf einige, um sowohl nicht zu ermüden, als auch nicht die Bogenzahl zu sehr auszudehnen.

Ein Vorspiel selbst ist also ein Satz, der

- 1) die Gemeinde zur Andacht erheben,
- 2) sie in den Ton bringen soll, wonach sie die übrigen Intervalle im Chorale leicht treffen kann <sup>5)</sup>).

Die Gemeinde zur Andacht zu erheben, das große Verdienst des Organisten, wenn er es bewerkstelligen kann, besteht gewiß zunächst darin: alles, was ans Weltliche erinnert, zu Hause zu lassen, und sich einer edlen Einfachheit zu befleißigen <sup>6)</sup>. Nicht als

---

5) „Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit größer ist der mit jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren.“ Forkel allg. Geschichte d. M. II. S. 43.

6) „Es ist das erhabne Ziel religiöser Musik, das menschliche Gemüth durch die Wunder der Tonkunst dem Höchsten zu nähern und zu befreunden; Größe und Einfachheit

soll damit bloß Monotonie bezweckt werden; nein, nur jeder Übergang soll natürlich, jede Dissonanz wohl aufgelöst sein und überhaupt nicht zu weit ausgewichen werden. Wer schon einige Kenntnisse von den Accorden, deren Verwechslung u. s. w. hat, wird mich verstehen, wer sie noch nicht besitzen sollte, bitte ich, sie vorher nachzuholen.

Mit den Übergängen aus dem Grundton in die Sexte moll, Secunde moll, Quarte dur und Quinte dur in einer harten Tonleiter, und aus dem Grundton in die Terz dur, Sexte dur, Quarte moll und Quinte dur in der weichen Tonreihe hat man zu moduliren genug, und doch sind diese angeführten Accordfolgen so natürlich, daß jedes reine Ohr sie gern empfindet <sup>7)</sup>. Ward aber der Ideengang dazu entsprechend gewählt, so ist man gewiß sicher, den Zweck des Vorspiels erfüllt und das Ohr und das Herz der Gemeinde auf das Lied und die Melodie

---

sind daher ihre unverbrüchlichen Gesetze, Ernst und Würde das Gepräge ihres Wesens. Fern sei es von ihr, durch den üppigen Reiz technischer Verzierungen, den Sinnen zu schmeicheln, und uns von den heiligen Gebräuchen abzulenken, die zu begleiten und zu erhöhen ihr eigentliches Geschäft ist.“ Leipz. musik. Zeitung 1806. S. 66.

7) „Neue Inventiones und Manieren werden in der Musica practica wohl nicht aufhören, so lange die Welt stehen wird, aber die Fundamenta müssen nicht zerrüttet werden, denn sie haben ihren Ursprung von der Natur, ja von Gott selber!“ Werkmeister, Anmerkungen zum Generalbass. 1672. §. 103.



vorbereitet zu haben <sup>8)</sup>). Die wohlklingendsten Vorspiele sind so geschrieben, das heißt: einfach, und man wird mir beispflichten, wenn man die Orgelstücke von Fischer, Dley, Rink, Kittel, Umbreit, Gebhardi, Knecht, Werner, zum Theil von S. A. Dröbbs u. a. m. zu spielen sucht, wie sie der Componist empfunden hat. Nicht muß der Componist dabei auf Künstelei hinausgehen, nicht ängstliche kanonische Nachahmung zu machen suchen; nein, Melodieen muß er erfinden, Melodieen, welche aus dem Herzen kommen und zu den Herzen der Zuhörer gerne gehen. Doch dürfen sie nicht profan klingen, sondern sie müssen würdig, den Höchsten zu ehren, dahin schreiten, und einen glauben machen, es komme das Schöne von oben herab <sup>9)</sup>.

---

8) „Nichts kann zweckloser und nachtheiliger für die Erbauung sein, als ein schlechtes aus vielerlei heterogenen Sätzen zusammengesicktes Vorspiel, so wie hingegen nichts rührender und erbaulicher, als ein solches Vorspiel, welches durch zweckmäßige Wahl und Verbindung der Gedanken zum Gefühl des im darauf folgenden Liede enthaltenen Charakters vorbereitet, und das Herz gleichsam den Einbrücken desselben öffnet.“ Forkel allg. G. II. S. 43.

9) „Welche Gelegenheit hat ein Orgelspieler unter der heiligen Communion, bei Bußtagen, und anderen festlichen Anlässen, ins Herz zu spielen, wena er aus dem Herzen zu spielen vermag! und welchen Stoff bietet ihm nicht der Choral dar! Vom Hirtenlied an der Krippe Jesus bis zur Jammerklage am Schädelberge, von da bis zum Triumphthor der Auferstehung und Himmelfahrt, und

Große Orgelstücke, wie Fugen, Orgeltrio's, oder große Präludien von S. Bach, Händel, Albrechtsberger, Mozart, Krebs, Johann Schneider <sup>10)</sup> und vielen andern, so viel Genuß auch der Spieler daran stets finden wird, rathe ich nicht zu einem Vorspiel zu wählen; denn die Zuhörer sind theils zu gemischt, und es erwacht bei manchem Unmusikalischen, weil seinem Ohr immer das Thema wiederkehrt, gewiß leicht die Frage, wenn auch die Fuge oder das Trio noch so schön ist: „warum spielt denn der Organist immer nur dasselbe?“ theils ist so ein Stück gewöhnlich zu lang <sup>11)</sup> und theils muß man Rücksicht dabei auf sein Orgelwerk nehmen. Denn schon auf einem 8füßigen Werk läßt sich nicht das Schöne und Große, besonders in Hinsicht der Abwechslung, in das Spiel legen, wie in eins von 16 Fuß, geschweige erst auf einem 4füßigen <sup>12)</sup>.

---

von da bis zum Donnerhall der Weltgerichtsposaune.“  
Ch. Fr. D. Schubart in s. verm. Schriften. (Zürch, 1812.)

10) Seine neueste große Fuge (ein herrliches Werk, voll Kraft und Würde) ist bei Wilhelm Härtel in Leipzig erschienen.

11) Solche große, oben angeführte Werke sind auch selten vom Componisten zum Gebrauch der Vorspiele geschrieben, sondern dazu, um den Kennern des Orgelspiels etwas Großes der Kunst zu bieten, sie ganz zu entfalten und dem Kunstjünger einen Weg zu zeigen, bei Übung derselben auf die höchste Stufe zu gelangen.

12) Die Erklärung eines 4, 8 und 16füßigen Werks suche man unter S. IV., wenn von der Orgel selbst die Rede ist.



Aber so ein großes Tonstück hebt auch selten den Hauptton des darauf folgenden Liedes stark genug heraus, d. h. der Hauptton des Liedes imprimirt sich dadurch dem Gehöre nicht genau genug, um die in der Melodie weiter vorkommenden Intervalle sicher zu treffen, und selten oder gar nicht wird die Andacht der Gemeinde erweckt und befördert<sup>13)</sup>. Zum Nachspiel (Postludium) solche Werke von oben genannten unsterblichen Meistern zu wählen, zeigt von Kunstsinne und gediegenem Geschmack, und gern werden die Liebhaber des Orgelspiels dabei verweilen und diesen Genuß zu schätzen wissen. Um der Menge zu gefallen, muß der gebildete Künstler nicht wirken, denn er geräth auf Abwege, wo Kunst- und Geschmackssinn verloren geht und kommt dahin, wo er weder Einigen noch der Menge gefällt.

Also einfach, melodiös, rührend und erhebend soll ein Vorspiel sein, und wird dann nicht allein das darauf folgende Lied schon erhoben, sondern vielleicht selbst zur Erbauung und Wirkung der Predigt viel beigetragen haben.

Bei unbekanntem Melodien aber ist es nicht allein genug, den Charakter in dem Vorspiele auszudrücken, sondern es ist auch nöthig, die Melodie

---

13) Ein sehr berühmter Mann sagte mir einmal nach einem Vorspiel, welches der Organist zu lang gewährt hatte: „Glaubt denn der gute Mann, daß wir in die Kirche gekommen sind, um ihn zu verehren und nicht den lieben Gott?“ — Man nehme sich ein Beispiel.

des Liedes mit hineinzuflchten, um Störungen zu vermeiden, die sehr leicht sonst vorkommen können. Nun wäre es aber nicht ganz statthaft, den Choral aus dem Melodienbuche zu spielen, wie er darin steht <sup>14)</sup>, weil leicht die Gemeinde sogleich das Lied anstimmen könnte, sondern man macht so ein Vorspiel auf folgende Arten.

Man erwählt sich ein Thema, was dem Charakter vollkommen entspricht, führt dieß eine kurze Zeit durch und leitet in den Choral genau ein, doch ohne einen förmlichen Schluß zu machen. Jetzt beginnt man die erste Zeile von der zu singenden Melodie, wo möglich auf einem etwas schwächeren Manuale <sup>15)</sup>, ganz rein vierstimmig, wie sie sich im Melodienbuche aufgezeichnet findet, zu spielen. Nach dieser Strophe gehet man wieder auf das Hauptwerk oder stärkere Manual <sup>16)</sup>, ergreift das gewählte Thema aufs neue, behält es so lange, bis man in die neue zweite Zeile der Melodie eingeleitet, bringt diese wie die erstere an, und so führt man die ganze

---

14) Ob es freilich oft nicht besser wäre, den Choral Note für Note vorzuspielen, als ein herz- und gehirnloses Getöse hören zu lassen, gebe ich zu beantworten auf.

15) Besitzt man nur ein Manual, so hilft man sich, indem man beim Eintritt der Melodien einige starke Stimmen hineinstößt.

16) Bei diesem neuen Eintritt des Themas müßte man, um das Orgelwerk von einem Manuale zu verstärken, die vorher hineingestoßenen starken Stimmen wieder ziehen.



Liedesmelodie durch. (Eine Probe siehe im Anhang No. I.) Diese Art, einer Gemeinde eine selten gewordene Melodie vorzuführen, ist durchaus bei guter Behandlung nicht eintönig, erlaubt eine ungemeine Menge der Veränderungen in Hinsicht des dabei gewählten Thema und erfüllt ihren Zweck sehr genau, besser noch, nach meinem Bedünken, als die nun folgende, von vielen ältern Meistern sehr empfohlne Bearbeitung.

Diese besteht nämlich darin, daß man, wie bei der vorigen Behandlung, ebenfalls sich ein Thema, dem Liede und der Melodie entsprechend, wählt, aber nicht, wie wir vorhin gesehen haben, dieses aufhebt, sondern während das hierzu erwählte Thema fortarbeitet, läßt man die erste Strophe des Chorals auf einem scharf registrirten Manuale eintreten und trägt die Melodie (Cantus firmus) ohne alle Verzierungen, während die andere Hand und das Pedal immer fortgeht, vor. Ist diese Zeile vorgetragen, so verbindet sich diese Stimme mit denen auf dem schwächern Manual, um wieder auf die nächstfolgende Strophe einzuleiten, und trägt sie dann wieder unter dem Fortgehen der anderen Stimmen vor, und so wird die ganze Melodie auch auf diese Weise vor das Ohr der Zuhörer gebracht.

Aber diese Art, eine unbekannte Melodie vorzutragen, setzt nicht allein die größte Kenntniß des Contrapunktes voraus, denn sie ist nach einer großen Fuge gewiß das stärkste Stück der Kunst und sehr schwer gut und wohlklingend vorzutragen, sondern

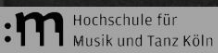
sie wird noch schwerer und oft völlig unbrauchbar auf dem Orgelwerk, wo sich nur ein Manual befindet, und doch befriedigt es die Erwartung nicht so vollkommen, wie wir es bei der ersten Art gesehen haben. Denn die Melodie des folgenden Liedes wird allerdings sehr gut vernommen. Allein die Harmonie erscheint, durch das stete Fortarbeiten<sup>17)</sup> der übrigen Stimmen (gewöhnlich nimmt man in die rechte und linke Hand eine Stimme und das Pedal obligat; daher es Orgeltrio genannt wird), so verändert, daß der Zuhörer, ob er gleich die Melodie deutlich und stark gehört hat, sie doch weniger behält und faßt, indem die Harmonieen ihm zu dunkel und fremd waren.

Eben so wenig hilft folgende Art, welche man zwar auf einem Manual ausführen kann, zur Erbauung und Erinnerung an eine unbekannt Melodie.

Man wählt ein passendes Thema, leitet in die erste Strophe ein, und spielt die Melodietöne in der Oberstimme, ganz wie sie sich aufgezeichnet finden, während die tieferen Stimmen in der erst gewählten Bewegung fortfahren. Ist so die erste Zeile vorgelesen worden, so verbindet sich diese Oberstimme mit den übrigen und sie leiten sämtlich in die zweite

---

17) Die übrigen Stimmen müssen eine andere Bewegung und ein- oder zweimal schneller sein als die Melodie, um letztere mehr abstechen zu lassen. Man vergleiche übrigens C. Bach's Orgeltrio's darüber.





Zeile. Hier tritt nun aber statt der Oberstimme der Alt oder die zweite Stimme ein und trägt die Melodiefortschreitungen eine Octave tiefer vor, so daß sich diese Stimme zwischen der ersten Stimme und dem Pedal befindet. Hierauf vereinigen sich die sämtlichen Stimmen wieder, um in die dritte Strophe einzuleiten, welche nun von dem Pedal ergriffen und zwei Octaven, gegen die Noten der aufgeschriebenen Melodie gerechnet, tiefer gespielt wird. Nach dieser Vorbringung des Thema's wiederholt sich diese Art entweder so, daß die Oberstimme beginnt und der Alt folgt, oder man legt die Melodie nach dem Pedal gleich wieder in Alt und dann in Sopran (Oberstimme).

Die Art und Weise, ein Vorspiel zu machen, wo die ganze Melodie des folgenden Liedes ins Pedal gelegt wird, ist eben so unzuweckmäßig als sie schwer ist, da erstlich die sonderbarsten Harmonieschritte gewählt werden müssen, um Accorde auf die Melodietöne zu bauen, und zweitens der Unmusikalische gar keine Melodie entdecken und vernehmen wird, weil er sie stets in der Oberstimme erwartet, und ich halte mich daher über die Art, wie sie gebraucht und ausgeführt wird, nicht länger auf.

Daß also durch die letzten Arten der angegebenen Vorspiele wenig Andacht und eben so wenig der Gemeinde der rechte Ton gegeben wird, kann ein Jeder daraus nun selbst abnehmen, und ich muß diese drei letzten Arten auf das Nachspiel, wo dem Kenner und Liebhaber ein Genuß verschafft werden soll, auf eine

Zeit außer den Gottesdienst oder zur Communion verweisen, wo der Organist etwas länger verweilen kann und öfters muß, und wo sich die erste von den letzten drei Arten recht gut machen wird <sup>18)</sup>).

Etwas aus diesen letztern Vorspielen kann aber den Probirstein des guten Vorspiels abgeben und die Gemeinde vollkommen auf den Choral vorbereiten, wenn man nämlich eine Strophe aus dem Choral anbringt, es mag nun zu Anfang, Mitte oder zu dem Ende des Vorspiels, die erste, die mittellste oder letzte Strophe der Melodie sein. Es wird der Probirstein des Vorspiels in so fern werden, als man den Beweis ablegt, den Charakter der Melodie getroffen zu haben, wenn diese bei dem Eintritt nicht absteht, die Gemeinde vollkommen vorbereitet ist und sich auf die gespielte Strophe besinnt, so daß ihr die übrigen leicht einfallen.

Die Lieder, welche man noch in den alten Tonarten und in ihrer eigenthümlichen Gestalt findet <sup>19)</sup>, haben kein anderes Vorspiel nöthig, als eins

---

18) Man glaube ja nicht, als sollte man solche Werke von Bach, Händel, Krebs, Neubt nicht spielen; o lieber so oft wo möglich, bis man sie auswendig kann; denn man wird eine Fertigkeit im Orgelspiel erlangen, die dann das wahre Orgelspiel erst macht.

19) Warum sollt ich mich denn grämen — Durch Adams Fall ist ganz verderbt — Lobet den Herrn, denn er ist freundlich — diese Lieder zeigen besonders bei den Schlüssen Veränderungen, wie man bemerken wird. Warum das ist, suche man unter den Kirchentonarten S. III.



von den Arten, wie wir durchgegangen haben; nur die Übergänge und Schlüsse bilden einige Veränderungen, welche, wenn von den Kirchentönen §. III. die Rede ist, erwähnt werden sollen.

Das Vorspiel zu einer Musikaufführung weicht zwar ganz von den angegebenen Arten ab, weil es einen andern Zweck hat, aber ich glaube, es ist hier der beste Ort es mit einzuschalten.

Im Allgemeinen ward es eingeführt, um das Ohr des Zuhörers auf die musikalische Gabe selbst vorzubereiten und leider auch dem Musikpersonale Zeit zu schaffen, die Instrumente einzustimmen.

Mag nun das gewählte Stück der Kirchenmusik aus einem Tone gehen, aus welchem es will: der Organist fängt in **D** (moll oder dur macht hierbei keinen Unterschied) zu präladiren an, um dadurch den Saiteninstrumenten (Violinen, Violen, Cello's, Contrabässen) Zeit zu gewähren, rein gestimmt zu werden.

Ist dieß geschehen, so ist es am besten, sich ein Zeichen vom Cantor oder Musikdirector geben zu lassen, um nun in den Hauptton, woraus das Musikstück geht, hinüber zu moduliren. Hier ist es aber sehr gut, den Hauptaccord öfters anzuschlagen, daß die Blasinstrumente, welche in der Kälte, wie es häufig geschieht, zu tief stehen<sup>20)</sup>, herausgezogen, und die Pauken, welche fast stets nur den Hauptton

---

20) Oft beträgt es einen halben Ton und darüber. Also Grund genug, auch darauf Obacht zu geben.

und die Unterquarte angeben, gestimmt werden können. Nothwendig ist es aber, die Partitur des gewählten Musikstückes vorher genau durchzusehen, ob etwa die Trompeten und Hörner in einem andern als dem Hauptton gesetzt sind. Dann muß man auch in diesen einleiten und bis die reine Stimmung von ihnen eingerichtet ist, verweilen. Der beste Organist kann vor der Kirchenmusik, wie leicht zu ersehen, nicht viel von seiner Kunst, noch weniger von seinem Gefühl zeigen, und wohl thut er, wenn er alle laufende, geschwinde Passagen meidet, schöne, kräftige Accordfolgen hören läßt und sich vorher mit der Partitur bekannt macht; denn es ist doch einanderes, ob er zu einer Dankcantate oder Passionsmusik prälu dirt. Denn obgleich immer zu so einem Vorspiel das volle Werk genommen wird und genommen werden muß, da sonst die Gemeinde das Gekreische und Gepfeife der Blas- und Saiteninstrumente vernehmen würde, so läßt sich doch zu der ersteren Musik mehr eine lebendigere, auch etwas schnellere Accordfolge wählen, als zu der letzteren <sup>21)</sup>.

Noch ist aber hierbei besonders zu bemerken, ob die Orgel im Chor- oder Kammerton steht. Ist sie im Chorton <sup>22)</sup>, so muß erst der Organist mit

---

21) D. h. man wähle zu einer Lob- und Dankcantate lieber die Bewegung von vier Vierteln und zur letzteren von halben Tacten.

22) „Chorton ist derjenige Stimmton, welcher ehemals durch



einer Stimmgabel oder Oboe probiren, wie weit er sich vom Kammerton entfernt, und danach sein Vorspiel transponiren; denn er beträgt nicht allein, nach den Kammerton gerechnet, einen Ton, sondern ist in manchen alten Orgeln eine kleine Terz höher als jener. Der Chorton ist nur bei Orgeln noch gebräuchlich, weil der Orgelbauer durch Erspahrung

---

die Orgeln veranlaßt wurde, und einen Ton höher (zuweilen auch eine kleine Terz) ist, als der jetzt gewöhnliche Stimmton, den man den Kammerton nennet. Weil in den ältern Zeiten das Chor der Kirche der Ort war, wo die Tonkunst am gewöhnlichsten ausgeübt wurde, und weil die Orgeln von jeher nach dieser hohen Stimmung eingerichtet waren, so mußten nothwendig auch alle übrige bei der Kirchenmusik gebräuchliche Instrumente der Stimmung der Orgel angepaßt sein. Als man nachher die Tonkunst auch an den Höfen der Fürsten zum Privatvergnügen derselben eingeführt hatte, fand man, daß diese hohe Stimmung in einem Zimmer zu grell sei, und daß überhaupt sowohl die Blas- als auch Bogeninstrumente bei einer etwas tiefern Stimmung einen schönern und männlichern Ton erhielten. Wollte man aber diese gemachte Erfahrung benutzen, so war man, weil die Orgeln nicht herunter gestimmt werden konnten, anfangs genöthigt, zweierlei Stimmungen zu gebrauchen; auf dem Chore bei der Kirchenmusik die hohe, welche die Orgel nothwendig machte und die man nun den Chorton nannte; in den Zimmern der Regenten aber bediente man sich der tiefern Stimmung und nannte sie den Kammerton. Nach und nach wurde diese tiefere Stimmung die herrschende, die Blasinstrumente wurden derselben gemäß eingerichtet, und man bediente sich nun derselben auch bei der Kirchenmusik."

Roch's musik. Lexikon S. 327.

des tiefen contra C und Cis (denn diese Taste, die wir auf der Orgel C nennen, giebt doch nur D. an) einige Centner Zinn erspart. Bei neuen Werken sollte der Grund nicht mehr gelten, da die Kammerstimmung ohnstreitig vor der Chorstimmung viel Vorzüge hat, weil nicht sowohl die höchsten, sondern die tiefsten Töne schöne Wirkung machen; und da ein neues Orgelwerk so viel zu setzen kommt, wenn es auch nur von mäßiger Größe ist, so sollte dieser Punkt nicht in Anschlag gebracht werden, indem das Bessere durch diese kleine nachzuzahlende Summe offenbar befördert wird. Doch selten wenden Kirchenvorsteher und dergleichen eine kleine Summe zu einer leidlichen Reparatur an, geschweige bei einem neuen Werke mehr, als gerade nothwendig ist, einen Ton klingend zu machen. Drum bleibt dieß nur, wie so manches gut Gemeinte, ein Wunsch.

Noch eine besondere Art von Vorspiel ist endlich das

Zwischen-Vorspiel (Interpraeludium), d. h. ein solches, was von einem bereits gesungenen Liede unmittelbar in ein anderes einleiten soll<sup>23)</sup>. Hier

---

23) Ich habe das Zwischen-Vorspiel nicht mit ein paar Worten, wie Türk in den wichtigsten Pflichten eines Organisten, abfertigen wollen, da an manchen Orten diese Ordnung eingeführt ist. Übrigens ist immer nach der Kirchenmusik ein Übergang in das folgende Lied nothig, und so ist es auch darum zu erwähnen nothwendig.



ist, wie mancher Organist glauben wird, nichts anderes als ein Übergang zu machen nöthig (denn selten gehen zwei Lieder aus einer und derselben Tonart), doch wir werden sehen, was sich auch hierin, um die Andacht der Gemeinde zu erhalten, thun läßt. Zu lang darf es nicht werden, denn der Kirchfahrt ist schon mit zwei, oft nicht einmal kurzen Gesängen viel zugemuthet. Allein selten ist bei aufeinander folgenden Liedern der Charakter gleich. Gewöhnlich enthält das erste (Einleitungs-) Lied freudige und den Geist erweckende Gedanken, z. B. Mit Freuden such' ich, Herr, die Stätte; — oder: Wir erscheinen hier vor dir, — und darauf folgt eins, auf die Predigt einzuleiten, von dazu gehörigem Inhalt.

War nun eins oder ein ähnliches wie die erst genannten zum Beginnen des Gottesdienstes gewählt, wo man, außer etwa zur Passionszeit oder zu Bußtagen, immer das volle Werk gebrauchen sollte, und es folgte z. B. das schöne Lied: Meine Lebenszeit verstreicht — oder: Jesus, meine Zuversicht — so würde man allerdings recht wohl thun, das erste Lied mit dem vollen Werke zu schließen und fortzuspielen, bis man in den Hauptton der zweiten Melodie eingeleitet hätte, und dann auf einem andern Manuale<sup>24)</sup>, das sanfte Stimmen enthält, noch eine Zeit lang fortzufahren, die Empfindung des folgenden Liedes aus-

---

24) Wenn man nur ein Manual hat, so behilft man sich durch Hineinstoßen der starken Stimmen.

zudrücken, so daß etwa mit der letzten Strophe der Melodie geendet würde.

Dies gewährt der Gemeinde Zeit, ihre Empfindung auf den folgenden Gesang hinzulenken, und führt sie richtig in den Hauptton des neuen Liedes, der, wenn man den Übergang in demselben Geist und Charakter machen wollte, der in dem ersten Liede vorherrschte, nur von Wenigen bemerkt werden würde. Durch diese Modification des Stärkern zu dem Schwächeren wird aber die Aufmerksamkeit des Zuhörers geweckt, und hat er diese Art des Übergangs von einem Liede zu einem anderen erst einige Male gehört, so weiß er stets selbst, was für einen Hauptton er zu wählen hat.

Aber durchaus kann und darf diese Art des Zwischen-Vorspiels nicht stets gebraucht werden. Wenn man es auch öfters machen kann, so muß man doch auch auf Abwechslung bedacht sein. Denn der Organist verliert sehr schnell die Achtung der Kirchfahrt, falls er merken läßt, daß seine Erfindungsgabe schwach ist.

Einige Abwechslung findet sich indessen schon dadurch von selbst, wenn die Lieder von gleichem Charakter sind, oder das erste Lied bittend, demüthig und das folgende feurig und kräftig ist.

