Der

angehende praktische Organist,

oder

Anweisung

zum

zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen

in Beispielen.

Erste Abtheilung.

Von

Johann Christian Kittel,

Organist an der Prediger Kirche zu Erfurt.

Ladenpreiß 1 Rthlr 8 gl.

Erfurt,

bei Beyer und Maring

11081728

G 72/2103

Vorrede.

Den Zweck des Werkes, welches ich hiermit dem musikalischen Publikum vorlege zeigt schon der Titel an. Es soll den Anfänger im Orgelspielen durch Beispiele unterrichten. Um den Gebrauch dieser Beispiele noch nutzbarer zu machen, habe ich Anmerkungen beygefügt, welche theils das erläutern, was der Lehrling ohne Erklärung nicht verstehen würde, theils ihn auf Manches aufmerksam machen können, was er ohnedies vielleicht übersehen hätte, theils wenigstens da, wo es mir vorzüglich nöthig schien, die Grundsätze anzeigen und entwickeln, von welchen ich ausgieng.

Eine Anweisung dieser Art habe ich längst für Bedürfniß gehalten. Wie schlecht es leider meistens nicht allein auf dem Lande, sondern auch in Städten um das Orgelspiel bestellt sey, weiß Jedermann. Die Ursachen dieser Erscheinung sind meines Erachtens zum Theil vorzüglich darin zu suchen, daß die wenigsten Organisten von dem Zwecke ihres Berufes richtige Begriffe haben und wissen, was dazu gehört um ihm gehörig Genüge zu leisten. Aus diesem Grunde glaube ich, daß man, besonders in einem Buche, welches Anfängern geeignet ist, nicht genug auf diesen Punkt aufmerksam machen könne; und darum habe ich ihm nicht nur eine eigene kurze Einleitung widmen zu dürfen geglaubt, sondern ich habe auch selbst in den Anmerkungen stets auf ihn hingewiesen und Alles auf ihn bezogen.

Ueber die Methode, auf welche sich die Bearbeitung dieses Buches gründet, möchte ich mich gerne umständlicher erklären — aber ich würde dabei zunächst zu Kennern sprechen müssen; und diese sind nicht nur im Stande selbst zu ermessen, wie Materien dieser Art am besten zu behandeln sind, sondern sie können auch aus dem Buche selbst Alles das was ich gesagt haben würde, vielleicht besser ersehen. Ich schweige also darüber und setze nur noch das hinzu, daß die Methode, welcher ich mich beim Unterrichte zu bedienen pflege, ganz

nach Bachischen Grundsätzen geformt ist und daß ich ihre Güte durch eine mehr als funfzigjährige Erfahrung im Unterrichte erprobt habe.

Ob ich gleich bei Abfassung dieser kleinen Orgelstücke zunächst auf Anfänger Rücksicht genommen habe (welches ich insbesondere kritisirende Musiker zu bemerken bitte): so habe ich doch bey denen, welche sie benutzen sollen, gute und richtige Kenntniß des Generalbaßes und der Anfangsgründe der musikalischen Komposition vorausgesetzt. Ich glaubte dies zu können, weil hierin ein Anfänger leichter mündlich oder schriftlich guten Unterricht finden kann: ich glaubte es aber auch zu müssen, wenn dies Buch vorzüglich dazu bestimmt bleiben sollte, die Lükken des gewöhnlichen Unterrichtes einigermaßen auszufüllen und mit Dingen bekannt zu machen, welche nicht in allen Lehrbüchern abgehandelt sind.

Diesem ersten Bande, dem angehenden Organisten, soll ein zweiter unter dem Titel: der geübte Organist folgen. Für diesen zweiten Band habe ich auch die Erörterung einiger Materien aufgespart, die ein Anfänger zwar kennen lernen, aber schwerlich verstehen kann.

Ich schließe mit dem herzlichen Wunsche, daß diese geringe Arbeit zur Beförderung wahrer Andacht beitragen möge.

Der Verfasser.

Einleitung.

Die Augenblicke, welche wir der Anbetung des höchsten Wesens, dem Nachdenken über unsere Bestimmung, der Erwägung unserer Pflichten widmen, sind die wichtigsten und heiligsten unseres Lebens. Die Erhabenheit und Würde der Gegenstände, mit welchen sich unser Geist in denselben beschäftiget, erfordern eine ernste von allem Irdischen abgezogene Stimmung. Man ist daher stets darauf bedacht gewesen, den öffentlichen Gottesverehrungen diejenige Einrichtung zu geben, welche am passendsten schien eine solche Stimmung vorzubereiten und herbeyzuführen. Der feyerliche Ton der Glocken, die Majestät des Tempels, der Ernst einer großen Versammlung, das Gepränge der kirchlichen Ceremonien — alles dies sind Umstände, die, ohne daß wir uns dessen gerade deutlich bewußt sind, mächtig auf unsere Sinne wirken, unsere Empfindungen höher spannen, und unsern Geist für den Gedanken an das Erhabenste und Größte, was er erreichen kann, empfänglicher machen — folglich Beförderungsmittel der Andacht.

Unter solchen Beförderungsmitteln der Andacht war eines der kräftigsten von jeher Musik. Sie ist die beste Sprache der Empfindungen — durch sie können dieselben am vernehmlichsten ausgedrückt, am leichtesten erregt, geleitet und erhöht werden. Wenn wir von erhabenen und freudigen Empfindungen, wie die der Andacht, der Anbetung, des Preises, des Dankes u. s. w. sind, so begeistert wurden, daß wir im Drange derselben nicht mehr Worte finden konnten, um sie mitzutheilen, so zeigte uns die Natur diese andere, wärmere, ausdrucksvollere, eindringendere Sprache durch Töne. Ihre Wirkung wurde noch bestimmter und mächtiger dadurch, daß man die Sprache durch Worte mit ihr verband. So entstanden Hymnen — Gesänge zum Preise der Gottheit, deren Existenz so alt ist, als Begriffe von Gott und Religion.

Jedes neue Zeitalter trug etwas zur Vervollkommnung dieser religiösen Musik bey. Man erhöhete ihre Wirkung unter andern auch dadurch, daß man zu dem Gesange Instrumente gehen ließ, und Vocalmusik mit Instrumentalmusik vereinigte. Man ließ entweder die Instrumente den Gesang begleiten, und dadurch wurde er richtiger und feyerlicher, oder man suchte die Empfindungen, welche der Gesang selbst ausdrücken sollte, durch die Instrumente vorzubereiten, oder man ließ die Instrumente nach dem Gesange noch eine Weile allein fortspielen, damit ihre Töne den Eindruck der Empfindungen, welche der Gesang erweckt hätte, vest hielten und bleibender machten. Diese Einrichtungen geben der religiösen Handlung mehr Interesse, Würde und Nachdruck.

Späterhin erfand man ein Instrument, welches nicht nur die Wirkung aller bisher gebräuchlichen zusammen genommen, allein erreichte, sondern auch durch Kraft und Majestät weit übertraf — es war die Orgel. Was vorher Viele nur schwach und unvollkommen leisteten, das konnte itzt ein Einziger durch dies Instrument weit besser und vollkommener

bewerkstelligen. Aus diesem und mehreren andern einleuchtenden Gründen ließ man nach und nach die Orgel an die Stelle jener Instrumente treten, man übertrug dem Organisten allein das Amt aller jener Instrumentalisten und jener Musik bediente man sich nur dann, wenn man der religiösen Handlung mehr Abwechselung, Neuheit und Interesse geben wollte.

So bekam denn der Organist eines der wichtigsten Beförderungsmittel der Andacht in seine Hände. Sein Geschäft bey Gottesverehrungen ist nicht weniger bedeutend, als das des Predigers. Auch er soll zu dem Herzen und Verstande der Anwesenden reden, zwar nicht durch Worte, aber durch Töne. Der Prediger soll die ernste, feyerliche Stimmung, in die uns der große Gedanke an Gott versetzte benutzen, um von gleichem Geiste beseelt aufzutreten und uns zur Aufklärung unseres Verstandes und Veredelung unseres Herzens das vollkommener zu sagen, was wir selbst vielleicht nur unvollkommen und undeutlich denken. — Jener aber soll vorher schon bemüht gewesen seyn, diese Stimmung in den Seelen der Anwesenden vorzubereiten, zu unterhalten und bleibend zu machen. Welch ein wichtiges, verdienstliches, ehrenvolles Geschäft ist doch das! Wohl dem, welchem Natur und Wissenschaft die göttliche Gewalt verlieh die Herzen von Tausenden durch sein Spiel zu rühren, zu erheben und dem höchsten Wesen näher entgegen zu führen. Wie stolz kann ihn der Gedanke machen: Sieh! diese Thränen der Empfindung sind die heiligsten, welche vergossen werden können — diese gerührten Herzen wallen alle zu Gott empor, und Du bist es, der diese Thränen fließen machte und diese Herzen rührte. — Du führst jezt diese sehnenden Kinder den ausgebreiteten Vaterarmen entgegen. — Du hast vielleicht jezt manche Seele retten, manche im Guten befestigen können. — Wahrlich ist dieses Bewußtseyn kein Lohn — was können wir uns für Belohnungen des Himmels denken? Aber wie wenige sind dieser Belohnung fähig! Wie viel gehört dazu, um sich derselben würdig zu machen! . . .

Natur und Wissenschaft das sind die beyden Ammen, ohne welche kein Zögling der Kunst gedeiht, am wenigsten der der Tonkunst.

Derjenige, welcher durch die Töne der Orgel Andacht in seinen Zuhörern hervorbringen will, muß nicht nur selbst jener heiligen Empfindungen fähig seyn, sondern er muß auch die Gabe haben dieselben durch Musik auszudrücken. Ein heiliger herzlicher Sinn, mehr für die Betrachtung des Ernsten und dessen, was über der Erde ist, als irrdischer Dinge, innige, beinahe bis zur Empfindung erhöhete Ueberzeugung von der Würde und erhabenen Bestimmung für Religion, Reizbarkeit des Gefühls und der Empfindung, feuriger Drang sich mitzutheilen — dies sind zwar schon an sich mehr freye Geschenke der Natur, als durch zweckmäßige Anstrengung des Verstandes erworbene Güter: aber doch kann eifriges Bemühen des letzteren, vieles Lernen und Ueben auch einen ziemlich mittelmäßigen Grad dieser natürlichen Gaben bis über die Hälfte erhöhen. Demohnerachtet sind sie noch ohnmächtig zur Erreichung der angegebenen Bestimmung, wenn nicht die Natur noch das letzte Geschenk hinzufügte — das musikalische Talent. Jede neue große Idee, jeder beßere Gedanke, jedes edle

wärmere Gefühl zerschmilzt durch dieses Talent in Empfindung — in Musik, und der Glückliche weiß das, was ihn innerlich drängt nicht besser mitzutheilen, als durch Töne.

Allein dies musikalische Talent gewinnt wie ein köstlicher, aber roher Diamant nicht anders, als erst durch fleißige Bearbeitung und Politur das edle Eigne, wodurch es anziehet und ergötzet. Die göttliche Kraft zum Tonkünstler kann allein die Natur geben — weder Verlangen, noch Anstrengen, noch Lernen kann sie ersetzen — aber sie bleibt ein todter müßiger Schatz bis der Eigenthümer den Schlüssel findet, welcher ihm zum Besitze des Gutes verhilft, nehmlich die Wissenschaft des Gebrauchs — die Kunst. Wenn Dein Geist bis zum Höchsten, was er erreichen kann emporstieg, wenn Dein Herz von Andacht entflammt ist, wenn Dein ganzes Wesen im Durste glüht, mitzutheilen, was Dich so reich beglückt — durch Musik mitzutheilen; — was hilft es Dir, wenn Dir die Gabe fehlt, deutlich auszudrücken und vorzutragen, was durch Dich Andere haben sollen? Es kommt hier — doch ist es nicht hier allein der Fall — auf die Art beinahe eben so viel, ja oft noch mehr an, als auf Sache. Daher die Erscheinung, daß selbst die, welche weniger durch Natur, als durch Studium Künstler sind, insbesondere Virtuosen, in Ausdruck und Vortrag lange zu täuschen wissen, daß man glauben möchte, sie seyen berufene Sänger und es spräche das Wort der Natur aus ihnen. Aber sie haben blos der Natur die Art abgeborgt, diese angezogen und nun prangen sie mit dem Erborgten. Solche Sang m a schienen findet der Künstler von Natur — doch zu ihrem Glücke meistens blos dieser — bald heraus. . .

Fühlest Du also, daß Dir die Natur die Gaben verliehen hat, welche Dich in den Stand setzen können, die Herzen einer zu religiösen Zwecken versammelten Menge durch Tonkunst zur feyerlichen Ruhe, zum Ernst und zur Andacht zu erheben: so befleißige Dich durch Studium jene natürlichen Gaben so sehr auszubilden und zu erhöhen, als es zur besten Erreichung des Zweckes Deines Spiels nur immer möglich ist. Bist Du Dir aber bewust, daß Dir die Natur jene Gaben versagt, oder doch in einem so geringen Grade mitgetheilt hat, daß Du nicht dazu berufen bist Andern vorzuempfindungen und zu schwach sie zu Empfindungen zu erwecken, welche Dir selbst mangeln, ob Dich gleich äußere Verhältnisse in den Fall gesetzt haben, dies wenigstens versuchen zu müssen; so lasse es Dir heilige Pflicht seyn, die Wichtigkeit und Größe Deines Berufes in seinem ganzen Umfange fleißig zu ermessen, die Erfordernisse desselben zu überlegen und es durch angestrengtes Studium und durch Uebung wenigstens so weit zu bringen, daß Du sicher bist Dir nichts zu Schulden kommen zu lassen, was die Erreichung der Absicht Deines Spiels hindern könne, wenn Du sie auch nicht grade sichtlich förderst. Hierzu hat Jeder Verbindlichkeit, es ist Jedem möglich und es ist noch immer das Wenigste, was von ihm gefordert werden kann.

Lasse Dir bey Deinem Studium vorzüglich folgende vier Punkte empfohlen seyn:

1) Bedenke fleißig den Zweck Deines Spiels und suche selbst stets moralisch besser zu werden. Das stäte Hinblicken aufs Ziel macht nicht nur, daß wir den graden Weg nie verfehlen, sondern es hilft auch

dazu, daß wir besser gehen. Uebrigens erhellt der Zweck des Spiels des Organisten am schönsten aus der Beschauung der Geschichte seiner Entstehung aus der Natur. Ich habe oben versucht die ersten Grundzüge zu diesem historischen Gemälde zu entwerfen und eine musikalische Natur wird sie zu einem schönen Ganzen ausführen können, ohne grade viel Aufwand der Phantasie dazu nöthig zu haben.

2) Studiere die Natur, denn sie ist die Mutter der Kunst. Der Charakter des Orgelspiels ist Kraft, Herzlichkeit, Würde, feyerlicher Ernst, Majestät — aber woher können wir wohl richtigere und tiefere Eindrücke des Einfachen, des Großen und Erhabenen erhalten, als von der Betrachtung der Natur? Suche, junger Künstler, oft im Freyen die Einsamkeit. Uebergieb da Dein ganzes Wesen den Eindrücken der schönen Natur um Dich her und wage es die geheimnißvollen Gesetze zu entziffern, nach welchen diese große Meisterin seit Ewigkeiten in dem Wesen der Dinge waltet. Du wirst vieles finden, was Niemand je niedergeschrieben oder aussagen konnte und was der Eingeweihte nur in den unsterblichen Werken großer Künstler wiederfindet, ohne es durch Worte nennen zu können. In dieser Schule kannst Du nie auslernen und je länger Du in ihr verweilst, je mehr Schätze wirst Du entdecken, die Du sonst nie ahndetest.

3) Lerne und übe mit treuem Eifer die Kunstregeln. Es sind Gesetze der Natur, welche von den ersten und erfahrensten Meistern der Kunst seit vielen Generationen aus dem Gebrauche abgezogen und nach und nach in ein Ganzes geordnet worden sind. Die Uebung dieser richtigen theoretischen Kenntnisse führt uns den langen Weg zur Fertigkeit so unvermerkt schnell, daß wir große Strecken zurückgelegt haben, ehe wir es meynen. Du würdest bei den herrlichsten Anlagen, bei den tiefesten Einsichten in das Innere der Kunst doch selbst das Geringste und Gemeinste nur mit unsäglicher Schwierigkeit und dennoch stümperhaft zu Stande bringen, wenn Du nicht die Materie zu behandeln verstehst, welche Du formen willst. Höchst mögliche Korrektheit ist das erste Erforderniß an dem Produkte einer schönen Kunst. Nachlässigkeit in diesem Punkte aus Unwissenheit und Eigendünkel bestraft sich hart, denn sie verhindert das Vorwärtsschreiten und unterdrückt wie ein schädliches Unkraut auch den edelsten Keim. Alles was aus einem so unbebauten Boden hervorsprießt, sey er auch noch so üppig, ist roh und unschmackbar und wäre es aus dem fruchtbarsten Keim emporgeschossen, so bleibt es doch ein wildes Gewächs, welchem Veredelung mangelt. Das Produkt einer selbst mittelmäßigen Erfindungskraft mißfält selten ganz, wenn es seiner Form und Bearbeitung nach korrekt ist. Der Orgelspieler muß dies insbesondere wohl beherzigen, denn der Stil, in welchem sein Vortrag geschieht, macht die strengere Richtigkeit, Reinheit und eine gewisse Fertigkeit in ungezwungenen und doch kraftvollen harmonischen Wendungen zur ersten Bedingniß der erwünschten Würkung seines Spiels.

4) Schaue gute Muster an. Sie sind erfahrene und gefällige Führer, die die Schwierigkeiten des steilen Pfades vor unsern Augen bekämpfen und besiegen und uns getreulich die Hand reichen, wenn wir es versuchen wollen ihnen nachzuklimmen. Nur ist hierbei darauf zu sehen, daß wir uns nach unsern Kräften und Absichten zuvor den Weg vorzeichnen, den wir verfolgen wollen und daß wir in der Wahl unserer Führer selbst klug und vorsichtig zu Werke gehen. Die Meisten haben neben großen Tugenden auch große Fehler. Viele sind für jetzt unbrauchbar für uns und haben wir nur noch eine

kleine Strecke zurückgelegt, so werden sie uns unentbehrlich. Einige sind für unsere Kräfte Ideale, die wir nachäffen aber nicht nachahmen könnten. Diesen müssen wir also blos in einer richtig bestimmten Entfernung folgen. Das glückliche Studium guter Muster hat ungemeine Vortheile, aber eben dies Studium kann auch ungemeinen Nachtheil bringen, wenn es unglücklich angelegt ist. Mündlicher guter Rath ist hier ein großes Gut. . . Doch ich breche ab, denn diese Materie wird besser gar nicht ausgeführt, als unvollständig.

Uebrigens ist es der Zweck dieser Blätter dem Anfänger im Orgelspielen zum Leitfaden zu dienen. Diese Klasse von Lernenden bedarf guter Muster am meisten, und doch fehlt es meiner Einsicht nach an letzteren noch zu sehr. Ich habe etwas beizutragen versucht, um diese Lücke auszufüllen. Die ersten nöthigen Vorkenntnisse setze ich beim Gebrauche dieser Beispiele voraus. Das Uebrige, was der Erklärung bedürfen möchte, habe ich im Texte erörtert und zugleich auf die Grundsätze hingewiesen, von welchen man ausgehen muß. Ein richtiger und zweckmäßiger Gebrauch dieser Arbeit, fleißige Beherzigung und Befolgung dessen, was ich bisher kurz über den Zweck des Orgelspiels überhaupt und über die Mittel demselben näher zu kommen erinnert habe, wird, oder, es müßte mich alles trügen, gewiß von erwünschtem Nutzen seyn.

I.

Ein kurzes Vorspiel zu dem Chorale: Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut ꝛc.

Bei Betrachtung desselben nehmen wir Rücksicht 1) auf das Thema, 2) auf die Bearbeitung des Thematis.

Ich erlaube mir über den ersten Punkt einige allgemeine kurze Bemerkungen, weil ich mich in der Folge noch oft auf sie werde berufen müssen. Sie betreffen die Frage: Wie ist bei der Wahl eines Thematis zu Choralvorspielen zu verfahren, und welches sind insonderheit die nothwendigsten Erfordernisse desselben?

Das Thema zu einem Choralvorspiele ist entweder ein aus der Choralmelodie selbst entlehnter Gedanke (meistens der Anfang derselben) — und in diesem Falle muß er hervorstechend, vollkommen und einer eigenen ausführlichen Bearbeitung fähig seyn —

oder es ist zwar ein von der Choralmelodie verschiedener, für sich bestehender Gedanke, aber er hat auf dem Charakter der Choralmelodie genaue innere Beziehung, er muß sich ihr wohl unterordnen und anschmiegen lassen, so daß man ihn erforderlichen Falls derselben als harmonische Begleitung zugesellen und in mehr, oder weniger Stimmen bearbeiten kann.

Zu einem brauchbaren Themate gehören insonderheit folgende Erfordernisse:

1) es muß dem Charakter des Tonstücks vollkommen anpassen, ja, wo möglich denselben sogar schon zum Voraus so deutlich bestimmen, daß die weitere Ausführung des Thematis nichts weiter seyn könne, als Darstellung verschiedener Modificationen der in demselben angezeigten Empfindung,

2) es muß aus einem natürlich fließenden Gedanken bestehen,

3) dieser Gedanke muß melodisch richtig, d. h. sangbar seyn,

4) er muß einer guten harmonischen Begleitung fähig seyn,

5) er muß vollkommene Bestimmtheit haben und mit einem Ruhepunkte endigen,

6) er muß die Tonart, aus welcher das Stück gehen soll, genau bestimmen,

7) er muß eine künstliche und doch ungezwungene Bearbeitung zulassen,

8) sein Umfang muß mit dem Umfange des ganzen Tonstückes in richtigem Verhältnisse stehen.

Betrachten wir nach den hier aufgestellten Grundsätzen das Thema dieses ersten Vorspiels, so finden wir an ihm alle zu einem guten Themate nöthigen Erfordernisse. Es bestehet aus einem von der Choralmelodie verschiedenem Gedanken, welcher sich jedoch derselben wohl anschmiegen läßt, wie aus dem Nr. 2 bearbeitetem Chorale selbst zu ersehen ist. Uebrigens ist das Thema kurz, nach dem vorgesteckten Umfange des Tonstückes selbst. Es würde indessen zu einer künstlichern und ausführlichern Bearbeitung Stoff genug gegeben haben, wenn es mein Zweck hier erlaubt hätte weitläuftiger zu werden.

Ueber die Bearbeitung des Thematis bemerke ich nur folgendes:

Der Diskant hebt mit dem Themate an. Der Alt ergreift es sodann in der letzten Note des ersten Taktes und wird vom Diskante in der Tertie begleitet. Hierauf tritt mit der letzten Note des zweitenTaktes der Baß mit dem umgekehrten Themate ein: die obere Stimme begleitet ihn gebunden, der Alt aber in Figuren, welche aus dem Themate hergenommen sind, worin es ihm der Baß im vierten Takte nachthut und in die Dominante modulieret. Nun bringt die Oberstimme das Thema in die Dominante und der Alt begleitet sie ebenfalls mit dem Themate, in der Sexte (Takt 5.) Mit der letzten Note des fünften und im sechsten Takte tritt der Tenor mit dem Themate in der Dominante des Grundtones ein und wiederholt das, was vorher der Diskant gehabt hatte; der Diskant aber übernimmt die Stelle, welche vorher der Alt besetzt hatte und begleitet den Tenor in der Dezime, folglich wird aus dem vorherigen Kontrapunkte in der Sexte nun durch die Umkehrung desselben einer in der Dezime. Im siebenten, achten und neunten Takte wendet sich die Harmonie durch einige Nebentonarten aus der Dominante in den Grundton zurück. Der Tenor bringt während dieser Episode den wesentlichen Theil des Thematis rückwärts, wobei ihn die Oberstimme in Bindungen, der Alt aber in Figuren begleitet, welche im Themate gegründet sind. In der ersten Hälfte des neunten Taktes macht der Baß eine förmliche Kadenz nach D. und formirt sodann in der andern Hälfte desselben und in der ersten des folgenden einen Orgelpunkt, über welchem zuletzt das Thema im Diskante und Tenor noch recht und verkehrt zugleich erscheint und das Tonstück beschließt.

Ueber den Zweck und Charakter des Vorspiels bitte ich das nachzulesen, was im Anfange der Einleitung im Allgemeinen erinnert worden ist. Andere die Form betreffende Erörterungen werden an ihrem Orte erfolgen.

Aus der melodischen Figur, welche das Thema des Vorspiels war, ist zugleich das Kontrasubjekt genommen, das in dem folgenden Chorale selbst die beiden Mittelstimmen bearbeiten.

