Der

angehende praktische Organist,

oder

Anweisung

zum

zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen
in Beispielen.

Von

Johann Christian Kittel,

Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Erste Abtheilung.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Preiß 1 Rthlr. 8 Gr.

Erfurt,
bei Beyer und Maring
1808.

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 beigefügt, 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 darinn 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 Stand selbst zur 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 Bachi-

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

Ob ich gleich bey 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 Lücken 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.

I.

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 demselben beschäfftiget, erfordern eine ernste, von allen Irrdischen 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 Cermonien — alles das 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 — mithin 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 ausgedruckt, am leichtesten erregt, geleitet und erhöhet werden. Wenn wir von erhabenen und freudigen Empfindungen, wie die der Andacht, der Anbetung, des Preißes, 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 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 Vervollkommung dieser religiösen Musik bey. Man erhöhete ihre Wirkung unter andern auch dadurch, daß man zu dem Gesange Instrumente gehen ließ, und Vocalmusik mit Instrumentalmusik verband. 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 fortspie-

len, damit ihre Töne den Eindruck der Empfindungen, welche der Gesang erweckt hatte, fest hielten und bleibender machten. Diese Einrichtungen gaben der religiösen Handlung mehr Interesse, Würde und Nachdruck.

Späterhin erfand man ein Instrument, welches nicht nur die Wirkung aller bisher gebräuchlichen zusammengenommen, allein erreichte, sondern auch durch Kraft und Majestät weit übertraf — es war die Orgel. Was vorher Viele nur schwach und unvollkommen leisteten, das konnte jetzt ein Einziger durch dies Instrument weit besser und vollkommner bewerkstelligen. Aus diesen 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 der Organist eines der wichtigsten Beförderungsmittel der Andacht in seine Hände. Er soll durch Musik die Empfindungen der Andacht in den Herzen seiner Zuhörer erwecken, unterhalten und erhöhen. Der Grad, in welchem er sich diesem Ziele entweder nähert, oder sich von ihm entfernt, bestimmt seine eigene Tauglichkeit, oder Untauglichkeit zu dem wichtigen Geschäffte, das er übernommen hat.

II.

Natur und Wissenschaft — das sind die beiden Ammen, ohne welche kein Zögling der Kunst gedeiht, am wenigsten der der Tonkunst. Musikalisches Talent und Kunstfertigkeit sind also auch die beiden Haupterfordernisse zu einem guten Organisten.

Derjenige, welcher durch die Töne der Orgel Andacht in seinen Zuhörern hervorbringen will, muß nicht nur selbst edlerer 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, als irdischer Dinge, innige, beinahe bis zur Empfindung erhöhete Ueberzeugung von der Würde und erhabenen Bestimmung der Religion, Reitzbarkeit des Gefühls und der Empfindung, feuriger Drang sich mitzutheilen — alles das sind zwar schon an sich mehr freye Geschenke der Natur, als durch zweckmäßige Anstrengung des Verstandes erworbene Güter: aber doch kann eifriges Bemühen das letztere, vieles Lernen und Ueben auch einen ziemlich mittelmäßigen Grad dieser natürlichen Gaben bis über die Hälfte erhöhen. Demohnerachtet sind sie zu unvermögend, 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 edlere 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 anzieht und ergötzt. Die eigentliche Kraft zum Tonkünstler kann allein die Natur geben, — weder Verlangen, noch Anstrengen, noch Lernen kann sie ersetzen — aber sie bleibt ein todter, nutzloser Schatz, bis der Eigenthümer den Schlüssel findet, welcher ihm zu dem Besitze des Gutes verhilft, nehmlich die Wissenschaft des Gebrauchs, die Kunst. Wenn unser Geist bis zu dem

Höchsten, was er erreichen kann, emporstieg, wenn unser Herz von Andacht entflammt ist, wenn unser ganzes Wesen im Durste glüht mitzutheilen, was uns so reich beglückt — durch Musik mitzutheilen; — was hilft uns das, wenn uns die Gabe fehlt, deutlich auszudrücken und vorzutragen, was durch uns Andere haben sollen?