Im ersten Falle kann man das Hauptthema des ersten Vorspiels ergreifen, im zweiten, wenn die Wahl etwa so wäre (z. B. bei dem Reformationstest), erstes Lied: Demuthsvoll komm' ich zu dir, — zweites: Ein' beste Burg ist unser Gott — könnte man



das erste Lied ganz sanft schließen. Durch einzelnes Herausziehen der Stimmen, während etwa die erste Strophe der Melodie zum Thema gewählt wäre, eine Steigerung (Crescendo) hervorbringen, und sich eine Zeit lang mit vollem Werke in die Empfindung versetzen, die das körnige Luthersche Lied enthält. — Die Wirkung bei dem Zuhörer ist dieselbe, wie bei dem umgekehrten schon erwähnten Fall, und der Organist kann, obschon ein Zwischen-Vorspiel oft für das Geringste des Spielens angesehen wird, auf den Dank und die Zufriedenheit der ganzen Gemeinde rechnen, wenn er sich nicht selbst schon belohnt fühlte, seine Stelle würdig auszufüllen. Keiner besondern Erwähnung wird nun das Zwischen-Vorspiel nach der Kirchenmusik auf einen Choral bedürfen, da Jeder leicht selbst das Letztgesagte auf dieses übertragen wird. Die Fälle sind dieselben, nur ist bei dem letztern der Vortheil, daß man sich etwas länger verweilen kann, um schon die Musiker mit den Instrumenten in Ruhe kommen zu lassen.

Daß die Übergänge von einem Liede oder einer Musik zu einem andern Gesang nicht hart sein, und doch auch nicht etwa durch den bekannten Quinten-cirkel sich bewegen dürfen, versteht sich von selbst. Wohlklingend sich hören zu lassen, und nicht zu lange in Neben-tonarten aufzuhalten, ist hierbei Hauptsache, denn die Gemeinde will den Hauptton bald erfahren. Ein recht gutes Werkchen erlaube ich mir hierbei zu empfehlen, was für den in Übergängen Unerfahrenen von gutem Nutzen sein wird: Unwei-

sung zu Ausweichungen in alle Dur- und Moll-Tonarten, von L. Kindscher. Leipzig, 1814.

Dies wären denn die Vorspiele für alle wohl vorkommende Fälle. Nur, um so viel wie möglich keine Lücke zu lassen, noch einige Bemerkungen.

Die Länge eines Vorspiels ist nicht genau anzugeben, da sich dieselbe nach den Umständen richten muß. Wer würde wohl im Winter den Gottesdienst um eine halbe Stunde ohne Noth verlängern wollen? — Übrigens wenn es ohne Schaden der Ausführung der Gedanken angeht, so empfehle ich lieber die Kürze, besonders bei Liedern, die bei jedem Gottesdienst gebraucht werden, z. B. Kyrie, Gott Vater — Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — Wir glauben all' an einen Gott — Diese und ähnliche Lieder sind der Gemeinde auf das genaueste bekannt und darum sind einige Griffe hier schon genug. Doch bei unbekanntem Melodien kann man schon etwas mehr thun, wenn es nur nicht auf Kosten der Verständlichkeit geht und seinen Zweck richtig erfüllt<sup>25</sup>). — Eben so wenig, als sich die Länge be-

---

25) „Ein Präludium vor einem Liede darf nicht so lang sein, als das Lied selbst, so wenig, als eine Vorrede länger sein soll, als ein Buch, oder eine Thüre größer, als das Haus. Es soll vielmehr kurz und gut und ausdrucksvoll sein, und kann man nicht mit wenigem viel Kunst zeigen? Es bleibt allemal wahr, daß ein Prediger, der kurz und erbaulich predigt, und ein Organist, der kurz und devot spielt, am liebsten gehört wird, und vielleicht



stimmen ließ, läßt sich die Bewegung (Tempo) bestimmen. Doch wird von allen, die über diese und ähnliche Gegenstände schrieben, stets langsames, kräftiges und ruhiges Tempo gefordert (Adagio, Maestoso, Andante). Wer auf die Hervorbringung eines Orgeltons Rücksicht nimmt, sieht ja selbst leicht, daß geschwinde Läufer u. dergl. nicht gut gelingen und keine Wirkung machen können. Und kann Andacht dadurch erweckt werden?

Die Taktart sollte stets mehr berücksichtigt werden, als es geschieht. Denn mancher an sich gute Gedanke verliert die Würde, wenn er in einem unkirchlichen  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$  Takt daherschreitet. Nur der  $\frac{4}{4}$  Takt sollte in der Kirche gebraucht werden, denn er bringt die Gedanken mit Würde hervor, so wie jeder andere ans Weltliche (wenn nicht Gemeine) erinnert. Der würdige Ch. Rink, durch so viele gediegene und schöne Werke bekannt, sagt in der *Cäcilia* I. S. 173 darüber: „Nach meiner Ansicht ist es durchaus zweckwidrig, Choralvorspiele in ungeraden Taktarten abzufassen, indem die größte Aufgabe des Organisten, die Herzen der versammelten Christengemeine durch sein Spiel zur Andacht zu

---

auch den meisten Nutzen stiftet und Erbauung erwecket. Wie aber bei dem Prediger das mehr zu Herzen geht, was vom Herzen kommt, so muß auch ein frommer Organist selbst erst Gefühl haben, ehe er andere dazu durch seine Töne erwecken will.“ *S. S. Petri Anleitung zur praktischen Musik* S. 298.

stimmen, nicht anders gelöst werden kann, als dadurch, daß der Choral, nebst Präludium und Zwischenspielen, im großen majestätischen Viertel-Takte gehalten wird, und nur wenn diese drei Stücke ein dem Inhalte des Liedes angemessenes Ganzes bilden, werden die Gefühle bleibend sein, welche der Organist durch sein Spiel bezwecken soll.“

Das Registriren richtet sich nach der Disposition des Orgelwerks, daher muß jeder Organist mit dem seinigen vertraut sein, und danach die Stimmen wählen, weil oft ein Register besser ist, als das andere. Im Allgemeinen nimmt man zu Liedern von ruhigen sanften Empfindungen gewöhnlich Flöten, Gedächte und dergleichen; zu muntern freudigen hingegen außer der Violdigamba, Quintatöne, alle übrige Stimmen<sup>29)</sup>; doch, wie gesagt, richtet sich solche Registereintheilung nach der Menge der Stimmen und nach ihrer Güte. Nur probire man den Tag vorher sämtliche Register durch, ob etwas verstimmt oder ein fremder Körper in eine Pfeife gefallen ist, da sonst leicht eine kleine Reparatur zu spät sein würde, der sehr leicht konnte abgeholfen werden.

---

26) „Es ist das Registerziehen und Verändern nothwendig, jedoch ist es nicht gleichgültig, wie er die Register verändere und was er ziehe; sondern es dient zur Erbauung, wenn es wohl behandelt wird, nicht nur in den Präludis, sondern auch während des Gesangs der Gemeine im Chorale selbst.“ Petri a. a. D. S. 307.



Da das Nachspiel (Postludium) schon einige-  
mal in diesem S. erwähnt ist, so mache es mit die-  
sem auch den Schluß.

Das Nachspiel scheint eingeführt zu sein, um  
das Geräusch der hinausgehenden Gemeinde zu un-  
terdrücken und sie durch die Orgeltöne bis zum letzten  
Augenblick in andächtigen Empfindungen zu erhalten.

Da aber ein Nachspiel keinen besondern auf den  
Gottesdienst selbst sich beziehenden Zweck hat, so ist  
dem Organist hier alles, um seine Kunst zu zeigen,  
erlaubt, wenn es nur würdig ist, in der Kirche  
gehört zu werden. Fugen, Orgeltrios, große  
Phantasieen von oben genannten Meistern, oder  
eigene contrapunktische Werke mit obligatem Pedal  
können hier angebracht werden, denn die, welche  
kein Interesse daran finden — entfernen sich. Hin-  
gegen mehrere dabei werden gern Zuhörer abgeben,  
die auch eiligst die Kirche verließen, wenn der Or-  
ganist einen Marsch, Polonaise oder Walzer  
zum Ausgang gewählt hätte, wie man leider oft zu  
hören Gelegenheit hat,

---

## §. II.

Das zweite Hauptstück für den Organisten ist:  
Jeden Choral gut vorzutragen.

Der Choral ist Erhebung des Gottesdienstes  
und demselben unentbehrlich. Ein Volk kann sein  
Gebet nicht andächtiger zum Himmel senden, als in

der großen Vereinigung, welche der Choral darbietet. — Die Kirchenväter sind voll seines Lobes, und wissen seinen Nutzen und Werth nicht genug darzustellen <sup>1)</sup>.

Er ist der einfache Kirchengesang, bei welchem sich die Melodie in feierlich langsamen Schritten bloß durch melodische Haupttöne bewegt, die weder mit Nebennoten verziert, noch in einem genau abgemessenen Zeitmaße vorgetragen werden <sup>2)</sup>.

Der Choralgesang, der einen großen Theil des protestantischen Gottesdienstes ausmacht, würde ohne Hülfe der Orgel in ein unordentliches Geschrei ausarten, da besonders in unsern Tagen so wenige Glieder der Gemeinde im Stande sind, auch die leichtesten Fortschreitungen der Töne in dem einfachsten Gesange rein und mit Festigkeit zu intoniren <sup>3)</sup>.

Also der Organist soll nicht allein die Gemeinde durch das Choralspiel in die rechte Empfindung versetzt und den Hauptton der nun zu singenden Melodie ihr ins Gehör gebracht haben, sondern auch während des Gesanges Sorge tragen, daß sie die übrigen Töne leicht treffe und daß er durch sein Spielen die Worte des Liedes noch mehr hervorhebe und auszudrücken suche <sup>4)</sup>.

1) Siehe Cäcilia II. Band, S. 251.

2) Siehe Koch's musikalisches Lexikon S. 319.

3) Siehe Forkel allg. Geschichte d. M. S. 42.

4) „Ein Organist muß ein zu singendes Lied entweder gänzlich auswendig können, oder er muß das Gesangbuch vor sich liegen haben, damit er stets nach dem Affekte des



Um die Gemeine im Tone zu erhalten, hat man zu beobachten, daß man sich nicht Harmonieen zu der Melodie wählt, welche dieselbe ungewiß und zweifelhaft lassen, sondern solche erwählt, welche auch das ungeübteste Ohr für natürlich und richtig hält <sup>5)</sup>. Denn man wird oft bemerken, wenn man den Gesang der Gemeinde beobachtet, daß sie fest und sicher mitsingt, wenn sie ihre natürlichen Harmonieen hört, hingegen schwach und unstät, ja sogar schweigt, wenn sie fremde Töne in der Harmonie vernimmt. Dieß wird ganz klar, wenn man bedenkt: daß keine Melodie ohne Harmonie sein kann, aber daß auch die einfachste Harmonie die beste ist <sup>6)</sup>, und daß, wenn der Choral ein Volkslied ist, zu einem Volkslied auch nur eine dem Volke faßliche Harmonie paßt <sup>7)</sup>.

---

Vieles spielen Klänge, welches aber dennoch nie auf eine gezwungene, unnatürliche oder allzukünstliche Weise geschehen darf, sonst ist es nicht Affect, sondern Kunstlei.“ J. S. Petri Anleitung z. prakt. Musik S. 307.

- 5) „Die aparte Gelahrtheit nennt aber solch eine Begleitung zwar durchsichtig, mager, selbst unkirchlich, das Gefühl jedoch straft hier den Verstand Lügen.“ D. Grosheim in der Cäcilia II. B. S. 257.
- 6) „Die Harmonie ist keine bloße Kunstlei, kein unnatürlicher Zusatz. Sie ist die Quelle aller Melodie, so wie die Melodie die Quelle aller Harmonie ist und sein muß. Ohne Melodie ist keine Harmonie und ohne Harmonie keine Melodie.“ Forkel S. d. M. I. B. S. 391.
- 7) D. Grosheim in der Cäcilia II. B. S. 257.

Wenn die Gemeinde einstimmig (unisono) oder in Oktaven sänge, so würden Veränderungen der Harmonie zu entschuldigen und unverwehrt sein, denn es könnte ihr ziemlich gleich sein, ob sie statt eines reinen Dreiklangs  $\begin{matrix} g \\ c \end{matrix}$  einen 6=Accord  $\begin{matrix} c \\ g \\ e \end{matrix}$ , oder statt eines harten, einen weichen hört. Aber besonders die meisten Männer von der Gemeinde singen nicht die Melodie, sondern Töne, welche in ihrer Stimme gut liegen, und aus der ihnen natürlichen Harmonie entlehnt sind. Diese würden sämmtlich bald zum Schweigen gebracht, denn sie könnten keinen Ton sicher anstimmen<sup>8)</sup>.

Übrigens, was hilft denn ein Sängerkhor (stark oder schwach, gilt hier gleich viel), das doch so nothwendig ist für den guten Gesang, wenn der Organist andere Accorde wählt und dann natürlich ganz andere Intervalle zu ihrer Auflösung nehmen muß, als in den Choralbüchern der Sänger stehn? Sollen diese dieselben errathen? Sollen Sänger, d. h. öfters nur Schulknaben, dann schweigen, oder vorgeschriebene Töne singen? Eins ist in diesem Fall so schlimm wie das andere, und der Organist dann nicht nur nicht zu loben, sondern er verdient den

---

8) Siehe Ablung's musikalische Gelahrtheit, 1783, worin sich vieles über diesen Gegenstand findet, und welches Buch keinem guten Organisten fehlen sollte. Seite 793 — 842.



schärfsten Tadel, in sofern er die Gemeinde, statt in Ordnung zu erhalten, verwirrt, statt im Tone zu befestigen, herausbringt, und statt ihre Andacht zu befördern und erheben, sie stört und diese raubt. Drum hüte sich Jeder vor solchen und ähnlichen sich leicht einschleichenden Freiheiten<sup>9)</sup>, und habe immer das Ziel vor Augen: der Gemeinde die Stunden im Hause des Herrn so werth wie möglich zu machen.

Eben so wenig ist es dem Organisten erlaubt, Choräle, welche noch in ihren Kirchentönen wie in einem alten Gewande einerschreiten, während des Spielens mit andern Strophenschlüssen bereichern zu wollen. Denn erstlich sind selbst die seltsamsten Schlüsse der Gemeinde doch tief eingeprägt, und zweitens sind sie durch ihr fremdes, auch wohl steifes Wesen in den Fortschreitungen und Übergängen zu kräftigen, feierlichen Ausdrücken ungemein geschickt, und verhalten sich gegen die neuern Tonarten ungefähr so, wie die Sprache der Bibel gegen die neuere ungleich biegsamere und feiznere Profansprache<sup>10)</sup>.

Der Organist muß besonders bei dem Choral

---

9) „In allen Werken der Natur thut die Simplicität eine vortreffliche Wirkung: und eben so auch in den Werken der Kunst (Musik). Verschwenderische Bierathen und vergleichen verrathen einen Kleinen oder verderbten Geschmack.“ Home's Grundsätze d. Kritik I. B. S. 277.

10) S. Forkel G. d. Musik I. B. S. 39.

nicht außer Acht lassen, daß er die Gemeinde begleiten soll; darum ist freilich jener alte Vers gerade nicht wörtlich zu nehmen:

Daß den Gesang dein Spiel  
Nicht in Verwirrung bringt,  
So halte manchmal ein  
Und spiele, wie man singt!

aber doch der Spruch eines wackern Organisten immer noch gültig:

„Ein Ohr für die Gemeinde und eins für die Orgel.“

Die Gemeinde singt in jeder Kirche eine und dieselbe Melodie hier geschwind und dort langsam. Es wäre nur Eigensinn zu nennen, wenn der Organist ein Zeitmaß wählte, das er in einer anderen Gemeinde gehört hätte. Denn der Choral, obschon, einer mit dem andern verglichen, ein jeder einen für sich bestehenden Charakter hat, und eine gewisse verschiedene innere Quantität seiner übrigens gleichen Taktnoten beobachten muß, hat doch nicht den Rhythmus, wie ihn ein anderes musikalisches Werk im Kirchen- oder Kammerstyl besitzt, also auch nicht, obschon in den meisten Choralbüchern für das Auge, eine eigentliche Eintheilung der kurzen oder langen Sylben, oder ganzen oder halben Noten; darum wird man nicht die Gemeinde eine lange Sylbe stärker oder höher, eine kurze schwächer oder tiefer angeben hören, sondern immer eine Sylbe so lang wie die andere, ausgenommen öfters zum Schlusse des Verses. Z. B. wird nicht gesungen: Nun danket alle Gott, sondern: Nun danket alle Gott — Noth-



wendig ist diese Einrichtung, weil der Choral von ganzen Gemeinden gesungen werden soll, der man eine richtige Eintheilung des Rhythmus nicht allgemein zutrauen kann. Der Choral ist Volksgesang geworden, und dem Volke in dieser Gestalt viel leichter, als es in einer von gleichmäßigen Taktfüßen wäre; daher ist es begreiflich, daß ein Organist nicht auf einen bestimmten Takt rechnen, sondern sich darin ganz nach der Gemeinde richten muß. Sie wird das Zeitmaß am besten angeben, und der Organist hat also nichts zu thun, als ihr zu folgen. Auch gegen kleine Veränderungen und durchgehende Noten, welche die Gemeinde öfters anbringt, muß der Organist nicht zu streng sein, denn aus der vorher angegebenen Ursache fühlt sie, was ihr wohlklingend ist, und ich habe selbst oft versucht, die eigentlichen Töne der Melodie zu spielen; doch läßt sie sich nicht stören, besonders wenn die Gemeinde stark ist, und singt immer ihre veränderten Töne. Warum sollte man es erzwingen? Und ist der Melodieengang in der letzten Strophe des Liedes: Wer nur den lieben Gott läßt walten — e d c h c c h c nicht eben so natürlich und wohlklingend, als der eigentliche: e c d h c c h c? (Siehe Hiller's Choralbuch Nr. 90.) <sup>11)</sup>. Will man es aber

11) „Daß übrigens der Organist nachgeben und an der ursprünglichen Melodie nicht starrsinnig festhalten müsse, wenn die Gemeinde im Singen eines Chorals von der gewöhnlichen Weise abweiche, versteht sich wohl von selbst.

nicht zugeben, so folge man Ublung, welcher S. 815 seiner musikalischen Gelahrtheit, 2. Aufl., sagt: „Wenn man weiß oder höret, daß eine Gemeinde die Melodie verfälscht, so ist nöthig, durch scharfe Stimmen auf einem besondern Klaviere die Melodie hören zu lassen, und die Knaben sammt der Gemeinde zu der Richtigkeit dadurch anzuhalten, und dieses so vielmal, bis man seinen Zweck erreicht. Ein deutlich Vortpiel ist hierzu auch sehr dienlich,“ und man wird, bei einer natürlichen Harmonie, wahrscheinlich, wenn auch etwas langsam, seinen Zweck erreichen.

Die Zwischenspiele (Interludia), eingeführt um von einer Strophe des Liedes zur andern zu leiten, fanden in früherer Zeit mehr Freunde, wie jetzt, und Stimmen haben sich schon öfters erhoben, sie ganz wegzulassen, in sofern sie durchaus nicht wesentlich zum Choral gehören. Einige Männer dagegen und dafür erlaube ich mir, ehe ich selbst etwas darüber sage, anzuführen.

„Die Orgelspieler,“ sagt G. Weber<sup>12)</sup>, „haben es förmlich eingeführt, bei jedem Ruhepunkte des Chorals auch noch ein eigenes Orgel-Zwischenspiel einzuschalten, und so jede Textzeile von der vorhergehenden und folgenden noch entschiedener durch

---

Nur verfolge er immer aufmerksam den Gesang in der Kirche, wirke neuen Veränderungen durch sein Spiel entgegen, und gebe zu keiner derselben Anlaß.“  
Franz Choralbuch in d. Einleitung.

12) Cäcilia IV. B. S. 153.



den Dazwischentritt eines Orgelsächchens abzutrennen, als durch die bedeutungslosen Fermaten nur schon allzuviel geschieht! Solche Zwischenspiele seien, so hört man zwar wohl behaupten, nöthig, um der Gemeine in den Ton, mit welchem die folgende Textzeile anfängt, einzuhelfen — die Ruhepunkte aber, um ihr Zeit zum Athemschöpfen zu lassen. Allein wer wird glauben, daß die Gemeine, welche doch alle übrigen Töne der Melodie trifft, nur gerade den ersten Ton jeder Textzeile nie ohne solche Einhilfe treffen würde, (auch selbst dann nicht, wenn sie die Melodie zum hundertsten oder öfteren Male singt, — oder auch dann nicht, wenn der erste Ton der Verszeile etwa gar eben derselbe ist, wie der letzte der vorhergehenden? —). Und wer wird glauben, daß die Gemeine gerade nach jeder Textzeile Raum zum Athmen bedürfe, wenn man sieht, wie ja mitten in der Zeile bald dieser, bald jener Sänger nach Bedürfniß und Bequemlichkeit Athem holt, wie dieß auch selbst in der künstlerischen Vocalmusik mitten im Perioden häufig geschieht, ohne daß hier oder dort ein Übelstand daraus entspränge? — Allein es ist nun einmal so, der Kunstgebrauch besteht, ist förmlich zur Methode geworden, und man findet in Lehrbüchern förmliche Anweisungen und Vorschriften, wie solche Zwischenspiele zweck- und sinngemäß eingerichtet werden sollen, — Anweisungen, zweck- und sinngemäß etwas zweck- und sinnwidriges zu thun!!“

„Ob es überhaupt bei vielen Organisten <sup>13)</sup> um Sinn und Geschmack gut bestellt sei, kann man am besten aus ihren Zwischenspielen zwischen den einzelnen Zeilen eines Verses u. s. w. beurtheilen, wo oft gar wunderbarlich närrisches Zeug zum Vorschein kommt. Es kann aber auch kaum anders sein, da die Idee solcher Zwischenspiele schon an sich wunderbarlich und närrisch ist. Sie sollen, wie die Leute sagen, die eine Zeile eines Choralverses mit der andern verbinden, und durch geeignete Accorde, oder auch durch kleine Passagen aus dem Schlußton einer Zeile in den Anfangston der folgenden einleiten. Das eine, wie das andere ist völlig unnothig und überflüssig“ u. s. w.

D. G. Türk bemerkt aber <sup>14)</sup>: „Die Zwischenspiele dürfen aus folgenden Gründen nicht gänzlich weggelassen werden:

1) „weil das Stillschweigen der Orgel, nach den Ruheaccorden, nicht nur auffallend sein, sondern auch, wegen Geräusch der Gehenden zu Anfang oder Ende des Gottesdienstes, zur Störung der Singenden viel beitragen würde.“

2) „Weil die, mancher Melodie vielleicht unfundige Gemeinde nicht bestimmt genug auf den nächsten Anfangston vorbereitet würde, es auch vielleicht

13) Leipziger musk. Zeitung: Über den Kirchengesang, v. H. F. A. S. 512. 1827.

14) Anleitung zum Selbstunterricht im Klavier- und Orgelspielen v. E. Kindscher S. 35.



an Zeit mangelte, sich mit dem Inhalte der eben noch zu singenden Strophe bekannt zu machen.“

3) „Weil der Fall leicht sei, daß der Vorsänger den von der Gemeinde einzusetzenden Ton selbst nicht bestimmt anzugeben im Stande wäre, auch wohl wieder den Rhythmus fehle, zu früh anfangen und von der später einzusetzenden Gemeinde gleichsam parodirt werde.“

L. Kind scher schreibt <sup>15)</sup>: „Die Zwischenspiele dürfen keineswegs verabschiedet werden, sie sind im Gegentheil als ein Beförderungsmittel des reinen rhythmischen Kirchengesangs und zur Erbauung der singenden Gemeinde beizubehalten.“

Leicht könnte noch mancher wackere Denker angeführt werden; doch was würde es helfen? Die Ordnung besteht einmal so, und schwer ist es anders einzurichten, obschon es das Bessere wäre; drum suche man das fehlerhaft Eingeführte so gut wie möglich zu verstecken und Sorge zu tragen, daß es nicht noch mehr in die Augen springt, als es dies so schon thut.

Aber leider bei den Zwischenspielen finden wir öfters die schwächste Seite des Organisten, und statt daß er die Gemeinde soll in der zu singenden Melodie sicher machen, macht er sie irre, indem er weder in den nächsten Anfangston der Melodie, noch weniger in einen Ton des dazu gehörigen Accords leitet; indem er oft die profanste Musik hinein ver-

---

15) S. die so eben angeführte Anleitung u. s. w. S. 36.

licht, und sich wohl gar über seinen alles entweihenden Sinn freut<sup>16)</sup>; indem er nur ein Getöse während des Ruhepunktes hören läßt und wohl im Pedal Oktaven aushält. „Das Zwischenspiel soll die Gemeine wieder zur Melodie führen; es soll einleiten, aber nicht verleiten“<sup>17)</sup>, es soll nicht den Charakter des Liedes verscheuchen, sondern ihn noch mehr hervorzuheben suchen, es soll nicht fremdartig, bizarr und geistlos sein, sondern zum Ganzen gehörig, wohlklingend und verständlich sein, und man glaube ja nicht, daß dieses zu erfüllen so gar schwer sei.“

Einfach sei es zunächst. Eine Folge von 4—6 melodischen Tönen in 2—3, höchstens 4stimmiger enger Harmonie, wird für jedes Ohr angenehm sein und den Übergang leichter, sicherer und besser bezwecken, als eine von 20 Tönen und mehreren.