Nachdem nehmlich das Thema im ersten Takte von den beiden Mittelstimmen vorgetragen worden ist, schreitet der Tenor bis zum Schluß der ersten Strophe in Figuren fort, welche im Themate gegründet sind. Hier schweigt er, um dem Alte Zeit zu lassen, in einer Figur, die ebenfalls aus dem Themate genommen ist, das Zwischenspiel anzuheben, worauf er ihm (im 3ten Takte) im Kontrapunkte der Octave kanonisch nachfolgt. Der Gesang des Cantus firmus im Anfange der zweiten Strophe kommt selbst dem Thema des Kontrapunktes in der Gegenbewegung so nahe, daß ihn die Mittelstimmen blos harmonisch begleiten, um ihn nicht zu verdunkeln. Gegen das Ende der zweiten Strophe (Takt 5.) leitet der Alt wiederum auf dieselbe Art, wie nach der ersten Strophe das Zwischenspiel ein, welches den wesentlichsten Theil des Thematis enthält. Der Tenor schweigt anfangs, wie oben, und ahmt dann dem Alt in der Oktave kanonisch nach, wobey ihn jener in der Sexte mit dem ganzen Themate begleitet.

In die zweite Clausel des Chorals leitet der Alt auf eben die Art, wie er die Wiederholung der erstern vorbereitete, mit stätem Bezuge aufs Thema. Der Cantus firmus nimmt von dem zweiten Viertel des zweiten Taktes der zweiten Clausel an einen solchen Gang, daß er das Thema des Subjekts beinahe ganz vollständig und zwar vergrößert (per augmentationem) vorbringt. Die beiden Mittelstimmen brauchen diese zufällige Schönheit blos dadurch zu erheben, daß sie die Kraft und Mannichfaltigkeit der Harmonie befördern. Auch der Baß sucht hierzu das Seinige dadurch beizutragen, daß er den Cantus firmus in der Gegenbewegung begleitet, folglich das Kontrasubjekt in der Gegenbewegung nachzuahmen sucht. Gleich darauf (mit der letzten Note des zweiten Taktes) führt der Tenor das Thema des Kontrasubjekts auf und formirt theils aus dem Themate selbst, theils aus Gedanken, die in demselben ihren Grund haben das Zwischenspiel. Der Alt, welcher mit dem Cantus firmus zugleich stille stand, ahmt (Takt 4.) den Tenor in der Oberquinte nach während dessen jener das Thema wiederum aber in der Gegenbewegung (motu contrario) vorträgt. Der Cantus firmus hebt, als die Hauptstimme im Choral mit dem letzten Viertel des vierten Taktes die zweite Strophe allein an. Die drei übrigen Stimmen pausiren anfangs, treten aber nachher nach einander ein; und zwar zuerst der Alt mit dem wesentlichsten Theile des Thematis in der Gegenbewegung (Takt 5), welchen der Tenor in der geraden Bewegung nachahmt. Hierauf kehrt auch der Baß ebenfalls auf eine Art, die im Themate ihren Grund hat, (Takt 6) zur Gesellschaft zurück, damit sich der Eintritt der Stimmen entspreche und die Strophe in allen vier Stimmen geschlossen werde. Der Tenor, welcher sich seit seinem Eintritte, immer in Bezug aufs Thema bewegt hatte, leitet auch auf gleiche Art das Zwischenspiel ein, wobei ihn der Alt in der Gegenbewegung nachahmt. Beim Anfange der letzten Strophe hat der Cantus firmus selbst das Thema des Kontrapunktes in seiner eigentlichen Gestalt, obgleich größtentheils per augmentationem. Die beiden Mittelstimmen führen es zugleich mit ihm: der Alt nehmlich in seiner eigentlichen Gestalt, der Tenor aber in der Gegenbewegung im Kontrapunkte der Oktave. Der Alt bewegt sich nun dem Thema gemäß fort bis zu Ende der Strophe, hier gesellt sich der Tenor zu ihm und indem die beiden äußern Stimmen einen kurzen Orgelpunkt formiren, bewegen sich die beiden Mittelstimmen, welche zugleich anfiengen, auch zusammen tertienweise bis zum Schluße fort, indem sie noch zu wiederholten Malen an das Thema zu erinnern suchen.

Ich will nun Einiges über die Vortheile eines solchen Vortrags des Chorals sagen, und sodann auf einige Punkte aufmerksam machen, auf welche bei der Bearbeitung Rücksicht zu nehmen ist.

Durch eine solche Ausführung des Chorals erhält das Vorspiel 1) eine nähere deutlichere Beziehung auf den Choral. — Die Ideen und Empfindungen, welche das Vorspiel in uns erweckt und rege gemacht hatte, werden während des Chorals nun unterhalten und erhöht; der Zweck des Vorspiels leuchtet dem Verstande und Herzen des Zuhörers mehr ein und dies vermehrt den Eindruck des Ganzen — das Spiel gewinnt bei der größten Einheit und Simplizität doch an Interesse, Kraft und Würde. 2) Die einzelnen wesentlichen Theile, aus welchen der Choral bestehet, ich meyne die Strophen, die dem Unkundigen vorkommen, wie aus einander stehende Steine mit scharfen Ecken, zwischen welchen er sich kaum eine Verbindung denken kann, die ihrer Größe und Unabhängigkeit verhältnißmäßig entspräche, reichen sich vermöge dieser Bearbeitung gleichsam schwesterlich die Hände, und der starke Faden, welcher sich durch die Mitte des Ganzen ziehet, reihet sie so treflich an einander, daß dies vorher so Einzelne und Abgeschiedene nun blos dazu dient, der ganzen Kette Mannichfaltigkeit und Abwechselung zu geben. Ein solcher Vortrag des Chorals erhält 3) ferner die einzelnen Glieder des Körpers stets in reger harmonischer Bewegung, die an sich schon ergötzt, aber noch weit mehr als Beförderungsmittel des Hauptzweckes. Die große Simplizität eines ganz unverzierten Gesanges verliert doch endlich ihr Kraftvolles, wenn sie dem Ohre stets in derselben Form gegeben wird, sie gewinnt aber durch eine Veränderung dieser, welche zum Ganzen paßt und dasselbe erhöht. Die Natur, die Lehrerin jeder schönen Kunst zeigt unsern Augen in unzähligen Variationen immer neue Schönheiten, die nichts sind als verschiedene Darstellungen derselben einen, großen, einfachen Schönheit. Man gehe nur in Frühlinge z. B. dem Ufer eines Wiesenbachs nach. Ist er nicht immer derselbe und doch immer anders? . . . Es ist Nachahmung dieses Naturgesetzes, wenn sich um die einfache, schöne Choralmelodie in bescheidener harmonischer Bewegung zwei Stimmen schmiegen, die immer in den Gesang ihrer Führerin einstimmen und doch immer den Anschein haben, als sängen sie sich selbst. — 4) Eine solche Ausführung des Chorals befördert endlich auch den Ausdruck der Empfindungen, welche man zu erregen wünscht. Im simpeln, unverzierten Gesange der begleitenden Stimmen kann dies zwar der erfahrene Harmoniker auch in einem gewissen Grade bewerkstelligen: aber es gehört ein Meister in der Kunst dazu, um es allemal gut und doch ungezwungen zu machen. Ueberdieß enthält ein Kirchengesang meistens mehrere Verse, folglich bedarf der Orgelspieler auch mehrerer Arten der Ausführung. Wählt er die, wovon wir jezt sprechen, so fehlt es seiner Empfindung nie an Mitteln, sich in dem Vortrage so auszudrücken, als es der Bedeutung und dem Sinne der Textesworte am angemessensten ist . . . denn diese Stimmen sind stets bereit Dollmetscher seines Innern zu werden. . . Aus diesem Allen erhellt, daß sich dieser Vortrag des Chorals von mehreren Seiten empfiehlt. Das Vorspiel und der Choral selbst erhalten durch denselben Einheit des Charakters und gegenseitige Beziehung! die einzelnen getrennten Theile des Ganzen werden dadurch schön und zweckmäßig verbunden: der Körper bekömmt Leben und Regsamkeit in allen seinen Gliedern: der musikalische Ausdruck wird erhöht — kurz das Ganze gewinnt an Interesse, Kraft und Würde.

Für diejenigen, welche hierin einer Meynung mit mir sind und denselben Weg auch zuweilen einzuschlagen wünschen, füge ich einige Bemerkungen bey, die theils die Bearbeitung, theils die Anwendung der Arbeit betreffen.

I. Die beiden äussern Stimmen, nehmlich die Choralmelodie (Cantus firmus) und der Baß sind die Basis, auf welche sich die kontrapunktische Bearbeitung der beiden Mittelstimmen durchgängig stützet. Sie machen gleichsam die Schale, das Gewand aus, welches Alles Uebrige in sich schließt. Daraus ergiebt sich, daß diese beiden Grundlinien 1) gegen sich selbst wohl geführt seyn und ein gutes Ganzes ausmachen müssen — d. h. daß sich der Baß zur Oberstimme richtig, einfach und natürlich verhalte: 2) daß dies Gewand so zugeschnitten seyn müsse, daß es passend und bequem sey für den Körper, den es umschließen soll. Ein unrichtiger, oder gezwungener Baß macht den natürlichen und richtigen Gesang der Mittelstimmen unmöglich. Er mag dabei noch so gelehrt und übrigens im einfachen Gesange einhertreten, so erschwert er doch die gute Bearbeitung und das Ganze bekommt einen steifen pedantischen Anstrich. Man wähle daher stets den einfachsten, und natürlichsten. — Es wird darum der Kunst doch nie an Gelegenheit fehlen, sich in ihrem ganzen Umfange zu zeigen — ja sie wird nur desto freyer walten können. Nur muß man sich wieder auf der andern Seite hüten, daß man nicht in Monotonie und Plattheit falle. Wer eine Melodie richtig beurtheilen kann, wird den besten Mittelweg treffen. Ueberhaupt kann das fleißige Studium der Melodie nicht genug empfohlen werden, und ich bedaure, daß mir die Beschränktheit des Raums verbietet, mich weiter über diesen wichtigen und interessanten Gegenstand zu erklären.

II. Auch das künstliche Accompagnement der beiden Mittelstimmen muß natürlich und ungezwungen seyn, sonst ist es nicht der ächten Kunst gemäß. Darunter verstehe ich 1) daß der Satz rein sey. Die Stimmen müssen an sich selbst fliessenden Gesang haben, und sich nach den Regeln des strengen reinen Satzes unter einander und gegen die beiden äußern verhalten. 2) Man hasche in der Bearbeitung nicht nach Künsteleyen, sondern bediene sich der Vortheile nur da, wo sie der natürliche Ausdruck und die Umstände von selbst darbieten. Man beherzige stets daß alles Künstliche nur Mittel eines höhern Zweckes, aber nicht der Zweck selbst ist. Aus unserer Natur muß der Strom inniger, feuriger Empfindung in Töne überfließen, die Kunst kann uns blos als Mittel dienen gehörig auszudrücken, was wir mitzutheilen begehren. Die Fuge selbst ist ihrer Entstehung und Natur nach der Ausdruck der höchsten feurigsten Begeisterung. *) Grade der Drang, den einen Gedanken, der uns da beseelt, überall um uns her recht lebendig und immer nachdrücklicher zu verbreiten, macht uns den Beistand der Kunst so nöthig — aber eben deswegen soll auch die Fuge kein Kunststück, sondern ein Kunstwerk, nicht eine zierlich und mühsam gearbeitete Hülse ohne Kern, sondern das Produkt einer schönen kraftvollen Natur seyn. Auch hierin ist die Natur die beste Führerin. Sie macht nie vergeblichen Aufwand. 3) Man gehe in der Bearbeitung einen natürlichen und sichern Gang. Man übereile sich im ersten Feuer nicht, damit es in der Folge nicht an

*) Daher kommt es daß nicht jeder, übrigens brave Tonkünstler eine rechte Fuge machen kann. Ein Odendichter wird schwerlich eine gute Elegie und ein Elegiendichter schwerlich eine gute Ode machen. Deswegen muß Jeder seine Kräfte prüfen und ihnen den passenden Wirkungskreis anweisen, damit er nicht über seinen Horizont hinausgehe. . .

Kräften gebreche. Wer richtig empfindet und gewohnt ist dem Gange seiner Empfindung zu folgen, wird am besten auskommen. Begann man schlicht und deutlich, so darf man wohl erhaben und überraschend enden, aber daß man gemein und platt ende, wenn man erhaben und kräftig begann — das ist der schönen Natur und dem Wesen der schönen Künste zuwider. Jemehr sich die Empfindung entwickelt, desto lebhafter und wärmer wird sie, und endlich darf ihr Feuer zwar verglühen, aber nicht verlöschen. Man verspare daher den Gebrauch der besten Hülfsmittel der Kunst bis gegen das Ende, wo sie zur Beförderung des Ausdruckes sehr willkommen seyn werden.

Uebrigens versteht es sich, daß man eine solche kräftige Ausführung des Chorals mit Beurtheilung und Auswahl anwenden müsse. Man verfahre hierin nach Anleitung des Textes. Man spiele den Choral ganz simpel, wenn die Bedeutung der Worte des Textes dieses zu erfordern scheint, oder die Melodie weniger bekannt ist. Ein zweckmäßig veränderter Baß kann schon viel thun. Man kann auch nach Befinden drey Stimmen kontrapunktisch bearbeiten wie es hier mit zweyen geschehen ist. In der Begleitung mancher Verse ist strenge Einheit dieser Art nicht möglich, wenn der Text mehrere verschiedene Empfindungen schnell nach einander anzeigt. Hier kann sich indessen die Kunst wieder von andern Seiten zeigen. Ueberhaupt stehen dem geschickten und denkenden Organisten (besonders wenn er auch ein gutes Instrument zu seiner Disposition hat) ungemein viele Mittel des Ausdrucks zu Gebote. Er darf nur den Zweck des Orgelspieles Andacht und Rührung zu erwecken — den Gesang einer versammelten Menge richtig zu führen und zu leiten und religiöse Empfindungen so viel möglich zu befördern, nie aus den Augen verlieren. Fleißiges Studium, Uebung und Erfahrung, werden das Uebrige thun.

Werfen wir nach dem bisher Gesagten noch einen Blick auf obigen Choral, so beweist theils der Gang des Cantus firmus selbst, theils das Freye und ungezwungene in seiner Begleitung, daß das Thema zu dem Kontrasubjekte mit Glück und Ueberlegung erfunden ist. Das wechselseitige Eintreten und Wiederabtreten der Stimmen verbreitet Leben und Mannichfaltigkeit durchs Ganze, es erhebt die angebrachte Kunst und giebt ihr doch dabei den Anschein der Ungezwungenheit. Der Kontrast, welchen es zwischen den begleitenden Stimmen und der Choralmelodie hervorbringt, dient blos dazu, diese in ein vortheilhaftes Licht zu stellen: denn sie erscheint nun als das Einzige Wesentliche und Unabhängige, das seinen bestimmten Gang mit ruhiger Beharrlichkeit verfolgt, es mag sich rings herum begeben, was da will. Uebrigens wird die Begleitung lebhafter, jemehr sich das Tonstück seinem Schluße nähert und der melodische Gedanke, welcher ihr zum Leitfaden dient, entfaltet sich immer reicher und neuer. Dies erhöht die Kraft und Würde des Chorals, es verschönert das Ganze in seiner Form und in der Verbindung seiner einzelnen Theile — aber es beweißt auch, wie wenig Stoff ein kluger Haushalter braucht, um viel daraus zu bilden, wenn nur die Materie gut ist. Diese Kunst mit Gedanken wohl hauszuhalten wird dem Tonkünstler immer wichtiger, jemehr er in Uebung und Erfahrung vorwärts schreitet: es ist daher rathsam, daß er sich bei Zeiten an dieselbe gewöhne.

Das Thema zu dem zweiten Vorspiele zu diesem Chorale (S. 3.) ist zwar kein aus der Choralmelodie selbst entlehnter Gedanke, aber theils zu einem Kontrasubjekt für denselben, theils zu eigener Bearbeitung geschickt. Der Charakter dieses Vorpiels ist Feuer und Majestät und darnach muß auch der Vortrag eingerichtet werden.

Der Anfänger sehe aus diesem Beispiele, daß man auf der Orgel nicht nur Pracht und Feuer zeigen könne, mehr als auf irgend einem andern Instrumente, ohne der Würde und Kraft seines Vortrages etwas zu vergeben, sondern auch daß wahre Kunst und ausgebildeter Geschmack ihm auch hierzu unentbehrlich sind. Der kräftige und würdevolle Vortrag auf der Orgel beruht hauptsächlich auf Einheit durch Nachahmung — in der Fertigkeit einen Hauptgedanken in mehreren Stimmen gründlich, mannigfaltig und in dem Stile einer schönen Natur zu bearbeiten. Diesem Grundsatze zu Folge besteht dieses Vorspiel nur aus einem Gedanken. Empfindungen, wie die, welche den Inhalt dieses Tonstücks ausmachen erfordern eine freiere ungebundenere Entwickelung, als ihnen in den engen Gränzen eines so kleinen Stückes zu Theil werden konnte, demohnerachtet bin ich darin der Natur treu geblieben und das Kleine macht doch ein Ganzes aus. Dem natürlichen Gange der Empfindung gemäß wird der Ausdruck immer lebhafter, jemehr es dem Schlusse zugehet, die einzelnen Stimmen werden immer reger und lebendiger und der pathetische Schluß entspricht nicht nur dem Inhalte des Ganzen, sondern er wird sogar durch denselben gewissermaßen nothwendig. So führen in einer Gesellschaft anfangs nur Wenige das Wort, bis das gesellschaftliche Interesse nach und nach wärmer wird und jeder Einzelne anfängt das Seinige zur allgemeinen Unterhaltung beizutragen. Die Hülfsmittel, welche uns in den Stand setzen dies Leben der schönen Natur in die schöne Kunst überzutragen, bestehen zwar unter andern zunächst in der Kenntniß und Uebung verschiedener aus der Erfahrung geschöpfter Maximen, die man durchaus verstehen muß, wenn sie nicht, so unentbehrlich sie auch übrigens sind mehr beläftigen, als erleichtern sollen; aber sie beruhen doch alle zuerst auf einer korrekten Schreibart, denn der fließende, reine Gesang aller Stimmen unter sich bahnet den Weg zu guten Umkehrungen und Nachahmungen. Wer freylich gewohnt ist ein Tonstück dieser Art aus einigen Generalbaßgriffen zusammenzusetzen, die auf einander folgen, wie es der Zufall und Schlendrian (welcher gar bald zur Nothwendigkeit wird) füget, wer, während daß eine Stimme irgend ein Thema vorträgt, den Gesang der übrigen theils ganz schweigen, theils schläfrich und fehlerhaft fortschreiten läßt, wer weiter nichts sucht, als nur gespielt zu haben, unbesorgt, ob sein Spiel für ein feiner empfindendes, gerührtes Herz nicht mehr anstößig, als erbaulich sey, wer sich bey diesem gewissenlosen Verfahren dennoch überreden kann, er leiste seinem Amte und seiner Pflicht Genüge — der erspart sich zwar manche Mühe, aber er ist ein Stümper und wird es wahrscheinlich auch bleiben, denn um zu lernen, müßte er damit anfangen das Meiste erst zu verlernen.

Dem folgenden Chorale ist das Thema des vorhergehenden Vorspieles als Kontrasubjekt beygesellt, welches in den drei begleitenden Stimmen ausgeführt wird. Die erste Klaußel ist zweymal bearbeitet, damit der Anfänger sehe, wie man selbst bei einer künstlichen Ausführung doch nicht immer grade den einen Weg einschlagen müsse. Diese Ungebundenheit ist einer der großen Vortheile, welcher aus einer reinen Schreibart und aus einem natürlichen einfachen Baße herfließen. In dem Kreise, welchen dieser beschreibt, bewegen sich die Stimmen so frey und leicht, als hätten sie einen unbeschränkten Raum und dennoch sind die Gränzpunkte, welche er vorsteckt, so sichtlich aus der Natur gezogen und bestimmt, daß sich Alles von ihm herleitet und auf ihm beruhet.

Ich will bey der Betrachtung dieses Vorspieles und Chorales den Anfänger noch auf einige Freyheiten aufmerksam machen, welche man sich zuweilen mit dem Themate erlauben darf, obgleich unter gewissen Einschränkungen. Wendet und kehret man nehmlich einen melodischen Gedanken auf alle mögliche Weise um, löset man kleinere Theile von ihm ab, um sie sodann unter einander selbst, oder mit fremdartigen kleinen melodischen Figuren zu vermischen, so entstehen daraus andere, welche Abweichungen vom Hauptgedanken scheinen, ohne es ihrer Natur nach zu seyn und welche im Ganzen wohl angebracht die Einheit befördern und dennoch eine schöne Mannichfaltigkeit herbeyführen. Da es mir hier die Beschränktheit des Raumes verbietet zu zeigen, wie man auf diese Art durch Zergliederung einer einzigen kleinen melodischen Figur eine große Menge ganz neu scheinender gewinnen und aus wenig Stoff Vieles schaffen kann: so will ich diese fruchtbare Uebung dem Anfänger wenigstens recht angelegentlich empfehlen. . . Der melodische Gedanke welcher als Thema zum Vorspiele und in der Ausführung des Chorals als Kontrasubjekt dienet, ist im ersten Takte des Vorspieles im Unisono vorgetragen. Die vier Stimmen bewegen sich eine Zeit lang nach Maaßgabe desselben fort, bis in der andern Hälfte des vierten Taktes zuerst der Tenor anfängt von der eigentlichen Form des Hauptgedankens abzuweichen und Figuren einzumischen, die zwar aus dem Themate entstanden, aber doch fremdartig scheinen. Der Baß thut es ihm hierin, obgleich seinem Charakter gemäß und etwas bescheidener nach und die beiden Oberstimmen folgen dem Beispiele des Baßes. Im eilften Takte erlaubt sich der Baß wiederum gleiche Freyheit, und bald darauf (im zwölften Takte) auch die Oberstimme, obgleich mit einer weniger anscheinenden Abweichung vom Themate. Aehnliche Fälle kommen auch im Chorale vor, z. B. in der ersten und in der fünften Strophe des zweiten Theiles in den beyden Mittelstimmen.

Um sich solcher Freiheiten so zu bedienen, daß sie Verbesserungs- und Verschönerungsmittel werden können, nehme man auf folgendes Rücksicht: 1) Man erlaube sich dieselben am rechten Orte und nicht da, wo man das Thema in seiner eigentlichen Gestalt lieber hätte, wie z. B. im Anfange des Tonstückes, oder eines seiner Hauptperioden. In dem Vorspiele, welches wir betrachten, lassen sie sich zuerst finden in einem Anhange an die Halbcadenz, sodann gegen den Schluß zu — also in Fällen, wo der Ausdruck ohnehin freyer und lebhafter wird, wo es also weniger genau genommen zu werden pflegt. 2) Man führe solche Abweichungen nicht so ein, daß sie auffallen, sondern wohl vorbereitet. Das Thema muß nicht nur bereits dem Ohre so geläufig seyn, daß dieses eine kleine Veränderung darin gerne annimmt, sondern diese Veränderung selbst muß auch gewissermaßen schon vorbereitet seyn. Es verstehet sich von selbst, daß in einer Schreibart, welche nach dem Verhältnisse zwischen Vorspiel und Choral mehr oder weniger genau ist, hierauf auch mehr oder weniger strenge Rücksicht zu nehmen ist. In dem Vorspiele, wovon die Rede ist, fangen zuerst diejenigen Stimmen an abzuweichen, welche weniger hervorstechen und erst nachdem das Ohr durch diese vorbereitet ist, waget es die Oberstimme ihnen dasselbe nachzuthun, obgleich an sich schon mit mehr Einschränkung, weil der Gesang der äussern Stimmen die Aufmerksamkeit des Zuhörers mehr beschäftiget. Im Chorale hat man hierin noch mehr Vorsicht angewendet. Um nehmlich Zwischenspiel und Choral deutlich zu unterscheiden, wurde zu jenem eine Figur gewählt, die mit dem Kontrapunkte, welche die Choralmelodie begleitet, zwar verwandt und dem Zuhörer schon durch das Vorspiel nicht mehr neu ist, aber doch dem Ohre eigen und verschieden vorkommt. Diese Figur mischt sich sodann allmählig in den Gesang der Stimmen, während sie gegen den Cantus firmus kontrapunktiren, das Kontra-

ſubjekt des Chorales ſelbſt hingegen läſſet ſich im Zwiſchenſpiele vernehmen. Hierdurch verlernt nach und nach das Ohr beide melodiſche Figuren genauer zu unterſcheiden und gewöhnt ſich dieſelben unter einander zu verwechſeln. Ferner geſchieht dies nicht nur mehr in den beiden Mittelſtimmen, als in den unteren, ſondern auch überdieß in der Mitte und gegen das Ende des Chorals, wo ſchickliche Mannichfaltigkeit erwünſcht wird, folglich Freiheiten dieſer Art nicht mehr ſo ſehr auffallen. 3) Man verharre in ſolchen Abweichungen nicht zu lange, ſondern laſſe immer wieder darum und darneben den Hauptgedanken hören und beym Schluße muß dieſer gänzlich in ſeine alten Rechte treten. Oft kann man auch, während man ſich eine ſolche Freiheit erlaubt, den Hauptgedanken in ſeiner urſprünglichen Geſtalt durch eine andere Stimme zugleich vortragen laſſen, wozu die Kunſt mehrere Hülfsmittel an die Hand giebt.