Wer also fühlt, daß ihm die Natur die Gaben verliehen hat, welche ihn 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, der befleißige sich durch Studium jene natürlichen Gaben so sehr auszubilden und zu erhöhen, als es zur besten Erreichung des Zweckes von seinem Spiele nur immer möglich ist. Ist er es sich aber bewußt, daß ihm die Natur jene Gaben versagt, oder doch in einem so geringen Grade mitgetheilt hat, daß er nicht dazu berufen ist Andern vorzuempfinden, und zu schwach sie zu Empfindungen zu erwecken, welche ihm selbst mangeln, ob ihn gleich äussere Verhältnisse in den Fall gesetzet haben, dies wenigstens versuchen zu müssen; so lasse er es sich heilge Pflicht seyn, die Wichtigkeit und die Größe seines 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 er sicher ist sich nichts zu Schulden kommen zu lassen, was die Erreichung der Absicht seines Spieles hindern könne, wenn er sie auch gerade nicht sichtlich fördert. Hierzu hat jeder Verbindlichkeit, es ist Jedem möglich und es ist noch immer das Wenigste, was von ihm gefordert werden kann.

III.

Nach dem bisher Gesagten lassen sich die Mittel zur Bildung eines brauchbaren Organisten in folgende vier Vorschriften zusammenfassen.

1) Bedenke fleißig den Zweck, welcher durch die Orgelmusik bey öffentlichen Gottesverehrungen erreicht werden soll. Das stäte Hinblicken aufs Ziel macht nicht nur, daß wir den rechten Weg nicht verfehlen, sondern es hilft auch dazu, daß wir besser gehen. Uebrigens erhellt der Zweck des Spieles des Organisten am deutlichsten aus der Beschauung der Geschichte seiner Entstehung aus der Natur. Ich habe oben versucht die ersten Grundzüge zu diesem historischen Gemälde zu entwerfen und man wird sie leicht zu einem Ganzen ausführen können, ohne gerade viel Aufwand der Phantasie dazu nöthig zu haben.

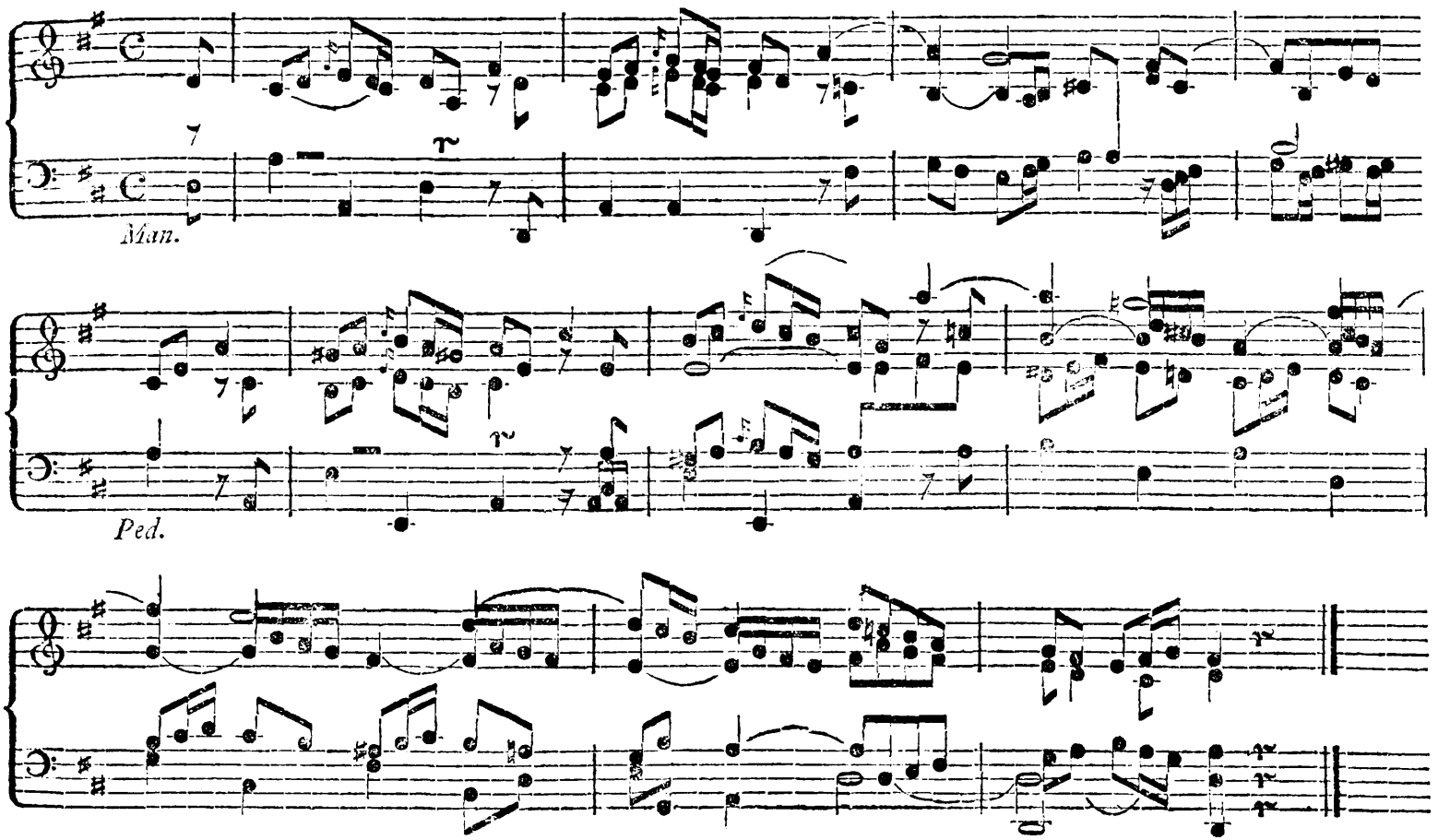
2) Studiere die Natur, denn sie ist die Mutter der Kunst. Der Charakter des Orgelspiels ist Kraft, Herzlichkeit, Würde, feyerlicher Ernst, Majestät — aber woher können wir wohl richtigere und tiefere Eindrücke des Einfachen, des Großen und Erhabenen erhalten, als von der Betrachtung der Natur? Suche, junger Künstler, oft im Freyen die Einsamkeit. Uebergib 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 Eingeweihete nur in den unsterblichen Werken großer Künstler wiederfindet, ohne es durch Worte nennen zu können. In dieser Schule kannst du niemals auslernen und je länger du in ihr verweilst, je mehr Schätze wirst du entdecken, die du sonst nie ahndetest.