Das Pedal nehme man nie dazu, in sofern es einen bestimmtern Eintritt bei der Melodie erhält.

Die Länge des Zwischenspiels läßt sich nicht bestimmen, da eine Gemeinde schneller singt, wie die andere. Darum sei man vorsichtig, wenn man zum

---

16) Ein berühmter Organist, Mitglied der größten Musikgesellschaften, nahm sich vor, Weber's Aufforderung zum Tanze in den Zwischenspielen einzuführen, und führte sie sicher durch. Ist das nicht schändliche Entweihung des Ortes? Was sollte wohl sein Lohn dafür sein?

17) A. Müller in seinem Handbuche: die Orgel, S. 72.



erstemal bei einer spielt und schliesse nicht eher das Zwischenspiel, bis einige Glieder derselben selbst leise anstimmen, was man leicht hört. Eine starke Gemeinde singt auch bedeutend langsamer, welches wohl daher kommt, daß sie sich nicht so schnell in dem Ruhepunkt vereinigen kann, als eine schwache, worauf man auch Rücksicht nehmen muß.

Triolen, viele Dissonanzen und dergleichen, sind störend, also zu vermeiden. Die Übergänge müssen schnell, doch nicht hart und unbeholfen sein.

Einen schönen Effekt erhält man, wenn man den Choral in einem oder zwei Versen des Liedes stark, und das Zwischenspiel, wenn man dessen Länge kennt, auf einem andern Manuale, schwach spielt. Doch muß es erst geübt werden, indem man sonst leicht Unordnung hervorbringen kann.

Das Zwischenspiel darf sich aber nicht in demselben Liede wiederholen, sondern es muß immer verändert werden, sonst wird es monoton. Doch ist die Versetzung der Töne, z. B. c d e f g a, so reichhaltig, daß sich aus dieser genannten Tonfolge wohl 100 andere machen lassen und sie allemal anders sind. Das Zeitmaß desselben würde sich am besten zum Choral schicken, wie 2 zu 1, oder wenn man sich 2 Choralarten in einen Takt denkt, so würden 4 Noten des Zwischenspiels darauf gerechnet.

An einigen Orten ist es noch gebräuchlich von einem Vers auf den andern zu leiten; dieß ist aber, nach meinem Bedünken, nicht allein überflüssig, son-

dem trägt zur Eintönigkeit des ganzen Choralgesanges ungemein viel bei. Denn

1) ist im Gedicht selbst stets am Ende des Verses ein Ruhepunkt und der nächste Vers handelt von einem etwas andern oder doch nur ähnlichen Gegenstande,

2) ist es für das Gehör der Kirchfahrt ermüdend, besonders bei einem etwas langen Liede, die in einem Gesangbuche nicht selten sind, gar keine Pause zu haben,

3) wird dem Organisten gar keine Zeit gelassen, sein Instrument dem Charakter des Liedes anzupassen und ohnmöglich ist es z. B. zu koppeln.

Grund also genug, um zu suchen, diesem Übelstand wenigstens abzuhelpen.

Als Probe zu Zwischenspielen theile ich No. II. mit. Sie sind einfach und erfüllen sicher ihren Zweck.

Dem Organist bleibt oft die Wahl, welche Melodie er zu einem Liede nimmt, da er oft 2—3, ja manchmal 5—6 Melodieen, nach dem Liedesmetrum findet. Erfahrung und genaue Bekanntschaft mit dem Geiste der Melodieen thut hier das Beste. Nur muß der Orgelspieler die Wahl nicht erst bei dem Beginnen des Gottesdienstes treffen, denn sie wird dann gewöhnlich schlecht ausfallen, sondern er muß sich die Gesänge zum Gottesdienst vom Geistlichen <sup>18)</sup> einen

---

18) Gewiß wird ieder Seelsorger sehr erfreut sein, wenn er sieht, daß jedes Glied der Gemeinde fest und sicher singt und dadurch schon (durch die Worte des Liedes)



oder ein paar Tage früher geben lassen, sie vorher genau durchlesen, und die Melodien, welche eben sowohl in Hinsicht des Metrums, als des Umfangs der Töne und des Charakters am richtigsten gefunden werden, sich anzeigen.

Das richtige Metrum findet man augenblicklich, wenn man glaubt eine Melodie gefunden zu haben, und diese mit dem zu singenden Lied vergleicht, so daß auf eine jede Sylbe des Liedes ein Ton der Melodie kommt. Bleiben bei diesem Durchgehen eine oder zwei Sylben, eine oder einige Noten übrig, so ist das Metrum nicht passend und es muß eine andere Melodie gewählt werden, geht aber beides auf, so wird sie nach dem Metrum richtig seyn. Der Umfang der Töne kommt in so fern in Betracht, als man der Gemeinde einen nicht größern als von der eingestrichenen Oktave c bis zur zweigestrichenen e höchstens f zumuthen darf; da sie sonst, wenn tiefere Töne gewählt sind, schweigen, im andern Falle hingegen schreien müßte. Eins ist also so falsch und unzuweckmäßig wie das andere. Findet sich daher in der nach dem Metrum gewählten Melodie der Umfang der Töne nicht so wie hier angegeben, so muß man sie entweder versetzen (arrangiren) oder eine andere wählen, welche auch diesem Punkt entspricht. Wer also im Versetzen

---

auf die nun zu hörende Predigt hingeleitet ist und gern den Organisten mit gutem Rath u. d. g. unterstützen.

nicht sehr gelübt ist, scheue nicht die paar Minuten darauf gewandte Zeit, und schreibe die Melodie in dem passenden Umfang der Töne auf.

Eine Melodie zu einem Liebe zu finden, welche dem Charakter des letztern entspricht, setzt Gefühl voraus und es läßt sich nur im Allgemeinen etwas darüber sagen.

Wenn man also Melodieen, die nach dem Metrum und Tonumfang zu dem Gedicht passen, gefunden hat, so zerfällt die Wahl in zwei Unterabtheilungen, in Melodieen aus harten oder weichen Tonarten (moll oder dur). Nun ist die Wahl schon leichter und geringer. Denn enthält das Lied traurige, demüthige, bittende Empfindungen: Ich fasse, Vater, deine Hände, — Gott, der du Schmerz und Freuden sendest, — Du, Gott, regierst mit weiser Huld — so wird die Melodie aus einer weichen Tonart gewiß schon viel zum Ausdruck beitragen, hingegen bei freudigem, erhebendem, frohlockendem Liebesausflug: Meinen Jesum laß' ich nicht — Jesus nimmt die Sünder an — Ein' veste Burg ist unser Gott — welche Melodie könnte da besser, um den kräftigen, feurigen Ausdruck zu erhöhen, gebraucht werden, als eine aus einer harten Tonart?

Diese Wahl ist leicht zu treffen, hingegen schwerer bleibt es, welche dur oder moll Melodie zu nehmen sei? denn ein Charakterunterschied ist doch auch (wie jeder selbst gewiß fühlt) in den harten, so wie in den weichen Tonarten. Doch ist er nicht so ganz groß, wie einige wackere Männer ihn geschildert ha-



ben<sup>19)</sup>), und daher sehe man auf die Melodie, ohne sich auf den Unterschied des c, d, e dur oder a, h, c moll u. s. w. besonders einzulassen, welche auch der Gemeinde nicht ganz unbekannt ist, daß man das Gute nicht verfehlt und nicht mehr verdirbt, als besser macht.

Mancher könnte mir nun leicht den Einwand machen, daß von der Wahl des Metrums, des Umfangs der Töne, des Charakters einer Melodie gar kein Wort zu verlieren sei, da durch die Angabe der Melodie über dem Liede (wie fast jedes Gesangbuch so eingerichtet ist) jeder Irrung vorgebeugt sei, jedes Verändern der Wahl unnöthig und ohne Grund statt finde. Darauf muß ich erwiedern, daß nicht immer die angegebene Melodie in Hinsicht des Metrums wirklich richtig ist, wie schon §. I. bemerkt worden. Denn, um nur noch einige Beispiele anzuführen: Im Leipziger Gesangbuche finden sich 29 Lieder, welche nach der Melodie: In allen meinen Thaten — gesungen werden sollen. Geht man aber einen von diesen Gesängen, wie ich so eben

---

19) B. Fr. D. Schubart in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (1806) giebt jedem Ton einen sehr bedeutenden Unterschied, z. B. „a moll, die fromme Weichlichkeit, die Spleen und Dünste brütet, c dur, durch seine drei h die heilige Trias ausdrückend, g moll, mißmuthiges Nagen an einem Gebiß“ u. s. w. Glarean, Prinz, Buttstädt u. a. haben sich auch viele Mühe damit gegeben, doch nach meinem Bedünken — umsonst.

oben gezeigt habe, durch, so findet man, daß sich hier mehr Sylben wie Noten zeigen, und man ist genöthigt eine andere Melodie, etwa: Nun ruhen alle Wälder — zu wählen. Das Lied: Der Tag, den uns des Vaters Rath — soll nach der Melodie: Komm, heiliger Geist, Herre Gott — gesungen werden. Hier sieht man in der Melodie auf der 5ten Sylbe einen Ruhepunkt, demnach müßte das Lied ebenfalls hier verweilen. Doch trifft es auf eine Sylbe, wo durchaus nicht verweilt werden darf. In Hiller's Choralbuch findet man keine andere Melodie nach diesem Metrum, folglich muß man, wie hier der Fall ist, aus zwei Strophen der Melodie eine machen, und so würde dem Fehler auf folgende Art abgeholfen werden:

$\overline{\text{d}} \quad \overline{\text{e}} \quad \overline{\text{d}} \overline{\text{c}} \quad \overline{\text{h}} \quad \overline{\text{a}} \quad \overline{\text{h}} \overline{\text{cs}} \quad \overline{\text{d}}$   
 Der Tag, den uns des Vaters Rath.

Man sieht also, wie nothwendig es ist, selbst das Lied durchzulesen, statt sich auf so eine schwache Angabe zu verlassen. Übrigens, findet man denn nicht häufig die Überschrift: nach eigner, bekannter Melodie? Was ist dieß nun für eine? Findet sie sich in dem Choralbuch gerade, was man selbst besitzt? Findet sie sich überhaupt in einem oder ist sie nur handschriftlich von dem Cantor ausgegangen, wo der Dichter dieses Liedes gelebt hat?

Also scheue man nicht die kleine Mühe und vergleiche das Lied mit der Melodie in Hinsicht des Metrum's.

Ist der Umfang der Töne nun nicht eben so



zu berücksichtigen, da man gesehen hat, daß ein größerer Fehler, die Sylben zu den Tönen in Verhältniß zu bringen, von den Dichtern oder den Redaktoren der Gesangbücher öfters übersehen oder versehen worden ist? Gewiß!! Gegen den Charakter ist eben so oft oder noch öfter gefehlt und die traurigsten Melodien sind oft zu den muntersten Texten, die tiefgefühltesten Lieder zu den freudigsten Melodien gewählt worden. Hier beurkunden die meisten Dichter ihr geringes musikalisches Talent, zwingen ihre poetischen Gedanken in ein Versmaß, woein es nicht passen will, und thun sich selbst Schaden, indem ihre Worte, die an diese entgegengesetzten Tonfolgen gebunden sind, nicht so zum Herzen der Sänger gehen, als es außerdem geschehen würde<sup>20)</sup>. Beispiele hierzu findet man auf jeden Blick, den man ins Gesangbuch thut, von solchen Mißgriffen noch ganz abgesehen, eine Melodie, wie: Vom Himmel hoch, da komm' ich her — welche vom Dichter wie vom Componisten nur zum Weihnachtsfest bestimmt war — zu fast jedem Lob- und Dankliede von gleichem Versmaß zu erwählen<sup>21)</sup>.

---

20) „Die Disharmonie zwischen dem Dichter und dem Componisten ist fast in der Hälfte der Lieder unserer Gesangbücher zu finden.“ Eindner. Leipz. musk. Zeit. 1805. S. 169.

21) Siehe Kambach über D. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang S. 250.

Will man also hier dem angenommenen Schlen-  
drian nicht folgen, dort aber offenbaren Störungen  
und Unordnungen vorbeugen und Einhalt thun, so ist  
mein Rath gewiß nicht zu verwerfen, einen oder einige  
Tage vor dem Gottesdienst sich die Lieder anzeigen  
zu lassen und in einem müßigen Stündchen nach  
dem Metrum, Tonumfang und Charakter  
derselben zu sehen und zu bessern, wo es Noth thut.

Dann kann man ruhig und sicher sein Amt ver-  
richten, kann dem Geistlichen, wenn sich keine zweck-  
mäßige Melodie zu irgend einem Liede fände, Vor-  
stellungen dagegen machen, eine andere Wahl zu  
treffen, was ihm eben so angenehm als lieb sein  
würde, und findet gewiß nach genauem Durchlesen  
der gewählten Gesänge gute und würdige Gedanken  
zu einem Vorspiel und zu allen Zwischenspie-  
len, welche man dann noch aufschreiben könnte,  
wenn man sich nicht stark genug fühlt, sie im Kopfe  
zu behalten.

Doch glaube man nicht, nur der Anfänger  
und minder Geübtere dürfe sich dieser kleinen  
Mühe unterziehen, sondern Jeder sollte es thun,  
und wäre er noch so geübt. Homilius in Dres-  
den, Tag in Hohenstein, waren tüchtige Theoretiker  
und Praktiker, doch hielten sie sich nicht so groß,  
um sich an die Orgel hinzusetzen und zu — extem-  
poriren.

Auch die Wahl des Choralbuches ist nicht  
so geringfügig und unbedeutend, als man wohl glaubt.  
Nicht jedes Choralbuch hat einen wahren Werth und



kann in jeder Kirche gebraucht werden, ob es schon vielleicht einen berühmten Verfasser und eine ungemein große Zahl von Melodien hat<sup>22)</sup>. Denn leider ein allgemeines, überall zu gebrauchendes Choralbuch besitzen wir nicht, daher ein jeder Cantor sich berufen fühlte, für seinen Ort eine Sammlung von Melodien zu veranstalten, die hier am liebsten und meisten gesungen wurden. Adlung<sup>23)</sup> führt schon ein Verzeichniß von 37 gedruckten Choralbüchern an, wie viele mögen aber im Manuscript sich befinden haben und wie viele sind seit dieser Zeit erschienen? Nun ist zwar wahr, ein jedes enthält auch die alten Melodien und nur wenig neue Lieder, oft gar keins, findet man darin; doch wie sind diese alten Gesänge aus Liebe zur Gemeinde erleichtert, nach dem Gutbefinden des örtlichen Gesangsbuchs gewählt, nach der Kenntniß des Herausgebers — in der Absicht zu verbessern — verändert und verstümmelt worden, und welchen Werth hat so eine Sammlung, die an ihrem Ort recht gut war, an einem einige Meilen entfernten?

Nur der Gesang in der reformirten Kirche zeichnet sich in dieser Hinsicht gegen den in der lu-

---

22) König, Musikdirector zu Frankfurt a. M., hat ein Choralbuch unter dem Namen harmonischer Liederschatz herausgegeben, worin sich gegen 2000 Melodien befinden.

23) Siehe seine musikalische Gelehrtheit (1783), 2te Aufl. S. 803 u. f. f.

therischen vorzüglich aus, und diese haben durchaus noch, wie Mortimer<sup>24)</sup> sagt, dieselben Gesänge wie vor 300 Jahren. „Die französischen Reformirten in Berlin, und die deutschen in Basel und Zürich singen durchaus einerlei, und kaum in Einer Note wird man einen Unterschied gewahr. Dieses macht mit den ewigen Varianten im lutherischen Choralgesang einen merkwürdigen Contrast. Ein Choralbuch der reformirten Kirche könnte mit Recht ein (für ihre Kirche) allgemeines Choralbuch genannt werden, statt daß das Hiller'sche eigentlich nur das Leipziger Choralbuch heißen sollte.“

Jeder Kirche ist immer ein Choralbuch eigenthümlich und daher dem neu angestellten Organisten nicht ganz freie Wahl gelassen. Aber vortheilhaft ist es stets, wenigstens eins noch bei der Hand zu haben, um in vorkommenden Fällen die Melodie mit der Harmonie gegenseitig vergleichen zu können, auch wohl manche Melodie zu besitzen, welche in dem der Kirche eigenthümlichen sich nicht befindet. Einige vorzügliche Choralsammlungen erlaube ich mir hier bei vorzuschlagen:

- J. S. Bach's Choralbuch.
- J. F. Doles —
- A. W. Franz —
- J. C. Kittel's —

24) Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, von Mortimer (1821) S. 5.

Städtliche Hochschule für Musik  
Köln



von	J. C. Kühnau's	Choralbuch.
von	J. C. Lennius	—
von	J. G. Nicolai's	—
von	J. G. Schicht's	—
von	J. Ph. Telemann's	—
von	G. P. Weimar's	—
von	J. G. Werner's	—

Sie sind sämmtlich nicht selten und jedes ist in seiner Art vorzüglich.

Um nun der Gemeinde nicht allein den Choral auf der Orgel zu hören zu geben, sondern ihr auch ihn so angenehm wie möglich zu machen, muß man sich dabei der Abwechslung der Register bedienen. Hier ist dem Organisten ein weites Feld geöffnet. Zum Beispiel man sollte ein Werk von 8 klingenden Stimmen haben, wo doch sehr wenig angenommen ist, so würde man nach Ablung 255 Veränderungen<sup>25)</sup> erhalten, von 12—4095, von 16—65535 und so im Verhältniß der Stimmen immer steigend. Wie es nun zu gebrauchen ist, muß

1) die Erfahrung lehren, welche Stimmen zu einander gut passen.

2) muß sich nach der Größe des Ortes, nach der Zeit, nach dem Texte und nach der Menge der Leute richten. Denn wer wollte an einem Bußtage die Stimmen ziehen, die er zu einem Lob- und Dank-

25) Musikalische Gelahrtheit 2te Aufl. S. 605. 40 Stimmen geben nach seiner Berechnung 1099511627775 Veränderungen.

fest gewöhnlich wählt; wer zu einem frohen Feste so sanft spielen, wie zur Communion?

Doch diese Fehler sind nicht leicht, wenn man das Lied genau kennt, zu denken, da jeder Vers des Liedes seinen feurigen, sanften, rührenden, erhebenden Charakter in sich trägt und es dem Gefühl widerstrebt, ihm entgegen zu handeln. Angeben ließe sich wohl, welcher Vers in diesem oder jenem Liede stark oder schwach gespielt, doch schwerlich die Registrierung, da ein jedes Orgelwerk eine andere Disposition hat, und ganz andere Stimmen enthält. Davor ist nur ernstlich zu warnen, daß der Organist nicht in den Fehler der Malerei verfällt, d. h. daß er ein einen Gegenstand bezeichnetes Wort, wie tief, dünn, oder Naturerscheinungen, wie das Brausen des Oceans, den Gewittersturm, durch Töne sucht vor unser Ohr zu bringen. Kein Instrument ist dazu passend und geeignet, am wenigsten die Orgel, am wenigsten dieser Gebrauch derselben bei dem Gottesdienst. Was ein Vogler<sup>26)</sup>

---

26) Vogler führte unter andern folgende Stücke auf: Rubens jüngstes Gericht. 1) Prachtvolle Einleitung. 2) Die Posaune erschallt durch die Gräber; sie öffnen sich. 3) Der erzürnte Richter spricht das schreckliche Urtheil über die Verworfenen. — Ihr Fall in den Abgrund — Knirschen und Heulen. 4) Die Gerechten nimmt Gott zur ewigen Seligkeit auf. — Ihr Bonnegefühl. 5) Die Stimme der Seligen vereinigt sich mit den Chören der Engel. — Eine Seeschlacht. 1) Das Trommelrühren. 2) Die kriegerische Musik und Märsche. 3) Die Bewegung der



that, kann hier nicht in Erwähnung kommen, denn er war Orgelkünstler, und gebrauchte seine Malereien nicht in der Kirche während des Gottesdienstes; übrigens um zu zeigen, wie lächerlich es ist, will ich es hier mit ein paar Beispielen zu beweisen suchen.

Ein gewisser Organist<sup>27)</sup> las die Worte: Furcht und Schrecken; sogleich zog er vor allen Dingen den Tremulanten; alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Füße auf das Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, daß die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Calcant, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschraf.

Ein Anderer spielte bei den Worten: am Kreuze gestorben — mit kreuzweis überschlagenen Händen, und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben.

Ein Dritter, wie die Stelle kam: Meines Glaubens Licht laß verlöschen nicht — spielte anfangs vollstimmig, allmählig immer schwächer, alsdann nur mit einem Finger und endlich — gar nicht mehr.

---

Schiffe. 4) Durchkreuzen der Wellen. 5) Kanonenschüsse. 6) Geschrei der Verwundeten. 7) Siegjauhen der triumphirenden Flotte. — Musikalischer Almanach f. Deutschland a. d. J. 1784. S. 137.

27) Die wichtigsten Pflichten eines Organisten, von D. G. Türk. Zum Theil hatte er die obenstehenden Züge selbst gehört. S. 24.

Wer das Fehlerhafte aus diesen Beispielen ersieht und sich doch noch ähnliche Malereien erlaubt, der sei versichert, nie seine Stelle würdig ausfüllen zu können und stets ein geschmackloser Spieler zu bleiben. „Man kann die musikalische Malerei,“ sagt Sulzer <sup>28)</sup> „mit den falschen Geberden unwissender Redner vergleichen, wodurch sie uns alles vor- malen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung der Arme vorgeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleien die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird.

Eine neue Melodie dann und wann einzuführen, um einen alten Gesang durch eine neue, würdigere, ansprechendere zu erhöhen, oder ein ganz neues Lied mit einer neuen Gesangsweise einzuführen oder eine gute alte Melodie aus der Vergessenheit zu ziehen, ist jetzt sehr schwer und setzt viel Geduld voraus. Doch ehe ich die Art angebe, wie eine alte und unbekannte oder neu geschriebene Melodie am leichtesten eingeführt wird, will ich erst in der Kürze zu zeigen versuchen, in wiefern der Gesang in der Kirche sehr verfallen ist und durch wen.

Wie schon §. I. gesagt ist, besprachen sich sonst die Dichter mit den Componisten, und einer konnte den andern hier auf dieses, dort auf jenes aufmerksam machen, und da entstanden Lieder voll kräf-

---

28) Allgemeine Theorie der schönen Künste II. B. S. 357.



tigen, wahren Gehalts, wie zum Beispiel: Was Gott thut, das ist wohlgethan. — Und dieses Besprechen ist hierbei vorzüglich nothwendig, da weder die Composition über dem Gedicht, noch jenes über dieser stehen darf, um eine Einheit zu bilden. Daher sagt S. Heusinger<sup>29)</sup>: „Dichter und Componist müssen sich zur Verfertigung eines Kirchenliedes vereinigen, denn sie sollen beide zugleich — nicht jeder vor sich — den Effect, und zwar nicht in dem Zuhörer, sondern im Sänger hervorbringen.“

Oft waren sonst die Dichter zugleich auch Componisten. Hier kann nun das Schönste geleistet werden, wenn das Compositionstalent mit dem der Poesie auf gleicher Stufe steht, und wer erkennt dieß nicht in einem Luther<sup>30)</sup>, in einem Nicolai<sup>31)</sup>, welcher die herrlichen Gesänge: Wachet auf! ruft uns die Stimme — Wie schön leucht' uns der Morgenstern — mit ihren unvergänglichen Melodien schrieb? Ueberhaupt war auch das Volk empfänglicher, es hatte nicht etwas ähnliches gehört. Die Liebe zur Religion, besonders zu und nach der Zeit der Reformation, war stärker als jetzt, und ein Mann, so voll von Musik, so durchdrungen von den Tönen und zugleich ein solcher Dichter, wie Luther war, stand an der Spitze. Was Wunder, daß der gute Ge-

---

29) Handbuch der Aesthetik S. 195.

30) Siehe dessen sämtliche Gesänge S. III.

31) Geb. 1556. Gest. 1608. Siehe allgemeine Kirchenzeitung 1827. S. 791.

sang sich wie ein reißender Strom zu allen Gebildeten verbreitete und die Päpste gestehen mußten: „Luther habe durch seine Hymnen und Gesänge mehr Seelen dem Papstthum entrissen, als durch seine Schriften und Reden;“ daß seine Zeitgenossen gegen ihn auch darum ins größte Lob ausbrachen, wie ich nur einen von ihnen anführen will. „Mir zweifelt nicht,“ schreibt Tilemann Heshusius<sup>32)</sup>, „durch das eine Liedlein Lutheri: Nun freut euch, liebe Christen g'mein, werden viel hundert Christen zum Glauben bracht sein worden, die sonst den Namen Lutheri vorher nicht hören mochten.“

Melodien dem Volke beizubringen war daher nicht so schwer, weil sie erstlich noch keine andern kannten, als Melodien im erbärmlichen, unverständlichen Mönchslatein, und hier einen deutschen, jedermann verständlichen und natürlichen Text erhielten; weil zweitens Bettler<sup>33)</sup>, wenn man sie so nennen darf, von Thüre zu Thüre zogen und neue Melodien, welche sie in einer Nachbarstadt gehört hatten, so oft der ganzen Familie eines Hauses vorsangen, bis sie dieselbe richtig nachsingen konnte, und drittens die Schüler eines Ortes scharf angehalten wurden, die Melodien richtig zu lernen, und wöchentlich mehreremal durch die Straßen zu ziehen,

---

32) In der Vorrede zu dem Psalter Davids, v. J. Magdeburgius. Frankf. 1565.