Für diejenigen, welche den Choral in ſeiner ſimpelſten Form zu betrachten wünſchen, iſt das folgende Beiſpiel (S. 6.) beſtimmt. Der Anfänger kann daraus den natürlichen richtigen Baß kennen lernen und ſehen, wie man mit den Mittelſtimmen rein, fließend und ſangbar zu gehen habe. Da man bei dieſer Art des Vortrags eines Chorals keinen ſichern Leitfaden zu Zwiſchenſpielen hat, wie es z. B. dann der Fall iſt, wenn ein Kontraſubjekt zu demſelben den Stoff giebt, ſo will ich über dieſen Punkt Einiges bemerken.

Wenn wir einen Geſang durch Inſtrumente begleiten, ſo haben wir dabei unter andern auch vorzüglich die Abſicht, daß dieſe Begleitung, die in einem längeren Geſange ſchon an ſich unvermeidlichen Lücken wohl ausfülle, die einzelnen Theile deſſelben verbinde, ihnen Bezug auf einander gebe, kurz ein gefälliges Ganzes, voll richtigen Verhältniſſes und ſchöner Uebereinſtimmung hervorbringe. Die Erreichung dieſer Abſicht muß ſich auch insbeſondere derjenige angelegen ſeyn laſſen, welcher die Kirchengeſänge ſtatt mehrerer anderer Inſtrumente mit der Orgel allein begleitet. Der Gegenſtand, von welchem wir itzt reden, gehört unter die Veranlaſſungen, welche ſich ihm am häufigſten darbieten, dieſen Eifer zu beweiſen. Es entſtehet nehmlich wenn die Gemeinde die Strophe eines Chorals geſungen hat, während ſie ſich von dem Inhalte der folgenden unterrichtet, zwiſchen dem Schluße der vorigen und dem Anfange der neuen Strophe im Geſange eine Pauſe, unter welcher der Organiſt den Faden ſeiner Begleitung fortſpinnt und dadurch den geſchloßenen Perioden gleichſam an den kommenden reihet. Dieſes kurze Solo der Orgel nennt man Zwiſchenſpiel, welches folglich, wenn es zweckmäßig ſeyn, das heiſt nicht blos ausfüllen, ſondern auch verbinden und vorbereiten ſoll, eine willkührliche Formel iſt, durch welche zwei Perioden verbunden werden — ein Nebengedanke zwiſchen zwei Hauptgedanken — ein Uebergang von einem Haupttheile zu dem andern, u. ſ. w.

Hieraus ergeben ſich die Erforderniſſe eines guten Zwiſchenſpieles von ſelbſt. Es muß nehmlich 1) von der geſchloßenen Strophe ſo ausfließen und in den Anfang der folgenden übergehen, daß es mit beiden melodiſch und harmoniſch richtig

zusammenhänge. Hierunter verstehe ich grade nicht, daß es in einer Reihe Töne bestehen solle, deren Anfang sich an die letzte Note der geschlossenen Strophe des Cantus firmus anschließe, und welche fortlaufe bis an die erste Note der neuen Strophe — dies möchte in manchen Fällen wohl gar eher zu tadeln, als zu billigen seyn. Das Zwischenspiel kann gar wohl einen eigenen, vollständigen, allein stehenden Gedanken ausmachen. Aber sein Anfang muß durchaus in der Harmonie des Schlusses der vorigen Strophe beruhen, er muß in seiner harmonischen Fortschreitung bündig, einfach und kurz nach der Harmonie hinleiten, mit welcher die neue Strophe beginnt, und sein Schluß muß von der Art seyn, daß der Anfang der kommenden Strophe nicht nur vorbereitet sey, sondern daß man auch grade diesen Anfang erwarte und daß es gewissermaßen nothwendig werde, daß die neue Strophe gerade mit dieser Harmonie und ihr Cantus firmus mit diesem Intervalle anhebe. Man kann hieraus sehen, daß es hier Veranlassung genug gebe Genie, gereinigten Geschmack und ächte Wissenschaft zu zeigen, denn so geringfügig auch anfangs die Mühe scheinen möchte, einen so kleinen Uebergang richtig, ungezwungen — kurz zweckmäßig und schön zu machen, so ist es doch gewiß, daß Viele diese kleine Aufgabe ihr ganzes Leben hindurch nicht gehörig lösen lernen. Hier zeigt sich die größte Gelehrsamkeit grade am prunklosesten, aber der Kenner weiß dies stille Verdienst um so mehr zu schätzen. Wer folglich seine Sache recht schön zu machen glaubt, wenn er das Zwischenspiel mit einem Accorde beginnt, der mit dem Schlusse der vorigen Strophe nicht die geringste Verbindung hat, wer recht überraschende Modulationen anbringen will, und glaubt der Gang seiner Harmonie sey um so gelehrter, je abentheuerlicher er ist —, der irrt gewaltig und ist noch sehr weit vom Ziele entfernt. Am sichersten gehet auch hier der Künstler schlichten, einfachen, verständigen Sinnes. Ein oder zwey aus einander herfließende Accorde in eine gute melodische Figur gebracht, sind ihm Stoff genug, um einen guten Uebergang daraus zu bilden, und dennoch kann er sich dabey mit vollem Rechte bewußt seyn, Kunst genug bewiesen zu haben.

2) Das Zwischenspiel muß so eingerichtet werden, daß es sich vom Cantus firmus wohl unterscheide. Ohnerachtet das Zwischenspiel eine Verbindungsformel seyn soll, so muß es doch erscheinen, wie ein Nebengedanke zwischen Hauptgedanken, wie ein Theil von der Begleitung der Hauptstimme, nicht wie ein Theil der Hauptstimme selbst. Es gehört zum Zweck des Orgelspiels beym Gesange der Gemeinde, daß es den Gesang richtig leite, und daß es den Singenden leicht mache richtig zu singen. Darum trägt der Organist die Melodie so kräftig und eindringend auf seinem Instrumente vor, darum gesellt er der Hauptstimme drey Begleiterinnen zu, die auf nichts bedacht sind, als ihrer Führerin Hohheit, Allgegenwart und Nachdruck zu verschaffen, damit es allen fremden Stimmen, die ihr folgen wollen, leicht werde ihren Weg zu treffen. Würde er also wohl thun, wenn er jene begleitenden Stimmen eine eben so bedeutende Rolle spielen lassen wollte, als ihre Führerin? Würde dann der Unkundige noch wissen, welches die Königin sey, oder ihr Gefolge? Würde er nicht zweifeln, wem er beytreten solle — würde also dann die Begleitung nicht vielmehr hinderlich, als förderlich werden? Wenn es daher nöthig ist, dem Zwischenspiele einen Charakter zu geben, welcher von dem der Choralmelodie verschieden und einer bloßen Begleitung angemessen ist, so bieten sich hierzu mehrere Hülfsmittel dar. Es kann nehmlich der Gedanke, den die zum Zwischenspiele erwählte Formel ausdrückt, seinem Sinne und Inhalte nach von der Art seyn, daß er als Nebengedanke gegen den Hauptgedanken, als das Unerhebliche gegen das Erheblichere, als das Abhängige gegen das

Unabhängige erscheine. Dies ist z. B. dann der Fall, wenn er schon seiner Entstehung nach mehr aus andern hergeleitet und gebildet, als wie der Cantus firmus aus sich selbst geboren und durch sich bestehend ist, wenn er nicht so viel sagt, als jener erhabenere, kräftigere, bedeutungsvollere Gesang, wenn er das, was er sagt, weder so vollkommen noch so nachdrücklich sagt, als jener — kurz wenn er mehr beziehend und erklärend, als gleich jenem selbstständig und in sich selbst genug ist. Aber auch die Form und Einkleidung dieses Gedankens kann viel dazu beitragen ihn von dem Hauptgedanken, auf welchen er sich zunächst beziehet, sattsam zu unterscheiden. Man laße ihn in einer Figur erscheinen, deren Notengattung von der des Cantus firmus abweicht, deren einzelne Intervalle nicht nur in einem andern Stile fortschreiten, als die der Choralmelodie, sondern auch in ihrer Fortschreitung einen weiteren, oder beschränkteren Kreiß beschreiben, deren Rhythmen von denen, welche man im Cantus firmus gewohnt ist, abweichen, deren richtiger Vortrag eine gegen den würdigen und bedächtigen Gang der Choralmelodie schnellere und leichtere Bewegung erfordert — man lasse diesen Gedanken ferner nur in einer, oder zwey, höchstens in drey Stimmen ausführen u. s. w. Ein großer Theil dieser Hülfsmittel fließet schon aus dem Sinne und Inhalte des Gedankens her, aus welchem das Zwischenspiel bestehet.

3) Das Zwischenspiel muß zu dem Ausdrucke des Ganzen nicht nur passen, sondern es muß denselben auch befördern. Soll der Choral eine schöne Einheit haben, so müssen nicht nur alle einzelnen Theile desselben zu dem harmonischen Ganzen hinstreben, welches einen bestimmten Charakter an sich trage, sondern sie müssen sich auch unter sich selbst einander vollkommen entsprechen, so daß jeder sein Nachbarschaftsrecht gegen den andern aus sich selbst beweisen könne. Betrachten wir nun die einzelnen Strophen der Choralmelodie als Hauptgedanken und die Zwischenspiele als Nebengedanken, so folgt daraus von selbst, daß diese aus jenen hergeleitet seyn, daß sie auf dieselben genaue Beziehung haben und gewissermaßen von ihnen abhängig seyn müssen. So wie das Zwischenspiel einer Seits auf die Melodie und Harmonie der folgenden Strophe leiten soll, wie wir eben gesehen haben, so muß es auch auf der andern Seite den Hauptgedanken vorbereiten, welcher in dieser kommenden Strophe ausgedruckt wird. Der Umfang, welcher dem Zwischenspiele gewöhnlich vergönnt ist, ist freylich so beschränkt, daß sich nur Wenig und dies Wenige selbst immer nur noch ziemlich unvollkommen in ihm darstellen läßt; aber der denkende und erfahrene Organist weiß auch diesen geringen Raum zweckmäßig zu benutzen. Durch einen einzigen wohlgewählten Accord läßt sich oft schon viel Ausdruck anbringen. Lassen die zur folgenden Strophe gehörigen Textesworte gar nicht, oder doch nur sehr schwer eine Einleitung zu, welche sich auf sie beziehe, oder würde eine solche Vorbereitung des Ausdruckes vielleicht grade den Ausdruck mehr stören, so gebe man dem Zwischenspiele entweder Beziehung auf das kurz Vorhergegangene, oder man begnüge sich damit dasselbe dem Charakter des Ganzen gemäß zu formiren, damit dieser einzelne Theil gegen die Uebrigen wenigstens nicht kontrastire, wenn er auch grade nichts dazu beyträgt ihre vereinigte Wirkung zu verstärken. Der Hauptcharakter des Chorals sey nur Majestät, oder Demuth, Freude oder Traurigkeit, so wird es doch demjenigen Organisten, welcher den Zweck seines Spiels stets vor Augen hat, nie an Stoff fehlen, um einen passenden Nebengedanken einzumischen. Nirgends aber möge er mehr beherzigen, daß seinem Vortrage Ernst, Simplizität und Herzlichkeit gezieme, als eben hier bey der Begleitung von Melodieen, in welche der Ausdruck dieser Empfindungen oft so meisterhaft und unnachahmlich gelegt ist, daß viel erfordert wird, um diese rührende Einfalt

durch Hinzuthun nicht zu entstellen. In keinem Punkte fehlen die Meisten mehr, als grade in diesem, und die, welche es am besten zu machen vermeinen, machen es oft am schlimmsten. Einige suchen in diesen Zwischenspielen ihre harmonische Gelahrtheit in Gängen hören zu lassen, die Ohren und Empfindung zerreißen; andere glauben hier der Fertigkeit ihrer Finger ein weites Feld geöffnet zu sehen und um Ehre mit ihnen einzulegen, scheuen sie sich nicht mit beiden Händen oft gar in der diatonisch = chromatisch = enharmonischen Tonleiter von einem Ende des Instrumentes bis zum andern herauf und herabzurollen, ohne zu beherzigen, daß wohlabgerichtete Finger ohne einen richtigen Verstand immer noch ein sehr zweifelhaftes Gut sind; andere meynen, hier sey die beste Gelegenheit ihren Witz in allerley schnackischen Einfällen glänzen zu lassen; andere befleißigen sich darin der musikalischen Mahlerey, ohne die Farben gehörig auftragen zu können — und doch giebt es Viele, die selbst dies nicht können und die eben Beschriebene als Künstler ohne Gleichen, ihre Fehler aber als unerreichbare Schönheiten anstaunen! Daß dies leider nur zu wahr ist und daß selbst itzt noch ein Prinz oder Mattheson Stoff genug zu lachen finden würde, ist eine sehr traurige, niederschlagende Bemerkung. Möchte man doch den ernsthaften, erhabenen, wichtigen Zweck des Orgelspiels nie aus den Augen verlieren! Man wäre doch dann wenigstens sicher Andacht und Erbauung nicht mehr zu stören, als zu befördern. Ein sanfter gerührter Sinn wird durch einen Verstos dieser Art leichter aus seinen Empfindungen aufgeschreckt, tiefer und schmerzhafter verletzt, als man vielleicht denken möchte. . . Doch genug über eine Materie, die, so geringfügig sie auch Manchem scheinen mag, gewiß äusserst wichtig ist!

Als ein Mittel dem Vortrage des Chorals mehr Ausdruck und Interesse zu geben, führte ich oben zweckmäßige Veränderungen des Grundbaßes an, erinnerte aber auch zugleich, daß gute Kenntniß und Uebung in der Harmonie dazu gehöre. Nun giebt es aber keinen beßern Weg, auf welchem der Anfänger zu einer gründlichen Fertigkeit in allen harmonischen Wendungen gelangen könnte, als die fleißige und fortgesetzte Uebung zu einem Cantus firmus mehrere Bäße zu verfertigen. Noch nützlicher wird diese Uebung werden, wenn man jeden dieser Bäße beziffert und in vier Stimmen nach den Regeln des strengen Satzes aussetzet.

Eine Choralmelodie ist immer leichter, oder schwerer mit einem guten Baße zu begleiten, als die andere. Manche Choräle sind von einer so sterilen Beschaffenheit, daß sie kaum mehrere Bäße zuzulassen scheinen. Hieher gehören insbesondere diejenigen, welche viele Tonwiederholungen enthalten. Da die erste Strophe des Chorals: Sey Lob und Ehr ꝛc. hiervon gleich ein Beispiel giebt, so will ich an ihr zeigen, wie viele Wege dem Harmoniker ohnerachtet dieser Schwierigkeiten noch übrig bleiben, der Harmonie Abwechselung und Mannichfaltigkeit zu geben. Obgleich der hier angegebenen Bäße mehrere sind, und jeder von dem andern abweichet, so ist doch die Quelle noch lange nicht erschöpft.

Eine Maxime, die dem, welcher richtig und wohlharmonisch gehen will, immer gegenwärtig seyn muß, ist: Schaue vorwärts! Es ist daher gut, wenn der Anfänger, ehe er eine Strophe der Melodie mit einem Baße versehen will, sich zuvor einen Plan entwirft. In diesem Plane muß er zuförderst darauf sehen, wie er die Harmonie in einem schönen

Zusammenhange ungezwungen zu einem guten Schluße leite. Hierauf stecke er die Hauptpunkte vest, um welche sich die Harmonie auf ihrem Wege drehen soll. So hat er dann zuletzt nichts weiter übrig, als die kleinen Zwischenräume von einem dieser Hauptpunkte bis zu dem andern gut auszufüllen. Hierzu ist wiederum nöthig, daß er die Melodie verstehe. Es wird nehmlich jede kürzere, oder längere Melodie wie eine Kette durch mehrere größere und kleinere Glieder zusammengehalten, und jedes dieser Glieder formirt einen Schlußfall. Zergliedert man daher einen Choralgesang mit Aufmerksamkeit, so findet man immer zwischen zwey, drey, oder vier Noten einen diskantisirenden, altisirenden, tenorisirenden, oder bassirenden Schlußfall. Diese Schlußfälle lasse man sich zu Führern dienen und man wird dann leicht den wahren Baß treffen, aus welchem sich ungemein viel andere ausspinnen lassen. Ein Beispiel hiervon soll die von mir mit verschiedenen Bässen versehene erste Strophe unseres Chorals geben.

Fig. 1. enthält den ersten natürlichen Grundbaß, aus welchem die Bäße Fig. 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 22, und 23 durch bloße harmonische Verwechselungen hergeleitet worden sind. Fig. 8, 12 und 13 dienen als Beispiele, wie zur Beförderung eines beßern Zusammenhangs und größeren Reitzes der Harmonie ein Intervall durch einen Vorhalt aufgehalten werden kann. Die Quarte und Septime d, Fig. 8 und 12 auf dem zweiten Viertel sind nehmlich Vorhalte der Tertie und Sexte cis und Fig. 13 liegt eben dieser Vorhalt in der untern Stimme. Aus Fig. 22 und 23 kann man sehen, wie eben diese Harmonie in einer, oder mehreren Stimmen mit Nebennoten verziert werden kann, um den Gesang lebhafter und reger zu machen. Auf diese Art erhält man schon eine große Mannichfaltigkeit durch bloße Verwechselungen der Harmonie eines richtig erfundenen Grundbaßes.

Fig. 5 und 6 geben Beispiele von chromatischen Bäßen und lehren, welche Wege man einschlagen kann, wenn man die Modulation anders führen will, als es der Cantus firmus, welcher hier nach g dur leitet, zu erfordern scheint, ohne deswegen gezwungen und unnatürlich zu werden. Fig. 7 enthält einen zweiten Grundbaß, welcher aber nicht so viele Mannichfaltigkeit durch harmonische Verwechselungen zuläßt und überhaupt nicht so gut ist, wie der Fig. 1., weil der Accord, welcher auf dem schlechten Takttheile des ersten Taktes erscheint, von dem gleich darauf folgenden auf dem guten Takttheile des zweiten Taktes durch weiter nichts verschieden ist, als durch die erste Verwechselung. Dies giebt dem Satze einen Anstrich von Monotonie.

Fig 14. enthält den dritten Grundbaß, aus welchem die Bäße Fig. 15, 16, 17 und 19 wiederum durch bloße harmonische Verwechselungen hergeleitet worden sind. Da aber dieser Grundbaß nicht mit dem Accorde der Prinzipalnote anhebt, so darf er nicht wohl gleich zu Anfange eines Chorals gebraucht werden, weil dann die Tonart nicht genug bestimmt werden würde. Der Fig. 20 befindliche chromatische Baß ist der fremdeste, weil seine Accorde aus mehreren Tonarten genommen sind, aber darum ist er nicht unnatürlich. Solcher Bäße darf man sich eigentlich nur dann bedienen, wenn man etwas Ausserordentliches ausdrücken will.

So viel von der Art aus einem Grundbaße mehrere herzuleiten. Betrachtet man die einer Choralmelodie untergelegten Harmonien nur ihrer Entstehung nach, so läßt sich schon daraus ihr Werth einigermaßen beurtheilen.

§ 8. folgt noch ein Vorspiel zu demselben Choral, welches ich ein harmonisches nenne, weil es hauptsächlich durch die Harmonie bestehet, so wie die beyden vorhergehenden durch die Kunst des doppelten Kontrapunktes. Der Anfänger kann aus demselben sehen, wie er, auch ohne eben in die höhern Grade der Kunst eingeweiht zu seyn, gut und zweckmäßig vorspielen kann, wenn er nur überhaupt geläuterte Begriffe von den Erfordernissen eines guten Tonstückes, Uebung in den Regeln des einfachen Kontrapunktes und richtige Einsichten in das Wesen und den wahren Gebrauch der Harmonie hat. Daß Reinheit des Satzes eines der ersten Erfordernisse eines solchen Tonstücks sey, lehrt die Sache von selbst.

Obgleich der im Anfange dieses Vorspiels doppelt vorgetragene Hauptgedanke nicht kontrapunktisch durchgeführt ist, so findet sich doch allenthalben Beziehung auf ihn und alle Nebengedanken haben von ihm Leben und Kraft. Dadurch erhält das Tonstück Ordnung und Einheit und dadurch wird es zu einem wohlausgeführtem Ganzen. Aeußere Kennzeichen und Beweise hiervon geben ab: die Notengattung der Figuren, in welchen diese Nebengedanken erscheinen, die Tonführung der Intervalle dieser Figuren, ihr Umfang, ihr Rhythmus u. s. w. Aber noch weit mehr macht das innere Hinstreben der einzelnen Theile zum Ganzen, ihr Verhältniß gegen und unter einander selbst, die Art, wie dem prunklosen einfachen Vortrage vermöge einer gewählten und doch natürlichen harmonischen Behandlungsart, Mannichfaltigkeit und Reitz verliehen wird, das Tonstück zu dem, was es seinem Zwecke nach seyn soll. Diesen innern Werth, diese Kraft des Ausdruckes können wir unserm Spiele blos dadurch geben, daß wir unablässig auf den Zweck unseres Amtes hinblikken und selbst recht innig empfinden, was wir andern empfinden machen wollen.

Der Charakter dieses Vorspiels, welcher wie der des ersten sanfter Ernst ist, veranlaßt mich im Vorbeygehen noch folgendes zu bemerken. Man findet, daß die meisten Organisten die Vorspiele zu Lob- und Dank-Liedern und die Begleitung solcher Choräle selbst so brillant einzurichten suchen, als möglich. Ich enthalte mich einer detaillirten Beschreibung aller der Hülfsmittel, deren sich Manche bedienen, um ihrem Spiele recht viel Nachdruck zu geben. Aber wer z. B. an hohen Festtagen einige Kirchen besuchen und Acht geben will, wird mich verstehen. Allerdings zeigt sich die Freude, der Dank, der Jubel der niederen Klasse des Volkes, sobald er einen gewissen Grad erreicht hat in Springen, Toben, Lärmen u. s. w. Aber dürfen wir wohl diese Freude im Tempel ausdrücken? Ist dies die religiöse Freude, welche neben dem Gedanken an das erhabenste, heiligste, reinste Wesen bestehen kann? Diese wird sich wohl mit mehr Anstand und Würde äußern. Man beweise bei solchen Gelegenheiten Leben, Feuer und Kraft, man gebe dem Vortrage Glanz und Majestät — aber man bediene sich dazu nicht unwürdiger, niedriger Hülfsmittel, sondern solcher welche richtiger Geschmack und Einsicht in die Kunst an die Hand geben. Hier kann sich der vollkommene Organist in seiner ganzen Größe

zeigen, und der angehende kan beweisen, ob es ihm Ernst ist sich zu vervollkommnen. Die Kunst des doppelten Kontrapunktes und der Fuge ist hier an ihrem Platze.

Auf jede Anstrengung folgt Erschlaffung — je stärker und lebhafter sich eine Empfindung äußerte, um desto eher wird sie auch wieder nachlassen und erkalten. Dies beherzige man bei der Einleitung und dem Vortrage von Lob- und Dankliedern, deren manche länger sind, als sie es vielleicht eben darum seyn sollten. Man sey bedacht die Empfindungen in verschiedenen Modificationen zu entwickeln, das Feuer ihres Ausdruckes bald zunehmen, bald abnehmen zu lassen, aber stufenweise und allmählig, nicht so, daß sie plötzlich ganz zu verlöschen scheinen und dann wieder auf einmal in Feuer und Flammen hervorbrechen. Muß sich denn der Dank für geistige Wohlthaten und Güter, die Freude der Seele gegen einen solchen Wohlthäter gerade mit Geräusch und Pomp äussern? Sagt nicht die stille Rührung durch eine Thräne, durch einen Blick, durch einen Händedruck, ohne Worte und Schimmer dem Edleren unter uns mehr, als eine beredte und wohlgesetzte Danksagung und ist nicht immer der Edlere unter uns auch dem Bilde Gottes näher? . . . Allerdings spielt der Organist für das Volk — er muß sich zu der Art, den Vorstellungen und dem Geschmacke desselben herablassen. Aber er soll durch sein Spiel zur Vervollkommnung und Veredelung desselben beizutragen suchen. So wenig es ihm auf der einen Seite geziemen würde, einen hohen, unverständlichen Ton anzunehmen — statt sich eines populären, einfachen, herzlichen Vortrages zu befleißigen, nur immer trüben Ernst, pedantische Gelehrsamkeit oder Empfindeley zu zeigen — eben so wenig thut er auf der andern Seite wohl, wenn er sich nur darum zu dem großen Haufen, an dessen Bildung er arbeiten sollte, herabläßt, um mit ihm zu tändeln. Die rechte Mittelstraße ist auch hier die beste.