3) Lerne und übe die Kunstregeln. Es sind Gesetze der Natur, welche von den ersten und erfahrendsten 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 meinen. Wir würden bey den herrlichsten Anlagen, bey den tiefsten Einsichten in das Innere der Kunst doch selbst das Geringste und Gemeinste nur mit unsäglicher Schwierigkeit und dennoch stümperhaft zu Stande bringen, wenn wir nicht die Materie zu behandeln verstehen, welche wir formen wollen. 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 unschmackhaft und wäre es auch aus dem fruchtbarsten Keim emporgeschossen, so bleibt es doch ein wildes Gewächs. Das Produkt einer selbst mittelmäßigen Erfindungskraft mißfällt selten ganz, wenn es seiner Form und Bearbeitung nach korrekt ist. Der Orgelspieler muß dies insbesondere wohl beherzigen, denn der Stuel, 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 Wirkung seines Spiels.

4) Schaue gute Muster an. Sie sind erfahrne 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 hierbey 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 können. Diesen müssen wir also blos in einer richtig bestimmten Entfernung folgen. Das zweckmäßige Studium guter Muster hat ungemeine Vortheile, aber es kann auch ungemeine Nachtheile bringen, wenn es falsch angelegt ist. Mündlicher guter Rath ist hier ein großes Gut! — Doch ich breche ab, denn diese Materie wird besser gar nicht ausgeführt, als unvollständig.

Nachfolgende Blätter sind dazu bestimmt, den jungen Künstlern, welche sich zu guten Organisten bilden wollen, den Gebrauch der eben angegebenen Hülfsmittel zu zeigen und zu erleichtern. 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 gesucht, diese Lücke auszufüllen. Die ersten nöthigen Vorkenntnisse setze ich bey dem Gebrauche dieser Arbeit 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 Schrift, 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, von erwünschtem Nutzen seyn.

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 den 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 zum Voraus so deutlich angeben, daß die weitere Ausführung des Thematis nichts weiter seyn könne, als Darstellung verschiedener Modificationen der in demselben angezeigten Empfindung,

2) es muß aus einem sangbaren, d. h. melodisch richtigen Gedanken bestehen,

3) dieser Gedanke muß einer guten harmonischen Begleitung fähig seyn,

4) er muß ein für sich bestehendes Ganze ausmachen,

5) man muß in ihm die Tonart, aus welcher das Stück gehen soll, genau erkennen können,

6) er darf für das Tonstück weder zu lang noch zu kurz seyn.