33) Über D. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang, v. J. Kambach, S. 192. Note.



und sie dem lernbegierigen Volke zu hören zu geben. (Woher sich das Currende-Singen schreibt.) Diese wurden dafür von den Bürgern mit der größten Liebe behandelt, erhielten Geld, Kost, väterliche Theilnahme, und warum hätten sie sich sollen nicht mit der größten Liebe der edlen Sangkunst hingeben, nicht sich die größte Mühe geben, um andern, so empfänglichen, frohen Menschen, die schönen Gesänge mitzutheilen<sup>34)</sup>? Die Melodiceen an und für sich hatten nun noch eine große Kraft und einen eignen Fluß und Charakter in sich, der unserer weit ausgebildeteren Musik immer noch troget, und trotz der vielen Vorzüge der jetzigen selten erreichbar wird. „Die neueren Kirchenmelodiceen<sup>35)</sup> kommen den alten an Kraft, Wärme und Ausdruck ewig nicht bei; und wir mögen alle Kunst der Composition verschwenden, die ganze Chromatik auffordern, und alle zaubernde Vortheile der Orgel zu Hülfe nehmen, es wird doch keine Lutherische Melodie. Es kommt mir fast vor, als ob ihm ein Engel seine Melodie dictirt hätte; jede hat einen Schwung, eine Salbung, welche nach meiner Empfindung sehr nahe an die Inspiration gränzt.“ Jeder findet es leicht selbst, was in den Lutherschen Gesängen und denen seiner Zeitgenossen sich befindet, z. B. Ein' ve-

---

34) Geschichte d. Musik, v. N. Forkel, II. B. S. 33.

35) J. W. Burmann in der Wochenschrift f. Literatur und Herz (1775) 35. Stück.

ste Burg ist unser Gott. — „Hat Dichtkunst <sup>36)</sup> und Melodie nicht das ganze Gepräge der unüberwindlichsten Festung? Jeder Ton, jeder Ausdruck, jeder Fall dieses Gesanges scheint der ganzen Hölle Trost zu bieten; und die letzte Zeile jeder Strophe ist der ausgemalteste Charakter der Entschlossenheit und des Heroismus.“ Aber warum war dieß so, und ist es nicht mehr? Diese Frage haben viele zu beantworten gesucht, doch ist dadurch immer noch nichts erlangt worden, und ich glaube, es würden uns die neuen eben so kräftigen Melodien, wie es die alten waren, (wie wir doch manche von S. Bach, Rolfe, Doles, Hiller, F. Schneider, Schicht, E. Niemeier einigen alten in ästhetischer Hinsicht an die Seite setzen können) wenig erfreuen und nicht allgemein werden, wenn sich nicht alles so wieder vereinte, wie es zu und nach der Zeit der Reformation war, und wie wir es oben gesehen haben. Der Eine <sup>37)</sup> sucht den Mangel an Liebe zum Choralgesang in der Geringschätzung des Christenthums von Seiten der Gemeinde, und der Abnahme der häuslichen Andacht und Erbauung, die ehemals so herrschend war. Kein Tag verging damals, wo der religiösen Erbauung in jeder Familie nicht wenigstens ein Theil des Morgens und Abends gewidmet wurde. Und wie nach und nach die Bibel

---

36) Burmann a. a. D.

37) Allgemeine Kirchenzeitung 1827. S. 907.



durchgelesen wurde, so mußte fast eben so das Gesangbuch durchgesungen werden. Die Kinder konnten also schon darum ohne Schwierigkeit in der Kirche mitsingen.

Ein Anderer findet darin einen Grund, daß man die alten Choralmelodien aus ihren Kirchentönen in die neuern Tonarten übergetragen hat, und neuere Melodien nicht in eine von den alten Tonreihen setzt. „Man kann nicht leugnen,“ sagt daher Sulzer<sup>38)</sup>, „daß nicht dadurch, wenn nur übrigenß gut temperirte Orgeln vorhanden sind, eine noch mehrere Mannigfaltigkeit der Charaktere des Gesanges erhalten werde, als wenn man alles auf die jetzt in der andern Musik üblichen zwei Tonarten bringen wollte.“

Ein Dritter glaubt, durch den rein vierstimmigen Choralgesang die beste Wirkung hervorzubringen, und wird von unserm G. Weber<sup>39)</sup> sogleich folgender Gestalt widerlegt: „Es ist wohl kaum denkbar, daß eine zum unverhältnißmäßig größten Theile aus ganz unmusikalischen Individuen bestehende Volksmasse dazu dressirt werden könne, mehre Mittelstimmen ohne derbe Unrichtigkeiten, zu geschweigen gehörig und gut, einzulernen und festzuhalten! Schon darum also, um anderer Übelstände solcher musikalischen Dressur in Masse nicht zu gedenken, ist die

---

38) Allgemeine Theorie der schönen Künste I. B. S. 468.

39) Cécilia IV. B. S. 148.

bisher gewöhnliche Art, den Choral aufzuführen, sicherlich die vernünftigste und zweckmäßigste, nämlich so, daß die sämtlichen Individuen der Gemeinde nur die Choralmelodie einstimmig (je nach dem Umfange ihrer Stimme, in höherer oder tieferer Oktave) absingen, indes zu solchem festen Gesange (Cantus firmus) die begleitende Orgel eine, je nach Umständen, Bedürfnis und Fähigkeit, drei-, vier- oder mehrstimmige Begleitung ausführt.<sup>40)</sup>

Wieder eine Art, auch hier und da versucht, von G. Weber<sup>40)</sup> und D. Großheim<sup>41)</sup> und manchem warmen Freund des Kirchengesanges empfohlen, ist die: den Choral gleichsam als Wechselgesang behandeln zu wollen, so, daß allemal abwechselnd ein Vers von der ganzen Gemeinde, und der andere von einem kleinern, musikalisch gebildeten Chor, mit leiser, oder etwa wohl ganz ohne Orgelbegleitung vorgetragen würde. Daß die Wirkung vorzüglich ist, eine Strophe von der andern gehoben wird, alles Monotone verschwindet, ist leicht zu schließen; doch ist es nöthig, um diesen Gegenstand nicht zu weit auszudehnen, die noch übrigen Vorschläge zur Verbesserung des Choralgesanges zu übergehen, und lieber zu suchen, ob nicht hierbei auf den Organisten manches ankommt, der häufig auch zugleich Cantor<sup>42)</sup> ist.

40) Cäcilia IV. B. S. 149.

41) Ebendaselbst II. B. S. 260.

42) Auf dem Lande hat der Organist gewöhnlich die



Man glaube ja nicht, daß die Liebe zur Religion unter den Gemeinden schwächer oder gar ausgestorben wäre; denn sie waltet auch in der minder Gebildeten Brust. Doch gestiegen ist die Bildung, und so ungern sie Worte ausspricht wie folgende etwa:

Fahre fort mit Liebesschlägen,  
Süßer Jesu, liebster Hort!  
Laß sich Trübsalswinde regen,  
Und bring' mich hiedurch an Bord!  
Ach! ich biete dir den Rücken,  
Schlag nur zu, ich hab's verschuld't;  
Kreuz und Noth sind Liebesstricke,  
Zeichen deiner großen Huld<sup>43)</sup>.

wo sich nichts dabei denken läßt, eben so wenig will sie von einem schlechten Redner (Prediger), von einem schreienden Sängerkhor und einem erbärmlichen Organisten wissen, und flieht eher den Ort des Herrn, als daß sie ihn aufsucht. Hingegen sehen wir die Kirche nicht voll bei einem guten Prediger? Würden wir sie nicht noch besuchter finden, wenn das Sängerkhor und der Organist nicht oft den Eindruck des Ersteren bei Mehreren hinderte? Also der Prediger, das Sängerkhor und der Organist müssen gut, müssen zusammen vereinigt wirken, wenn sie auch alle drei noch nicht vorzüglich

---

Schule unter sich, und selbst in Mittelstädten sind diese Stellen nicht selten mit einander verbunden.

43) Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, von P. Mortimer, Anhang S. 47.

sind. Über den Ersteren etwas zu sagen, ist hier der Ort nicht, doch wäre es sehr gut für das Allgemeine, wenn bei Besetzung der Predigerstellen auf Luther's Worte, der sich nicht schämte, zu bejahen, „daß nach der Theologie keine Kunst sei, die mit der Musik zu vergleichen ist.“<sup>44)</sup> Rücksicht genommen würde: „Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamte nicht anordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht, und geübt im Singen.“

Das Sängerkhor hat die Liebe des Volks nicht mehr in dem Grade, wie es sonst der Fall war, und ist daher oft eher zu entschuldigen, als tadelnswerth, wenn es seinem Zwecke nicht entspricht. Es wird für nichts geachtet, daher der Gesang von dem Lehrer nicht mit Eifer getrieben wird. Das Currende-Singen, wodurch die Gemeinde schwere und seltne Melodieen kennen lernte, ist theils von manchem strengen Schulmonarchen, der nicht über den Nutzen bei Forkel<sup>45)</sup> nachgelesen hat, abgeschafft und streng verpönt, oder wenn es ja noch Statt findet, so hört man oft die gemeinsten Lieder und dergleichen, doch keine schönen Choräle mehr. Hierdurch haben nun die Schüler die Liebe zu dieser ernstern Gattung verloren, singen, wenn sie in die Kirche müssen, ohne Andacht, ohne Gefühl, und

44) Über D. M. Luther's Verdienst um den Kirchengesang, von J. Rambaeh, S. 189.

45) Geschichte der Musik II. S. 34 u. w.



schreien den Choral, wie den Gassenhauer, zum Aerger der Gemeinde ab. Und doch müssen sie, dem eben Gesagten zu Folge, entschuldigt werden, und alle Last fällt auf die Gemeinde.

Der Organistendienst wird oft dem gewählten Schulmann in den Kauf mit hineingegeben<sup>46)</sup>, wodurch er ein Amt erhält, welches er öfters nicht zum kleinsten Theil auszufüllen vermag; oder er erhält eine so geringe Einnahme, daß er jede Stunde zum eigentlichen Broderwerb verbrauchen muß, kaum Zeit hat, über sein Amt nachzudenken, geschweige daß er so viel Geld aufwenden kann, um sich das wohlfeilste Buch oder die nöthigsten Notenstücke anzuschaffen. Kann er sein Amt mit Liebe betreiben, und was kann, was soll man von ihm erwarten?

D traurig ist es gewiß, seine Pflicht redlich zu erfüllen, wenn man mit der bittersten Noth zu kämpfen hat! Und kann das anders sein, wenn noch ein Schullehrer hier und da nicht mehr als 2 Thaler Schullohn, 2 Thaler 16 Groschen für das Halten der Betstunde, eine Klosterforstfreies Brennholz und von den Einwohnern freie Kost erhält, und ein Schulhaus nicht vorhanden ist, weshalb sich der Lehrer eine Wohnung miethen (von 4 Thaler 16 Groschen?) und die Schüler Keiheim in

---

46) Siehe die Einleitung.

den Wohnhäusern der Einwohner unterrichten muß <sup>47)</sup>).

Findet man nicht in recht hübschen Städten die Organistenstellen mit Handwerkern und anderen bestellt, wo gleich darauf also hingewiesen ist: wenn es nur klingt, so ist es schon gut; wie es klingt, darf dann Niemand fragen. Für eine neue Altarbefleidung wird Rath geschafft, für einen guten Choralgesang — nicht. Also verlange man nichts, oder wende etwas daran.

Dies waren Entschuldigungen für das Sängerkhor, so wie für den Organisten; doch nun muß in der Kürze gezeigt werden, wie, wenn die Gemeinde Sinn für Gutes hat, und der Organist so gestellt ist, daß er sich mit Liebe seinem Geschäft zu widmen vermag, dann auch das Gute befördert werden kann.

Vom Chor läßt sich nur hier im Allgemeinen sprechen.

Sind die Kräfte desselben auch schwach: bis zum richtigen Choral singen kann es bald gebracht werden, es mögen nun Zahlen oder Noten dazu angewendet werden. Ist es schon so weit, daß es jeden Choral richtig singt, so sehe man nun darauf, daß er auch bald schön gesungen wird. Wird er dann so ausgeführt, wie er muß, d. h. mit voller Stimme, doch nicht geschrien, jede Note an die an-

---

47) Wörtlich ist diese Angabe aus der allgemeinen Schulzeitung 1827, S. 376 genommen. Der Ort ist Unterneurobe in Kurhessen.



dere wie gefettet, ohne doch dadurch schläfrig zu werden, jede Sylbe deutlich und vernehmbar gesprochen, so wird er, wenn auch der Gemeinde unbekannt, ihr bald ins Ohr dringen; wird sie auf ihre eigne Stimme aufmerksam machen, und sich bald zu seiner früher erhaltenen Würde erheben. — Doch wie ein Chor am leichtesten auf diese Stufe gebracht wird, verspare ich mir auf einen andern Ort, wo ich ausführlicher darüber zu sprechen gedenke.

Dem Organisten habe ich schon die Mittel an die Hand gegeben, wenn er diese Blätter mit einiger Aufmerksamkeit gelesen hat. Sie bestanden in einfachen, melodiosen, zweckmäßigen Vorspielen, in guter, richtiger, würdiger Behandlung des Chorals und dazu passenden, erhebenden Zwischenspielen. Wird er diesen Winken Beachtung schenken, selbst über seine Stelle und ihre Ausfüllung nachdenken, so erfüllt er dann gewiß alle Ansprüche der Gemeinde bald; ist das Chor auf die erwähnte Stufe gebracht, so wird ein würdiger Gesang ertönen, wie er vor Jahrhunderten erschallte; und fromme Ehre werden klingen, und froh sich zu dem Höchsten schwingen.

Es bleibt nur noch anzuführen, wie eine neue Melodie der Gemeinde auf die leichteste Art bekannt zu machen und ihr einzuprägen ist. Erstlich muß das Schulchor sie gut einlernen, und häufig bei der Currende, wo möglich vierstimmig, singen. In der Kirche selbst spiele dann der Organist die Me-

lobie langsam, deutlich und ungekünstelt vor<sup>48)</sup>). Dann kann entweder eine Auswahl besserer Sängers der Gemeindeglieder die Melodie mit dem Schulchor allein singen und der Organist nach dem Ausdrucke des Liedes spielen (besonders bei der Communion möchte dieß gute Wirkung machen), oder die ganze Gemeinde stimmt gleich ein, wo dann der Organist die Melodie auf einem Hauptmanual, welches er durch alle Koppeln und Register bestmöglichst und so verstärkt, daß es vor den andern Manualen sehr hervorsticht<sup>49)</sup>, vorträgt und die Harmonie und Zwischenspiele auf einem schwächeren Manual vorbringt, oder die ganze Melodie bloß in Oktaven spielt, und nur bei den Schlußaccorden jeder Zeile vollstimmig greift.

Auf eine von diesen Arten wird bald eine neue Melodie eingeführt sein.

Wird, wie es öfters noch geschieht, vom Thürme geblasen, so kann der Thürmer auch eine solche unbekannt Melodie den Einwohnern öfters zu hören geben. Auch wenn der Geistliche die Gemeinde erst vorbereitet, was er gern thun wird, wenn ihm guter Gesang am Herzen liegt, würde die Aufmerksamkeit derselben höher gespannt auf die neue Gabe sein.

---

48) Anleitung zur praktischen Musik, von J. S. Petri, Seite 310.

49) Ebendasselbst.



Sind Posaunen zu haben, so ist der Zweck noch leichter zu erreichen. Der Organist kann dann mehr auf Abwechslung bedacht sein, und das Gehör erhält dadurch eine lebendige, sichere Richtung.

Ein Freund des Kirchengesanges <sup>50)</sup> theilte auch neuerdings einige Fingerzeige mit, die im Ganzen mit meiner Angabe übereinstimmen, aber doch etwas anders lauten, und ich kann mich nicht enthalten, die ganze Stelle wörtlich dem Leser vorzulegen.

„Nachdem man nach und nach in der Schule die Jugend mit alten, unbekanntem Melodien oder ganz neuen gehörig bekannt gemacht hat, so lasse man sie diese in der Kirche, anfänglich und mehrermahl in abwechselnder Form, mit schwacher, einfacher, aber genauer Begleitung der Orgel singen. Die Gemeinde liest, ohne mitzusingen, das Lied andächtig nach, und stimmt etwa in den letzten Vers mit ein. Bei einem längeren Liede singt sie auch wohl einige der letzten. Man nehme bald wieder ein Lied mit derselben Melodie und verfare auf ähnliche Weise. Um so eher wird sich die Gemeinde daran gewöhnen. Zu warnen sind Schullehrer und andere kirchliche Sänger, daß sie die einzuführenden Melodien (wie überhaupt niemals) nicht durch allerlei widrige Schnörkel verunzieren, sondern dieselben rein und einfach vortragen. An Orten, wo es thunlich ist, kann man auch Melodien mit Po-

---

50) Allgemeine Kirchenzeitung 1827. Nr. 111, S. 909.

saunen begleiten lassen. Wo Chöre sind, lasse man die einzuführenden Melodien nicht gleich vierstimmig und harmonisch, sondern unisono singen, wodurch jene das Gehör leichter faßt. Man komme doch überhaupt aber von der in neuerer Zeit verlauteten Idee der Einführung des vierstimmigen Gesanges in ganzen Gemeinden zurück, die eben so unausführbar, als nicht gehaltreich sein möchte! Aber dahin strebe man, daß der einstimmige Gesang einer Gemeinde an Feierlichkeit und Erhebung immer mehr gewinne!“

Und der Gesang wird gewinnen, wenn der Organist sein Werk zur Ehre Gottes und zur Erhebung der Seelen zu ihm ertönen läßt, das Chor zum frommen, andächtigen Gesang angehalten wird. Die Gemeinde wird nicht mehr über schlechten Gesang klagen, da jeder Theil, jedes Glied derselben sicher, fest und freudig mit anstimmen kann.

---

### §. III.

In diesem Werkchen ist schon öfters auf die alten Kirchentöne und ihre Tonarten hingewiesen worden; gewiß jeder meiner Leser hat schon von ihnen gehört, oder in manchem alten Choralbuch die Überschrift dorisch, aeolisch, oder modus ionicus oder modus mixolydius gefunden, und gern etwas Näheres darüber wissen mögen, daher will ich su-



chen, hierüber den Unerfahrenen einiges Licht zu geben.

„Muß denn einer, der sich heutiges Tages der Musik beleißiget, eine Erkenntniß von den alten Modis musicis (Tonarten) haben?“ fragt der gelehrte M. J. C. Albrecht <sup>1)</sup>, und er antwortet: „Ja; und um zweier Ursachen willen. Nämlich man muß solches wissen, erstlich der Historie wegen, daß man darin nicht ganz und gar unwissend sei, sondern erforderlichen Falls Rede und Antwort davon geben könne; zweitens muß ein Mensch, der sich die Musik überhaupt, besonders aber das Klavier zu seinem Hauptzwecke erwählt hat, eine hinlängliche Erkenntniß davon zu erlangen sich bestreben, weil man noch heute zu Tage viele Choralgesänge in der Kirche hat, welche nach alten Modis gesetzt sind. Wer also einem solchen Liede sein gehörig Recht thun will, der muß nothwendig den Modum und dessen Eigenschaft wissen, sonst würde er überall seine Unwissenheit in diesem Stücke verrathen.“

Diese Antwort, die vor einigen 60 Jahren gegeben wurde, gilt heute noch, und wird noch in vielen Jahren gelten. Wenn auch manche gute Köpfe über dergleichen antike Sachen lächeln, sie für unnöthige Grillen halten, und als ein Hirngespinnst des Alterthums ansehen, das zu nichts tauglich wäre; es

---

1) Gründliche Einleitung in die Anfangslehren d. Tonkunst 1761. S. 67.

treten doch andere kräftig auf, um diese Sachen aus der Vergessenheit zu ziehen, von denen ich nur Rambach in Hamburg, und Mortimer in Berlin nennen will. Denn „jedes Zeitalter der Kunst hat seine Klassiker,“ sagt Horstig<sup>2)</sup>, „Muster und Vorbilder aber können nur diejenigen darunter bleiben, die ihre Vorzüge durch mehr als ein Geschlecht bewährt, und sich von dem Verdachte alles erborgten Glanzes vollkommen freigesprochen haben!“

Und ist dieß nicht bei den Chorälen der Fall? Welches Kunstwerk kann sich wohl rühmen, länger und unumschränkter über ein fühlendes Herz zu herrschen, als die bekannten Melodien: Jesus, meine Zuversicht — O Haupt voll Blut und Wunden — Wie schön leucht'it uns der Morgenstern —? Hört sie nur der Ungebildete gern, oder sprechen sie den Kenner weniger an? — Darum will ich zu zeigen suchen, wie die Alten ihre Musik behandelt haben.

Die Musik setzt Bildung voraus, um zu gedeihen, und je höher das Gefühl und der Geist fürs Schöne ausgebildet ist, desto mehr muß auch die schöne Kunst steigen. Langsam aber konnte ihre Bildung nur fortschreiten, denn oft drückten sie harte Gesetze nieder, wie bei den Agyptern, und selbst bei den Griechen, oder verheerende, jahrelange

---

2) Leipz. musk. Zeitung 1807. S. 553.



Kriege vertrieben die wenigen Klänge, und machten sie vergessen.

Jahrtausende gehörten dazu, daß Männer aufstanden, die Instrumente, welche die Natur fast selbst bot, wie das Schilf zu der Pflöfe, die Schale der Schildkröte zur Cither, zu verbessern und zu erweitern.

Jahrtausende gehörten dazu, Zeichen zu erfinden, um dem Auge den Ton sichtlich vorzustellen; und noch ist die Notirungskunst nicht überall eingeführt, denn die Neugriechen, deren Vorfahren sich der Buchstaben des Alphabets bedienten, wissen so wenig, wie die Türken, Araber und andere morgenländische Nationen davon.

Jahrtausende gehörten dazu, um die Musik auf die Höhe zu bringen, worauf sie jetzt steht. Es wurde zwar stets Musik getrieben, obgleich die Mittel schwach waren, und allerdings war der Grund der Musik schon bei allen Völkern lange vor Christi Geburt gelegt, doch die Griechen, ein thätiges, feinführendes Volk, bildeten sie unter allen allein aus.

Diese gebrauchten nicht allein nach und nach alle Instrumente, welche sie von den Aegyptern und andern Nachbarvölkern erhielten, sondern verbesserten sie zum Theil und erfanden auch neue. Der Gebrauch der Instrumente aber lehrt auf Abwechslung denken, führt auf Zusammenklänge, und dadurch auf richtige Eintheilung der Töne zu einander. Und hierin zeichneten sie sich bald aus, denn sie fanden Tonarten oder Tonfolgen,

welche immer noch den unfrigen zum Grunde liegen.

Um dieß Letztere zu beweisen, muß ich eine kleine Erklärung der griechischen Musik mittheilen, in soweit es hier nöthig ist.

In den ältesten Zeiten unterschieden die Griechen <sup>3)</sup> nur drei Tonarten, nämlich die Dorische, Phrygische und Lydische.

Die Dorische fing mit unserm d an, und ihr Umfang war folgender:

d. e. f. g. a. b. c. d.

Die Phrygische begann mit unserm e, und ging durch die hier angegebenen Töne:

e. fis. g. a. h. c. d. e.

Die Lydische hatte unser fis zum Anfangston und folgenden Umfang:

fis. gis. a. h. cis. d. e. fis.

Bald darauf kamen aber noch zwei Tonreihen in Gebrauch, nämlich die Ionische und Aolische.

Die erstere hatte es, die andere f zum Anfangston, und die Tonfolge war diese:

Ionisch: es. f. ges. as. b. ces. des. es.

Aolisch: f. g. a. b. c. des. es. f.

Es scheinen also fünf ursprüngliche Tonarten gewesen zu sein, die um fünf halbe Töne von einander entfernt waren.

Mit der Zeit wurden mehrere hinzugesügt, de-

3) Geschichte d. Musik, v. F. H. Forkel, I. B. S. 339.



ren Anfangstön: bald höher, bald tiefer lagen, als die Anfangstöne der fünf ursprünglichen.

Alle diese wurden durch die beigefügten Wörter *ὑπο* und *ὑπερ* (hypo, hyper), unter und über, von den erstern fünf unterschieden.

Jede von diesen ursprünglichen Tonarten erhielt zwei von diesen hinzugekommenen, nämlich so, daß die ursprüngliche gleichsam den Hauptton, die darüberliegende die Oberquarte, und die darunterliegende die Unterquarte machte. Daher zwei Nebentonarten den Namen der Haupttonart erhielten, und so wurden funfzehn Tonarten angenommen, welche aus folgenden Tönen bestanden:

1. Die Dorische:  $d. e. f. g. a. b. c. \overline{d.}$
2. Hypodorische:  $A. H. c. d. e. f. g. a.$
3. Hyperdorische:  $g. a. b. c. \overline{d.} \overline{es.} \overline{f.} \overline{g.}$
4. Die Ionische:  $es. f. ges. as, b. \overline{ces.} \overline{des.} \overline{es.}$
5. Hypoionische:  $B. c. des. es, f. ges. as. b.$
6. Hyperionische:  $gis. ais. h. \overline{cis.} \overline{dis.} \overline{e.} \overline{fis.} \overline{gis.}$
7. Die Phrygische:  $e. fis. g, a. h. \overline{c.} \overline{d.} \overline{e.}$
8. Hypophrygische:  $H. cis. d. e. fis. g. a. h,$
9. Hyperphrygische:  $a. h. c. d. \overline{e.} \overline{f.} \overline{g.} \overline{a.}$
10. Die Lydische:  $f. g. as. b. c. \overline{des.} \overline{es.} \overline{f.}$
11. Hypoäolische:  $c. d. es. f. g, as. b. \overline{c.}$
12. Hyperäolische:  $b. c. \overline{des.} \overline{es.} \overline{f.} \overline{ges.} \overline{as.} \overline{b.}$
13. Die Lydische:  $fis. gis. a. h. \overline{cis.} \overline{d.} \overline{e.} \overline{fis.}$
14. Hypolydische:  $cis. dis. e, fis, g. a. h. \overline{cis.}$
15. Hyperlydische:  $h. cis. d. e. fis. g. a. h.$

Diese Tonfolgen entsprechen ganz unsern heutigen zwölf Moll-Tonarten, wenn man annimmt, daß die Hyperphrygischen, Hyperäolischen und Hyperlydischen Tonreihen nur Wiederholungen der Hypodorischen, Hypoionischen und Hypophrygischen sind. Man kann daher annehmen, daß die Musik der Griechen, nach unsern jetzigen Begriffen, meistens einen melancholischen Ausdruck gehabt haben muß. Man findet auch bei keinem einzigen griechischen Schriftsteller eine Tonart, die unserer Dur-Tonart ähnlich wäre.