S. 9 folgt ein fugirtes Vorspiel zu dem Choral: Jesu meine Freude, zu dessen Schluß das Pedal die erste Strophe des Chorals vorträgt.

Was den Stoff betrifft, aus welchem dies Tonstück bestehet, so ist der wesentlichste Theil des Thematis und die meisten Nebengedanken aus dem Cantu firmo selbst und zwar aus der zweiten Strophe des ersten und zweiten Theils genommen. Zu dem Thema wurde der Cantus firmus diminuirt bis zur vierten Note beibehalten, und melodisch und harmonisch so fortgeführt, wie es nöthig war. Alle Nebengedanken, welche im Stücke erscheinen, bestehen aus einzelnen Theilen derselben Strophe, welche man einfach oder doppelt verkleinert, in rückgängiger oder rechter Bewegung, mehr oder weniger zergliedert, verziert oder unverziert angewendet hat, wie eine genauere Prüfung answeisen wird.

Wenn man das Vorspiel seiner Bearbeitung nach betrachtet, so erscheint das Thema zu demselben theils als Fugenthema, theils als Kontrapunkt zu dem Cantus firmus, insbesondere zu der ersten Strophe desselben. Das Tonstück hebt an, wie eine Fuge, welche in drey Stimmen manualiter ausgeführt werden soll. Nach dem Eintritte der dritten Stimme folgt eine kurze Zergliederung zweyer im Themate gegründeter Gedanken, worauf die Oberstimme, welche zuerst als Begleiterin erschien, nun als Führerin auftritt und zugleich als Kontrapunkt zu der ersten Strophe des Cantus firmus, welche das

Pedal unter ihr vorträgt. Nach einer kurzen Vorbereitung, während welcher das Thema einige Male zum Theil per diminutionem erscheint, erfolgt der Schluß.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen überlaße ich es dem Leser, dies Vorspiel seiner Erfindung, Ausführung und Würkung nach näher zu betrachten, und für sich selbst Schlüße daraus zu ziehen. Ich füge nur noch dies hinzu. Das Pedal soll dem Plane des Vorspieles gemäß mit dem Cantu firmo beschließen. Es durfte also darum vorher keine bedeutende Rolle spielen, wie es dann geschehen seyn würde, wenn man es z. B. an der Ausführung des Kontrathematis hätte Antheil nehmen lassen: aber es durfte auch nicht anfangen einzustimmen, ohne seine Gegenwart durch einen geschickten Eintritt bemerkbar gemacht zu haben. Dies würde eben so herauskommen, als wenn sich einer ohne Anmelden uud Eintrittskompliment in eine Gesellschaft mischte, und sich dann, wenn sie in lebhafter Unterhaltung begriffen wäre, plötzlich hervorthäte und mit lauter Stimme seinen Spruch anhübe. Der Forderung der Natur gemäß beginnt also das Pedal das Tonstück auf eine Art die sogleich verräht, daß es eine ernsthafte und bedeutende Rolle spielen werde. So wie sich in der Folge das Thema an den Gesang des Pedals schmiegt, so ahmt itzt umgekehrt das Pedal im zweiten Takte das Thema per augmentationem nach. Hierauf schweigt es einige Zeit, um bald desto nachdrücklicher zu beginnen. Durch dies wohlangebrachte Eintreten und Abtreten der Stimmen gewinnt das Ganze Leben und Interesse.

Der S. 10 befindliche Choral ist abermals mit dem Themate des Vorspieles in den beiden Mittelstimmen bearbeitet. Bei Betrachtung desselben ersuche ich den Anfänger sich dessen zu erinnern, was ich oben über die Freiheiten gesagt habe, welche man sich zuweilen unter den gehörigen Einschränkungen mit dem Themate erlauben kann. Da nehmlich der Gesang, des hier zum Grunde liegenden Thematis in die kleine Sexte *) und von da in die verminderte Septime herabsteigt, diese Sprünge aber für den beschränkten Raum einer Mittelstimme oft zu weit werden mußten, so konnte man es sich erlauben, den Kreiß kürzer zu ziehen und erforderlichen Falls statt der Sexte und Septime nähere Intervalle zu nehmen, welche die Stellen jener am geschicktesten vertreten konnten, wie es z. B. im neunten und zehnten Takte der ersten Klaußel geschehen ist, wo statt der Sexte die Quarte und statt der verminderten Septime die verminderte Quinte gesetzt wurde. Aber fürs erste gestattete man sich diese Veränderung in dem seiner Entstehung nach weniger wesentlichen Theile des Thematis Fürs zweite ist der Sprung in die Quarte im Cantu firmo gegründet. Daß ferner der Gesang nach diesem Quartensprung sich nicht in die verminderte Septime, sondern Quinte herabbewegt, ist um so eher zu entschuldigen, da die andere Mittelstimme, nehmlich der Tenor das cis bringt; zu dem ist auch hier die verminderte Quinte das einzige Intervall, welches die verminderte Septime ersetzen konnte. . . . So kommen auch sowohl im Vorspiele, als im Chorale einige Figuren vor, die auf den ersten Anschein

*) Die Strophe des Cantus firmus, aus welcher das Thema des Vorspiels genommen ist, heißt so: a, h, c, a, d u. s. w. Warum man nun in dem Themate des Vorspiels statt ebenfalls in die Quarte zu steigen, in die kleine Sexte gieng und sich sodann in die verminderte Septime herabbewegte — das ist eine Frage, zu deren Beantwortung der Anfänger den Schlüssel da findet, wo ich von den Erfordernissen eines guten Thematis gesprochen habe.

vom Themate abweichen. Nach einer genauern Betrachtung wird man aber finden, daß sie aus demselben hergenommen und blos Veränderungen des Einen sind.

S. 14 erscheint der Choral ohne Subjekt mit einer Begleitung im vermischten Kontrapunkte. Der Baß ist hin und wieder verändert. Der Anfänger wird wohl thun, wenn er die angegebenen Bäße nimmt, die Mittelstimmen selbst dazu arbeitet, und sodann die hier befindlichen Beispiele mit seiner Arbeit vergleicht. Diese Uebung wird ihn auf manche nützliche Bemerkung in Rücksicht auf den richtigen, ungezwungenen und schönen Gesang der Stimmen leiten. Ich habe zu dem Ende für jede Strophe noch mehrere verschiedene Bäße im gleichen, ungleichen und vermischten Kontrapunkte beigefügt und jeden kurz beurtheilt. Dies kann dem Anfänger zum Leitfaden bei Betrachtung derselben dienen.

Vorspiel zu dem Chorale Jesu deine Passion. Um dem Anfänger zu zeigen, was Einheit des Stoffes und der Bearbeitung sey, und wie man durch die Hülfsmittel der Kunst aus wenig Materialien ein vollkommnes, zweckmäßiges und doch schönes Ganze bauen könne, lasse ich mich auf die Zergliederung des Mechanismus dieses Vorspiels und des in Bezug auf dasselbe ausgeführten Chorals ein.

Der Hauptgedancke, welcher so geformt ist, daß er als selbstständiges Thema und zugleich als Kontrapunkt zur Choralmelodie tauglich sey, ist aus der siebenden Strophe des Chorals entlehnt. Der Cantus firmus ist nehmlich von der zweiten Note an in der Taktverrückung genommen.

Der Alt hebt mit dem Themate an und der Diskant ahmt ihn vom zweiten Takte in der Oberquarte bis zum vierten Takte kanonisch nach. Der Baß schreitet mit dem Anfange des Thematis ohne Taktverrückung fort. Vom fünften Takte an trägt die Altstimme die erste Strophe des Chorals vor. Der Diskant begleitet sie mit dem Themate in der Taktverrükkung und der Baß bringt zu gleicher Zeit das Thema ebenfalls, aber ohne Taktverrückung in motu contrario. Im achten Takte ergreift der Diskant das Thema zum Theil in doppelter Verkürzung. Der Alt antwortet ihm im folgenden Takte in der Unterquinte, der Baß aber begleitet den Diskant mit dem Anfange des Thematis ohne Verkürzung. Im zehnten Takte hebt der Alt die zweite Strophe des Chorals an und der Diskant begleitet ihn mit dem Themate. Ueber der Kadenznote der Altstimme im zwölften Takte nimmt der Diskant das Thema wieder verkürzt auf und führt es dann bis zum sechzehnten Takte wechselsweise mit dem Alte fort, wobei es der Baß im vierzehnten Takte in der Gegenbewegung mit Vierteln bringt. Im sechzehnten Takte ergreift der Baß das Thema wieder und der Diskant ahmt ihm im folgenden Takte in der Oberquarte im tempo rubato nach. Der Alt arbeitet dazu in einer aus der dritten Strophe des Chorals hergenommenen Figur, die aber dennoch auch aufs Subjekt genaue Beziehung hat. Zu ihm gesellt sich im neunzehnten Takte auch der Diskant, und beide gehen nun mit einander fort in Figuren, welche theils die dritte, theils die siebende Strophe des cantus firmi zum Grunde haben, bis sich die Harmonie durch einen vollkommnen Schlußfall in die Haupttonart f zurückbewegt. Wäh-

rend hier der Baß ruhet, und die Oberstimme schweigt, bringt der Alt (im zweiten Takte) das Thema chromatisch per diminutionem. Der Diskant folgt ihm mit dem Anfange des Thematis (T. 22) aber ohne Verkürzung, worauf sich das Vorspiel beschließt.

Der Choral ist mit dem Themate in drey Stimmen bearbeitet. Auch hierbei hat man die dritte und siebente Strophe des Chorals vorzüglich vor Augen behalten.

Die Figur, welche den Choral einleitet, so wie das Zwischenspiel vor der vierten Strophe ist aus den Noten der Altstimme im ersten Takte des Vorspieles und den zwei ersten Noten des nachahmenden Diskantes im zweiten Takte daselbst genommen.

Der Alt hebt im Anfange der ersten Strophe mit dem Themate an, wie es im Vorspiele erschien, und knüpft gegen das Ende der Strophe eine Figur daran, die theils in der siebenden, theils in der dritten Strophe des Chorals gegründet und bereits aus dem Vorspiele bekannt ist. Der Tenor beginnt mit dem Alte zugleich das Thema in der Unterquinte, allein ohne Taktverrückung und führt es fort bis zu Ende der Strophe. Der Baß geht nicht nur ebenfalls einen Weg, welcher aus dem Themate bestimmt ist, sondern wenn man ihn von der dritten Note des dritten Taktes an rückwärts betrachtet, so bringt er die ganze erste Strophe des Chorals rückgängig und in der Gegenbewegung, in den drey ersten Noten diminuirt. Verfolgt man aber seinen Gang von der vierten Note des dritten Taktes, so bringt er den grösten Theil des Thematis rückwärts und in der Gegenbewegung per diminutionem und ohne Taktverrückung.

Das folgende Zwischenspiel ist bereits aus dem Vorspiele bekannt. Im Anfange der zweiten Strophe führt der Alt den Anfang des Thematis auf, wiederholt ihn aber gleich im folgenden siebenden Takte eine Tertie höher und bringt den Schluß desselben einfach und doppelt verkürzt nach. Der Tenor schreitet in Figuren fort, welche sämmtlich genau im Themate beruhen, der Gang des Baßes aber gründet sich auf den Anfang des Thematis.

In der dritten Strophe hebt der Alt mit dem Anfange des Thematis an, wiederholt denselben aber gleich im folgenden zweiten Takte eine Stufe höher und führt es sodann aus. Der Tenor bewegt sich stufenweise durchaus nach Maaßgabe des Thematis fort. Denn betrachtet man seinen Weg von der letzten Note des zweiten Taktes dieser Strophe rückwärts, so erscheint das Thema, geht man aber vorwärts von der dritten Note dieses Taktes (d) an: so hat man das Thema in der Gegenbewegung, beide Male per diminutionem und ohne Taktverrückung. Der Baß bewegt sich seinem einmal angenommenen Charakter und dem Themati gemäß fort.

Im Anfange der vierten Strophe trägt der Alt das Thema wiederum zweimal nach einander vor und das zweitemal unvollkommen, worauf er sich bey dem Stillestand der obern und untern Stimme in Figuren fortbewegt, welche aus dem

Themate genommen sind. Der Tenor ahmt ihm genau nach in der Unterquinte, aber ohne Taktverrückung. Im Anfange des dritten Taktes dieser Strophe schlägt er nach dem Beispiele des Altes in Figuren aus dem Themate ein, wovon die erstere das Thema in doppelter Verkürzung enthält. Der Baß begleitet den Cantus firmus, einige willkührliche Veränderungen abgerechnet, in der Unterterzie.

Das Zwischenspiel vor der fünften Strophe hebt der Tenor im achtzehnten Takte mit dem Themate selbst an und zwar chromatisch, einfach verkürzt und ohne Taktverrückung, worauf er es bis zum folgenden Takte fortführt und in einer Figur, welche das Thema selbst in doppelter Verkürzung ist, in den Choral leitet. Der Alt ahmt ihm im folgenden neunzehnten Takte mit dem Anfange des Thematis in seiner eigenthümlichen Gestalt per augmentationem und der Baß im 20t. Takte auf gleiche Weise, nur ohne Taktverrückung nach, und ob er gleich vom Themate selbst abläßt, so übernimmt doch der Tenor seine Stelle und bringt den Schluß vom Anfange des Thematis verziert. Der Alt, welcher sich vom Anfange der Strophe an thematisch fortbewegt hatte, ergreift es selbst wieder in der andern Hälfte des zweiten Taktes dieser Strophe, wobei ihn die beiden Unterstimmen mit Beziehung aufs Thema begleiten.

Der Tenor beginnt das Zwischenspiel von der sechsten Strophe mit der Figur, woraus die Zwischenspiele nach der ersten und zweiten Strophe formirt worden waren, in der Gegenbewegung, worauf ihm der Alt in rechter Bewegung antwortet. Während sich zu Anfang der Strophe Alt und Baß dem Themati gemäß fortbewegen, ergreift der Tenor in der zweiten Note des ersten Taktes dieser Strophe das Thema, und leitet es chromatisch fort.

In der siebenden Strophe hebt der Cantus firmus selbst mit der zweiten Note das Thema an. Der Alt kam ihm mit der zweiten Note des ersten Taktes darin um ein Viertel zuvor, ob er gleich erst im folgenden zweiten Takte dieser Strophe den Cantus firmus in der Taktverrückung eine Tertie tiefer nachahmt. Der Tenor schlug im ersten Takte eine, aus der dritten Strophe entlehnte schon aus dem Vorspiele bekannte Figur ein, (welche jedoch auch auf diese Strophe Beziehung genug hat) aber im zweiten Takte nimmt auch er das Thema auf, jedoch per diminutionem, chromatisch und ohne Taktverrückung. So führen alle drei Stimmen das Thema fort bis zum Schluße der Strophe. Der Baß ahmt den Cantum firmum in der Gegenbewegung nach und betrachtet man ihn von der letzten Note dieser Strophe c an: so bringt er das Thema auch zugleich rückwärts. Auf diese Art enthält diese siebende Strophe Vorspiel und Choral gänzlich gleichsam in nuce, denn die Bearbeitung dieser beiden Tonstücke ist nichts, als die Entwickelung dieser einzigen Strophe.

Mit der letzten Note des Zwischenspiels vor der achten Strophe tritt der Alt mit dem Anfange des Thematis ein und ahmt sodann den Cantum firmum in der Unterquinte nach. Tenor und Baß bewegen sich dem Thema gemäß, indem sie einzelne Theile desselben zergliedern bis zum Schluße fort.

Nun sind S. 18 noch einige Themata zu Vorspielen über den nehmlichen Choral beigefügt, deren weitere Ausführung leicht und doch dem Charakter des Chorals angemessen ist. Sie sind beide aus dem Chorale genommen. Das erstere nehmlich aus den drey ersten Noten der ersten Strophe des Cantus firmi, das andere aber aus der dritten Strophe des Chorals. Sie können auch als vollständige Einleitungssätze in den Choral gebraucht werden, wenn die Kürze der Zeit die weitere Ausführung eines Thematis nicht gestattet. Eine kurze, natürliche, einfache Melodie, rein und zweckmäßig begleitet ist in diesen Fällen schon hinreichend, denn die Länge eines Tonstückes ist der letzte Beweis für die Güte desselben und der wahre Künstler kann sich grade dann, wenn er sich kurz fassen muß, recht zeigen.

Das Vorspiel zum Chorale: Mir nach spricht Christus u. s. w. hebt an mit der ersten Strophe des Chorals, welche der Alt mit einem Subjekte begleitet. Dies sind die beiden Hauptgedanken, welche durch das Tonstück hindurch weiter ausgeführt sind und von welchen sich alle und jede in demselben befindliche Nebengedanken und deren Einkleidung in Figuren herschreiben. Führt man z. B. die Figur, welche die Oberstimme im vierten Takte anknüpft und die Mittelstimmen im achten Takte wieder aufnimmt auf die einfachen Hauptnoten zurück, so tritt die andere Hälfte der ersten Strophe des Chorals hervor und die Verzierung an diesen Viertheilnoten durch drei Sechzehntheilnoten ist nichts, als die eine oder die andere Hälfte jener Strophe in doppelter Verkürzung. Im vorletzten Takte scheint diese Figur von ihrem angenommenen Charakter abzuweichen: aber dies ist nicht mehr jene Figur, sondern von der fünften Note dieses Taktes im Tenor an, das Subjekt in der Verkürzung, da dasselbe vorher die Oberstimme und vor dieser das Pedal per augmentationem gebracht haben. Doch dies zu finden überlasse ich der eigenen Betrachtung des Lesers.

S. 20 folgt der Choral mit einer Begleitung im vermischten Kontrapunkte, zu welcher theils die beiden im Vorspiele herrschenden Hauptgedanken, theils die einzelnen Strophen des Chorals selbst den Stoff geben. Dem Anfänger rathe ich seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die Zwischenspiele zu richten. Die erste Klaußel des Chorals ist doppelt bearbeitet, um zu zeigen, wie man mit den Bäßen abwechseln könne.

Das Vorspiel zum Chorale: Straf mich nicht u. s. w. ist im freyern Stile *) geschrieben, gründet sich aber dennoch seinem Inhalte nach völlig auf den Choral. Die erste Klaußel des Chorals anständig verziert, mit einer angemessenen Begleitung macht den Hauptgedanken des Ganzen aus, welcher das übrige Tonstück hindurch zergliedert und von verschiedenen Seiten dargestellt wird.

*) So nenne ich ihn, um ihn von der fugirten Schreibart zu unterscheiden. Beides ist jedoch Kirchenstil.

Von gleicher Art sind die Vorspiele zu den Chorälen: Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht und: So gehst du nun mein Jesu hin. Dem ersteren liegt die erste Strophe des Cantus firmi, insbesondere das erste Glied derselben zum Grunde. In dem andern ist ebenfalls das Charakteristische des Chorals enthalten. Denn indem sich die drey unteren Stimmen in der Manier der ersten und meisten folgenden Strophen der Choralmelodie fortbewegen, trägt die obere ein dem Ausdrucke des Ganzen angemessenes Subjekt vor. Dies Subjekt wird nachher in mehrere Nebengedanken zergliedert, wobei das Pedal immer mit Beziehung auf den Cantum firmum fortschreitet. Die Einleitungs- und Zwischenspiele zum Chorale selbst sind alle aus diesem dem Hauptgedanken im Vorspiele zugesellten Subjekte genommen.

Das Thema des Vorspieles zum Chorale: Was mein Gott will u. s. w. ist aus der ersten Strophe des Chorals entlehnt und hat blos die Einkleidung erhalten, welche sein Zweck erforderte. Nachdem Diskant, Alt und Baß das Thema bis zum Anfange des sechsten Taktes bearbeitet haben, tritt der Tenor mit der ersten Strophe der Choralmelodie ein, wobei ihn die drei übrigen Stimmen theils mit dem Themate selbst, theils mit Figuren, welche aus demselben ihre Entstehung haben, bis zum Schluße begleiten. Auf diese Figuren gründen sich auch die meisten Zwischenspiele im Chorale.

Das Thema des Vorspiels zu dem folgenden Chorale: O Haupt voll Blut und Wunden ist ebenfalls die erste Strophe des Chorals selbst per diminutionem. Die beiden Oberstimmen tragen den aus jener Strophe zum Thema geformten melodischen Gedanken wechselsweise in kanonischen Nachahmungen vor, bis das Pedal mit dieser Strophe selbst eintritt. Das Thema wird hierauf in allen Stimmen ganz und theilweise bis zum Schluße bearbeitet, wobei das Pedal meistens nur die beiden ersten Noten des Thematis bringt. Die Einleitungs- und Zwischenspiele zum Chorale sind wiederum aus dem Themate dieses Vorspieles gebaut.

Das Vorspiel zu dem Chorale: Auf meinen lieben Gott ist fugirt und aus der ersten Strophe des Cantus firmi selbst gebaut. Der Diskant fängt mit ihr an. Der Alt ahmt den Diskant gleich in der andern Hälfte des ersten Taktes nach und dann bringt mit der letzten Note des ersten Taktes der Baß das Thema gleich in der Gegenbewegung. So wird es denn auf mannichfache Weise in vier Stimmen durchgeführt. Es würde mich zu weit führen, wenn ich mich auf eine förmliche Zergliederung dieses Tonstücks einlassen wollte. Da es bis auf den kleinsten Nebengedanken, die strengste Einheit hat, so kann es der Anfänger um so leichter selbst so durchgehen, wie ich ihm bereits in einigen Beispielen Anleitung dazu gegeben habe, und er wird seine Aufmerksamkeit gewiß belohnt finden. Die letzten Takte, insbesondere vom achtzehnten an empfehle ich seiner Betrachtung vorzüglich.

Das Vorspiel zu dem Chorale: eine feste Burg u. ist ebenfalls fugirt. Das Thema ist die erste Strophe des Chorals selbst. Nachdem es in vier Stimmen durchgeführt und unter andern erst vom Tenor, sodann auch vom Alte in der Gegenbewegung vorgetragen worden ist, bringt es das Pedal vom dreyzehnten Takte an zwiefach verlängert und for-

nirt sodann auf der letzten Note desselben einen Orgelpunkt. Die drey übrigen Stimmen sind unterdessen nicht müßig, sondern tragen das Thema immer enger und in neuer Verbindung vor.

Wenn das Vorspiel die im Chorale herrschende Empfindung vorbereiten soll, wie ich oben bemerkt habe, so müssen die Vorspiele zu Choralgesängen, welche so viel Großes, Kräftiges und Kühnes mit so viel Wahrheit ausdrücken, wie es z. B. bei diesem und dem vorhergehenden der Fall ist, nothwendig denselben Charakter haben, welchen die Melodieen an sich tragen, auf welche sie sich beziehen. Diese Eigenschaften können wir aber unserm Vortrage durch allen neumodischen Firlefanz, er beruhe im innern, oder äußern des Vortrages und habe Namen, wie er wolle, nicht geben. Wohl dem, der's fühlen kann und versteht, was für ein Geist in dieser alten Musik wehet! Aussagen ließe es sich eher in einem Gedichte, aber nicht in einem Kommentare. Wir werden jene Meisterstücke kräftigen Gesanges durch alles Nachahmen nicht erreichen und dürfen sie nicht noch durch eigenen Klingklang besudeln. Ein braver Organist, der das Seine gelernt hat, nimmt daher den Stoff zu Vorspielen vor solchen Chorälen am liebsten aus dem Chorale selbst und entwickelt ihn nach bestem Wissen und Vermögen, durch den Beistand der Hülfsmittel der Kunst dem Charakter des Ganzen gemäß, wobey ihm Fertigkeit im doppelten Kontrapunkte und der Fuge wohl zu statten kommen wird. Es ist wahrlich unverzeihlich vor einem solchen Chorale ein mattes, wäßriges Opernstückchen aufzuspielen! . . .