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 verschiedenen Gedanken, wel-

cher sich jedoch derselben wohl anschmiegen läßt, wie aus dem N. 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 zweiten Taktes 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 moduliret. 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 Grundtons 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 Cadenz 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 9ten 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 weſentlichen Theil des Thematis enthält. Der Tenor ſchweigt anfangs, wie oben, und ahmt dann dem Alt in der Octave kanoniſch nach, wobey ihn jener in der Sexte mit dem ganzen Themate begleitet.

In die zweite Klauſel 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 Klauſel einen ſolchen Gang an, 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 ihm 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 Octave. 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 Vortrages 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, und wird dadurch eigentliches Vorspiel. 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 auseinander 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 trefflich 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 im 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 erfahrne 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 jetzt 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 mehrern 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 übrige 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 dabey 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 Baß. Es wird darum der Kunst doch nie an Gelegenheit fehlen, sich in ihren 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 untereinander und gegen die beiden äußern verhalten. 2) Man hasche in der Bearbeitung nicht nach Künsteleien, 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 *). Gerade 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 Product 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 Kräften gebreche. Wer richtig empfindet und gewohnt ist dem Gange seiner Empfindung zu folgen, wird am besten auskommen. Begann

*) 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. . .

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.

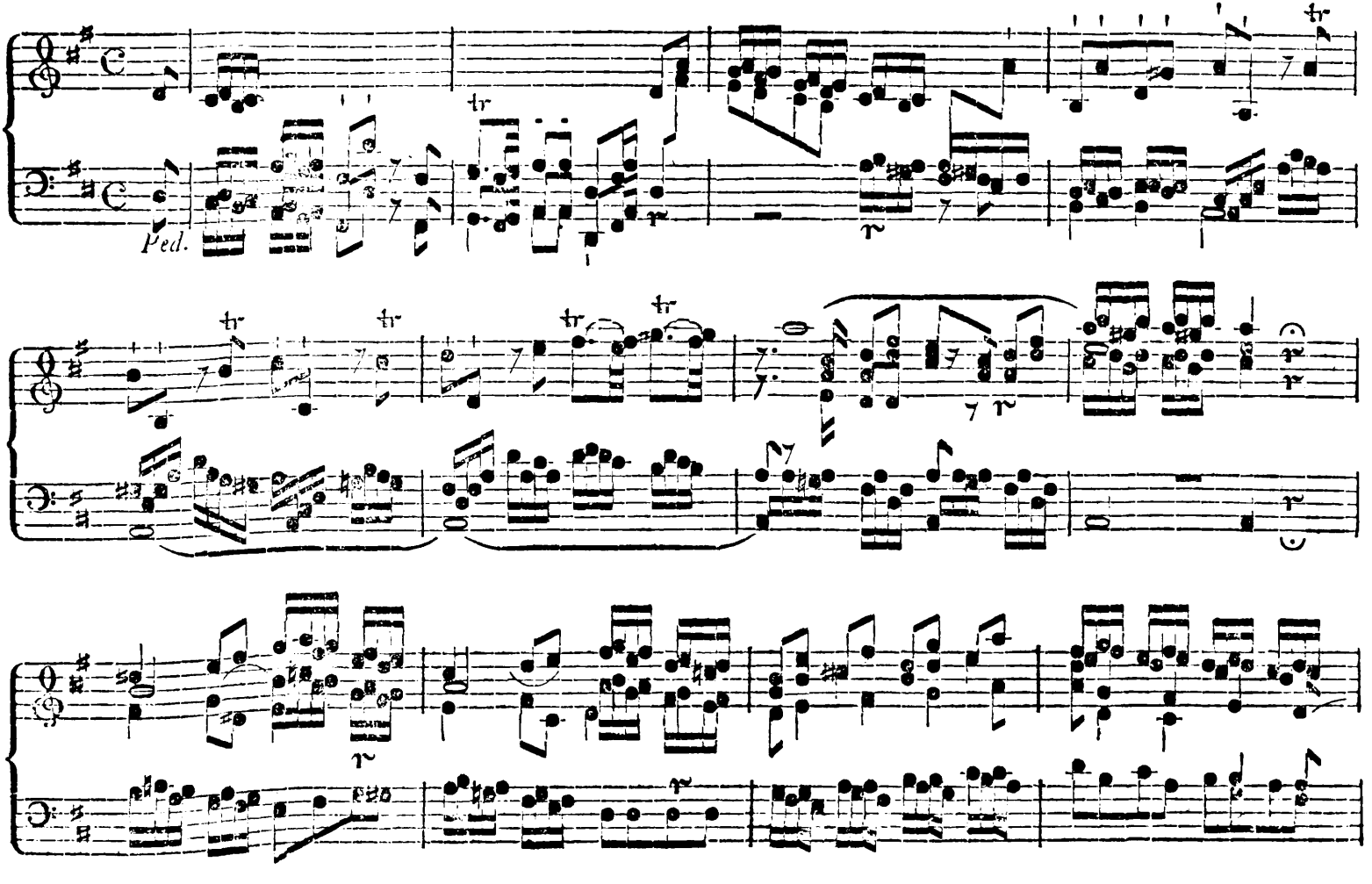
Uebrigens versteht es sich, daß man eine solche kräftige Ausführung des Chorals mit Beurtheilung und Auswahl anwenden müsse. Man verfahre hierin nach Anleitung des Textes. Man spiele den Choral ganz simpel, wenn die Bedeutung der Worte des Textes dieses zu erfordern scheint, oder die Melodie weniger bekannt ist. Ein zweckmäßig veränderter Baß kann schon viel thun. Man kann auch nach Befinden drei Stimmen kontrapunktisch bearbeiten, wie es hier mit zweien 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.