Diese Tonarten aber erhielten ihre Namen, sagt man, von den verschiedenen Völkerschaften, z. B. der Dorer, Ionier, und jeder Tonreihe wurde eine bewundernswerthe Kraft beigelegt, z. B. die Kolische sei groß und pomphast, obgleich zuweilen besänftigend, denn sie wurde zur Bändigung der Pferde und beim Empfang der Gäste gebraucht. Die Ionische rauh und finster; doch nicht ohne gewisse Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. Doch glauben einige, wie Forkel <sup>4)</sup>, daß nicht der Tonfolge einer Tonart die Kraft zugeschrieben werden müsse, sondern es seien überhaupt Nationalmelodien damit gemeint, wie wir von allen Nationen noch besitzen, und es wird von einem alten Schriftsteller Apulejus diese Ansicht bestätigt, da er, wenn er von den charakteristischen Eigenschaften der Tonarten

---

4) Geschichte d. Musik I. B. S. 342.



spricht, nicht allein das Wort Tonart, sondern auch das Wort Zeitmaß gebraucht.

Die Tonreihen der Griechen wurden später auf die Römer übertragen.

Unter den Christen standen bald Männer auf, um auch mit gemeinschaftlichem Gesang den Höchsten zu ehren. Ein Guido von Arezzo, ein Gasor suchte manches in der Musik auf einfachere Grundsätze zu lenken. Der Bischof Ambrosius um das Jahr 386 führte schon wohlklingendere Gesänge ein, welche aber mehr gesprochen als gesungen worden, und auf des Papstes Gregorius Magnus (zu Ende d. 6. Jahrh.) Veranlassung wurden acht Tonarten dem Choralgesange zu Grunde gelegt<sup>5)</sup>, welche die griechischen Beinamen behielten: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch und Hypomixolydisch.

Diese Tonreihen wurden Kirchentöne genannt.

Kurze Zeit darauf führte man noch 4 Tonarten, nämlich die Kolische und Ionische, Hypoäolische und Hypoionische ein, und diese zwölf Tonreihen wurden nun in 6 authentische (ächt- oder selbstständige) und in 6 plagalische (entlehnte, hergeleitete) eingetheilt, so daß, wie bei den Griechen es der Fall war, jede Haupttonart eine Nebentonart erhielt, welche stets in der Un-

---

5) über die Harmonie der Tonkunst, von F. K. Ranne, Wiener Conversationsblatt, III. B., 1820.

terquarte begann. Man brauchte sie bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts und sämtliche Choral-Melodien aus dieser Zeit sind darin gesetzt.

Die Tonfolgen der Haupt- oder authentischen, der Neben- oder plagalischen Tonreihen ist folgende:

Die Dorische: d. e. f. g. a. h. c. d.

Hypodorische: a. h. c. d. e. f. g. a.

Die Phrygische: e. f. g. a. h. c. d. e.

Hypophrygische: h. c. d. e. f. g. a. h.

Die Lydische: f. g. a. h. c. d. e. f.

Hypolydische: c. d. e. f. g. a. h. c.

Die Mixolydische: g. a. h. c. d. e. f. g.

Hypomixolydische: d. e. f. g. a. h. c. d.

Die Äolische: a. h. c. d. e. f. g. a.

Hypoäolische: e. f. g. a. h. c. d. e.

Die Ionische: c. d. e. f. g. a. h. c.

Hypoionische: g. a. h. c. d. e. f. g.

Deutlich wird man hierbei den Unterschied der alten oder Kirchentonarten gegen die neuern erblicken. Doch auffallen wird auch bei Durchsicht derselben

1) daß auf den Ton h keine Tonart gebildet wurde. Da aber diesem Ton die reine Quinte fis fehlte, und ohne diese keine Tonfolge gebraucht wurde, so begnügte man sich bloß mit den genannten.

2) Die Folge der halben und ganzen Töne. In jeder unserer Dur-Tonreihe fallen wie bekannt-



lich die halben Töne auf den dritten und vierten und siebenten und achten Ton, in den Moll-Tonarten auf den zweiten und dritten und fünften und sechsten Ton, hingegen hier sehen wir auf jeder Tonfolge eine andere Lage derselben und unstreitig ist es, sagt Sulzer <sup>6)</sup>, daß die verschiedne Lage der halben Töne jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck giebt.

3) Die Wiederholung einiger Tonarten, welche auf den ersten Anblick gleich scheinen, wie z. B. die Hypomixolydische mit der Dorischen, die Hypolydische mit der Ionischen. Doch durch die Anverwandtschaft der Hypomixolydischen mit der Mixolydischen verliert sich die Ähnlichkeit bei der Behandlung derselben mit der Dorischen Tonreihe; eben so verhält sich es mit der Hypolydischen zu der Ionischen Tonfolge.

Man kann aber in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart, die dazu genommen ist, nicht verkennen,

1) wenn man auf den Umfang der ganzen Melodie Obacht nimmt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Oktave, die plagalische hingegen die Oktave von der Quinte des Grundtones. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Oktave heben diesen Unterschied nicht auf.

---

6) Allgemeine Theorie d. schönen Künste IV. B., S. 546.

2) wenn man den letzten Ton der Melodie zum Grundton macht, und alle daselbst vorkommende Intervalle der Reihe darüber stellt. Die halben Töne werden sich in der Lage einer von dem oben angegebenen alten Tonarten befinden.

Ehe ich nun Choräle angebe, welche sich in einer jeden von den Tonreihen befinden, will ich vorher den Charakter der alten Tonarten mittheilen, wie er sich bei C. Prinz in seiner musikalischen Kunstübung <sup>7)</sup> vorfindet.

Die Dorische ist ernsthaft und andächtig;  
die Phrygische sehr traurig;  
die Lydische hart und unfreundlich;  
die Mixolydische mäßig lustig;  
die Kolische zärtlich und etwas traurig;  
die Ionische lustig und muthig.

Wir finden in der That <sup>8)</sup>, daß die Kirchengesänge völlig diesen Ausdruck haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neu-modische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird.

In der Dorischen Tonreihe sind die folgenden Lieder zu finden: Christ ist erstanden — Wir glauben all' an einen Gott — Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin — Gott, Vater unser im Himmelreich — Jesus Christus, unser Heiland. —

7) S. 15 — 18. 1687.

8) Allgemeine Theorie d. sch. Künste IV. B. S. 547.



Jede von diesen Melodieen endigt in dem Ton d. Wenn man also die Töne, die in einem von diesen Liedern enthalten sind, über den letzten Ton stellet, so wird folgende Reihe zum Vorschein kommen:

d. e. f. g. a. h. c. d.

woraus man sieht, daß diese Melodietöne nicht zu d moll gehören, weil da nicht auf den sechsten und siebenten, sondern auf den fünften und sechsten der zweite halbe Ton sich befindet, sondern zu d Dorisch. Nicht muß man sich irre machen lassen, wenn auch die Dorische Tonfolge von e, oder f, oder c anfänge. Dieß ist dann zur Bequemlichkeit der Sänger geschehen und die Lage der halben Töne, wozu man sich richten muß, bleibt dieselbe; denn zwischen

e. fis. g. a. h. cis. d. e.

f. g. as. b. c. d. es. f.

c. d. es. f. g. a. b. c.

d. e. f. g. a. h. c. d.

wird das Gehör nicht viel Unterschied finden, da die Folge der halben Töne dieselbe ist und so auch in den übrigen Tonarten.

In der Phrygischen Tonfolge findet man, außer mehreren andern, folgende Gesänge gesetzt: Ach, Herr, mich armen Sünder — Da Jesus an dem Kreuze stund — Erbarm' dich mein, o Herre Gott — Es woll' uns Gott genädig sein — Ach, Gott, vom Himmel sieh darein — Christus, der uns selig macht. —

Weder fis noch cis kommt in der Melodie vor,

wodurch unser heutiges *e* moll erkönen würde, sondern die halben Töne finden sich auf der ersten und zweiten, fünften und sechsten Stufe, wie es bei der Phrygischen Tonreihe der Fall ist, nämlich: *e. f. g. a. h. c. d. e.*

In der Lydischen Tonreihe findet man keine Melodien, da schon das *Harte* derselben zu Luther's Zeiten gefühlt wurde, indem ihr die reine Quarte (*f. b.*) mangelt, und als sie mit der Zeit dieselbe erhielt, so war sie der Ionischen Tonfolge so ähnlich, daß jeder charakteristische Unterschied verloren gehen mußte. Sorge<sup>9)</sup> sagt: „Man findet aus diesem *Modo* keine Kirchengesänge, weil denen Alten der rauhe Triton (übermäßige Quart), so sich zwischen *f* und *h* befindet, nicht zu Halse gewollt hat, und sie das *h* lieber ins *b* verwandelt haben, woraus sodann ein *Ionius transpositus* (eine versetzte Ionische Tonreihe) entstanden.“

Die *Mixolydische* Tonart enthält außer einigen andern folgende: Der Tag, der ist so freudensreich — Komm', Gott Schöpfer, heil'ger Geist — Komm', heil'ger Geist, erfüll' die Herzen — Gelobet seyst du, Jesu Christ. —

Wäre tis in einer von diesen Melodien zu finden, so wäre unser *g* dur zugegen, doch wird man nur *f* finden, daher die halben Töne auf den dritten

---

9) Vörgemach der musikal. Composition, v. G. H. Sorge, 1745. I. B. S. 25.



und vierten und sechsten und siebenten Ton fallen, wie wir es bei der Mixolydischen Tonreihe gefunden haben, nämlich: g. a. h. c. d. e. f. g.

Die Kolische Tonreihe enthält sehr viele Gesänge, ich nenne aber nur folgende: Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort — Wir Christenleut' — Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen — Allein zu dir, Herr Jesu Christ — Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ —

Auf den zweiten und dritten, fünften und sechsten Ton fallen die halben Töne, wie es in unserm a moll geschieht. Doch der Unterschied zwischen beiden ist der, daß in der letztern Tonreihe die beiden letzten Töne halbe Töne bilden, gis. a., hingegen in der ersteren sich zwei ganze Töne g. a. vorfinden, folglich ist die Tonreihe die Kolische, nämlich:

a. h. c. d. e. f. g. a.

Die Ionische Tonart ist die allernatürlichste, und kommt mit unserm heutigen e dur, und daher auch mit allen unsern Dur-Tonreihen, überein. Sehr viele Melodien findet man in dieser Tonfolge gesetzt, z. B. Vom Himmel hoch, da komm' ich her — Allein Gott in der Höh' sei Ehr — Ein' feste Burg ist unser Gott — Gott, der Vater, wohn' uns bei. —

Dies waren die sämtlichen authentischen Tonarten, und jeder wird leicht die Richtigkeit obiger Angabe prüfen und eben so leicht mehrere Beispiele finden können, die ich des Raumes wegen nicht genannt habe.

In der Hypodorischen Tonart finden sich (wie überhaupt in den plagalischen Reihen) nur einige Gesänge, z. B. Helft mir Gottes Güte preisen — Von Gott will ich nicht lassen — Gott Vater, der du deine Sonn — O Herr, wend' deinen Zorn von mir. — Nähere Angaben erspare ich hierbei.

In der Hypophrygischen Tonreihe sind folgende gesetzt: Erbarm' dich mein, o Herr, Gott — O liebster Herr Jesu Christ — Mitten wir im Leben sind — O großer Gott von Macht. —

Die Hypolydische Tonreihe enthält so wenig wie die Lydische Gesänge, denn schon zu der Zeit, als Luther lebte, wurde weder diese plagalische noch die authentische gebraucht; doch möchte sich wohl, wie Mortimer<sup>10)</sup> bemerkt, in der Böhmischen Lieder-Sammlung hin und wieder eine in der Hypolydischen Tonart gesetzte Melodie vorfinden.

In der Hypomixolydischen Tonreihe finden sich mehrere, unter andern: Veni, sancte Spiritus — O Lux beata Trinitas — Dieß sind die heil'gen zehn Gebot — Gott sei gelobet und gebenedeiet — Dank sag'n wir alle Gott unserm Herrn Christo. —

In der Hypodolischen Tonreihe findet sich: Allein zu dir, Herr Jesu Christ. —

In der Hypoionischen endlich: Nun lob', mein' Seel', den Herren. —

10) Mortimer's Choralgesang z. Zeit der Reformation.



Hiermit wären nun sowohl die authentischen als plagalischen Tonreihen erwähnt und von jeder einen einige Beispiele beigebracht. Gewiesen muß nun werden, wie sie zu behandeln sind, um sie so natürlich und wohlklingend als möglich hören zu lassen und ihnen doch nichts von ihrer Kraft und Würde zu rauben.

Die Dorische Tonreihe liebt die Ausweichungen nach der Quinte moll, nach der Terz dur, nach der Septime dur und nach der Quarte dur.

Um diese Übergänge noch genauer zu bezeichnen, so sehe man diese und die übrigen in Noten No. III.

Selbst in den Harmonietönen vermeidet man so viel wie möglich die Töne, welche nicht in die Tonart gehörig; denn man bringt z. B. lieber in der Dorischen Tonart den weichen Dominantenaccord als den harten (d. h. lieber a moll als a dur) an, welches in unserm d moll umgekehrt wäre, ausgenommen bei dem Schluß, wo der letzte Ton eines Chorals mit dem harten Dominantenaccord sogar schließen kann, wie mehrere Choräle so gefunden werden, als: Christus, der uns selig macht — Christ, unser Herr, zum Jordan kam. —

Diese und alle übrige Bemerkungen über die alten Tonarten sind und können nur aus den Chorälen selbst am sichersten abstrahirt werden. Die Regeln, welche daher hier gelten, müssen auch dem Vorspiel zu Grunde gelegt werden, und am flüchtigsten ist hier wohl der Ort, die Anwendung der Kirchentöne auf das Vorspiel einzuschalten.

Das Vorspiel zu einer Melodie, welche in der Dorischen Tonreihe gesetzt ist, verlangt daher, je nachdem es lang oder kurz ist, einen oder einige Übergänge von den oben angezeigten. Der Schluß desselben richtet sich aber nach der Melodie, und schließt diese in der Tonica (Grundton), so endigt das Vorspiel wie es in unserm d moll geschehen würde; endigt diese hingegen in der Dominante, so schließt auch dieses so, wie ein Vorspiel von Friedr. Kuhnau <sup>11)</sup> aus dieser Tonart beweist.

Die Übergänge der Phrygischen Tonart sind nach der Sexte dur, Quarte moll und Terz dur.

Hüten muß man sich, bei der letztern Ausweichung das Semitonium zum Übergang anzuwenden, wohl aber hat man durch die Unterquinte einzuleiten, da auf den Grundton kein ganzer, sondern ein halber Ton folgt und der erstere dieser Tonfolge fremd ist.

Viele Choräle findet man in dieser Tonart, welche die große Terz zum Schlußaccord mit enthalten, z. B. Es woll' uns Gott genädig sein — Erbarm' dich mein, o Herre Gott. — Ein Fehler ist dieß nicht, da es schon sehr lange als eine Schönheit in der Phrygischen Tonreihe angesehen wird; doch zu bemerken ist, um nicht gegen diese Tonreihe

---

11) Kuhnau's Vorspiele aus den Kirchenbüchern sind streng nach den Regeln gearbeitet, und werden bei genauer Durchsicht den Besitzern viel Nutzen gewähren.



zu fehlen: Der Dominantenaccord muß vermieden werden, da h keine reine Quinte hat, und es dann nicht mehr Phrygische Tonreihe, sondern unser e moll oder e dur wäre. Die Ausweichung nach diesem Accord kann in dieser Tonreihe nicht erfolgen, und bei den Schlußaccorden nimmt man statt der Oberdominante die untere, wie man sich in den angegebenen und andern in dieser Tonart befindlichen Chorälen überzeugen kann.

Was das Vorspiel in dieser Tonreihe betrifft, so gelten hier die angegebenen Regeln sämtlich, und ich bemerke noch, daß der Übergang in die Lydische Tonreihe recht löblich erscheint, obgleich diese Tonart nicht mehr selbstständig ist. Das Vorspiel, welches sich in der Kuhnau'schen Sammlung in dieser Tonart gesetzt findet, wird in die Lydische Tonart geführt, und es endet, wie gewöhnlich diese Tonart geschlossen wird, mit dem harten Dreiklang. „Wie blind würde nun nicht derjenige ankommen;“ sagt Sorge<sup>12)</sup>, „der die Lieder, welche in die Phrygische Tonreihe gesetzt sind, aus dem e dur, e moll oder e dur präludiven wollte? Wie oft sich aber bei diesen Liedern die Unwissenheit verräth, auch bei manchem, der sich keine Rase zu sein dünkt, erfähret man nur gar zu oft. Wer ein Präludium aus dem Phrygio machen will,  
h  
der fange im gis an, modulire hernach in a moll,  
e

12) Borgemach der musik. Composition (1745.) I. B. S. 24.

g dur, e moll, c dur, und schließe zuletzt durch  
e h  
c in gis, durch eine fallende Quart oder steigende  
a e  
Quint, wie die Melodie es lehret."

Von der Behandlung der Lydischen Tonreihe ist nichts zu erwähnen, da keine Choräle darin zu finden sind, wie oben schon gesagt.

Die Mixolydische Tonreihe hat folgende Hauptabweichungen, in die Quinte moll, Septime dur, in die Quarte dur und Secunde moll,

In Obacht hat man zu nehmen, daß nicht die Kleine Terz und nicht die große Septime gegriffen wird. Denn die erstere würde unser g moll ankündigen, die letztere hingegen ganz nach unserm g dur führen. Beides wäre ganz unstatthaft. Bei dem Schluß eines Vorspiels müßte man daher den weichen Dominantenaccord mit Auslassung der kleinen Septime greifen, oder, was noch besser wäre, die Unterquinte zum vorletzten Accord nehmen, wie es bei der Phrygischen Tonreihe geschah. Auf gleiche Weise hat Kuhnau geschlossen, und in mehreren Chorälen findet man es gleichfalls.

Die Aolische Tonart zeigt so wenig Unterschied gegen unser a moll, daß es überflüssig wäre, mehrere Bemerkungen über dieselbe zu geben. Zu hüten hat man sich nur, nicht den harten Dominantenaccord, sondern den weichen vorzubringen, da die große Terz des erstern nicht in der Aolischen Tonreihe befindlich ist.

Staatliche Hochschule für Musik  
Köln



Die Ionische Tonart weicht in nichts von dem heutigen c dur ab; die Behandlung beider Tonreihen ist daher gleich.

Die plagalische Tonreihen sind entlehnte und von ihren Haupttonarten also abhängig, es wurden aber in den ersten christlichen Kirchen häufig beide zu gleicher Zeit gebraucht, um eine Abwechslung in den Gesängen hervorzubringen. Denn die Componisten pflegten die Psalmen und Hymnen für zwei Chöre zu setzen, welche gegen einander abwechselten, oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. Hatte nun der erste oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von dem Grundton bis etwa zur Dominante genommen, so mußte der andere Chor, wenn seine Melodie sich von der ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweite Melodie den Charakter der ersten beibehalten sollte, so mußte sie durch eben solche Stufen auf- und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher entstand also die doppelte, nämlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart. Hernach ward aber auch bei Psalmen und Liedern für einen einzigen Chor bald die authentische, bald die plagalische durchaus gewählt.

Die Behandlung derselben zu Vorspielen ist also dieselbe, wie die zu den Haupttonarten, und erfordert keine weitere Erklärung als diese :

Die Hypodorische Tonreihe ist von der Dorischen entlehnt, hergeleitet, die Ausweichung der erstern sind demnach dieselben, wie die der letztern u. s. f.

Die plagalischen Tonreihen erklären aber auch die eigenen Schlüsse, welche in manchen Chorälen gefunden werden, von selbst. Denn da die plagalischen Tonfolgen mit den authentischen so genau verbunden sind, so wurde öfters von einer authentischen in eine plagalische übergeleitet, oder in einer plagalischen angefangen, und in einer authentischen Tonreihe geschlossen.

Diese Veränderungen der Schlüsse oder Abweichungen von der heutigen Regel können aber auch, nach meinem Vermuthen, noch einige andere Gründe haben, nämlich:

Viele Lieder schließen mit den Worten: Kyrieleis oder Amen. Diese Endigung bei jedem Vers ist eben so eintönig, als unzuweckmäßig. Schon Luthers fühlte dieß, und strich manches solches unbesrufene Amen hinweg, mancher andere folgte ihm, und ließ das Kyrieleis und Amen auch nicht an seiner Stelle; so waren die Endigungsnoten entfernt, aber auch der Schluß der Melodie dahin.

Die Melodie wurde sonst blos unisono, oder in Oktaven, von der Gemeinde gesungen. Konnten nicht dadurch die größten Veränderungen hervorgebracht werden? Konnten nicht bei diesem Singen Töne hervorgebracht werden, welche der Gemeinde besser klangen, aber auch bei einer untergelegten



Harmonie in ganz fremde, abweichende Tonreihen führten?

Dies waren denn nun die Hauptregeln der alten Kirchentonarten. Immer mehr gerathen sie in Vergessenheit, denn wenig neuere musikalische Schriftsteller erwähnen sie, noch weniger bringen tiefer in sie hinein. Die Geringschätzung des Organisten von Seiten der Gemeinde, die Neigung des Volkes, Musik als Ohrenkitzel zu verwenden, macht die Grundsätze und Regeln derselben vergessen, und verursacht den Verfall der gottesdienstlichen Musik. „Die heutige Anwendung der Tonkunst,“ bemerkt der gründliche N. Forkel<sup>13)</sup>, „sind zwar in früherer Zeit eben sowohl Statt, wie jetzt; sie war aber nicht Haupt- sondern nur Nebensache. Der Hauptzweck derselben war immer gottesdienstliche Erbauung, und wer sich durch seine Kunst allgemeine Achtung erwerben wollte, mußte sein Talent zur nützlichen Erbauung seiner Mitbürger anwenden, durch sein Feuer die Lehren der Religion beleben, und für die Herzen der Zuhörer lieblicher und eindringender machen.“

Zum Schlusse dieses §. theile ich noch ein vollständig Verzeichniß von den Melodien mit, welche Luther aller Wahrscheinlichkeit nach geschrieben hat; denn Nambach<sup>14)</sup> bringt nicht allein trifti-

13) Musikalischer Almanach III, B. S. 156.

14) über D. M. Luther's Verdienst um den Kirchengesang Seite 226.

ge Gründe dafür vor, sondern auch die Angabe des Jahres bei mehreren macht die Vermuthung zur Gewißheit.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein —

Es ist gewißlich an der Zeit —

Christ lag in Todesbanden —

Ein neues Lied wir heben an —

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir —

Ach Gott, vom Himmel sieh darein —

Es woll' uns Gott genädig sein —

Wir glauben all' an einen Gott — bei dieser Melodie wird man finden, daß in der fünften Zeile, bei den Worten: er will uns allzeit ernähren — die Töne am höchsten sind. Als ihm jemand sagte: das wolle viel sagen, daß Gott uns allezeit ernähren wolle; so gab er zur Antwort: „Freilich will dieser Glaube viel sagen, er singt auch in einem gar hohen Tone<sup>15)</sup>.“

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin —

Jesaja, dem Propheten, das geschah — Wie

Johann Walter diese Composition sah, verwunderte er sich sehr darüber, „da alle Noten auf dem Text nach dem rechten Accent und Conccent so meisterlich und wohl gerichtet waren, und konnte nicht umhin, seine Ehrwürden (Luther'n) zu fragen: „woraus oder woher sie doch dieß Stücke hätten;“ darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte, und

15) Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, von E. Gerber, S. 839.



sprach: der Poet Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann: Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten <sup>16)</sup>."

Wohl dem, der in Gottes Furcht steht —  
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod —  
Es spricht der Unweisen Mund wohl —  
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit —  
Verleih' uns Frieden gnädiglich —  
Ein' veste Burg ist unser Gott —  
Vom Himmel hoch, da komm' ich her —  
Vater unser im Himmelreich —  
Christ, unser Herr, zum Jordan —  
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort —  
Sie ist mir lieb, die werthe Magd —

Diese Lieder sind sämmtlich noch in unsern Kirchen eingeführt, und werden fast täglich bei dem Gottesdienst gesungen. Weniger bekannt sind die kleinen Begräbnißlieder:

Im Fried bin ich dahin gefahr'n —  
Mit Fried und Freud in guter Ruh —  
Christ ist die Wahrheit und das Leben —  
In meinem Elend war dieß mein Trost —  
Folgende Lieder werden Luther'n zugeschrieben,

---

16) Musikalischer Almanach, von N. F. Forkel, III. B., 1784. S. 160.

doch ist es durchaus noch nicht erwiesen, ob sie wirklich von ihm herrühren:

Mensch, willst du leben seliglich —

Dies sind die heil'gen zehn Gebot —

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns —

Dieses Verzeichniß stimmt nicht allein mit jedem andern von Gerber, Türk, Kochlig und andern überein, sondern es ist auch vollständiger, als manches andere.