Dem zweiten, diesem Chorale geeignetem Vorspiele, dessen Charakter hauptsächlich Männlichkeit und Kühnheit ist, liegt ebenfalls die erste Strophe des Chorals zum Grunde, nur daß sie in einem freyern Vortrage entwickelt ist. Ich merke hier nur noch im Vorbeygehen an, daß derjenige nimmermehr auf der Orgel leisten wird, was auf ihr geleistet werden kann, welcher sich nicht gewöhnt hat die Unterstimme blos mit dem Pedale und die drey übrigen mitden beiden Händen zu führen. Die Gründe für die Nothwendigkeit eines solchen Verfahrens anzugeben, würde nicht nur überflüssig, sondern hier auch nicht am rechten Orte seyn — denn ich habe schon gesagt, daß ich die ersten Anfangsgründe voraussetze. —

Das Vorspiel zu dem Chorale: Das Jesulein soll doch mein Trost, gründet sich seiner Bearbeitung nach lediglich auf die in der ersten Hälfte des ersten Taktes angegebene melodische Figur — denn aus der mannichfaltigen Darstellung und Entwickelung derselben bestehet die ganze Form des Tonstückes. Sie dienet auch zugleich als kontrapunktisches Subjekt, mit welchem der Choral selbst bearbeitet werden kann, wozu in der Ausführung desselben Fingerzeige gegeben sind. Ich habe noch einige ähnliche Themata beigefügt und empfehle den Anfängern die Uebung, Choräle auf diese Art mit mehreren Stimmen fleißig zu bearbeiten angelegentlich, weil sie ungemeinen Nutzen hat.

Die Themata zu den beiden Fugetten sind ebenfalls aus der ersten Strophe der Choralmelodie genommen. In der ersteren ist der Anfang des Cantus firmi beibehalten und sodann chromatisch fortgeführt worden. In der zweiten wird vom

Ende des siebenden Taktes an die erste Klaußel der Choralmelodie vorgetragen, während dessen die übrigen Stimmen das Thema auf verschiedene Art ganz und theilweise sich immer näher bringen und dem Schluße zuführen.

Variationen über den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden u. s. w.

Eine Melodie variiren, heißt sie in veränderter Form darstellen. Es kommt daher beim Variiren zweierley in Betracht — das, was verändert dargestellt wird und die Art, wie es verändert wird.

Was zu einer Melodie erfordert werde, damit sie sich gut variiren lasse, brauche ich nicht erst aus einander zu setzen. Es sind die Erfordernisse jeder guten Melodie überhaupt, d. h. sie muß richtig, einfach, natürlich, schön und einer guten Harmonie fähig seyn. Da nun die Choralmelodien diese Erfordernisse meistens an sich tragen, so passen sie auch vorzüglich gut zu Variationen.

Man kann in der freyen und galanten, oder strengen und kirchlichen Schreibart variiren. Ueber Choralmelodieen wird man am besten in letzterer und nur mit strenger Auswahl in ersterer Veränderungen machen, theils wegen der innern Kraft und Würde dieser Gesänge, theils wegen des ernsthaften Zwecks, zu welchem wir uns derselben gewöhnlich bedienen.

Die Eigenschaften des Kirchenstils sind die Eigenschaften jeder guten Darstellung ernsthafter Gegenstände, jedes guten Vortrages über wichtige Materien überhaupt. Er muß daher sein Charakteristisches in sich tragen und äußere Kennzeichen können ihn nur sehr unsicher und gezwungen bestimmen. Wenn man also sagt, wie es denn im gemeinen Leben oft selbst von Tonkünstlern zu geschehen pflegt, dies Stück ist im Kirchenstile geschrieben, denn es kommen viele Bindungen, Nachahmungen und altmodisches Einerley darin vor: — so schließt man falsch von zufälligen äußern Eigenschaften auf das Wesen desselben und spricht eben so lächerlich, als wenn man behauptete: das Wasser dort ist ein Meer, denn es gehen viele Schiffe darauf. Allerdings bringt ein strenger, gedrängter Zusammenhang, Einheit und wie die übrigen Eigenschaften einer guten religiösen Musik alle heißen mögen, jene Außendinge öfters mit sich: aber man könnte eher und richtiger sagen: weil dies Tonstück im Kirchenstile geschrieben ist, können Bindungen, Nachahmungen u. s. w. darin vorkommen, als: weil diese angeblichen Kennzeichen im Stücke vorhanden sind, so ist es im Kirchenstile geschrieben. Ich glaube daß diese Anmerkung nicht überflüssig ist, da selbst manche Tonkünstler, welche sich übrigens auf ihre Einsicht, Wissenschaft und Erfahrung viel einbilden, keiner Musik den Eingang in ihre Kirche verstatten, wenn sie nicht ihr Kirchenkleidchen an hat. Wohl uns und der Kunst, daß ihre Würde von diesen Aussendingen unabhängig ist. ... Wenn der Organist unabläßig auf den Zweck hinschaut, welchen er durch seine Musik zu erreichen wünscht, wenn er sich eines ernsthaften, anständigen, herzlichen, einfachen Vortrages befleißiget und keine Mühe spart, um die Mittel in seine Gewalt zu bekommen, die ihm zum schönen Ausdrucke seiner Gesinnungen und Empfindungen dienen können: so darf er hoffen, daß sein Spiel

dem Charakter des Kirchenstils d. h. des vollkommensten, würdigsten und erhabensten Vortrages in der Musik immer näher kommen werde.

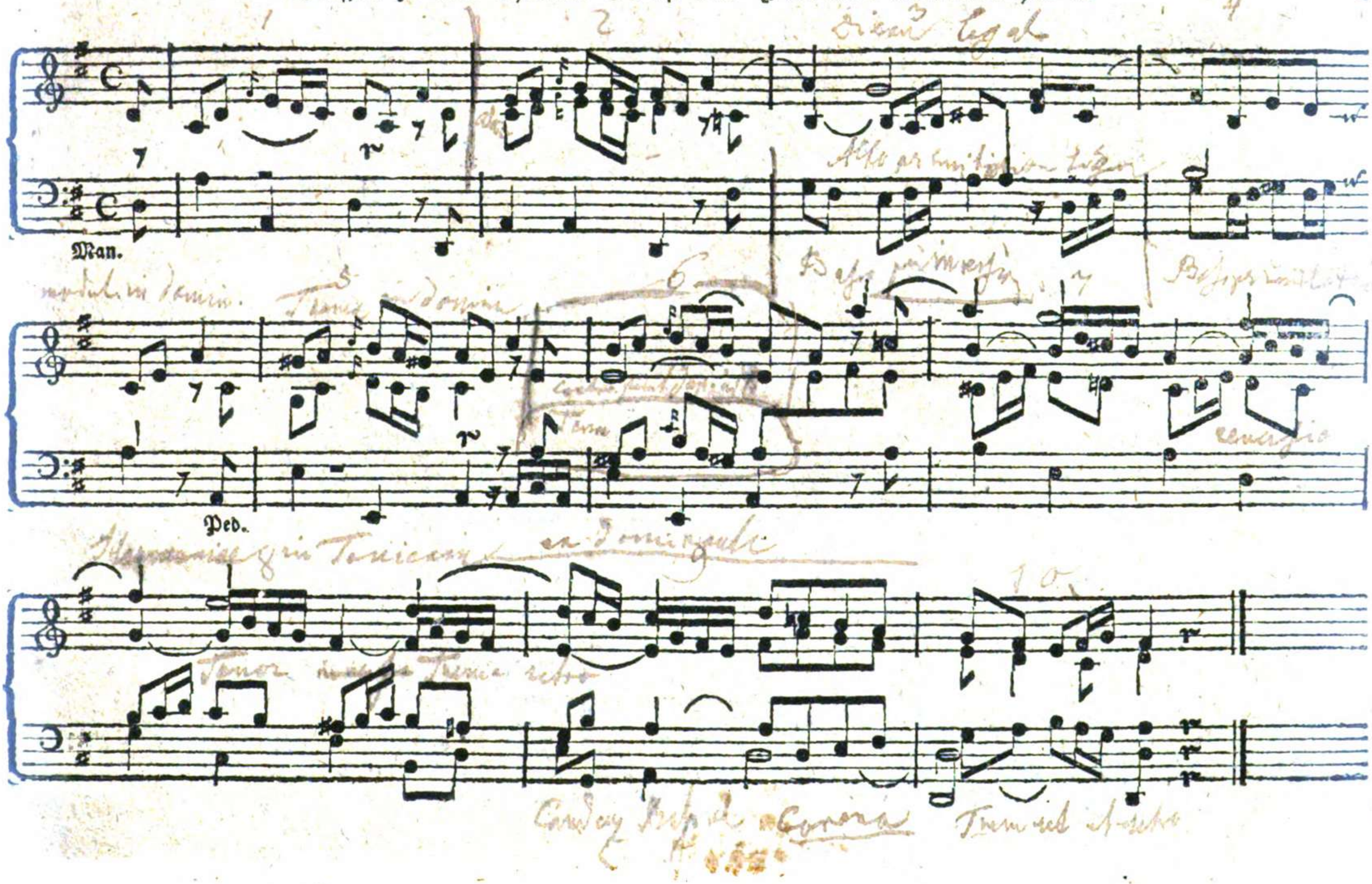
Die Arten Choräle zu variiren sind sehr mannichfaltig und betreffen entweder blos die Choralmelodie, (wenn man diese z. B. verziert, ausdehnt, verkürzt, in Rücksicht auf Takt und Rhythmus verändert u. s. w.) oder die harmonische Begleitung derselben, (wenn man sie z. B. durch mehrere Stimmen vervielfältigt, verziert, in punktirten Noten, in Triolen, chromatisch u. s. w. einhergehen läßet, oder wenn man den Cantum firmum in einer oder mehreren Stimmen nach Maaßgabe eines Thematis kontrapunktisch begleitet u. s. w.), oder beide zugleich (wenn man z. B. den Cantum firmum in den Alt, Tenor oder Baß verlegt, oder in allen vier Stimmen kanonisch bearbeitet, oder wenn man aus einem Hauptheile desselben eine Fuge baut u. s. w.) Muster solcher Variationen sind unter andern die von Seb. Bach über den Choral: Vom Himmel hoch ꝛc. Man muß bei Verfertigung von Variationen insbesondere darauf sehen, daß das Eigenthümliche und Wesentliche unter der veränderten Form dennoch immer deutlich genug vorschimmere und daß diese zu jenem auch wohl passe. Uebrigens ist diese Uebung in vieler Rücksicht überaus heilsam und für den angehenden Organisten auch darum angenehmer und fruchtbarer, weil er die wohlgerathneren Versuche in der Kirche selbst als Vorspiel vor dem Chorale, oder zum Vortrage desselben benutzen kann. Folgende Beispiele können dazu dienen den Anfänger mit der Art und Form solcher Variationen bekannt zu machen.

Nachdem der Choral als das Thema vorgetragen worden ist beginnt S. 43 die erste Variation. In ihr, so wie in N. 2, 4 und 5 liegt die Variation in der Begleitung. Es führen nehmlich zwey, oder drei Stimmen unter dem Cantu firmo ein kontrapunktisches Subjekt aus. Ohnerachtet diese melodische Figur nur aus einigen Noten bestehet: so giebt sie doch dem Tonstücke seinen Charakter und ist einer mannichfaltigen Entwickelung fähig. In N. 3 ist der Cantus firmus und die Begleitung in zwei verschiedenen Figuren variirt, jedoch so daß die Choralmelodie selbst nicht verwischt wurde. In N. 6 ist der Satz sechs- und mehrstimmig. Diejenigen melodischen Figuren, welche die einzelnen Strophen unter einander verbinden, — oder die Zwischenspiele, sind entweder aus dem Subjekte selbst genommen, wie in n. 1, 3, 5, oder sie haben doch entferntere Beziehung auf dasselbe, wie in n. 2 und 4. Eine gewisse Einheit und Gleichmäßigkeit mußte ihnen immer gegeben werden. Auch aus diesen Variationen, insbesondere aus n. 1 und 2 kann der Anfänger sehen, welche Freiheiten man sich zuweilen mit einem angenommenen Themate erlauben dürfe. N. 6 enthält ein Beispiel von der polyphonischen Behandlung eines Chorals, welche auf der Orgel von vielem Effekte ist.

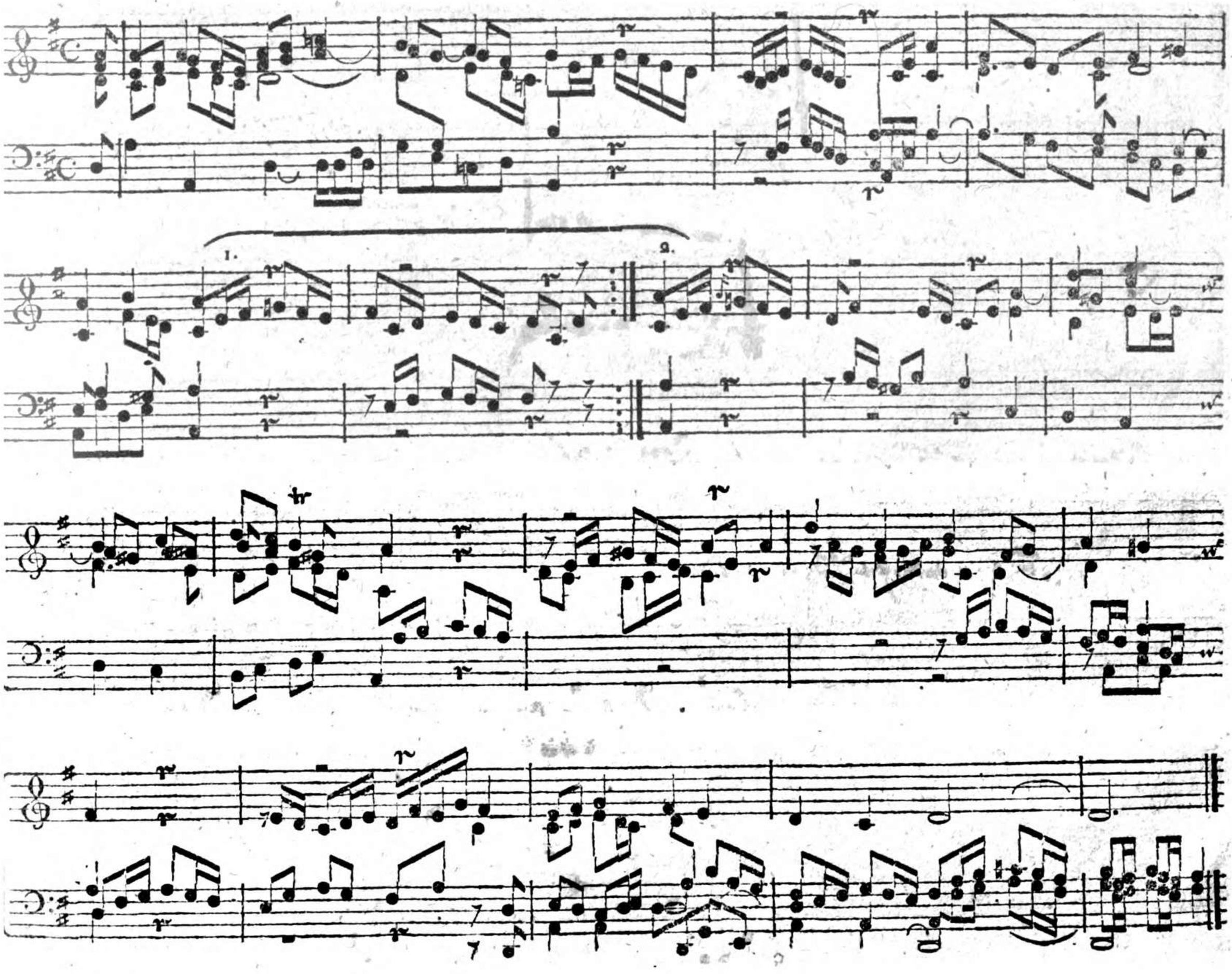
S. 51 folgt noch ein kleines fugirtes Vorspiel über den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden. Das Thema zu demselben, welches vom Pedale vorgetragen wird, gründet sich seiner Entstehung nach auf die erste Strophe des Chorals selbst. Der Kontrapunkt, welcher vom Anfange des zweiten Taktes an dasselbe begleitet und aus dem Hauptthemate hergeleitet ist, wird nun als ein neues Subjekt behandelt und in vier Stimmen durchgeführt. Nachdem das Pedal dies zweite Subjekt im fünften Takte vorgetragen hat, schlägt es im sechsten eine Figur ein, welche das Haupt-

thema diminuirt enthält. Im 15ten Takte tritt es wieder mit dem ersten Themate ein und die übrigen Stimmen tragen dazu das zweite Thema in Engführungen vor bis zum Schluße.

Nach dem, was ich bisher über den Zweck und Charakter des Orgelspiels im Allgemeinen erinnert habe, brauche ich zur Erläuterung der beiden folgenden Nachspiele nichts weiter hinzuzusetzen. Auf den Ursprung und die Absicht der Nachspiele habe ich gleich im Anfange der Einleitung S. 3 hingedeutet. Wie man einen Vortrag im freyern Kirchenstile, d. h. ohne die Kunst des doppelten Kontrapunktes zu Hülfe zu nehmen einzurichten habe, ist oben bei dem kleinen harmonischen Vorspiele über den Choral Sey Lob und Ehr u. s. w. im Allgemeinen gesagt worden, ich brauche es daher hier nicht zu wiederholen. Die äussern Hülfsmittel, die den guten Vortrag auf der Orgel befördern, habe ich ebenfalls in diesen Blättern angezeigt. Ich wünsche daher, daß der Anfänger diese Nachspiele nicht allein als Beispiele von Nachspielen überhaupt betrachten, sondern auch insbesondere dazu benutzen möge, die von mir in dieser Schrift aufgestellten und empfohlenen Grundsätze auf sie anzuwenden und in ihrer Beschauung zu wiederholen. Andere Bemerkungen, welche Orgelkomposition und Orgelphantasie betreffen und welche ich in einem unzertrennten Zusammenhange vorzutragen wünschte, gehören in einen zweiten Band, weil sie nicht mehr für den ersten Anfänger geeignet sind.


Man.
Ped.

Choral.



Vorspiel mit voller Orgel, zu dem Liede: Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth ꝛc.

Choral mit vorigem Thema, mit voller Orgel.

Man. Ped.

Man. Ped.

Ganz für den Anfänger.

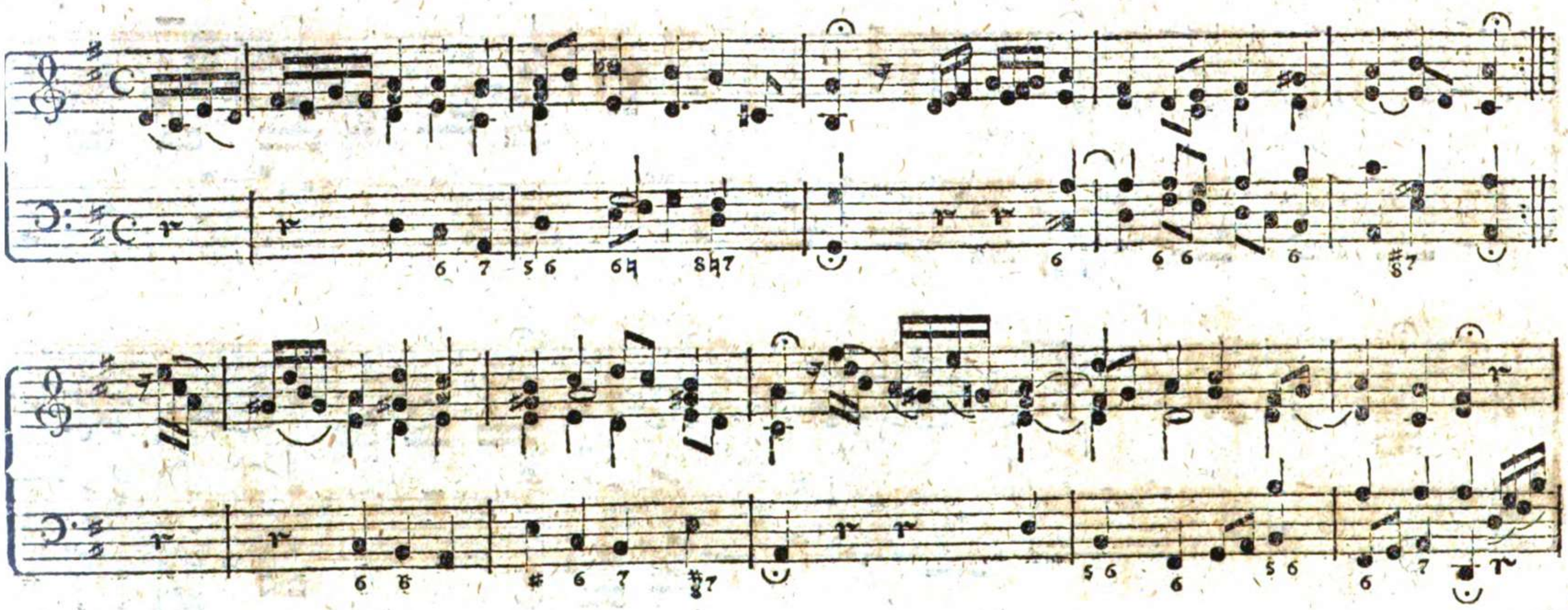


Fig. 1.

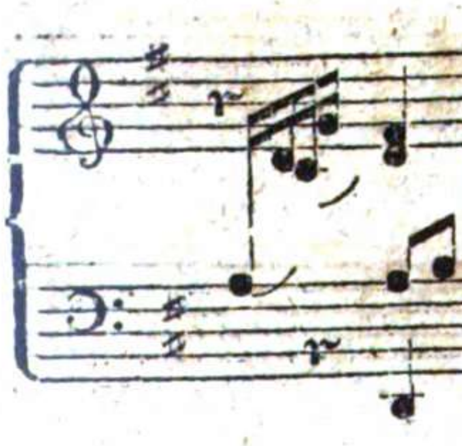


Fig. 2.

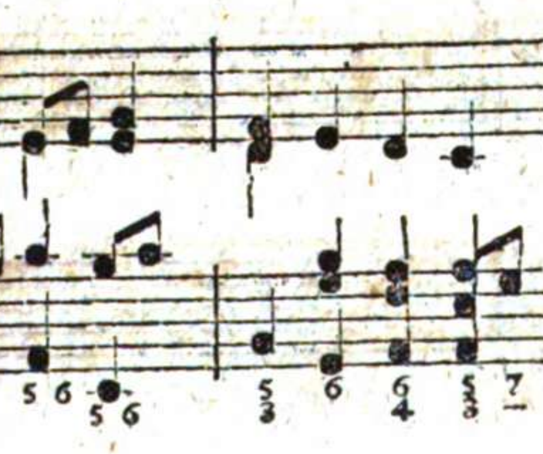


Fig. 3.

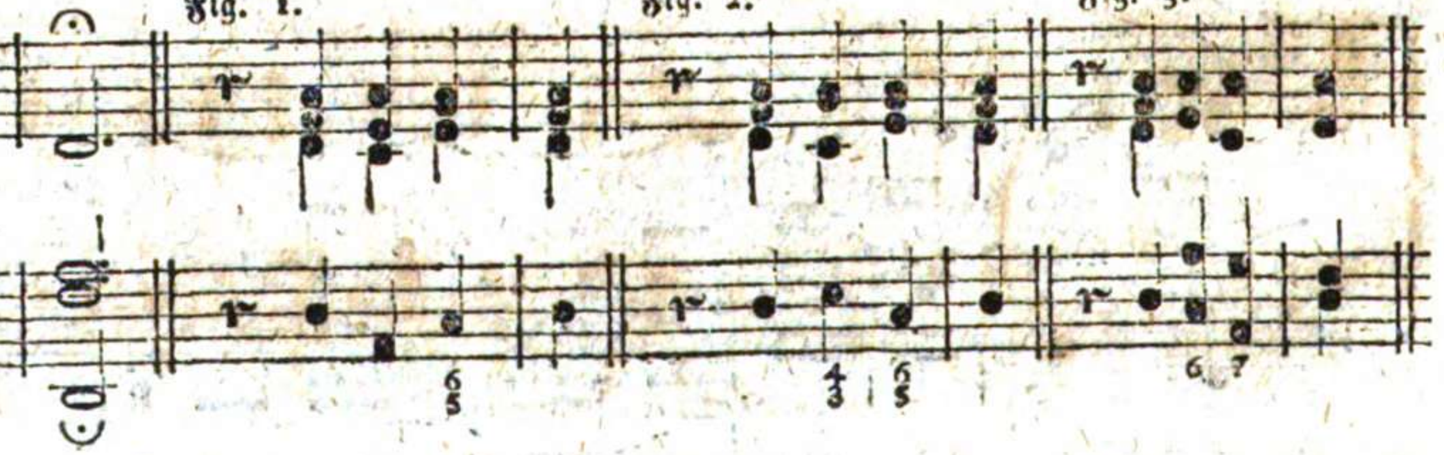


Fig. 4.

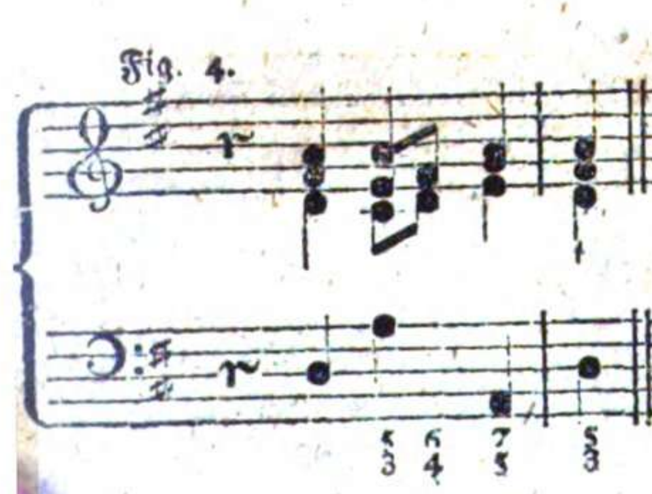


Fig. 5.

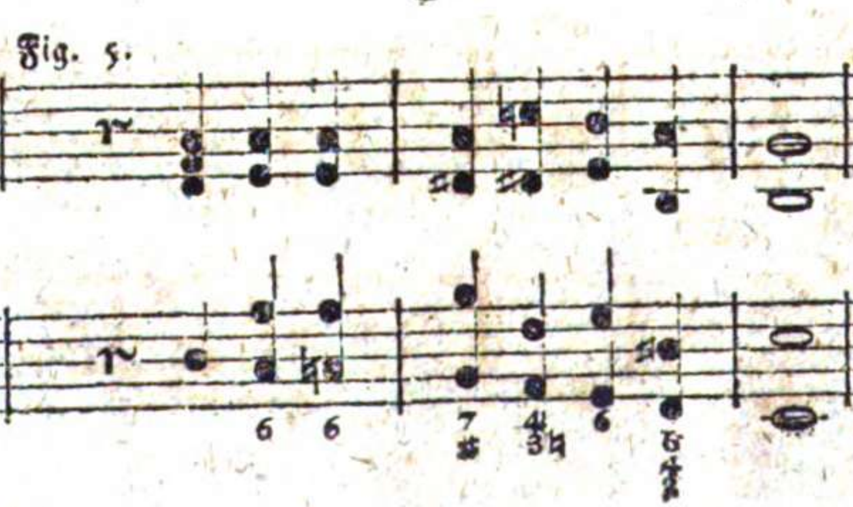


Fig. 6.

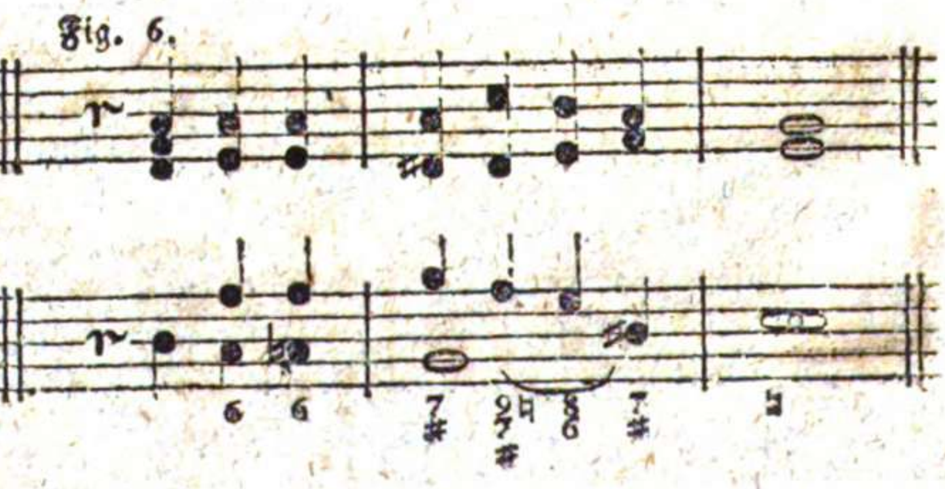


Fig. 7.

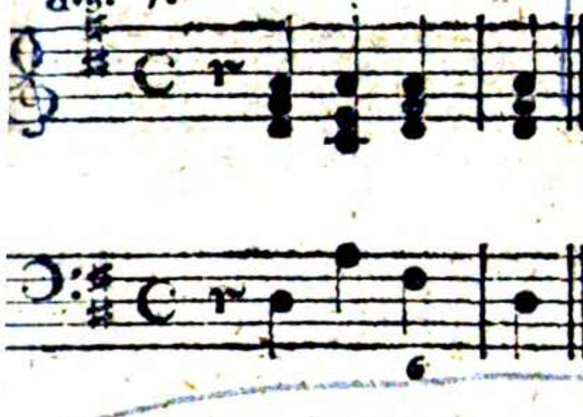


Fig. 8.

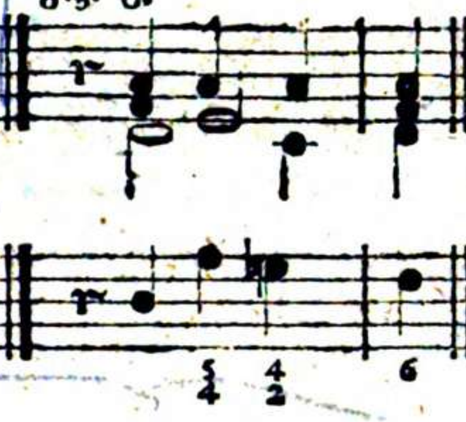


Fig. 9.

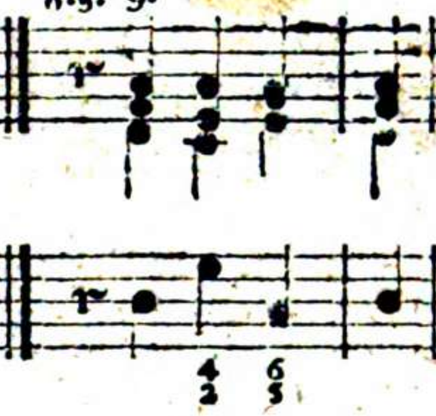


Fig. 10.

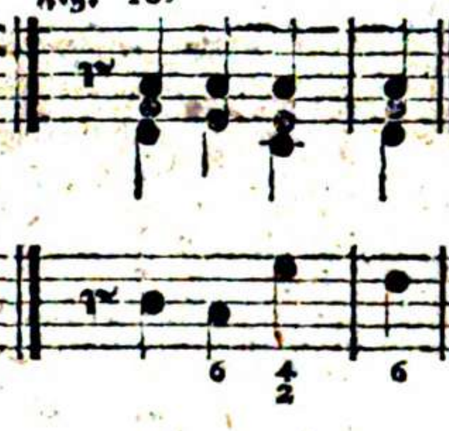


Fig. 11.

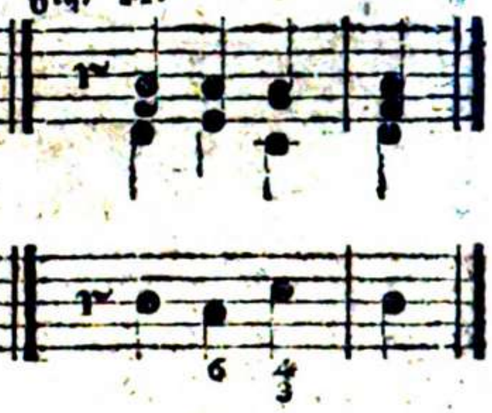


Fig. 12.

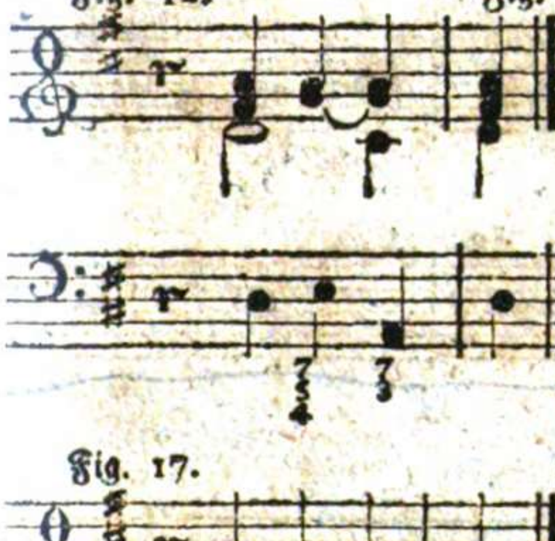


Fig. 13.

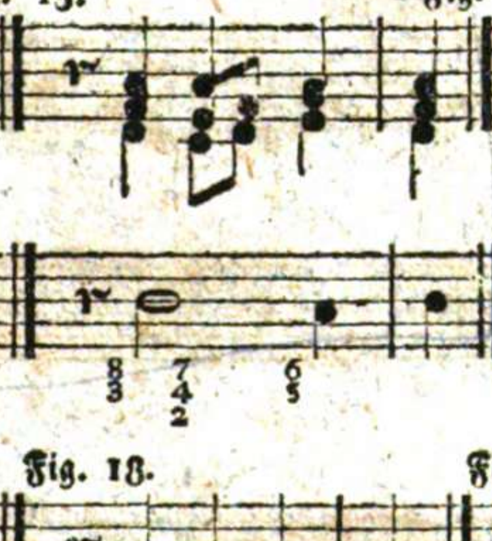


Fig. 14.

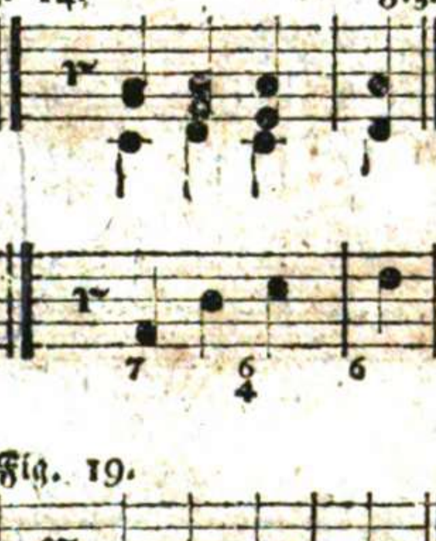


Fig. 15.

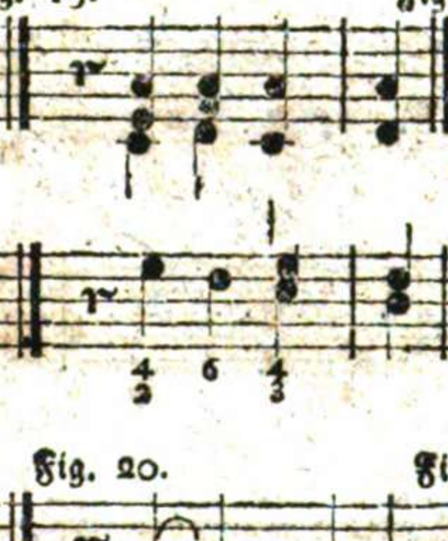


Fig. 16.

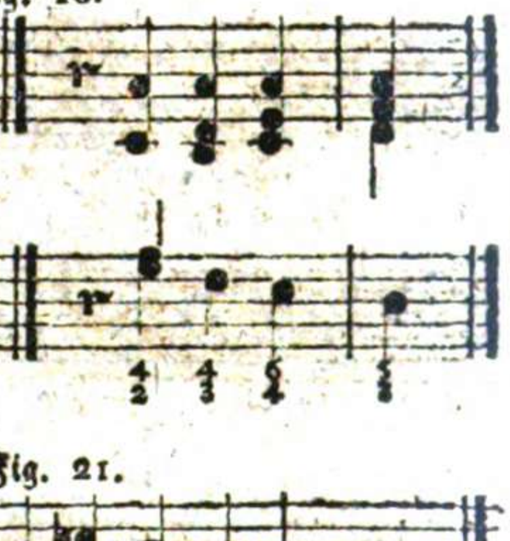


Fig. 17.

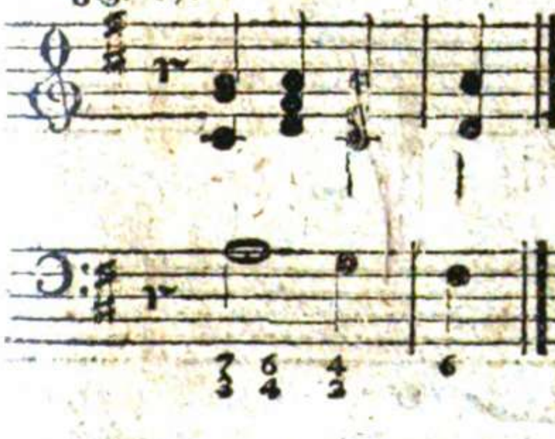


Fig. 18.

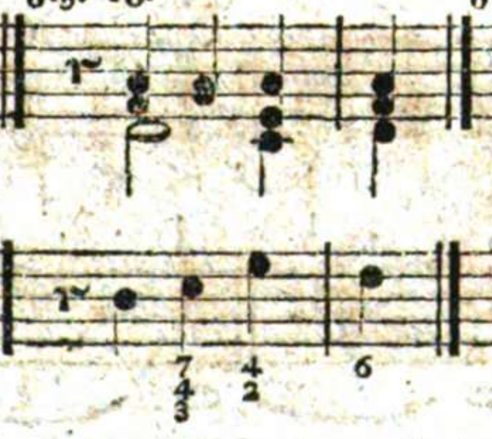


Fig. 19.

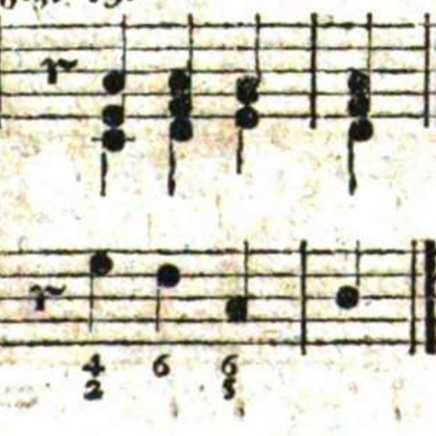


Fig. 20.

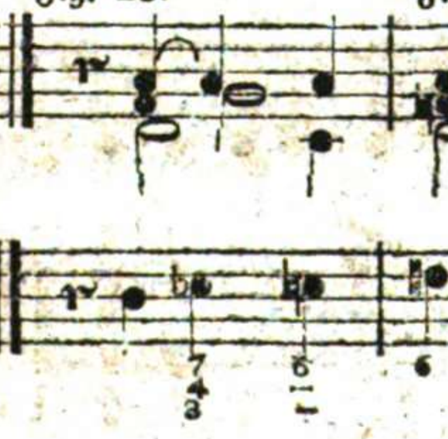


Fig. 21.

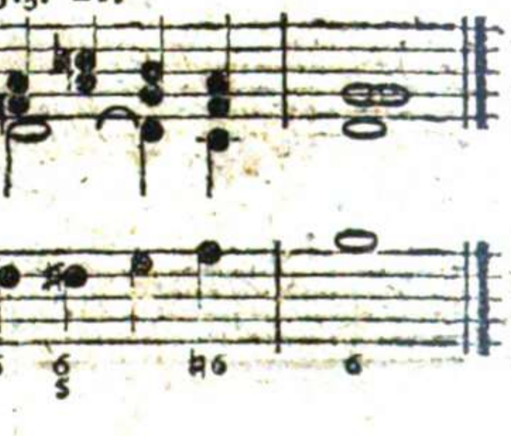


Fig. 22.

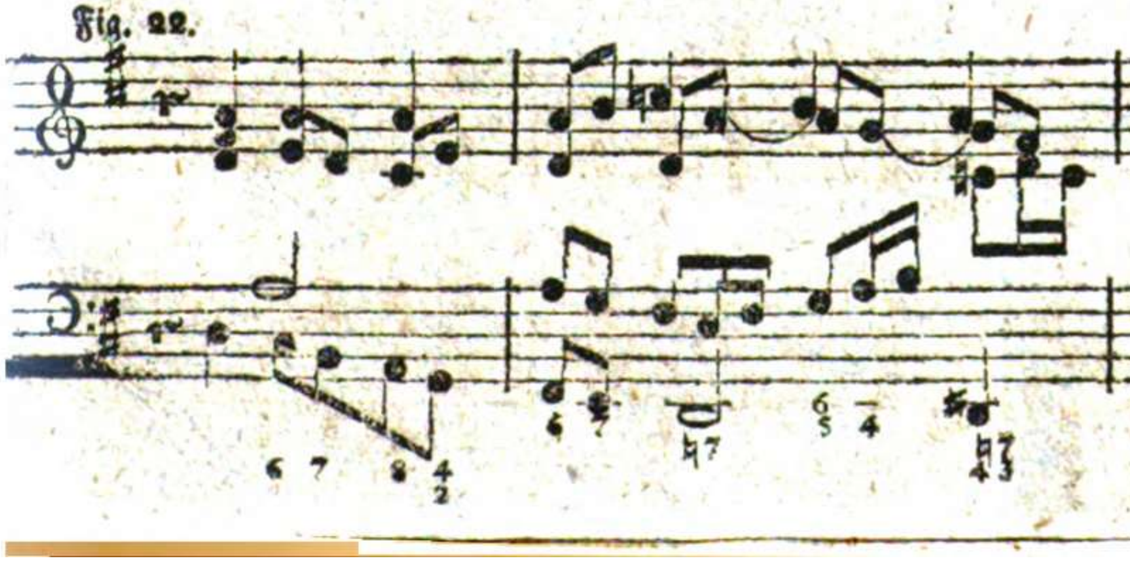
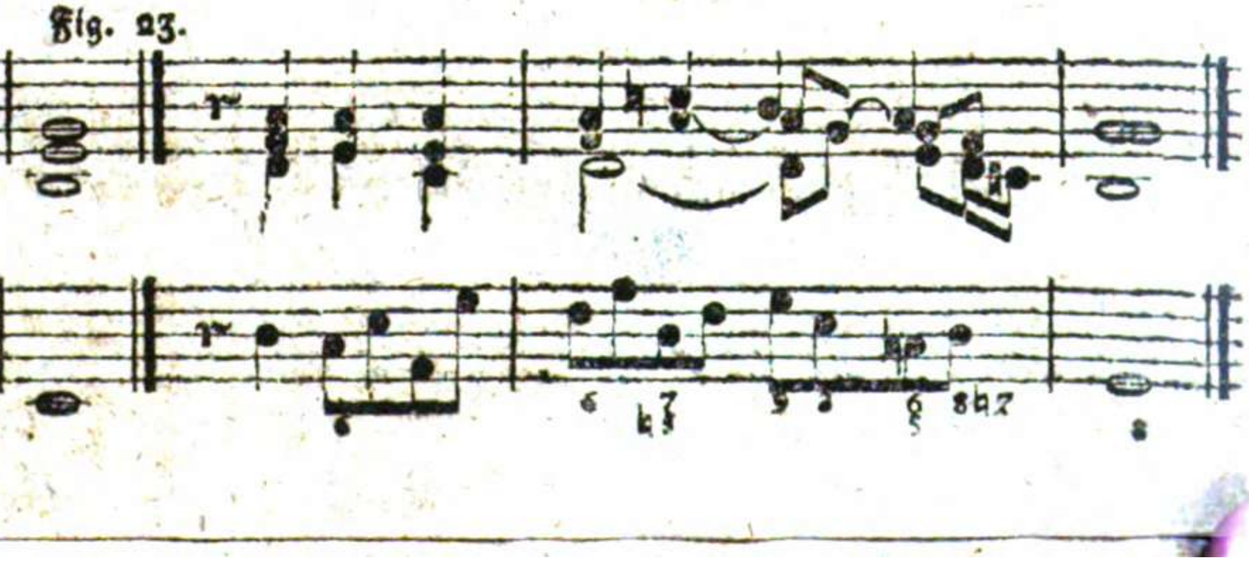


Fig. 23.



Ped.

Ped.

Man.

Ped.

Choral: Jesu meine Freude ꝛc. mit voller Orgel.

Ped.

tr

1.

2.

Man.

Ped.

1.

2.

Ped.

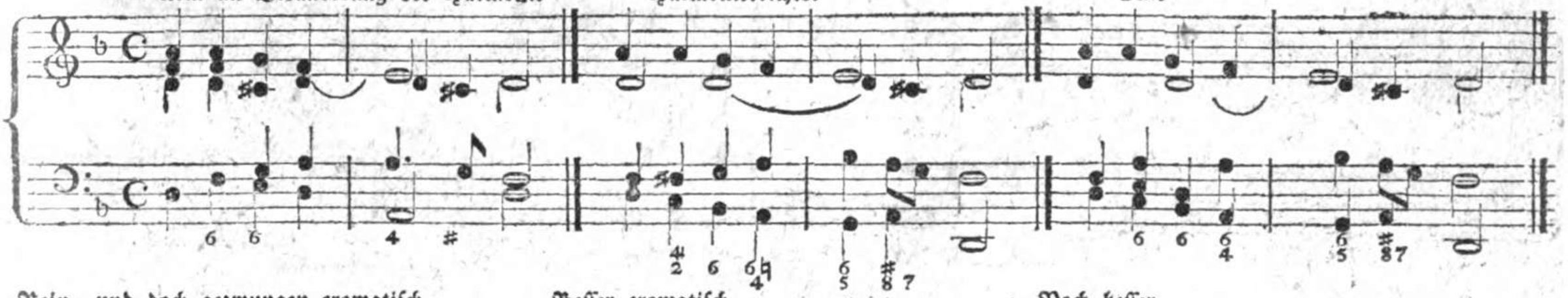
ten.

ten.

Arm an Veränderung der Harmonie

Harmoniereicher.

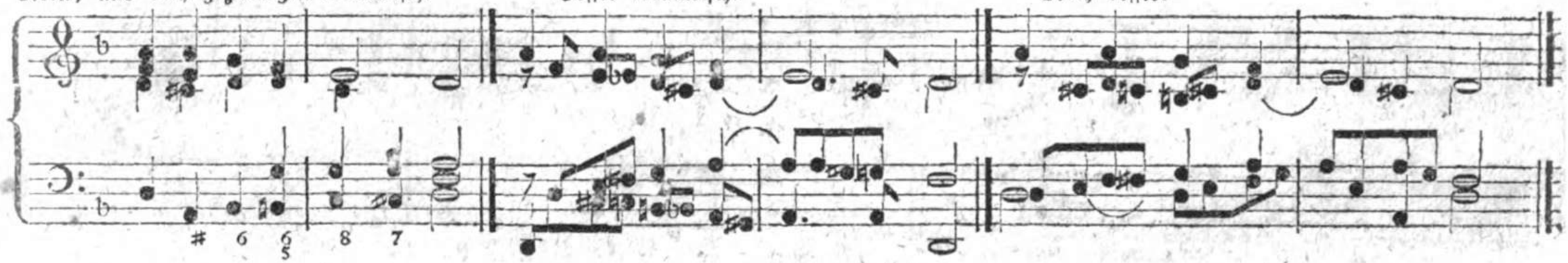
Gut.



Rein, und doch gezwungen cromatisch.

Beſſer cromatisch.

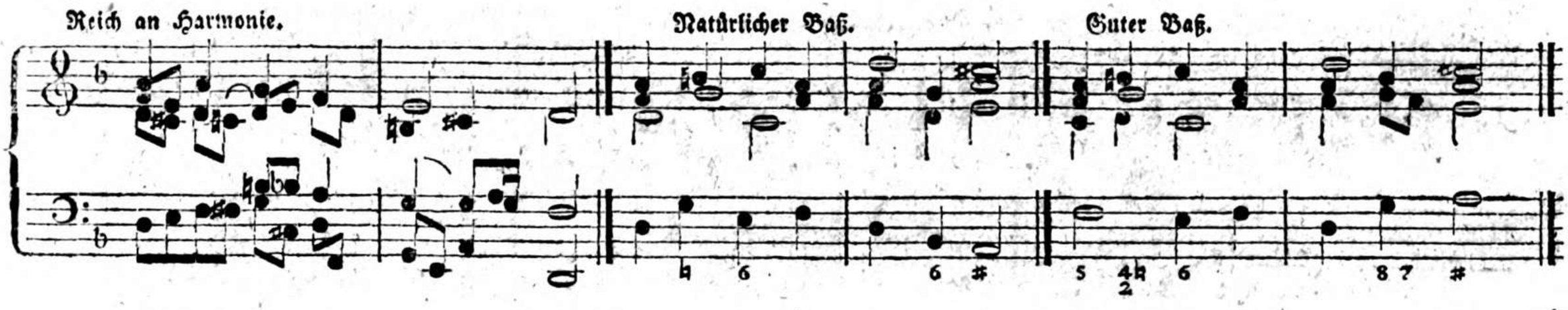
Noch beſſer.