---

§. IV.

Eine der drei Hauptpflichten des Organisten war: Kenntniß des Orgelwerks. Um zu wissen, welche Stimmen oder Register zu einander passen, einen bestmöglichst wohlklingenden Ausdruck zu erhalten, um im Nothfall einem kleinen Fehler, oder einer vorkommenden Störung abzuweichen, um diese und jene Pfeife, dieses und jenes Register wieder rein zu stimmen, ist die Kenntniß eines solchen Werkes nothwendig. Denn oft, besonders auf dem Lande, wohnt der Organbauer meilenweit entfernt, und selbst, ist er im Orte wohnhaft, trifft es nicht selten, daß er auswärts neue Werke aufzustellen, oder alte zu repariren hat. Wie leicht fällt aber in einem Orgelwerk ein kleiner Fehler vor, indem sich vielleicht ein Draht aushakt, eine Schraube locker wird, eine Pfeife sich ungemein verstimmt, ein Clavis nicht in die Höhe geht, und so viele andere,



die bei einiger Übung und Umsicht sogleich verbessert und in Ordnung gebracht werden können, bei Unbekanntschaft mit dem Werke hingegen hinreichend sind, den ganzen Gottesdienst zu stören, oder die Orgel gar nicht zu gebrauchen.

Der Organist braucht nicht selbst die Fertigkeiten zu besitzen, um neue Pfeifen zu machen, oder neue Bälge zu bauen u. s. w., aber eine allgemeine Kenntniß eines Orgelwerks muß er sich aus oben angeführten Gründen zu verschaffen suchen. Er thut daher wohl, wenn er bei dem Stimmen, oder bei vorkommenden Reparaturen, dem Orgelbauer mit an die Hand geht, oder doch wenigstens bei ihm in der Nähe ist, um die gewissen Handgriffe, welche hier nöthig sind, abzusehen, und wohl selbst in seiner Gegenwart Versuche zu machen. Der Orgelbauer sieht so etwas nicht ungern, in sofern ihm dadurch weiter kein Abbruch geschieht, wohl aber manche Versäumniß und Mühe erhalten und erspart wird.

Einige Winke und Andeutungen theile ich hier mit, um sich vielleicht in manchen Fällen Rathes zu holen.

Von der Geschichte der Orgel erwähne ich nichts, da so eine Skizze nicht für jeden Interesse hat, die Geschichte selbst so mit Fabeln vermengt ist, daß man schwerlich für die Wahrheit einer solchen Beschreibung stehen könnte, übrigens der Raum zu beschränkt ist, etwas vollständiges und umfassendes zu liefern. Wer sich darüber wünscht zu belehren, der findet in folgenden Werken Gelegen-

heit, sich über die hydraulischen oder Wasser=Orgeln, und pneumatischen oder Wind=Orgeln in Kenntniß zu setzen: Johann Ulrich Sponsel's Orgelhistorie, 1771. Johann Nik. Forkel's Geschichte der Musik, II. B. Jacob Adlung's Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, 1783, II. Auflage. Conversations=Lexikon, VII. B. S. 93. V. Aufl. Musikalisches Lexikon, von Christoph Koch, 1802, S. 1103. Cäcilia, II. B. S. 211.

Die Orgel ist unstreitig das vollkommenste musikalische Instrument <sup>1)</sup>, welches den Vorzug vor allen andern verdient, theils wegen der außerordentlichen Stärke ihres Klangs, theils wegen der fast unzähligen möglichen Veränderungen derselben, welches beides den Zuhörer in Bewunderung und Erstaunen setzen kann. Aber außer einem Uhrwerke ist auch kein künstlicheres und zusammengesetzteres leicht zu finden.

Nicht zu belachen ist die Bemerkung eines Landmanns, der das Innre eines Orgelwerks während des Spielens sah, und meinte: „in den Pfeifen befänden sich lebende Körper, die, wenn sie von dem Organisten gedrückt würden, zum Theil sich freuten, zum Theil weinten und klagten.“

Sind folgende Worte nicht eben so aus der

---

1) Anleitung zur praktischen Musik, v. J. S. Petri, 1782, S. 285.



Natur und Wahrheit gegriffen, nur in ein mehr dichterisches Gewand eingekleidet:

„Ich erinnere mich <sup>2)</sup>, wie ich einmal auf einem einsam gelegenen Schlosse in eine reich geschmückte Kapelle geführt wurde. Eine Orgel wurde geöffnet, volle Harmonieen blühten auf unter den Händen einer kunstgeübten Jungfrau, mir aber wurde erlaubt, auch das Innere dieses schön gebauten Orgelwerks zu sehen, und ich trat durch die schmalen Thüren ein in diesen Springquell von Tönen; ich ging innen zwischen den klingenden Metallpfeilern umher, über und neben mir quollen die Töne wunderbar hervor, es war mir fast wie in Feenwäldchen, wo aus silbernen Lilien Stimmen hervordringen, und Felsen und Lüfte von geheimnißvollen Klängen erfüllt sind.“

Hat man nicht ähnliche Gefühle schon in sich bemerkt? Ja, wahr ist es, kein andres Instrument ist würdiger „zur Ehre Gottes und zur Erhebung der Seelen zu ihm zu ertönen <sup>3)</sup>,“ als die prachtvolle Orgel.

Was das Herz ist bei lebendigen Wesen und in denselben das Blut, — das ist bei der Orgel die Windlade und in derselben der Wind <sup>4)</sup>.

---

2) Dramaturgische Blätter, v. L. Tieck, 1827, S. 104.

3) Journal für Literatur und Künste, von St. Schüze, 1827, S. 648.

4) Ab lung's musikalische Gelahrtheit S. 409.

Daraus folgt, daß die Windlade der vornehmste Theil eines Orgelwerkes ist. Doch ehe ich die nähere Erklärung einer Windlade mittheile, ist es nöthig, die Theile zu untersuchen, welche den Wind in die Windlade treiben.

Die Bälge nehmen den Wind in sich auf, und treiben ihn in die Windkanäle, von da kommt er erst in die Windlade.

In einer kleinen Orgel müssen wenigstens zwei Bälge sein, indem, wenn der eine ausgeblasen ist, der andere fallen kann. Denn stetes Wanken des Windes würde die Folge sein, wo sich nur Ein Balg befände.

Man hat Bälge, welche mehrere Falten haben, und, besonders an neuern Orgeln, solche, die nur eine Falte haben.

Faltenbälge, die erstere Art der Bälge, werden darum wenig mehr gebraucht, weil sie zu weit aufgehen, daß das obere Blatt nicht Kraft genug zum gleichmäßigen Druck hat.

Spanbälge sind aber in neuern Werken fast allgemein eingeführt worden, da sie weniger der Reparatur unterworfen sind, weniger Raum einnehmen, und den Wind gleichmäßiger erhalten.

Die Falte an den Spanbälgen wird an jeder Seite des Balgs durch zwei Breiter, welche vorn schmal zulaufen und hinten an Breite zunehmen, hinten aber, wo der Balg aufgezogen wird, ebenfalls durch zwei schräg gegen einander laufende Breiter formirt.



Diese werden mit dem obern und untern Blatt, um alles Eindringen der Luft so viel wie möglich zu vermeiden, mit Riemen von Kossleder, oder mit getrockneten Flechsen aus den Füßen der Pferde, welche man Rossadern nennet, oder mit Hirschflechsen fest verbunden, jedoch so, daß sie an denselben beweglich bleiben, und die Fugen mit gutem Hirsch- oder auch Schafleder vermittelst des Leims überzogen.

Über das obere Blatt des Balgs, auf welchem zwei starke Querkölzer befestigt sind, geht der Rahmenschenkel hinweg und vorn hervor, an welchem vorn ein anderes lang heruntergehendes Holz angebracht ist, vermittelst dessen die Bälge aufgezo- gen werden. Bei kleinen Orgeln werden die Bälge, welche stets im Verhältniß der Orgel stehen müssen, mit Stricken oder Riemen gezogen. Die Bälge bei großen Orgelwerken hingegen, die wegen ihrer vielen Stimmen viel Windzugang gebrauchen, müssen durch sogenannte Calcantentritte in Bewegung gesetzt werden. Dieses sind Hebel der gewöhnlichsten Art, welche ihren Ruhepunkt mitten unter den Bälgen haben, und wenn sie vorn niedergetreten werden, das obere Blatt des Balgs durch das an dem Rahmenschenkel angebrachte Holz in die Höhe drücken. Der Calcantentritt ist mitten in einem jeden Balg angebracht und geht vorn zwischen Fugen oder langen Öffnungen, damit er nicht hin und her schwanken und unter dem Fuße des Calcanten oder Bälgetreter hinweggleiten kann.

Die Bälge müssen fleißig untersucht werden, ob sie, wenn sie aufgezo- gen werden, ein Zischen vernehmen lassen, welches dann beweist, daß der Wind eine Öffnung gefunden hat. Hat man die Stelle entdeckt, was nicht schwer ist, so ist es nöthig, sie sogleich mit neuem Leder zu beleimen. Denn, durch die große Gewalt des Windes, platzt das Leder wohl Ellen lang, die Rosadern, welche die Seitenwände am meisten halten müssen, zerreißen, und eine kostbare Reparatur ist von Nöthen, welche durch ein kleines Stückchen Leder erspart worden wäre.

An jedem Balg ist ein Windkanal<sup>5)</sup> befindlich, welcher den Wind aufnimmt und in einer viereckigen wohlverwahrten Röhre, die aus Bretern, welche oft nicht ein Viertelzoll stark sind, besteht, und an den Fügungen und Ecken mit feinem Leder wohl beleimt ist, damit kein Wind ausgehen könne. An diesem Kanal ist auch noch an der Mündung desselben ein die Öffnung verschließendes Ventil, damit kein Wind aus demselben in den lustleeren Balg zurück dringen möge. Dieser Windkanal treibt den Wind nun in den Hauptkanal, wo sich dieser aus allen Bälgen sammelt, und von da wieder durch kleinere Kanäle vertheilt und in die Windkasten in die Orgel selbst gebracht wird, wenn diese mehrere Klaviere hat.

---

5) Petri gebraucht den Ausdruck: Windröhre. Beides ist richtig, doch Windkanal bekannter.



Diese Kanäle halten sich lange, wenn sie gut und solid gearbeitet sind, denn sie haben bei weitem weniger als die Bälge zu leiden. Will man sie untersuchen, so lasse man die Bälge treten und sehe besonders nach den Ecken und Krümmungen derselben, wo man noch am öftersten ein Zischen vernehmen kann, welches man dann sogleich sucht durch Beileimen wegzuschaffen.

Die Windkasten sind unmittelbar unter den Windladen befindlich, deren so viele sind, als an der Orgel Klaviere. Aus dem Windkasten wird der Wind in die in der Windlade befindlichen Fächer oder Ganzellen vertheilt, in welche derselbe durch lange schmale Öffnungen gehet, welche durch die in dem Windkasten befindlichen Ventile gedeckt werden.

Diese Ventile, welche oben etwas breiter und länger als die Öffnungen und mit weichem Leder überzogen sind, nach unten aber auf beiden Seiten schräg ablaufen, sind an dem hintern Ende dergestalt befestigt, daß sie vorn sich senkrecht bewegen, wo sie durch einen angehängten Draht, welcher unten durch den Windkasten geht, und mit Stückchen daran gebundenem Leder, die inwendig am Boden des Windkastens angeleimt und Windsäckchen oder Beutelschen genannt werden, verwahrt sind, daß zwischen diesen kein Wind durchstreichen könne, aufgezogen werden. Damit die Ventile sogleich an ihre Öffnungen wieder anschließen, sind unter dieselben elastische Druckfedern von Messing-

braht gesetzt, auf beiden Seiten aber, ihres unveränderten senkrechten Ganges wegen, lange Drahtstifte eingeschlagen. Die auf dem Windkasten befindliche Windlade hat so viele Canzellen oder Fächer, als Tasten auf der dazu gehörigen Claviatur befindlich sind und zum Anspruch gebracht werden sollen. Der Boden derselben, der zugleich die Decke des darunter befindlichen Windkastens bildet, enthält die Öffnungen, durch welche bei Aufziehung der Ventile der Wind in die Canzellen tritt. Eden werden die Canzellen mit festem Holz, am gewöhnlichsten mit eichenem, zugespündet, oder man legt über die Windlade ein sogenanntes Fundamentbret. Oben quer über werden die Dämme befestigt, und zwischen diesen die Parallelen oder Registerschleifen hingeführt, auf welchen die Stöcke zu stehen kommen, die mit hölzernen oder der Dauer wegen mit eisernen Schrauben auf der Windlade befestigt und auf welche die Pfeifen gesetzt werden.

In den Stöcken sowohl, als in den darunter liegenden Registerschleifen sind demnach so viel Löcher befindlich, als Pfeifen auf den Stöcken stehen sollen. Diese Löcher lassen nun den Wind aus den Canzellen in die Pfeifen gehen, wenn sie gerade unter einander sind. Die Registerschleifen aber, welches schmale, etwa ein halbes Zoll dicke eichene Breter sind, lassen sich unter den Stöcken hin und wieder schieben und öffnen den Zugang des Windes in die Pfeifen nur erst dann,



wenn ihre Öffnungen oder Löcher gerade unter denen der Stöcke sind; außerdem sind die Pfeifen durch diese Einrichtung verschlossen. Dieses Hin- und Herschieben oder Öffnen und Verschließen der Register Schleifen geschieht durch die an dem hervorstehenden Ende derselben angebrachten langen Eisen oder sogenannten Schlüssel, an deren anderm Ende die obern Arme der Registraturwellen befestigt sind.

In kleinen Orgeln oder in größern, wenn die Claviatur oder das Manual nicht weit von der Windlade entfernt ist, bedarf es keines sonderlichen Mechanismus, um die Registerschleifen auf- oder abziehen; hingegen bei Orgelwerken, die weitläufig gebaut sind, bedient man sich dazu stehender Wellen mit daran befindlichen hölzernen oder eisernen Armen, die bis auf die Seiten des Manuals oder der Claviatur geführt werden und an denen die Registerknöpfe angebracht sind.

Die hier beschriebenen Windladen werden Schleifladen genannt und unterscheiden sich ungleichmäßig von den Springladen, welche daher auch selten noch angetroffen und bei neuen Werken nicht mehr angebracht werden.

Am auswändigen Deckel der Windlade drängt sich leicht Wind durch. Merkt man dieß, so leime man ein Streifchen Leder darauf. Bisweilen heult auch ein Ton, obgleich man nicht bemerkt, daß z. B. eine Taste in der Claviatur nicht in die Höhe wieder gänge oder ein Abstrakt nicht gut anzöge. Dann ist in der Windlade entweder die Feder ausge-

sprungen oder verbogen, welche die Klappe andrücken soll, oder es steckt etwas Kalk oder ein Steinchen zwischen der Klappe, welches von ohngefähr von oben hineingekommen ist und sich an der Klappe beim Zudrücken eingestochen hat. Im ersten Falle versuche man, die Feder wieder in die gehörige Form zu biegen, was, vorsichtig gemacht <sup>6)</sup>, leicht mit einer Spitzzange auszuführen ist, im andern nehme man den überschüssigen Theil heraus und sehe, ob an der Klappe nichts geschehen ist.

Die Claviatur wird mit den Ventilen, durch welche der Wind in die Windlade und von da in die Pfeifen kommt, wie so eben beschrieben, durch die Abstrakten und Wellaturen verbunden.

Die Abstrakten sind lange, schmal und dünne geschnittne Streifen von Tannenholz, an deren beiden Enden, nachdem sie mit angeleimten Leinentuch oder Hanf befestigt und umwunden worden, damit sie nicht zerspalten, ein Stück Draht mehrmals durchgezogen und befestigt wird, wodurch sie an einem, an einer Welle der Wellatur befindlichen Ärmchen angehängt werden. Die zunächst an der Claviatur befindlichen Abstrakten aber werden mit dieser dergestalt verbunden, daß sie an einer Schraube von Messingdraht, dergleichen auf jeder Taste befestigt

---

6) Bei der kleinsten Reparatur übereile man sich nicht, und sei überhaupt mit Schneiden, Abnehmen und Herunternehmen nicht zu voreilig, um nicht größere Fehler aus kleinern zu machen.



ist, mittelst einer Schraubenmutter von starkem, feinen Leder angehängt werden, wodurch vornehmlich die Claviatur in schnurgleicher Lage und Linie erhalten wird. Die Abstrakten sind entweder senkrecht oder horizontal geführt, und jenachdem der Orgelbauer Gründe dazu hatte, über oder unter der Claviatur befindlich.

Die Wellatur besteht entweder in einem senkrecht angebrachten, an beiden Seiten mit hervorstehenden Leisten oder daran befestigten mit Löchern durchbohrten Hölzern versehenen breiten Bret, das Wellbret genannt, oder in einem hölzernen Rahmen, an welchem so viele Wellen von Tannenholz, als zur Claviatur erforderlich, befindlich sind, welche an beiden Enden hineingeschlagene Drahtfliste haben, mittelst deren sie in den zu beiden Seiten befindlichen Löchern laufen. An jeder dieser Wellen sind zwei Armchen von Holz befestigt, an deren einem eine von unten bis zur Welle reichende, und an dem andern eine von besagter Welle an weiter hinaufgehende Abstrakte durch den daran befindlichen Draht angehängt wird. Dadurch wird bewirkt, daß die Pfeifen, welche nicht gerade über der Claviatur stehen können, mit gleicher Leichtigkeit zum Anspruch gebracht werden.

Um Abwechslung in einem Orgelwerk zu erlangen, begnügte man sich nicht, jeder Taste der Claviatur einen bestimmten Ton zu geben, sondern man suchte auf mannichfache Art ihn zu verstärken

und zu verändern. Und daher entstanden die verschiedenen Register oder Stimmen.

Eine Stimme oder ein Register heißt eine Ordnung oder Reihe von Pfeifen, die durch die ganze Claviatur, gewöhnlich der Umfang von vier Oktaven, oder doch wenigstens durch die halbe, zwei Oktaven, zum Klange gebracht werden. Ersteres heißt ein ganzes, letzteres ein halbes Register. Um aber die Register nach ihrem innern Werthe gebrauchen und zusammenstellen zu können, muß man erst wissen, was 32, 16, 8, 4, 2, 1,  $3\frac{1}{2}$ , 5, 6 u. s. w. Fuß bei den Registern heiße.

Da alle Instrumente eigentlich nach den vier Oktaven der menschlichen Stimme eingerichtet sind, so soll auch die Orgel ihrer Grundlage nach mit dem Klavier, Flügel und andern diesen ähnlichen Instrumenten übereinstimmen, da ein Orgelwerk ebenfalls, wie jene, vier Oktaven hat, und durch eben so eine Tastatur gespielt wird, nur daß der Ton nicht durch Saiten, sondern durch Pfeifen hervorgebracht werden soll. Wenn nun das tiefe Baß C auf dem Orgel-manuale mit dem tiefen Klavier C einstimmig sein, und zugleich die gehörige Stärke des Tons haben soll, so muß die Pfeife dazu 8 Fuß oder 4 Ellen hoch sein, falls sie oben offen ist.

Daher wird ein Register achtfüßig genannt, wenn es in allen Oktaven mit dem Klavier übereinstimmt.

Doch muß man hier bemerken: wenn man eine Pfeife am obern Ende zudeckt, und nur der Aufs



schnitt offen bleibt, so kommt aus einer vierfüßigen oder nur zwei Ellen langen Pfeife derselbe Ton hervor, wie aus einer von acht Fuß. Daher rühren die sogenannten gedachten Register, die in einer jeden Orgel angebracht sind, nicht nur um Metall, Holz, Arbeit und Platz zu ersparen und zu erhalten, sondern, welches die Hauptursache ist, den Pfeifen durch die verschiedenen Arten von Verdeckungen eine andre Art des Klanges zu geben. Die metallenen Pfeifen sind mit metallenen Deckeln versehen, die hölzernen hingegen erhalten hölzerne Stöpsel, welche so fest wie möglich mit angeleimtem Leder verwahrt werden, damit kein Wind durchgehen kann. Diese Register erhalten zum Unterschied der offenen Pfeifen das Beiwort Fußton, woraus man sieht, daß gedachte Register gemeint sind.

Hieraus sieht man, daß nicht allein die Angabe der Registerköpfe des Tones wegen (in Hinsicht der Tiefe und Höhe des Klanges) nöthig ist, sondern auch um den eigenthümlichen Charakterunterschied der offenen und gedachten Register anzuzeigen.

16 füßig heißt ein Register, wenn die Pfeifen offen sind, und die größte derselben 16 Fuß oder 8 Ellen lang ist. Wenn sie nicht so lang, aber zugedeckt ist, so heißt das Register doch 16 füßig, sobald das tiefe C eine ganze Oktave tiefer steht, als die Pfeife von 8 Fuß, oder das C auf dem Klavier.

32 Fuß (man findet dieß nur bei den größten Orgeln) heißt es, wenn das große c zwei Oktaven tiefer ist, als 8 Fuß, oder eine Oktave tiefer, als 16 Fuß. Gewöhnlich ist aber dieses Register zugedeckt.

4 Fuß ist, wenn das große c offen zwei Ellen lang gearbeitet ward. Hier klingt das tiefste c wie das zweite oder kleine auf dem Klavier oder in einem achtfüßigen Register, und die zweigestrichene Oktave klingt in diesem Register demnach eine Oktave höher, als die im Klavier.

2 Fuß ist, wenn die größte Pfeife nur zwei Fuß oder eine Elle lang ist, und so klingt, wie das dritte oder eingestrichene c in einem achtfüßigen Register oder auf dem Klavier. Dieß Register ist fast immer offen, weil es wenig Raum wegnimmt; aber man findet es auch halbirt, das heißt durch einen angebrachten Mechanismus sind zwei solche Oktavenreihen in dem Orgelwerk doppelt angebracht, und wiederholen nur die vorhergehenden Oktaven, oder wie gewöhnlicher gesagt wird, sie repetiren.

1 Fuß hat das zweigestrichene c in seinem tiefen Bass c, und geht alsdann zwei Oktaven hinaus. Hier findet man das Repetiren des Registers stets, da die Pfeifen in den beiden andern Oktaven zu klein seyn würden, um einen deutlich vernehmbaren Ton zu geben.

$1\frac{1}{2}$ ,  $2\frac{1}{2}$ , 3,  $3\frac{1}{2}$ , 5, 6 Fuß oder dergleichen findet man nur bei Stimmen, welche nicht allein



gebraucht werden können, sondern bloß zur Füllung der Klangstärke neben andern Hauptstimmen gezogen werden, da sie nicht einerlei Stimmung des Tons haben, denn bei dem Register: Quinta oder Nasat stimmt das tiefe c nicht c, sondern g; d stimmt a u. s. w. Diese Stimmen oder Register werden daher verstärkende, oder, wenn gleich zwei oder drei Töne zusammen ertönen, gemischte genannt.

Die Pfeifen können aus Gold, Silber, Kupfer, Messing, Glas, Albaster, Papier, Elfenbein, Thon und Holz gefertigt werden, ja sogar aus Spielkarten hat man eine in Paris gemacht <sup>7)</sup>, doch werden die meisten bloß aus Zinn mit Blei vermischt, oder aus gutem trockenem Lantzenholz gebaut.

Die metallenen werden Flötenstimmen, die hölzernen Rohrstimmen genannt.

Die Flötenstimmen theilen sich in offene, ganz gedeckte und nicht völlig gedeckte Stimmen. Ferner in Stimmen von weiter Mensur, welche weit sind in Betracht ihrer Länge, und in Stimmen von enger Mensur. Die Stimmen von weiter Mensur haben einen starken vollen Ton, hingegen die von enger Mensur einen scharfen schneidenden Ton. Die Flötenstimmen werden endlich noch in einfache und zusammen-

---

7) Conversations-Lexicon, V. Aufl. VII. B. S. 98.

gefetzte getheilt. In Absicht der Gestalt sind die Pfeifen der Flötenstimmen entweder viereckig oder rund, entweder durchaus von gleicher Weite, oder kegelförmig. Die Gestalt, viereckig oder rund, macht keinen Unterschied in Hinsicht auf die Art des Tons, doch gewöhnlich und am meisten trifft man die hölzernen Pfeifen viereckig, die zinnernen oder metallenen hingegen rund. Die cylindrischen Pfeifen aber unterscheiden sich von den conischen dadurch, daß letztere, wenn der Regel aufwärts stehet, schwächer, wenn aber der Regel herunterwärts stehet, stärker klingen, als die erstern. Von jeder Art der Flötenstimmen gebe ich Registernamen an, um sie genauer kennen zu lernen.

Unter den Flötenstimmen sind die Principale oder Prästante die vornehmsten, von der größten Weite und vom größten Ausschnitt, daher sie auch den stärksten und am wenigsten veränderlichen Ton haben. Gewöhnlich setzt man sie in die äußerste Fronte der Orgel. Sie sind von feinem Zinn gearbeitet, und öfters sogar von unten bis an den Ausschnitt mit Gold und andern Zierathen belegt. Die übrigen Pfeifen werden gewöhnlich nach ihnen gestimmt. Man hat Principale von 32, 16, 8, 4 und 2 Fuß.