Reich an Harmonie.

Natürlicher Baß.

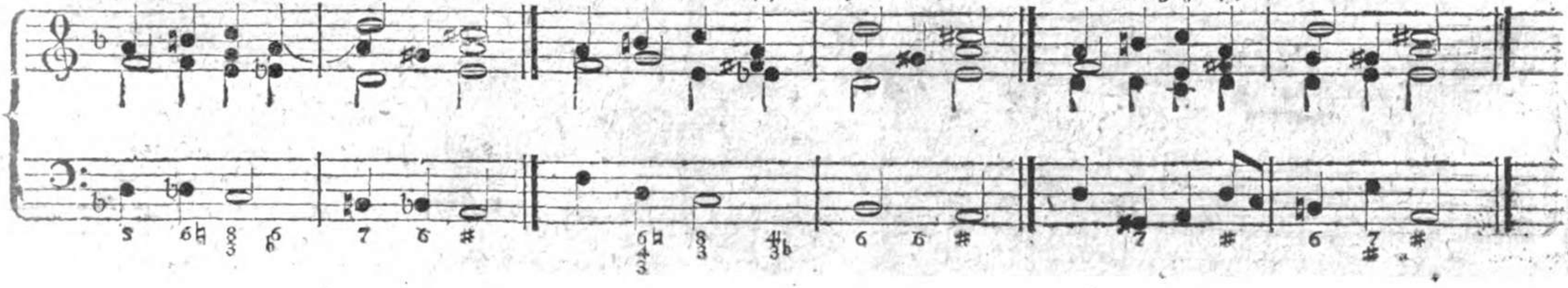
Guter Baß.



Künſtlicher Baß.

Rein und cromatiſcher Baß.

Ein wenig zu ſcharf.



Natürlicher Baß.

Schön.

Zu fremd zum Choral.

Sinnreich.

Harmon.

Chromatisch.

Naturbaß.

Pathetischer Baß.

Enharmonischer Baß.

Zu chromatisch und enharmonisch.

Gebundener Satz.

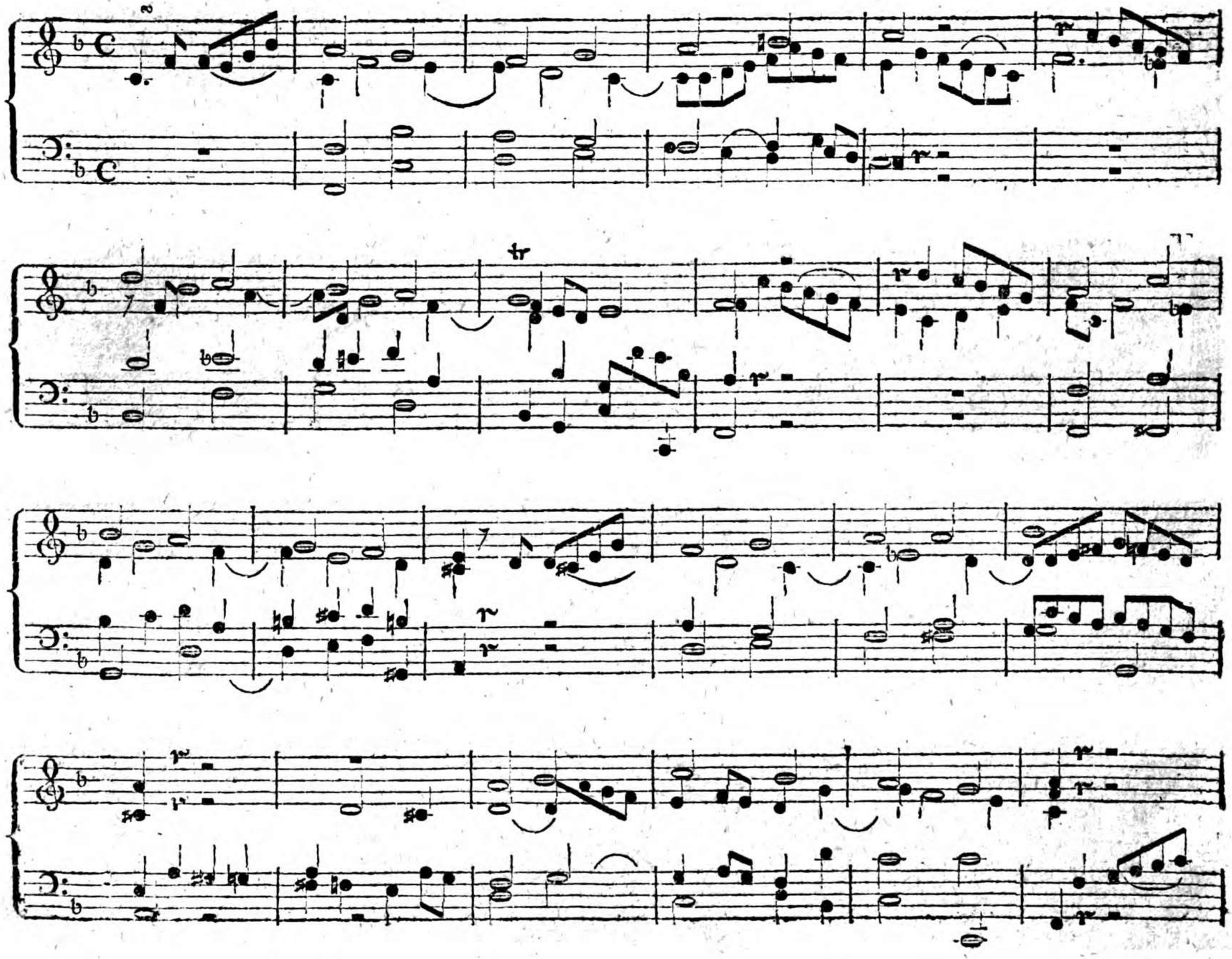
tr

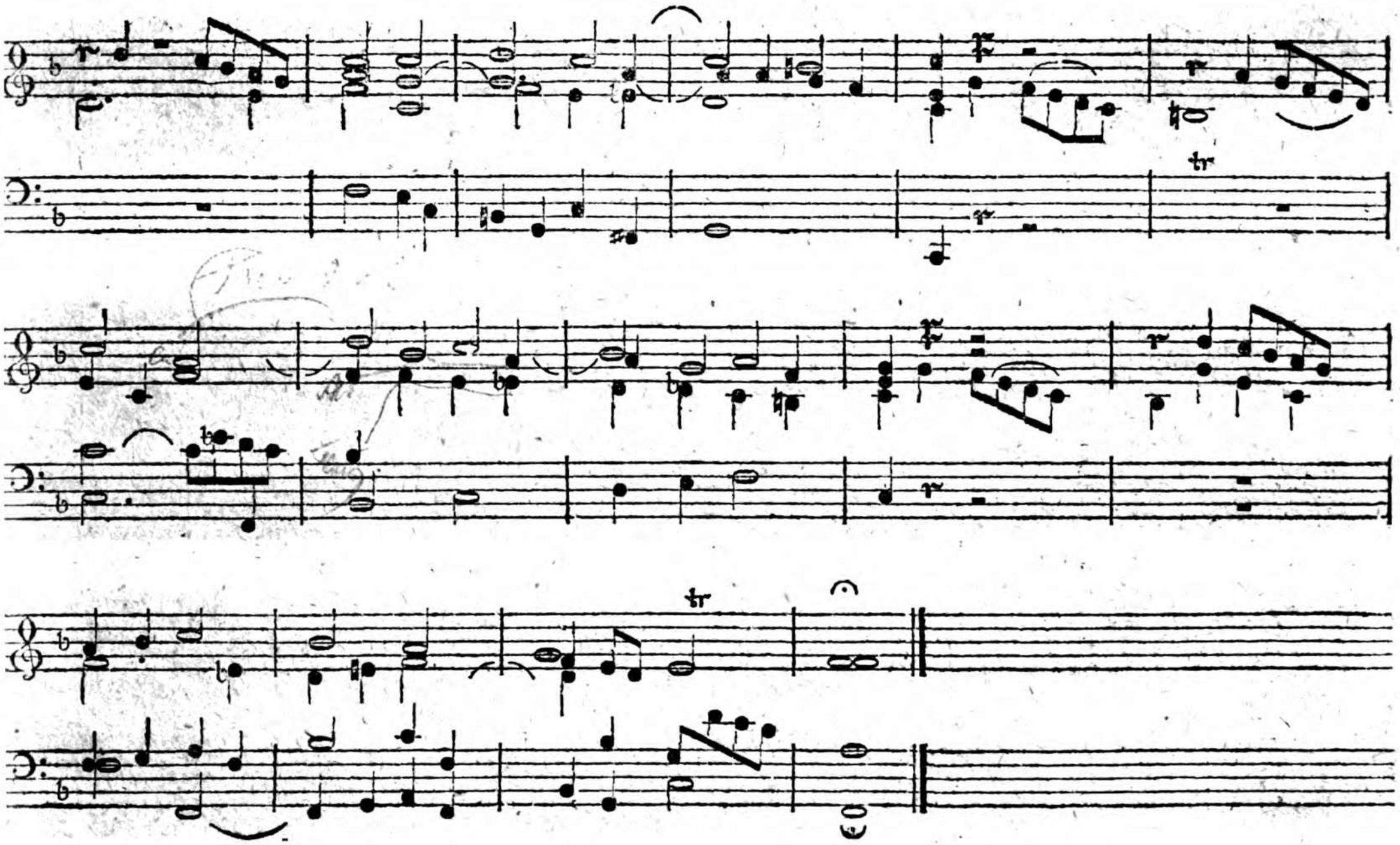
Vorspiel zum Chorale: Jesu deine Paßion ꝛc.

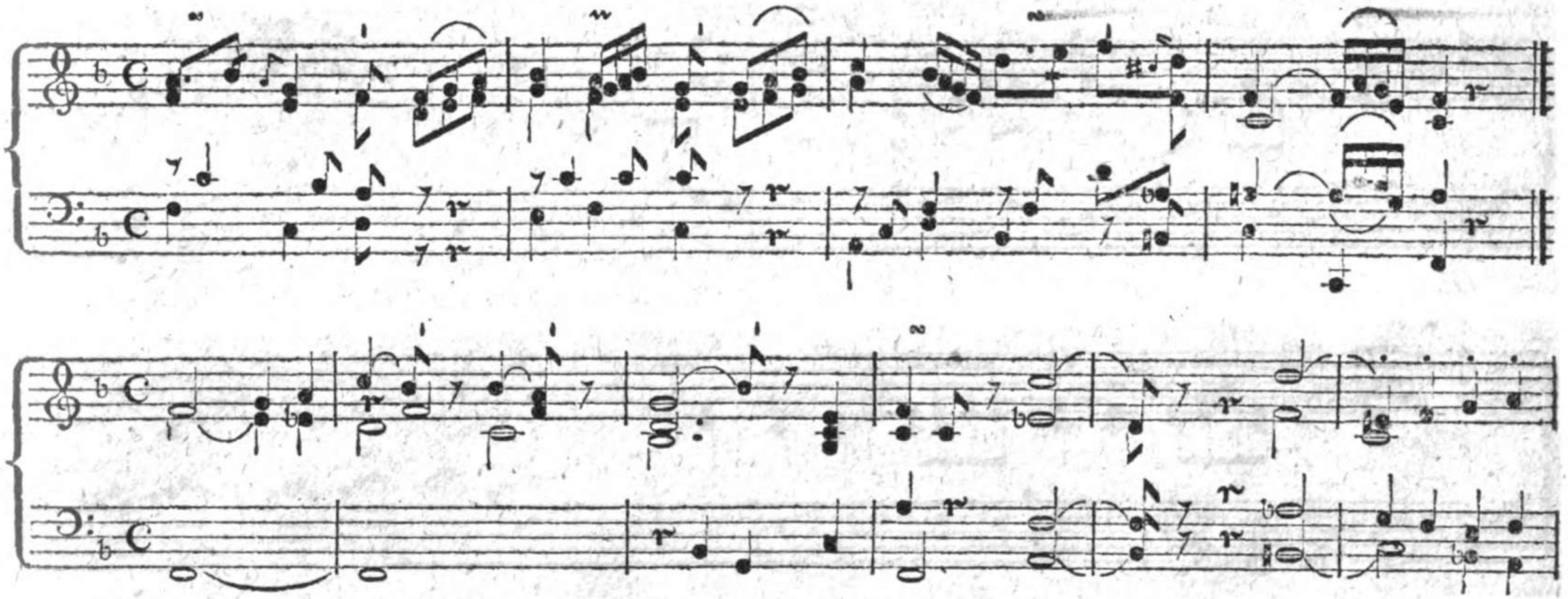
tr

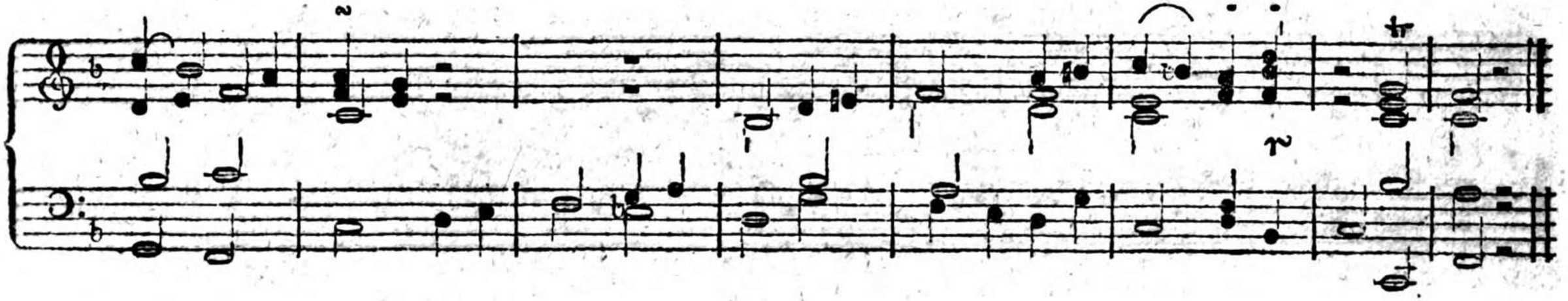
tr

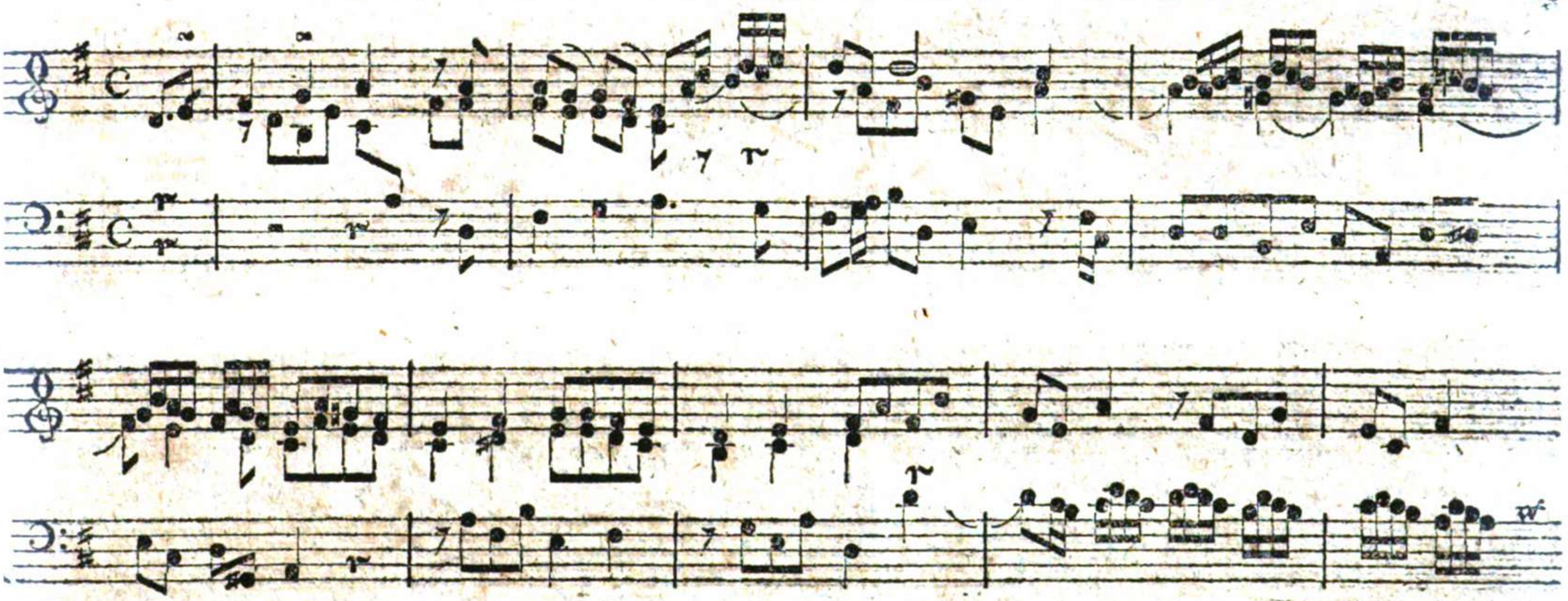
tr

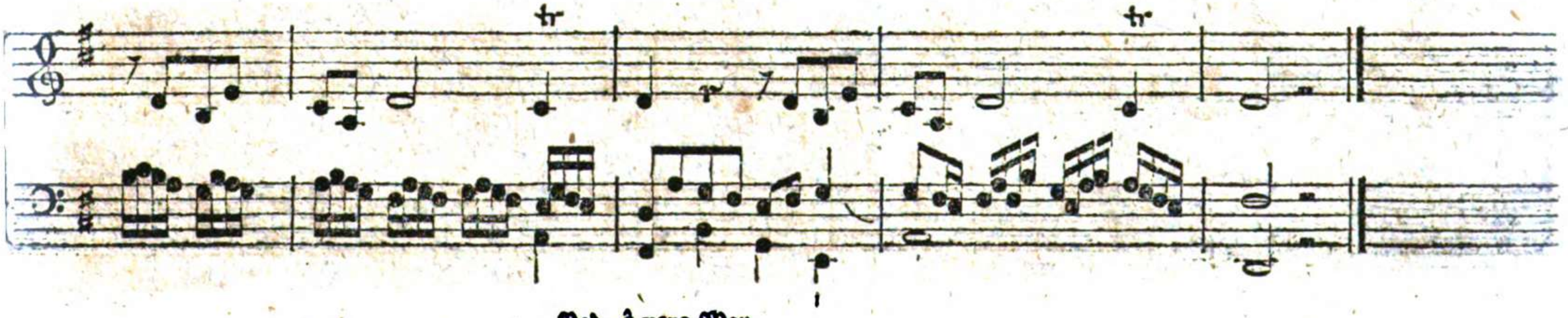



tr
tr









Ped. ô vero Man,

Choral.

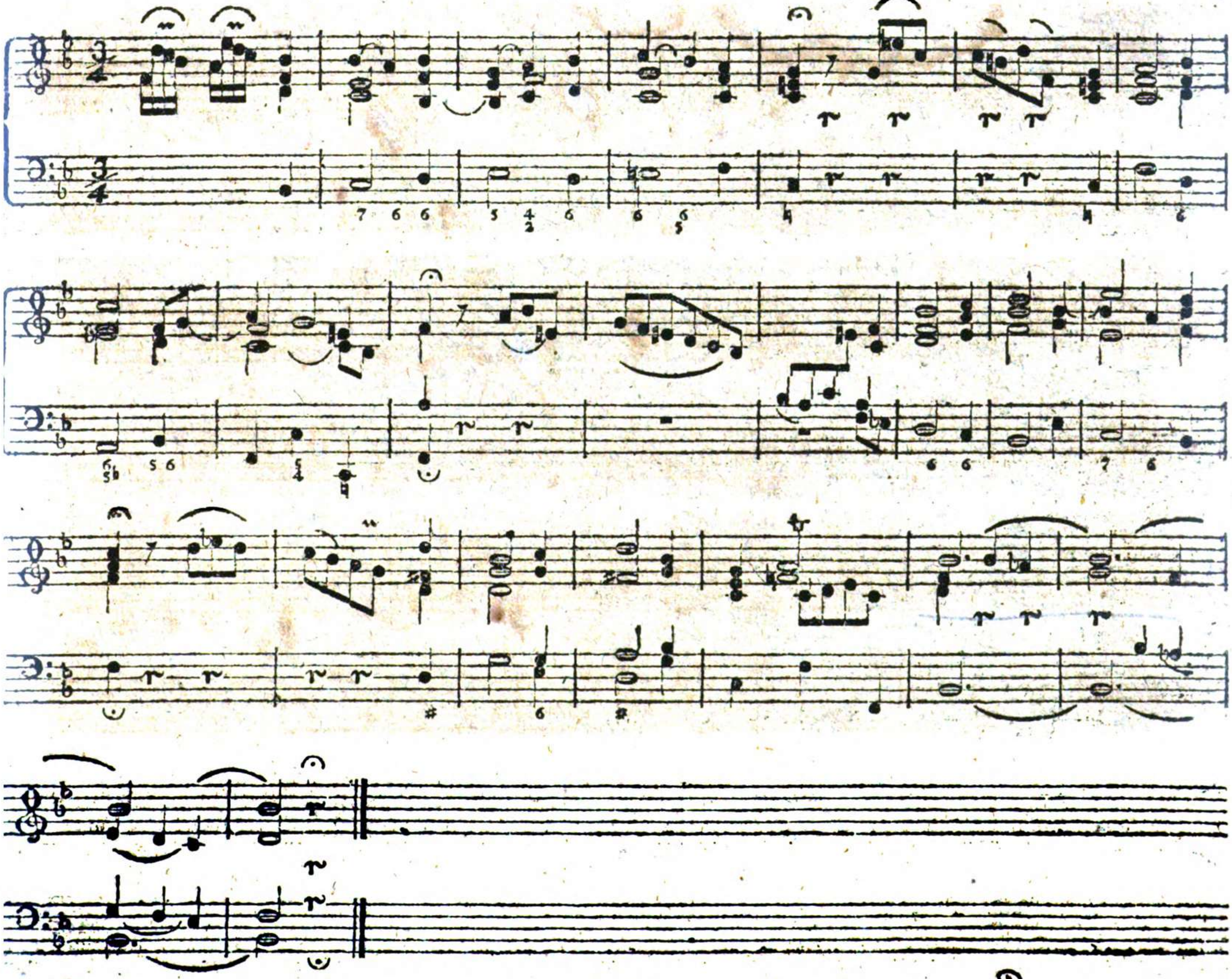
Choral.

P.

For.

retar:

pp.



Vorspiel zum Liede: Was mein Gott will, das geschehʼ allzeit ꝛc.

Man.

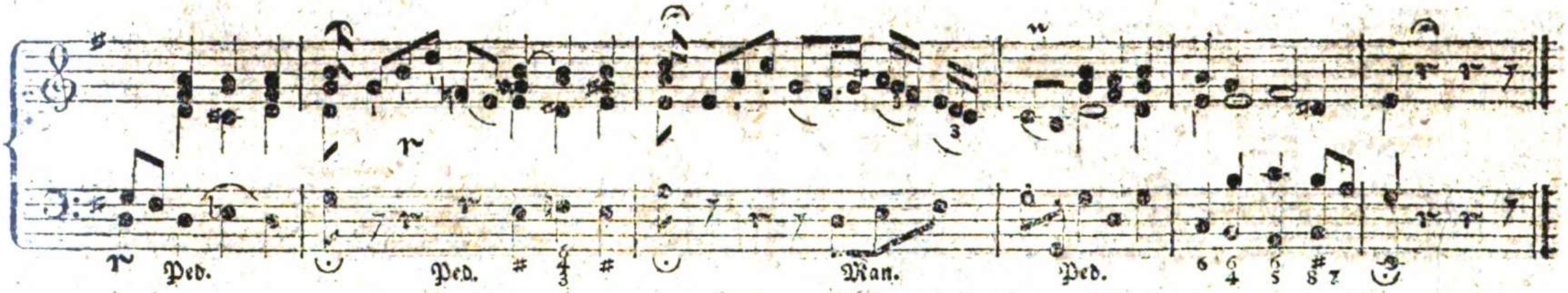
Vorspiel zum Chorale: So gehst du nun mein Jesus hin. ꝛc.

tr tr ten.

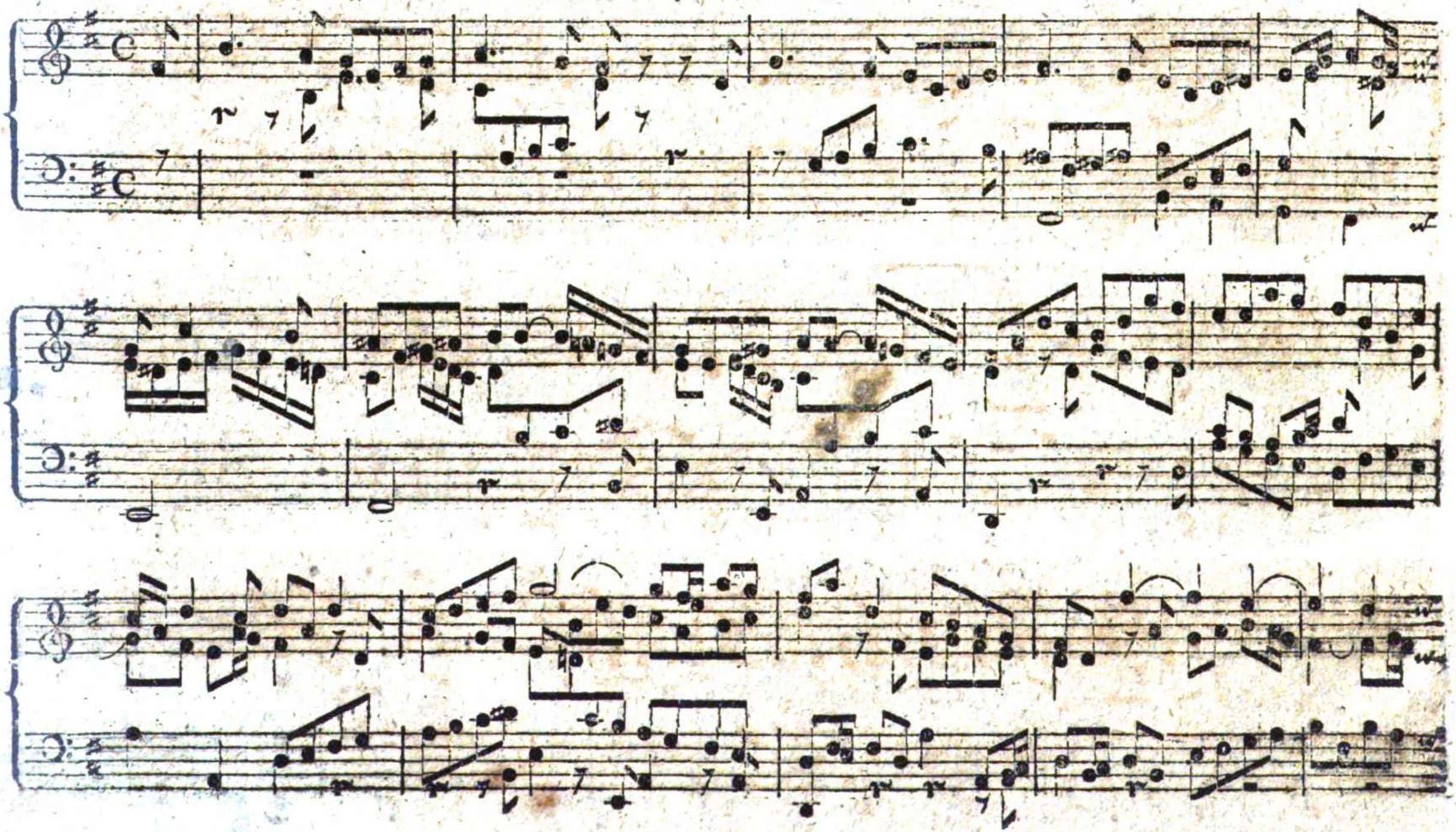
Choral.

Man. Ped. Man. Ped.

Ped. Man. Ped. Ped.



Vorspiel vor dem Choral: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc.



Choral.

Ped. Man. Ped.

1. 2.

Ped. Man. Ped.

Staatl. Bibliothek Regensburg

Ped.

Vorspiel zum Liede: Auf meinen lieben Gott cc.

Man.

Ped.

Choral.

Vorspiel zu dem Chorale: Ein' veste Burg ist unser Gott ꝛc.

Ped.

Man.

Ped.

Ped. Man. Ped. Ped. Ped. Man. Ped. Ped. Ped.

Vorspiel zu dem Chorale: Ein' veste Burg ist unser Gott ꝛc.

Ped.

Man.

Ped.

Ped. Man. Ped. Ped. Ped. Man. Ped. Ped. Ped.

Ped.

Zweytes Vorspiel über vorhergehenden Choral.

Ped. doppio.

Ped. dopp.

Choral

Man. Ped. Man. Ped. Man. Man. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped.

Nun folgen einige Themata, welche man als contrapunctiſche Subjecta, anſtatt des Baſſes brauchen kann, wie auch zu Fugen.

Man,

Fugetta.

Man.

Ped.

Zweyte Fugetta.

Ped.

Der Choral: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. variirt.

Adagio.

Man. Ped. Man. Ped.

Ped. Ped.

Ped. Ped.

Zweyte Veränderung ꝛc. mit voller Orgel und obligaten Pedal.

Dritte Veränderung fürs Piano Forte ꝛc.

f. p. p. cres. il For.

ten.

Vierte Veränderung. Mit voller Orgel.

Ped.

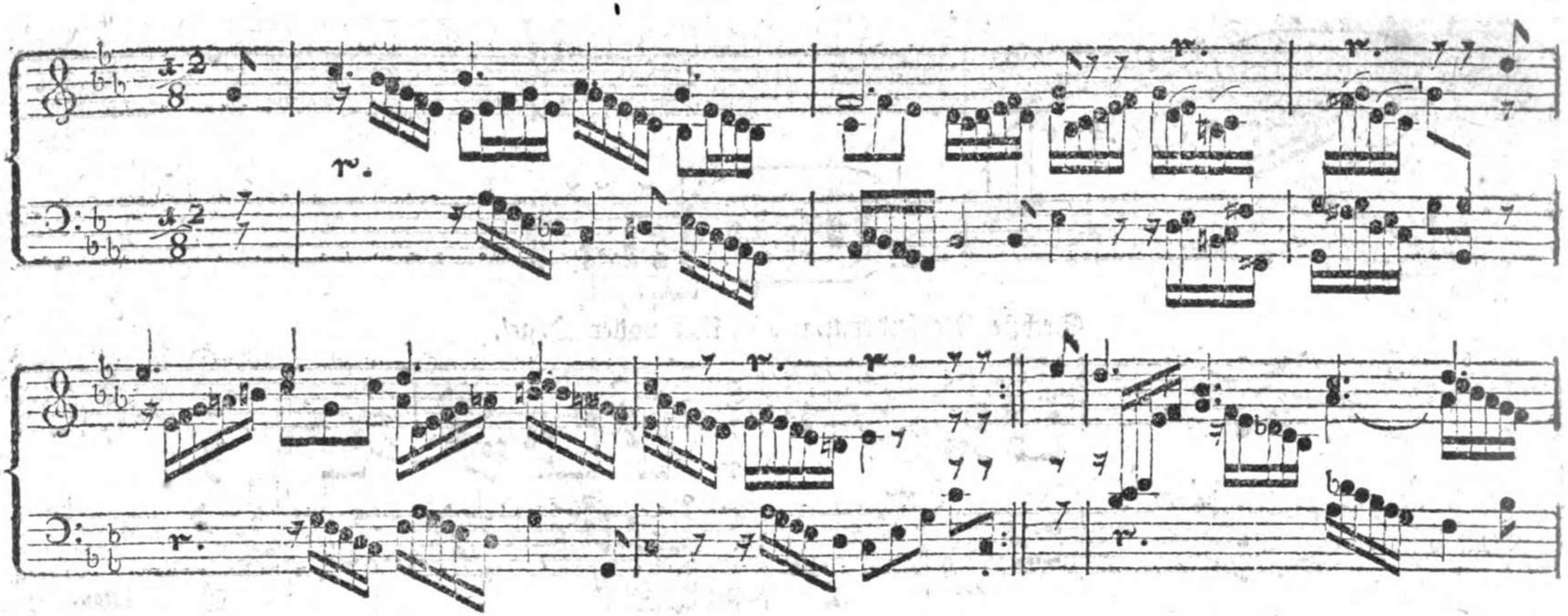
Ped.

Ped.

Man.

Ped.

Ped.



Sechste Veränderung. ♮. Mit voller Orgel.

Man. ♮. Ped. Man.

1. ♮.

Ped. Ped.

2.

Ped.

Ped. Ped. Ped.

Kleines fugirtes Vorspiel zum vorigen Liede: Für die volle Orgel.

Ped. doppio. Ped.

Ped.

Ped. doppio.

Nachspiele zum Ausgange, nach geendigtem Gottesdienste: für volle Orgel.

P.

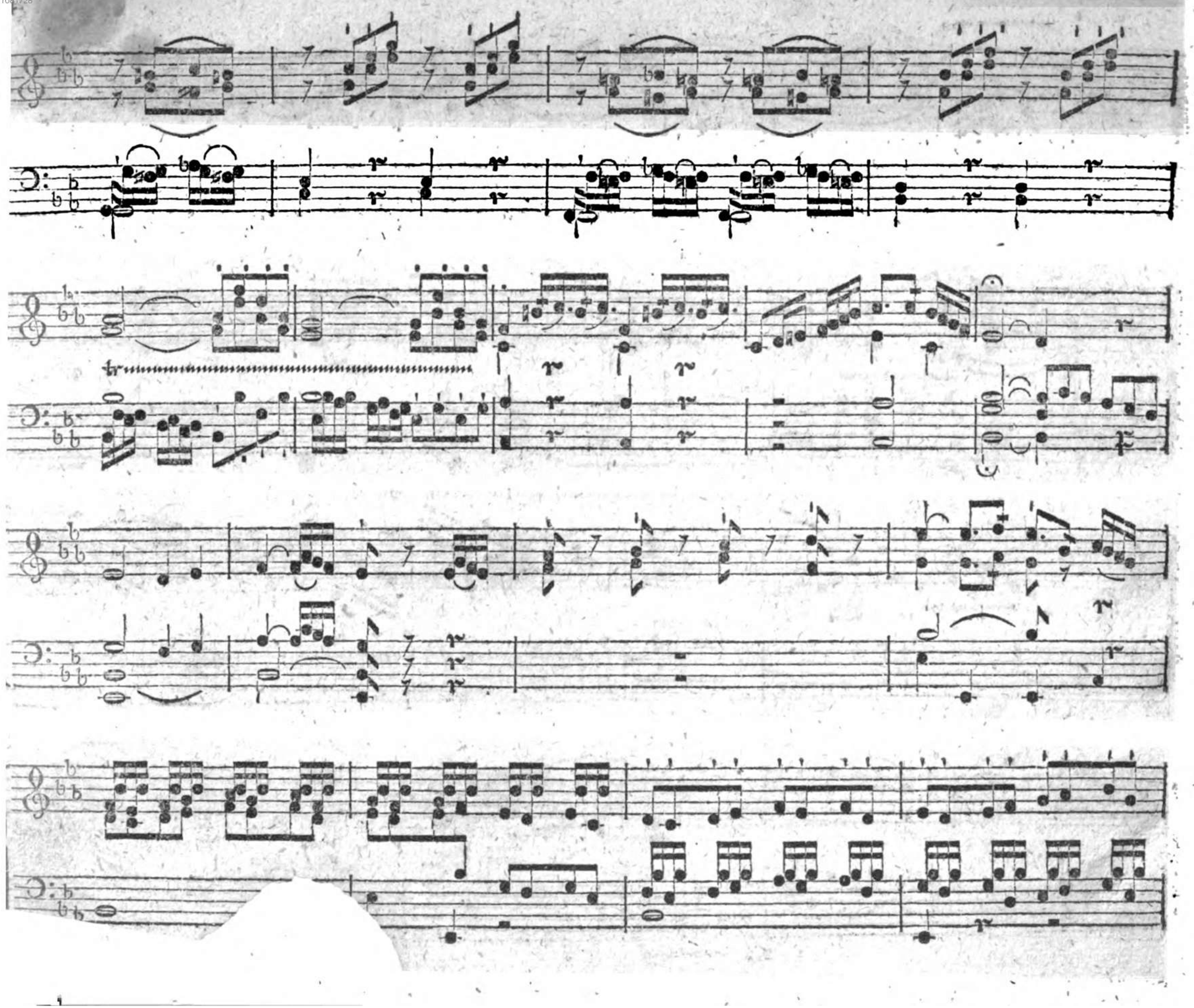
F.

P.

Man.

Ped.

Ped. Man. Ped.


tr

Nachspiel für volle Orgel mit 2 Claviren. No. II.

Pia.

Man.

For.

Ped.

Man.

Ped.

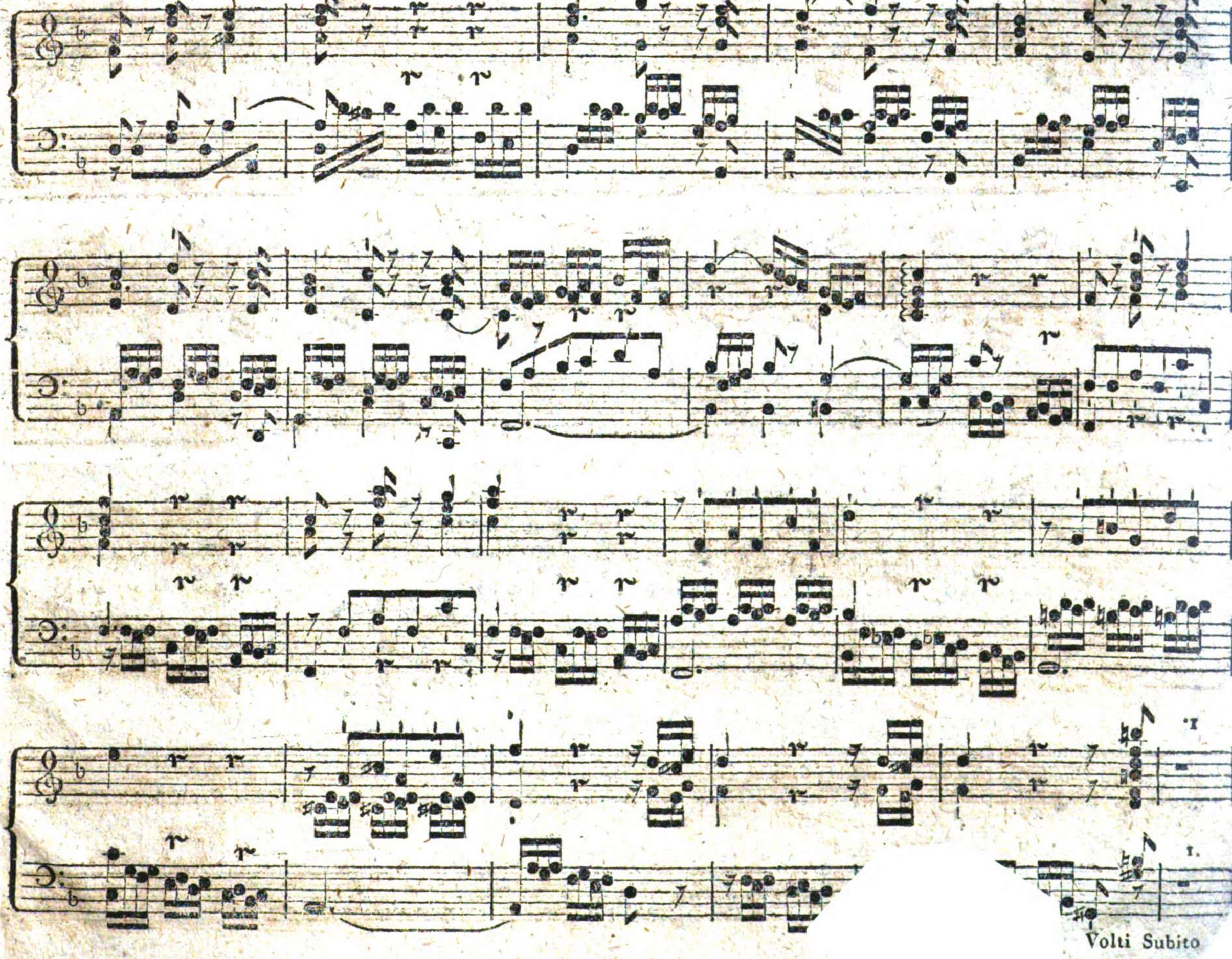
Po.

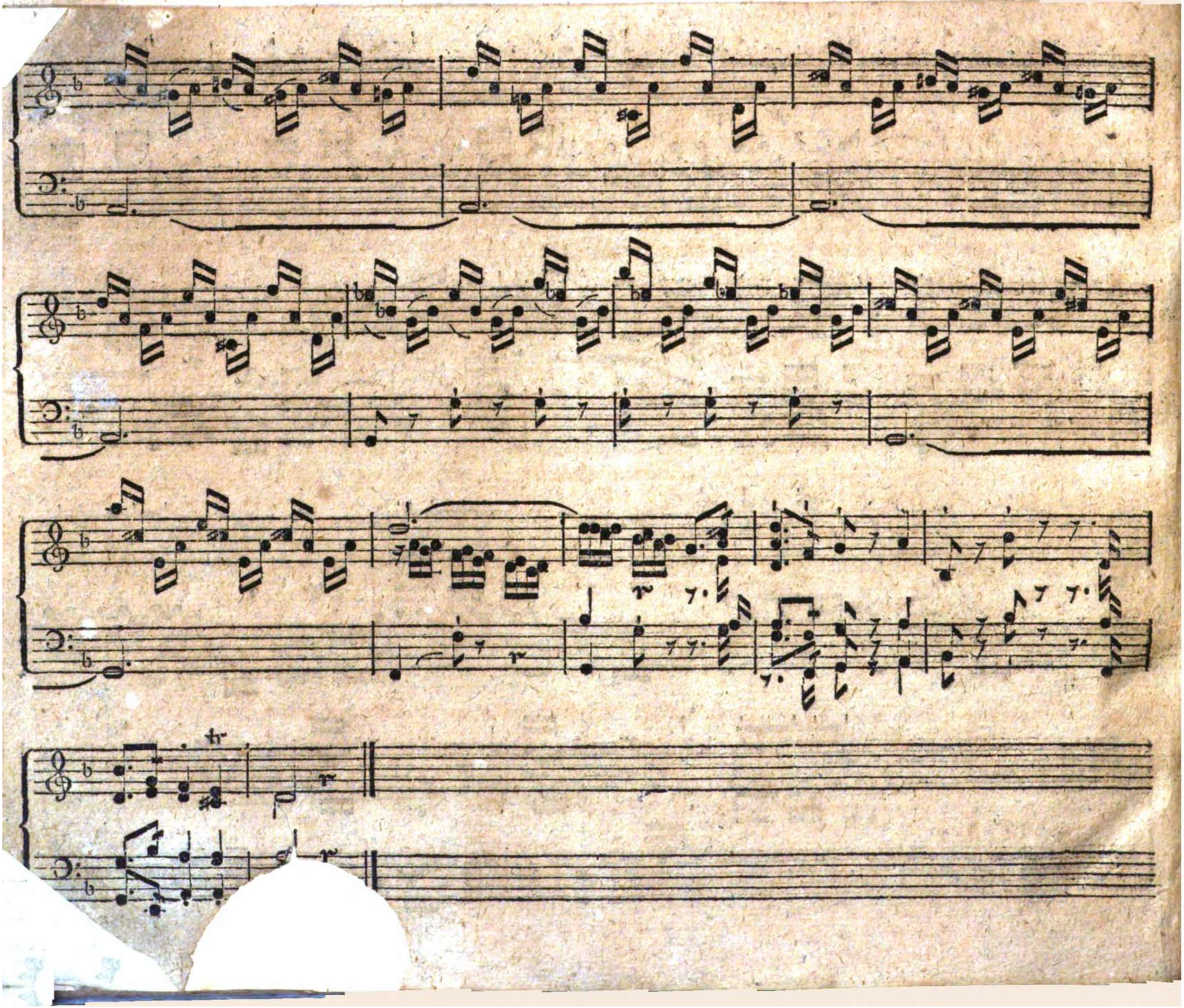
Man.

ten.

Ped.

Ped.


Volti Subito



Register.

1. Vorspiel zu dem Chorale: Es ist das Heil ꝛc. Andante auf einem Manuale mit sanften, aber etwas männlichen Registern (etwa Flöte 8 Fuß und Quintatön 8 Fuß, oder Grobgedackt 8 Fuß; im Pedale Subbass 16 Fuß und Oktave 8 Fuß.)

2. Choral mit vollem Werke auf einem Manuale.

3. Vorspiel zu dem Choral: Sey Lob und Ehr ꝛc. mit vollem Werke. Majestätisch.

4. Choral auf einem Manuale mit vollem Werke.

6. Choral.

8. Harmonisches Vorspiel zum vorigen Liede. Etwas langsam. Ein Manual und sanfte Register, (etwa Viola de Gamba 8 Fuß und Grobgedackt 8 Fuß.)

9. Vorspiel zum Chorale: Jesu meine Freude ꝛc. 1 Manual; Andante, mit etwas starken, doch keinen scharfen Registern (etwa Prinzipal 8 Fuß und Grobgedackt 8 Fuß.)

10. Choral Jesu meine Freude, (für volle Orgel.)

14. Vorspiel zu: Jesu deine Passion. Langsam, als Trio auf 2 Manualen, mit sanften Registern. (Hat man 3 Manuale, so kann man für die Mittelstimme, wenn sie den Cantum firmum nicht führt, Viola de Gamba 8. Grobgedackt 8. ziehen; wenn sie aber die Melodie hat (vom 5—8 und 10—13 Takte) mit der linken Hand auf einem andern Manuale spielen und für dieses ein stärkeres und männlicheres Register z. B. Prinzipal 16 F. Oktave 8 F. und Flöte 8 F. wählen. Für die Oberstimme Flöte 8 F., Quintatön 8 F. und Lieblich Gedakt 8 F.)

16. Choral.

19. Vorspiel zu: Mir nach spricht Christus ꝛc. Langsam, auf einem Manuale mit sanften Registern etwa Viola de Gamba 8 Fuß, Grobgedackt 8 Fuß.)

20. Choral.

21. Vorspiel zu: Straf mich nicht ꝛc. Andante, auf 1 Man. mit sanften Registern (etwa Flöte 8 F., Quintatön 8 F., Lieblich Ged. 8 F. und Kleingedakt 4 F.)

22. Choral.

23. Vorspiel zu: Herr Jesu Christ u. s. w. Largo, auf einem Manuale ganz schr· Viola de Gamba 8. F. und Quintatön 8 F.)

S. 26. Vorspiel zu: Was mein Gott will u. s. w. Mit vollem Werke. Ernsthaft. Andante un poco Adagio.
S. 27. Choral.
S. 28. Vorspiel zu: So gehst du denn u. s. w. Langsam, auf zwey Manualen, mit sanften Registern (etwa Flöte 8 F. Lieblich Gedackt 8 F., Quintatön 8 Fuß für die Oberstimme: Viola de Gamba 8 F., Grobgedackt 8 F. für die Mittelstimmen.)
S. 29. Choral.
S. 30. Vorspiel zu: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. Andante. Auf einem Manuale mit sanften Registern, doch lieber etwas stärker, als schwächer.
S. 31. Choral.
S. 32. Vorspiel zu: Auf meinen lieben Gott ꝛc. Langsam fürs volle Werk.
S. 33. Choral.
S. 34. Vorspiel zu: Eine veste Burg ꝛc. Nicht zu langsam fürs volle Werk.
S. 35. Choral.
S. 36. Zweites Vorspiel zu vorstehendem Choral. Feurig fürs volle Werk.
S. 37. Vorspiel zu: Das Jesulein soll doch mein Trost. Angenehm lebhaft. Ein Manual. sanfte Register (etwa Flöte 8 F. Lieblich Gedackt 8 F. Quintatön 8. F.
S. 38. Choral.
S. 40. Fugette. Nicht zu langsam. Mit vollem Werke.
S. 41. Fugette 2. Vt Supra.
S. 42. Variationen über den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden. Volles Werk.
S. 51. Kleines fugirtes Vorspiel zu obigem Chorale. Nicht zu geschwind.
S. 52. Nachspiel. Andante ma non troppo.
S. 55. Zweites Nachspiel. Andante.

Note: Da immer eine Orgel vor der andern in Ansehung der Stimmen, der Füße und in der Anzahl der Manuale verschieden ist; so versteht es sich von selbst, daß man die Register nur darum beigesetzt hat, um dem Anfänger allgemeine Anleitung zu dem richtigen Vortrage der einzelnen Stücke zu geben.