Die Oktavenstimmen sind von gleicher Mensur mit den Principalen. Man findet sie 16-, 8-, 4- und 2füßig. Die Wörter Diapason, Disdiapason, welche man noch bei alten Orgeln



findet, heißen nichts anderes, als Oktave 8 Fuß, Oktave 4 Fuß u. s. w.

Die Pfeifen der offenen Flötenstimmen in cylindrischer Form haben entweder die Weite der Principalpfeifen, oder sie sind enger. Die ersteren nennt man, wie schon gesagt: Flötenstimmen von weiter Mensur, die anderen von enger Mensur.

Die offenen Flötenstimmen weiter Mensur sind unter andern:

die Hohlflöte, die man zu 16, 8, 4, 2 und 1 Fuß Länge findet;

die Waldflöte;

das Nachthorn;

die Siefflöte oder Subflöte;

die Hohlquinten oder Quintflöten und

die Waldquinten.

Die offenen Flötenstimmen enger Mensur sind:

die Violdigambe oder Viola di gamba;

die Birole oder Viola;

der Violon oder Violonbaß (Violon);

Salicional, Salicet (deutsch: Weidenpfeife)

ist gewöhnlich 8- oder 4füßig, selten 16 Fußton.

Fugara;

Flötetravers;

Traversbaß;

die Schweizerflöte;

Fiffaro;

Dulzflöte oder Flaute douce, gewöhnlich 4füßig.

Schwiegel;  
Flageolet;  
Offene Flöte und  
Feldflöte.

Die offenen Flötenregister, die oben enge und unten weit, oder von conischer Form sind, sind unter andern folgende:

das Gemshorn;  
Dulcian oder Dolkan;  
die Spillflöte oder Spizflöte;  
die Flachflöte;  
die Gemshornquinte und  
die Blockflöte.

Die ganz gedeckten Flötenstimmen sind entweder, wie bei den offenen Flötenregistern, von weiter oder enger Mensur. Weiter Mensur sind:

alle Gedacktarten von 32, 16, 8 und 4 Fußtön.  
Contrabaß, große Untersaß, *pileata maxima*  
ist ein Gedackt von 32 Fußtön, und gehört  
in das Pedal;  
Subbaß oder Großbaß ist ein Gedackt im  
Pedal, seltener im Manual;  
Gedackt, oder *pileata major*;  
Grobgedackt;  
Still- oder Lieblichgedackt;  
Kleingedackt, oder *pileata minor*, und  
Gedacktquinte.

Gedekte Flötenregister von engerer Mensur sind folgende:



die Bauerflöte;  
die Dulzflöte, Flaute douce, 16, 8 und 4 Fuß-  
ton;  
das Nachthorn;  
Nasat;  
Quintatöne und  
Quintatónsubbaß:

Unter die Stimmen, die nicht ganz gedeckt  
sind, gehören:

die Rohrflöte;  
Rohrnasat und  
Rohrschelle.

Die Pfeifen der Rohrstimmen sind ebenfalls  
theils offen, theils gedeckt, und entweder cylin-  
drisch oder conisch. Die offenen Rohrstim-  
men sind sämtlich conisch, dergestalt, daß sie oben  
weiter, als unten erscheinen. Folgende sind offe-  
ne Rohrstimmen, als:

die Trompete;  
die Posaune, Bombarde, 16 und 8 Fuß-  
ton. Es ist gewöhnlich im Pedal das kräftigste  
und stärkste Register;  
Cornet, Zinken;  
die Sackpfeife, Musette;  
Fagott;  
Hoboe, Hautbois;  
Clarinetto;  
Schalmey und  
Clairon.

Die gedeckten Rohrstimmen sind:  
das Regal, 16, 8, 4 bis 2 Fußton;  
das Ranket;  
Cromorne;  
die Menschenstimme, oder gewöhnlicher Vox  
humana;  
die Bärpfeife, von 16 und 8 Fußton, und  
der Bordun oder Dulcian, von 32, 16 und  
8 Fußton. Gewöhnlich eine sehr schöne Stim-  
me im Pedal.

Zusammengesetzte oder vermischte Stim-  
men sind solche, welche aus lauter consoniren-  
den Tönen, nämlich dem Einklang, der Oktave,  
Quinte und großen Terz zusammengesetzt wer-  
den, und dienen vorzüglich zur Ausfüllung und  
Verstärkung des Orgelwerks. Unter andern sind  
folgende:

Der Tertian, welcher aus der großen Terz  
und Quinte besteht, dergestalt, daß die Terz  
unter der Quinte befindlich ist. Also hört man,  
wenn man die Taste  $e$  angiebt, nicht  $e$ , son-  
dern  $e$ .

Die Sesquialtera besteht aus der Quinte  
und der darüberliegenden großen Terz; man  
vernimmt daher statt  $e$ ,  $e$ .

Der Cornet ist drei-, vier- und fünffach.  
Der fünffache besteht aus dem Grundton,  
der Oktave, Quinte, doppelten Oktave



und hohen Terz, nämlich <sup>e</sup>g; der vierfache <sup>e</sup>  
<sup>c</sup>  
<sup>c</sup>

verliert den Grundton, der dreifache den Grundton und die andere Oktave, so daß nur die Quinte, obere Oktave und hohe Terz

<sup>e</sup>  
übrig bleiben, nämlich c.

<sup>g</sup>  
Das Cornet-Echo wird auf eben diese Art zusammengesetzt.

Die Mixturen sind besonders scharf und wie das Cornet zwei-, drei-, vier-, fünf- und sechsfach zusammengesetzt.

Zimbel und Scharf sind verjüngte Mixturen, welche häufig repetiren.

Kauschpfeife, Kauschquinte, ist gemeiniglich zweifach.

Folgende Registerzüge findet man fast an allen Orgeln, doch sind sie nicht alle zum Stärkern oder bessern Klang derselben von Nothen:

Die Manualkoppel verbindet zwei oder mehrere Klaviere einer Orgel dergestalt, daß durch die Tasten des einen Klaviers zugleich eben diese Tasten auf dem andern Klavier mit niedergedrückt, und dadurch die Pfeifen des andern Klaviers zugleich mit den Pfeifen des ersten zum Anspruche gebracht werden.

Die Druckkoppel ist auf dem obern Manuale

angebracht, daß dadurch das untere Klavier niedergedrückt wird.

Die Zugkoppel vereint hingegen das untere mit dem obern.

Die ober das Pedalkoppel ist dazu eingerichtet, die untersten Oktaven eines oder mehrerer Klaviere im Pedal mit erklingen zu lassen.

Das Sperrventil ist ein Registerzug, wodurch dem Winde der Zugang zu den Windladen versperrt wird, um sogleich ein Heulen, was in der Claviatur entsteht, zur Ruhe zu bringen.

Der Tremulant ist eine Klappe, welche an oder in einem Windkanale angebracht ist, und sich in gleichen fortdauernden Schlägen bewegt, wodurch ein Beben oder Zittern des Orgeltons verursacht wird.

Die Schwebung ist ein schwacher Tremulant.

Der Zimbelstern ist ein Registerzug, durch welchen ein Accord von Glöckchen, vermittelst eines vom Winde umgetriebenen Rads, um dessen Welle äußerlich ein herumlaufender Stern geht, inwendig aber an die Glöckchen anschlagende Hämmerchen angebracht sind, klangbar gemacht wird.

Das Glockenspiel oder Carillon ist ein Register, das anstatt der Pfeifen eingestimmte Glocken hat, welche durch Hämmer, die vermittelst der Abstrakten von der Claviatur angezogen werden, angeschlagen werden, und durch zwei oder dritthalb Oktaven durchgehen.

Der Vogelgesang oder Nächstigallenschlag



ist nur noch in ganz alten Orgeln zu finden, und sucht das Zwitschern der Vögel nachzuahmen.

Die Balgglocke oder der Calcantenzug ist angebracht, um dem Balgetreter oder Calcanten ein Zeichen zum Treten zu geben.

Die Klaviere in Ordnung zu erhalten bleibt eine Hauptsache, um sicher spielen zu können, doch ist eine kleine Reparatur daran leicht zu bewerkstelligen. Wenn ein Ton heult, so rührt dieß sehr oft daher, daß die Taste zu tief liegt, und daher die Pfeife nicht verschlossen ist. Leicht ist diesem abzuuhelfen. Man schraubt die der Taste gehörige Schraube höher, und das Heulen wird, wenn der Fehler in der Claviatur lag, sogleich verschwinden.

Bei Koppelung der Klaviere, wenn diese so angebracht ist, daß sich fast eins in das andere schiebt, geschieht es nicht selten, daß ein Klavier das andere in manchen Tönen nicht genau genug in Bewegung setzt, und daher auch ein Heulen verursacht.

Ist dieß der Fall, so schraube man ebenfalls die Leder in die Höhe, und probire dann, ob die Schrauben über den Einschnitten der andern Claviatur stehen, wo dann dem Fehler abgeholfen sein wird. Beim Pedale ist eben dieß zu merken, nur mit einigem wenigen Unterschiede.

Wenn ein Ton im Pedal gar nicht klingt, ist entweder eine Fügung des Abstrakts gerissen, oder das Stemmflöschchen ist aus seinem Zapfen ausgehoben, oder der Draht desselben zerbrochen oder

ausgesprungen. Wer nicht schon einige Bekanntschaft mit dem Werke hat, der unterlasse übrigens alle Reparaturen, die ihm zu schwer scheinen, statt etwa einen Gewaltstreich auszuführen und noch mehr zu verderben.

Zu dem Stimmen der Orgelpfeifen gehört eine Übung, welche sich nur durch Erfahrung und sicheres Gehör erlernt. Die Instrumente, welcher man sich dazu bedient, sind folgende:

Das Stimmhorn, ein von Messing oder Erz verfertigtes Instrument, das an beiden Enden die Formen zweier Kegelfiguren bildet, in der Mitte aber einen Angriff für die Hand hat.

Der obere Kege zeigt die Spitze, der untere einen Trichter, und seine Spitze verliert sich in den Handangriff.

Die Spitze dient, die zinnernen Pfeifen weiter nach auswärts zu beugen,

der Trichter hingegen faßt die Pfeifen und beugt sie einwärts.

Ausbeugen macht die Stimmung höher, Einbeugen tiefer.

Jedoch, ehe man eins oder das andere vornimmt, so durchsuche man erst die Pfeife, ob etwas darin sich befindet, das an der Verstimmung zunächst schuld sein könnte. Vor dem Abschneiden am Rande, oder Aufschnitt der Pfeifen, hüte man sich so viel wie möglich, und drehe lieber mehr mit dem Stimmhorn ein, um den Ton höher zu bringen, wenn er noch zu tief wäre. Man wagt



beim Abschneiden, wenn man eine Linie nur zu weit geht, den Verlust der ganzen Pfeife. Aber auch das Ausbeugen mit dem Stimmhorn mache man vorsichtig, daß nicht durch zu gähes Hineinstoßen desselben die Pfeife sich zu weit ausdehne, oder wohl gar auseinander gehe.

Die Zange wird bei Rohrwerken gebraucht, wenn der Ton tiefer werden soll, die Krücke an ihrem Draht oder ihrer Stange in die Höhe zu ziehen.

Der Hammer, um, wenn der Ton höher werden soll, mit demselben die Krücke, mit sanftem Klopfen darauf, etwas tiefer, nach und nach hineinzuschlagen, um dieselbe an das Zungenblatt mehr anzudrücken.

Eine Lehre, wie man stimmen muß, und nach welchen Regeln, damit ein Ton zu dem andern paßt, müßte sehr weitläufig werden, und doch wenig Früchte bringen, denn eine reine Stimmung oder Temperatur, wie es bei Violinen nöthig ist, kann bei Tasteninstrumenten nicht angewendet werden, wenn man sich nicht bloß auf einige Tonreihen beschränken will. Daher sagt Vogler <sup>8)</sup> „eine vollkommene Temperatur ist in der Theorie unmöglich, in der Praktik unausführbar; die Charakteristik der Töne besteht in der Son-

---

8) Vogler's Choral-System S. 17.

derung der schärferen und weicheren Dur Tonarten.“  
Doch dieses Schweben, oder diese mehrere oder  
wenigere Schärfe, und dieß verschiedene Ge-  
wicht den Tönen zu geben, ist eben die große  
Schwierigkeit bei dem Stimmen, und kann nur  
durch Übung vorzüglich gelernt werden. Daher  
verfehle man nicht, wenn der Orgelbauer stimmt,  
zugegen zu sein, und suche sich so gut wie möglich  
das Praktische desselben, so wie die dabei nöthigen  
Handgriffe anzueignen.

Zur Erhaltung des Orgelwerks möchten eini-  
ge kleine Erinnerungen wohl manches mit beitragen.

Die Register müssen nicht Jahrelang müßig  
bleiben, sondern alle nach und nach in Gebrauch  
genommen werden, da sich Staub, Salpeter u. d. gl.  
ansetzt, und sie ganz unbrauchbar macht.

Will man die Koppel gebrauchen, oder, wie  
man sagt: Koppeln, so darf man keine Taste, wäh-  
rend es geschieht, niederdrücken, indem sonst die  
Schraube abbrechen kann, oder wenigstens ein Heu-  
len entsteht.

Die Register müssen nicht, wie es Manche  
thun, mit der größten Gewalt, wie herausgeworfen,  
sondern langsam und gerade gezogen werden.  
Ziehen sie sich schwer, so muß diesem an den Wel-  
len oder Stöcken abgeholfen werden.

Anfänger oder Fremde lasse man nur in  
seiner Gegenwart spielen, nicht allein, damit keine



Störung im Gesang während des Gottesdienstes vorfällt, sondern auch, damit kein Schaden dem Orgelwerk geschieht. Denn alles Schlagen, Stampfen und Rasen auf der Orgel ist für diese sehr schädlich; dadurch werden die Ventile aus ihrer Lage gehoben, die Säcke in dem Windkasten leicht zerrissen, die Schrauben an den Abstrakten locker, der Draht verbogen u. d. gl.

Dem Bälgetreter oder Calcanten muß genau gesagt werden, daß er die Bälge alle, aber nicht zu heftig oder mit Stößen niedertritt, den Fuß nicht plötzlich wieder abhebt, wodurch häßliche Windstöße kommen, und die Bälge sehr verdorben werden.

Nach Endigung des Gottesdienstes, und während der Predigt, müssen die Register jedesmal hineingestoßen werden. Während der Predigt deswegen, um keine Störung zu veranlassen, wenn etwa Jemand der Orgel zu nahe käme, wo immer noch Wind darin ist. Nach dem Gottesdienst, damit alles besser verschlossen ist, um Staub und dergleichen abzuhalten,

Jeden Defect zeige der Organist sogleich an, wenn er ihm nicht selbst abhelfen kann, um durch seine Nachlässigkeit nicht zu einer größeren, kostbareren Reparatur Anlaß zu geben, wo er dann gewiß keine Ehre davon hat.

Zum Schlusse dieses S. will ich noch einen Versuch zu einer Anleitung zum Registriren geben, die vielleicht manchem besser den Gebrauch der

Registerzüge und ihre Zusammenstellung zeigen kann.

Ein kleines Orgelwerk:

Im Manual wird der Cymbelstern und Violadigamba weggelassen, sonst aber alles genommen.

Zum starken Werke

Im Pedal:  
Principal,  
Gedackt und  
Oktave.

Im Manual:  
Die Gedackte,  
Principal,  
Rohrflöte,  
Violdigamba und  
Oktave.

Etwas schwächer

Im Pedal:  
Subbaß und  
Violon.

Im Manual:  
Die Gedackte,  
Rohrflöte,  
Violdigamba und  
Quintatöne.

Ganz schwach.

Im Pedal:  
Subbaß.

Staatliche Hochschule für Musik  
1811



Ein etwas größeres Orgelwerk:

Im Manual:

Gedackt 8 Fuß,  
Principal 8 oder 4 Fuß,  
Oktave 2 Fuß,  
Quinte  $1\frac{1}{2}$  Fuß,  
Mirtur 3fach,  
Nasat 3 Fuß.

Im Pedal:

Subbaß 16 Fuß,  
Posaune 8 Fuß,  
Oktave 8 und 4 Fuß.

Im Manual:

Principal 8 Fuß,  
Gedackt 8 Fuß,  
Oktave 4 Fuß,  
Oktave 2 Fuß,  
Rohrflöte 4 Fuß,  
Nasat 3 Fuß.

Im Pedal:

Subbaß 16 Fuß,  
Oktave 8 und 4 Fuß,

oder man nehme:

Subbaß 16 Fuß,  
Oktave 8 Fuß,  
Oktave 4 Fuß,  
Gedackt 8 Fuß,  
Principal 4 Fuß,  
Oktave 2 Fuß,  
Quinte  $1\frac{1}{2}$  Fuß.

Zum starken Werke.

Etwas schwächer.

Im Manual:

Quintatöne 16 oder 8 F.

Principal 8 Fuß,

Oktave 4 Fuß.

Im Pedal:

Subbaß 16 Fuß,

Principal 8 Fuß,

Oktave 8 Fuß,

oder man nehme:

Subbaß 16 Fuß,

Oktave 8 Fuß,

Gedaekt 8 Fuß,

Principal 4 Fuß,

oder:

Subbaß 16 Fuß,

Oktave 8 Fuß,

Oktave 4 Fuß,

Gedaekt 8 Fuß,

Principal 4 Fuß,

Rohrflöte 4 Fuß.

Im Manual:

Gedaekt 8 Fuß,

Principal 8 Fuß,

oder für das letztere:

Quintatöne 16 oder 8 F.

Im Pedal:

Subbaß 16 Fuß,

Oktave 8 Fuß,

oder man nehme:

Subbaß 16 Fuß,

Gedaekt 8 Fuß.

} Noch schwächer.

} Schwach.



Ein großes Orgelwerk:

Im Manual:

Quintatöne 16 Fuß,  
Principal 8 Fuß,  
Oktave 4 Fuß,  
Oktave 2 Fuß.

Hierauf folgen die

Quintenoder Nasat,  
Mituren,  
Cornet,  
Zimbeln,

Manualkoppel, wie auch  
das Nohrwerk.

} Zum vollen Werke.

Im Pedal:

Untersatz 16 Fuß,  
Oktave 8 Fuß,  
Principal 8 Fuß,  
Posaune 16 Fuß,  
Trompete 8 Fuß,  
Choralflöte 2 Fuß,  
Mitur und Koppel.

Im Manual:

Bordun 16 Fuß,  
Principal 8 Fuß,  
Oktave 4 Fuß,  
Oktave 2 Fuß,  
Cornet.

} Etwas schwächer.

Im Pedal:

Posaune 16 Fuß,  
Subbaß 8 Fuß,  
Principal 8 Fuß.

Im Manual:

Quintatöne 16 Fuß,  
Gedaekt 8 Fuß,  
Gedaekt 4 Fuß,  
Vox humana 8 Fuß.

Im Pedal:

Violonbaß 16 Fuß,  
Subbaß 8 Fuß.

} Sehr schwach.

Im Manual:

Bordun 16 Fuß,  
Quintatöne 16 Fuß,  
Gedaekt 8 Fuß,  
Kohrflöte 8 Fuß,  
Violdigamba 8 Fuß.

} Der vorigen Dispo-  
sition ähnlich.

Im Pedal:

Principal 16 Fuß,  
Violon 16 Fuß,  
Gedaekt 8 Fuß.

Noch einige besondere Dispositionen zum  
Vorspielen der Choralmelodien, wenn man  
zwei Manuale besitzt.

Die erste Disposition.

Zur Phantasie im Hauptwerke:

Bordun 16 Fuß,  
Principal 8 Fuß,  
Kohrflöte 8 Fuß.

Zur Melodie im Oberwerke:

Principal 8 Fuß,  
Principal 4 Fuß,



Oktave 2 Fuß,  
Quinte  $1\frac{1}{2}$  Fuß,  
Mirtur 4fach.

Im Pedal richtet man sich nach der Stärke des Manuals, worauf die Phantasie oder die Begleitung der Choralmelodie vorgetragen wird.

Die zweite Disposition.

Phantasie im Oberwerke:

Gedackt 8 Fuß,  
Principal 8 Fuß,  
Rohrflöte 4 Fuß.

Melodie im Hauptwerke:

Principal 8 Fuß,  
Principal 4 Fuß,  
Bordun 16 Fuß,  
Cornet 4fach.

Die dritte Disposition.

Phantasie im Oberwerke:

Wie in der zweiten Disposition.

Melodie im Hauptwerke:

Principal 8 Fuß,  
Trompete 8 Fuß.

Die vierte Disposition.

Phantasie im Hauptwerke:

Violdigamba 8 Fuß,  
Rohrflöte 8 Fuß.

Melodie im Oberwerke:

Vox humana 8 Fuß,  
Gedackt 8 Fuß.

Die fünfte Disposition.

Phantasie im Hauptwerke:

Principal 8 Fuß,

Kohrflöte 8 Fuß,

Violdigamba 4 Fuß.

Melodie im Oberwerke:

Gedackt 8 Fuß,

Principal 8 Fuß,

Nasat 3 Fuß,

Sifflöt 3 Fuß.

Die sechste Disposition.

Phantasie im Hauptwerke:

Violdigamba 8 Fuß,

Kohrflöte 8 Fuß,

Gedackt 4 Fuß.

Melodie im Pedal:

Posaune 16 Fuß,

Trompete 8 Fuß,

Choralflöte 2 Fuß.

---

§. V.

Die Orgel wird nicht allein zum Vortrag eines Chorals und dazu gehörigen Vorspiels gebraucht, sondern auch zu der Kirchenmusik.

Der Grund zu dieser Wahl des Instrumentes ist nichts weniger als verwerflich, wohl aber die Art des Gebrauches.



Die Orgel stellt ein Bläserchor vor, und so gern und oft, wie man dieses hört, so gern vernimmt man auch den Orgelton, wenn beides nicht zu lange geschieht. „Denn aus dem Umstande, daß die Blasinstrumente, so wie die Orgel, der menschlichen Stimme so nahe kommen, pflegt man ihre Herzeindringlichkeit herzuleiten. Liegt nicht aber auch gerade darin der Grund, daß wir es damit am wenigsten aushalten können, und steht nicht die Dauer unsers Vergnügens an einem Instrumente mit der größern Ähnlichkeit desselben mit der Menschenstimme im umgekehrten Verhältniß? Wer spricht, zumal wer gut spricht, interessirt uns; wer aber lange redet, macht uns Langeweile, und da sind es nicht immer die Sachen, sondern oft der Ton, die Sprache, die uns einschläfern. Es ist, als wenn gleichartige Natur sich nicht zu lange bei einander halten könnte <sup>1)</sup>.“

Daß also die Orgel zur Ausfüllung, und noch zweckmäßiger zur Ausführung eigends für sie geschriebener Solosätze vorzüglich ist, wer könnte dem widersprechen? aber die Art, wie sie fast Jahrhunderte lang zu diesem Zwecke gebraucht wird, ist nicht allein unzweckmäßig und unnütz, sondern sie entstellt gewöhnlich die aufzuführende Musik.

Dem Organisten wird nämlich eine Stimme auf

---

1) Studien für Tonkünstler und Musikfreunde, von Kunzen und Reichardt, 1793. S. 86.

sein Orgelpult gelegt, worauf sich die Baßtöne der gewählten Musik befinden, über welche sogenannte Signaturen stehen. Diese, die ihm freilich die Accordfolgen eröffnen, muß er herunterspielen. Welche Lagen die Accorde eigentlich haben, ob die Harmonieen enge oder vertheilt den Instrumenten gegeben sind, ob die Letztern gebunden oder abgestoßen gebraucht werden, ob sie Figuren hören lassen; dieß alles darf den Organisten nicht kümmern. Er hat seine Stimme, und spielt nach seinen Kräften, so gut oder schlecht er es vermag.

Dieses wird das sogenannte Generalbaßspielen genannt, nämlich die Kunst aus dem Stegreif zu leisten, wozu der Kapellmeister sich Zeit nehmen würde 2),

Daß es keine Schwierigkeit hat, die Signaturen oder die Generalbaßschrift kennen zu lernen, ist Jedem, der Musik treibt, bekannt genug, denn bei den ersten Regeln des Generalbasses werden die Ziffern hervorgebracht; aber eben nicht so bekannt scheint die Schwierigkeit des Gebrauchs derselben zu sein, da man immer noch den Organisten an dieser und jener Generalbaßstimme mit Händen und Füßen arbeiten sieht, und es beklagen muß, daß ein Mann, wie G. Weber, seine Mühe und Arbeit bedauern wird, die er sich schon

---

2) Choralssystem, von Vogler, S. 73.



vor 15 Jahren zur Ausrottung dieses Makels des Orgelgebrauches ohne großen Nutzen gegeben hat <sup>3)</sup>.

Regeln, wie so eine bezifferte Stimme gespielt wird, und alle Fehler vermieden werden können, kann ich nicht geben, denn ganze Bände von Beispielen müßte man anführen, und es blieben doch noch tausend Fehler; aber die Art, wie man die Orgel am zweckmäßigsten zur Musik gebraucht, ist diese:

Man nehme, wenn man der Sache gewachsen ist, die Partitur der Musik vor sich hin, und verstärke durch das Orgelwerk zunächst die Bästöne derselben, und schlage bei Tutti's, oder wo die Instrumente sämmtlich beschäftigt sind, die Hauptaccorde an, lasse aber die Solostellen der Instrumente von diesen allein vortragen, wenn sie sonst gut besetzt sind; außerdem lasse man diese ganz weg, und trage die Solo's allein auf der Orgel vor.

Sollte man aber nicht mit der Partitur auskommen können, was freilich einige Übung voraussetzt, so ersuche man den Cantor oder Musikdirigenden um eine wohlausgeschriebene, der Orgel angemessene Stimme, welche die Accordfolgen und nähern Angaben des Piano und Forte enthält, und versäume nicht, eine oder ein paar Proben der gewählten Musik mit abzuwarten, denn dann ist es noch Zeit, sich die Register in der Stimme anzumerken, und zu hören, was den besten Effect macht.

---

3) Leipziger mus. Zeitung 1813. S. 105.

„Ja, in mancher noch andern Art,“ spricht unser G. Weber in dem so eben angeführten Aufsatz<sup>4)</sup>, „könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muß man es nämlich nicht aufgeben, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, bloß weil sie zu stark instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammenbringen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten, und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. Ja, manche Musik würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme verwandelte.“

„Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choralgesanges und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft entsprechend. — Es ist aber nun einmal ein wahres Unglück, daß, so in, wie außer der Kirche, gar Manches fortwährend zu verkehrten Zwecken dienen muß: und so sieht denn auch beinahe überall, wo Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Händen und Füßen, und verdirbt den Effekt nach Vermögen; und das liebe Auditorium weiß es nicht an-

---

4) Siehe auch: Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. II. Aufl. IV. B. S. 139.



ders, glaubt sogar, daß müsse nun einmal so sein, der Organist müsse „die Harmonie ausfüllen“ und „das Ganze im Geleise halten,“ und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altübliche Herkommen, gegen

„Das ewig Gestrige,  
Was immer war, und immer wiederkehret,  
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.“

---

#### §. VI.

Um zu zeigen, welche Kenntnisse von einem Organisten gerade vor hundert Jahren verlangt wurden, theile ich eine Probe mit, die Mattheson, ein sehr berühmter und gelehrter Mann zu seiner Zeit, abnahm, theils um manchem Leser Gelegenheit zu geben, sich zu prüfen, ob er wohl Muth hätte, einen solchen Kampf zu bestehen, theils der Seltenheit wegen <sup>1)</sup>:

„Bei dem, Anno 1727, den 8. Oktober, auf der hamburgischen Domorgel angestellten Probesspielen werden die Herren Candidaten sich belieben lassen:

1. Auf einem mäßigen Stimmwerk des Rückpositives aus freiem Sinn kurz zu prälabiren; im

---

1) Die Probe befindet sich wörtlich in dem seltenen Werke: Johann Mattheson, große Generalbas-Schule. Oder der exemplarischen Organisten-Probe, II. Aufl. 1731. S. 36 in der Vorbereitung.

Modo minori B anzufangen, und im Modo majori G aufzuhören, so daß es ungefähr drei bis vier Minuten währet: maßen die Präludien vornehmlich dazu dienen, daß man mittelst derselben die Zeit genau eintheilen, und mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen möge. Es muß aber nichts studirtes oder auswendig gelerntes sein.

2. Folgendes leichte Fugen-Thema auf das beste, im vollen Werk, so auszuführen, daß die Mittelstimmen auch ihr Theil daran nehmen können, und nicht stets in den äußersten gearbeitet werde:

**Alla Breve.**

C  $\overline{d} | \overline{e} \overline{d} \overline{c} | \overline{h} \overline{c} | \overline{d} | \overline{a} \overline{h} | \overline{c} | \overline{c} \overline{e} \overline{d} \overline{c} | \overline{h} ||$

Wobei nachrichtlich zu erinnern: 1) daß in diesem Satz bereits die acht Anfangsnoten des folgenden Chorals enthalten sind; 2) daß mit der Risposta nicht die geringste Künstelei gesucht wird; 3) daß ein chromatischer Gegensatz füglich eingeführet, und also die Fuge verdoppelt werden kann, weil sie auch sonst zu einfältig ist; 4) daß sich der Hauptsatz auf zweierlei Art verkehren läßt; 5) daß rectum & contrarium alhier zusammen gebracht werden, und harmoniren können; 6) daß sich auch sonst verschiedene nette Einflechtungen mit dem Duce & Comite ganz nahe an einander vornehmen lassen u. s. w. u. s. w. So wenig inzwischen diese Anzeige Jemand binden, oder an einer bessern Erfindung hinderlich fallen sollte, so zulänglich wird sie doch sein,



einen Nachdenkenden auf die rechten Wege zu führen.

3. Den Jedermann bekannten und täglich gebräuchlichen Choralgesang, welcher im Thema schon angezeigt worden <sup>2)</sup>, auf das andächtigste zu traktiren, einige Variationes darüber anzustellen, absonderlich aber denselben auf zweien Klavieren, deren eines stark, das andere gelinde angezogen, mit dem Pedal in einer reinen, unvermischten, dreistimmigen Harmonie, ohne Verdoppelung des Basses, herauszubringen. Solches möchte, sammt der vorhergehenden Fuge, in 11 bis 12 Minuten wohl gethan sein.
4. Eine Singarie, so wie sie einem absonderlich vorgelegt wird, mit dem Generalbass rein und richtig zu accompagniren, auch dabei dann und wann das Pedal mit dem Untersatz, so wie im Manual das Gedacht, zu gebrauchen.
5. Aus dem Subjecto sothaner Arie einen kurzen Modulm zu ergreifen, und eine Nachahmung darüber in vollem Werk anzustellen: so daß dieselbe entweder in der Form einer Chaconne <sup>3)</sup>,

---

2) Es scheint der Choral: An Wasserflüssen Babylon — gemeint zu sein.

3) Die Chaconne ist eigentlich ein Tanz. Und Mattheson sagt selbst im Kern melodischer Wissenschaft (1737) S. 123 darüber: „Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Ekel und Abscheu gebieret: und wer diese Gemüthsbewegungen bei mir aufbringen wollte, dürfte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen.“ —

oder einer freien Phantasie, gleichsam zum Ausgange, dienen könne. Diese beiden letzten Articuli erfordern ungefähr 10 auch 11 Minuten auf das Höchste. Folglich wird eines Jeden Probe keine völlige halbe Stunde währen. Gott gebe seine Gnade dazu!

Diesem Aufsatze ist am obbenannten Tage ein Genüge geleistet worden, und sind der Herren Candidaten fünf gewesen, namentlich: Mr. Lustig, Mr. Raubach, Mr. Brütt, Mr. Reimers und Mr. Schwenker. Wie ich nun in die Versammlung des Capitels gefordert, und um mein Videtur gefragt wurde, waren dieses meine Worte:

Magnifico, Hohehrwürdige, Hochgelahrte Herren!

Es hat Rev. Capit. meiner Benigheit die Ehre gethan, mich als einen Untersucher bei der abgelegten Probe zu bestellen, und fordert aniso mein unmaßgebliches Gutachten über die Frage: Wer es von den fünf Herren Candidaten am besten gemacht habe? Ob ich nun gleich keinen einzigen verachten, viel weniger verwerfen kann, maßen ein Jeder unter ihnen, seines Orts, und nach seiner Art, wohl einer Drgel vorzustehen vermögend ist: so muß ich doch, wenn nach der Kunst und Geschicklichkeit allein geurtheilet werden soll, dieses Mal Mr. Brütt den Preis beilegen, daß er am besten

---

Daher vermuthe ich, daß eine Bique (eine Art kleiner Fugen) statt Chaconne gemeint ist.



gespielt habe. Übrigens wünsche, daß die bevorstehende Wahl so ausfalle, daß Gottes Ehre, der Kirchen Aufnahme, und R. C. völliges Vergnügen dadurch befördert werden möge u. s. w."

§. VII.

Um Componisten für die Orgel und große Spieler derselben dem Liebhaber und Künstler bekannt zu machen, theile ich folgende kleine Sammlung alter und neuer Organisten mit. Wenn hätte ich den Ort, wo sie lebten, so wie ihre vorzüglichsten Werke, nebst den Lebensjahren, angezeigt, aber dieß Verzeichniß hätte dann die Seitenzahl dieses Werkchens zu sehr vermehrt, und wäre doch vielleicht nicht vollständig genug geworden; daher verweise ich auf Gerber's Tonkünstler-Lexikon, wo jeder der unten genannten Künstler ausführlich beschrieben steht.

C. Agthe, Fr. Ahlström, H. Alberti, J. G. Albrechtsberger, E. Angermann, J. Arnold, D. Aser. —  
S. Bach, J. Fr. Bach, J. Bach, W. F. Bach, Fr. Bachmann, C. Balbastre, J. Barthel, A. Bayer, G. Bayer, C. L. Becker, J. Becker, J. Fr. Beckmann, C. Bezwarzowsky, J. Beeler, F. Berda, A. Berguis, G. Bernhardt, J. Berlin, C. Bertuch, G. Bestel, Fr. Bibel, C. G. Binder, J. Biermann, G. v. Blankenburg, W. Bliethemann, D. Bouffet, J. Brand, B. Briri, J. Buttstädt,

G. Burtshute. — Ch. C. Conrad, J. Clausen,  
L. Couperin, C. Couperin. — L. Danpuin,  
J. Decker, N. Deindl, J. Demmler, Fr. G. Diet-  
rich, J. Dörner, J. Dollhopf, Fr. Drechsler,  
C. Drexel, J. A. Dröbs, J. Dulzik. — J. Eber-  
lin, J. Edalt, C. Endter, G. Eybler. — M. Fab-  
rizius, R. Farrant, J. Faulstich, G. Fischer,  
F. Fleischer, W. Förtsch, M. Forst, B. Franz-  
berger, G. Frescobaldi, J. J. Frohberger,  
G. Früh. — G. Gebel, Gebhardi, C. Geilfus,  
H. N. Gerber, J. G. Golde, M. Green, C. Greß-  
ler, A. Grönemann, M. Gugl, L. Günther. —  
C. Hachmeister, G. F. Händel, J. W. Häppler,  
J. F. Haltmeier, A. Hammerschmidt, R. Hart,  
C. Hartmann, C. Hartwig, J. Hasler, G. Ha-  
vinga, G. Hayda, P. Heintlein, C. Heinsius,  
Henkel, A. Herbing, A. Hering, F. W. Herschel,  
W. Hine, C. Hirsch, J. Hobein, J. Hochreiter,  
G. A. Homilius, C. Fr. Hurlbusch. — J. Sa-  
mes, M. Ingrain, B. A. Jolage. — Fr. Kauf-  
mann, J. Keeble, H. M. Keller, J. Kellner,  
J. Karl, A. Kette, J. Kindermann, C. Kittel,  
J. C. Kittel, J. Klein, J. Knecht, A. Kneserle,  
J. Kobricht, J. Köhler, J. Korb, J. Kortkamp,  
J. Kogeluch, C. Krause, C. Krebs, J. C. Krebs,  
J. Kretschmar, Fr. Kuhnel, J. Küffner, J. Kurts.  
— H. Laag, C. Lambo, R. Langdon, P. Lau-  
tensack, J. Lehmann, J. Lenz, H. Liberti, C. Lie-  
be, J. Loos, H. Lüders, A. Lunzdorfer, A. Lu-  
stig, J. Lustig. — J. Maier, R. Mangan,



J. Marchand, Marin, J. Marzius, P. Mase-  
 nelli, J. Mattheson, J. Mente, J. Meyer,  
 J. Moller, J. Moses, W. A. Mozart, G. Mus-  
 sat, C. H. Müller, A. E. Müller, G. Müller,  
 J. Mützel. — Nagel, J. Nauß, C. G. Neefe,  
 J. Neth, D. Nikolai, J. Nicolai, G. Nozemann.  
 — Olivier. — J. Pachelbel, W. Pachelbel,  
 J. Paiz, Pair, D. Panzau, E. Pape, P. Paul-  
 sen, J. C. Pepusch, J. Pestel, C. Pezold, F. Vig-  
 got, C. Poddzielski, Pohoff, J. Pratorius, Preindl,  
 A. Prose. — C. Quartes. — J. Radecker,  
 J. Rameau, Kapuette, J. Rauch, C. Raupach,  
 G. H. Reichardt, G. Reimann, J. Reimann,  
 J. Reinke, A. Reiner, A. Reinhard, J. E. Rembt,  
 J. Renner, C. Richter, J. Ringk, Ch. H. Rink,  
 J. G. Röllig, C. Fr. Röhler, H. Rogge, J. Rose,  
 C. Rosenbusch, J. Rubert. — C. Sauppe,  
 L. Schattenberg, H. Scheidemann, J. G. Schicht,  
 J. Schlumbach; Fr. Schneider, J. Schneider,  
 N. Schnittelbach, D. Schröder, C. Schröder,  
 C. Fr. Schubart, Semmler, D. Schettleworth,  
 J. Sievers, J. Simon, J. Sonnenkalt, G. A.  
 Sörge, J. Stadler, J. Stanley. — G. E. Tag,  
 P. Thomas, J. H. Till, Trier, D. G. Türk,  
 F. Tunker, Turge. — J. Ballade, J. G. Bier-  
 ling, G. J. Vogler, J. C. Vogler, C. Voigt,  
 C. Weber, M. Beckmann, Fr. Winkler, G. Wit-  
 vogel, C. Wolf, C. Fr. Wolf. — J. E. Zahn,  
 J. Zefert, J. G. Ziegler.

## N a c h w o r t.

---

Die klugen Alten, denen man in den neuern aufgeklärten Zeiten noch bisweilen die Ehre anthut, sie nur blinde Heiden zu nennen, gaben ihren Göttern das Beste und Schönste, was sie hatten und konnten. Ihre Tempel waren daher nicht blos Wohnungen der eingebildeten Götter, sondern zugleich Wohnungen und Sitze des Geschmacks in Künsten und Wissenschaften. Bei uns ist die Sache gerade umgekehrt. Was wir in unsern Häusern oder bei öffentlichen Feierlichkeiten auf keine Weise dulden würden, ist für unsere Kirchen noch immer gut genug, und wenn sie aus dieser Ursache bisweilen als Sitze aller möglichen Geschmacklosigkeiten gescholten werden, so sind (man kann es gewiß nicht leugnen) Gründe genug dazu vorhanden. Indessen fängt man doch seit verschiedenen Jahren an, diesen Übelstand zu



fühlen. Man sucht hier und da den Kirchen ein heiteres, reinliches Ansehen zu verschaffen; man hat es sogar gewagt, aus einigen Kirchen die schönen bausbäckigen heiligen Engel und andere nicht minder erbauliche Heiligenbilder zu verabschieden; man hat aus unsern Liederbüchern manchen geistlichen Unsinne ausgemerzt, und an dessen Stelle vernünftige und erbauliche Gedanken gesetzt. Nur das elende Dudeln mancher Organisten, welches im Stande ist, bei Jedem, der musikalisches Gehör hat, die Andacht mehr zu stören, als alle plumpe bausbäckige heilige Engel nur je gethan haben mögen, bleibt noch immer unangefochten, und diese Herren bedienen sich dieser verstatteten Freiheit so zügellos, daß sie die vom Gottesdienste erwartete Ohren- und Herzensfreude in eine Ohren- und Herzenspein verwandeln. Wenn indessen das Sprüchwort wahr ist, welches sagt, eine Sache werde nicht eher gut, als bis sie recht schlimm geworden sei, so können wir uns nunmehr Hoffnung machen, daß es hierin ebenfalls bald anders werden müsse: denn die Sache ist nun so schlimm geworden, daß sie beinahe nicht schlimmer werden kann.

Unter diesen Umständen ist nur zu wünschen, daß die Orgel nicht solchen Reformatoren in die Hän-

de fallen möge, die sie um des Mißbrauchs willen, der damit getrieben wird, etwa gänzlich aus der Kirche verdrängen, die nicht den Schaden heilen, sondern lieber den ganzen kranken Körper tödten, oder die es so damit machen wollen, wie ehemals die Väter des Tridentinischen Concilii mit der Kirchenmusik überhaupt. So wie damals der berühmte Pränestinus durch eine Composition, die allen Erfordernissen einer ächten Kirchenmusik Genüge that, einfach, edel im Styl, herzerhebend und erbaulich war, die besagten Väter von ihrem Vorhaben abwendig machte, und dem öffentlichen Gottesdienste eine seiner schönsten Zierden, eines der kräftigsten Erbauungsmittel erhielt; so müssen nun würdige und geschickte Organisten bemüht sein, den wahren Gebrauch der Orgel beim öffentlichen Gottesdienste herzustellen, den Kirchenverbesserern die Schönheit und gute Wirkung derselben fühlbar zu machen, und dadurch auch diese Zierde der Kirche zu erhalten suchen <sup>1)</sup>.

Diese Worte, mit denen der gelehrte, gründliche Forkel vor beinahe 40 Jahren einen Aufsatz be-

---

1) Musikalisches Almanach 1789. S. 24.



schließt, legen den ganzen innigen Wunsch des Herausgebers dieser Blätter dar, der seine ganze Belohnung darin fände, wenn die Absicht nicht verkannt würde, Gutes zu befördern, wenn man mehr bedenken lernte, welchem Amt der Organist vorstehe und was man mit Recht von ihm verlangen kann.

---

## Inhalt.

---

Einleitung . . . . .	Seite 1
§. I. über das Vorspiel . . . . .	— 6
§. II. über das Choralspiel . . . . .	— 30
§. III. über die alten Tonarten . . . . .	— 69
§. IV. über die Kenntniß der Orgel . . . . .	— 93
§. V. über das Orgelspiel zur Kirchenmusik . . . . .	— 127
§. VI. Die Organistenprobe . . . . .	— 132
§. VII. Berühmte Organisten . . . . .	— 136
Nachwort . . . . .	— 139

---



# Vorspiel zu dem Lied: *Ermuntre dich, mein Schwacher Geist.* — (Die Melodie ist aus S. Bachs Choralbuch entlehnt.)

Nº I.

Melodie.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is marked with 'Ped.' (pedal) and 'Mel.' (melody) throughout. The first system includes the number 'Nº I.' and the title. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



No. II.

First system of musical notation for No. II, consisting of a treble and bass staff in common time. The treble staff features a melodic line with various intervals and accidentals, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation for No. II, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation for No. II, showing further melodic and harmonic progression.

Fourth system of musical notation for No. II, featuring more complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fifth system of musical notation for No. II, concluding the piece with a final melodic flourish and harmonic resolution.

*Dorisch.*

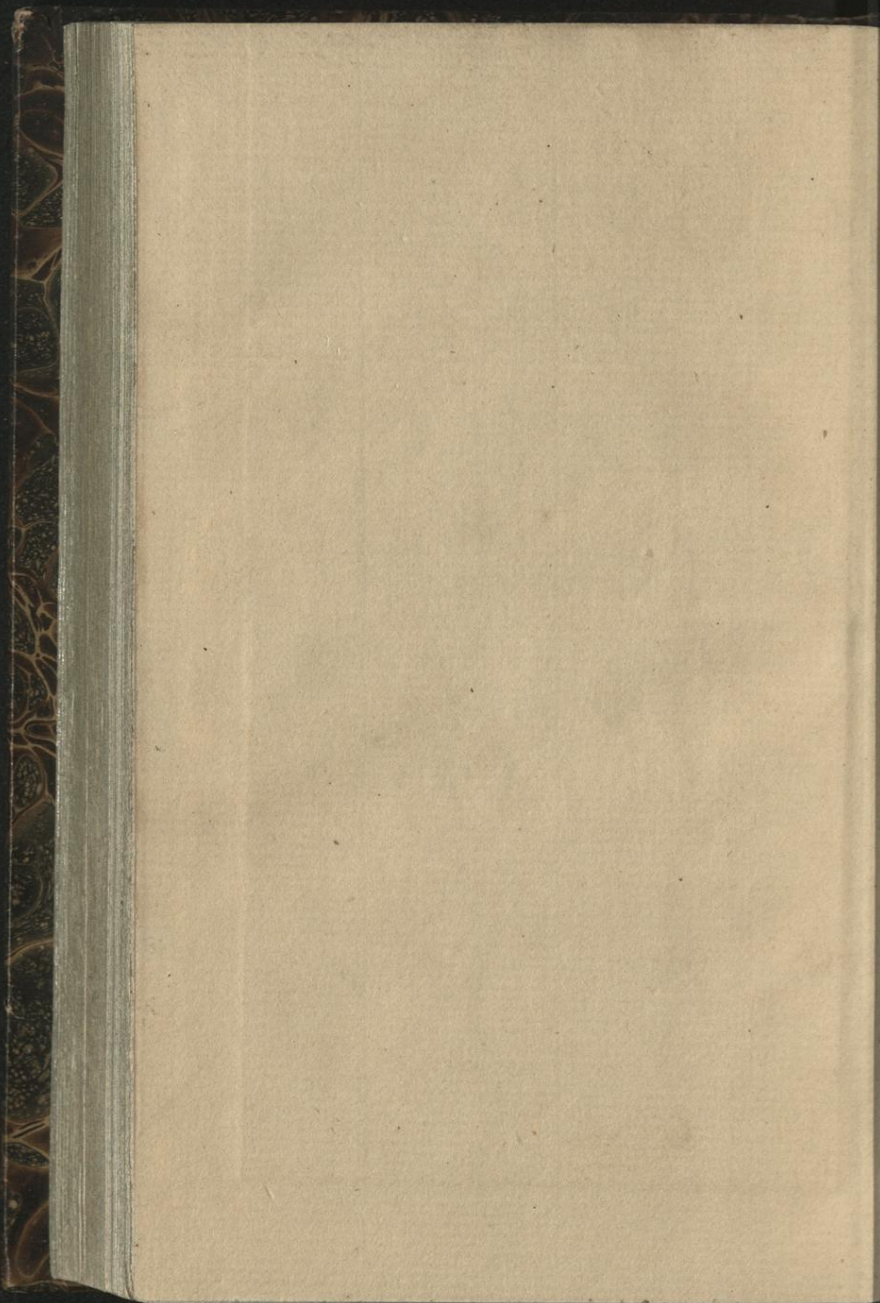
*Phrygisch.*

*Mixolydisch.*

No. III.

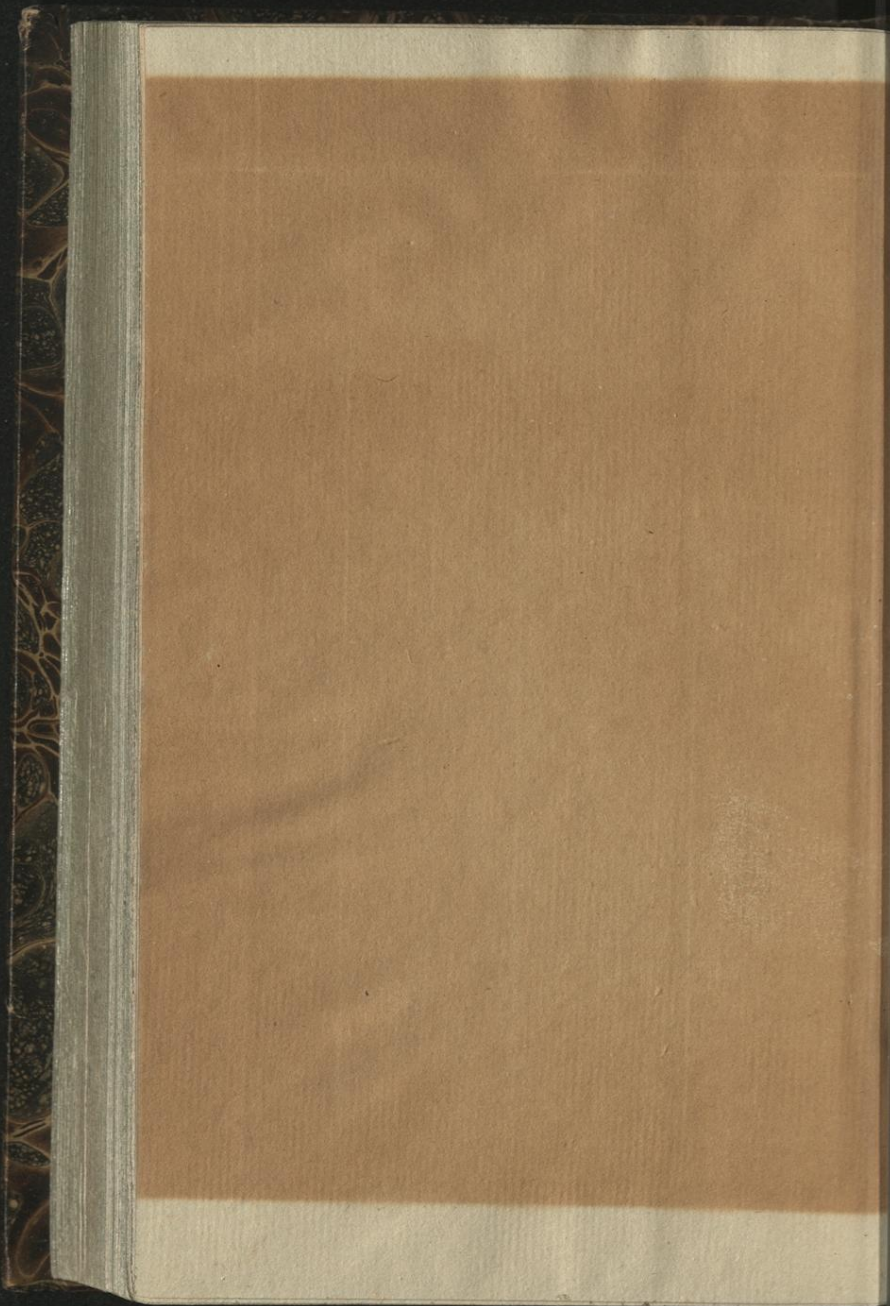
Musical notation for No. III, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass staff provides a steady harmonic accompaniment. The piece is divided into sections corresponding to the modes Dorisch, Phrygisch, and Mixolydisch.











7214 Nr. 49 I. 55 5000