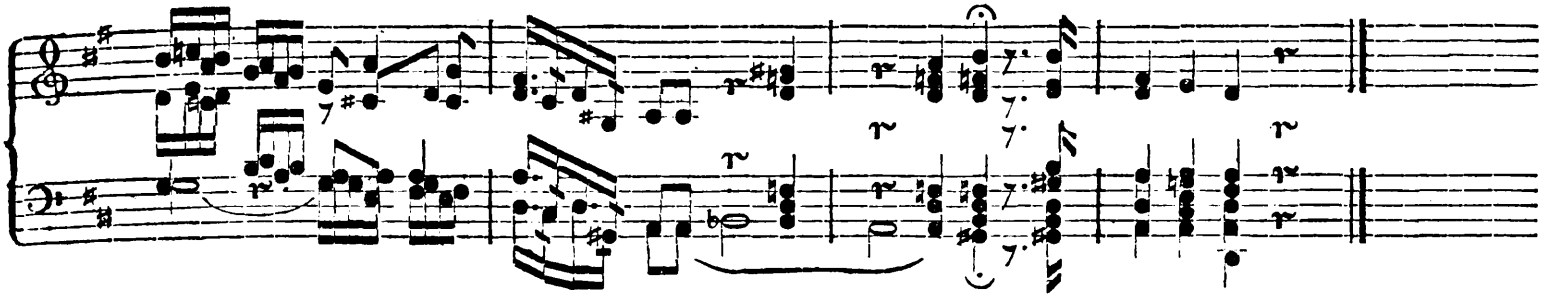
Werfen wir nach dem bisher Gesagten noch einen Blick auf obigen Choral, so beweist theils der Gang des Cantus firmus selbst, theils das Freye und Ungezwungene in seiner Begleitung, daß das Thema zu dem Kontrasubjekte mit Glück und Ueberlegung erfunden ist. Das wechselseitige Eintreten und Wiederabtreten der Stimmen verbreitet Leben und Mannichfaltigkeit durchs Ganze, es erhebt die angebrachte Kunst und giebt ihr doch dabey 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 beweist 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

*) Das Natürliche ist schön, wenn es angenehme, edle, erhabene Empfindungen und Gedanken in uns erweckt. Nicht alles, was natürlich ist, ist daher auch schön. Wenn z. B. ein neuer Dichter Mozarten in der Oper Don Juan die Worte komponiren läßt: krieg' du die Kränke — (sit venia verbo)! — so ist dies zwar nach den Sitten einer gewissen Volksklasse natürlich, aber sicherlich nicht schön gesagt. Dies in Hinsicht auf die Rüge eines Rezensenten in der musikalischen Zeitung, welcher den Ausdruck schöne Natur, für sentimental hielt. Siehe Sulzer-

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.

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



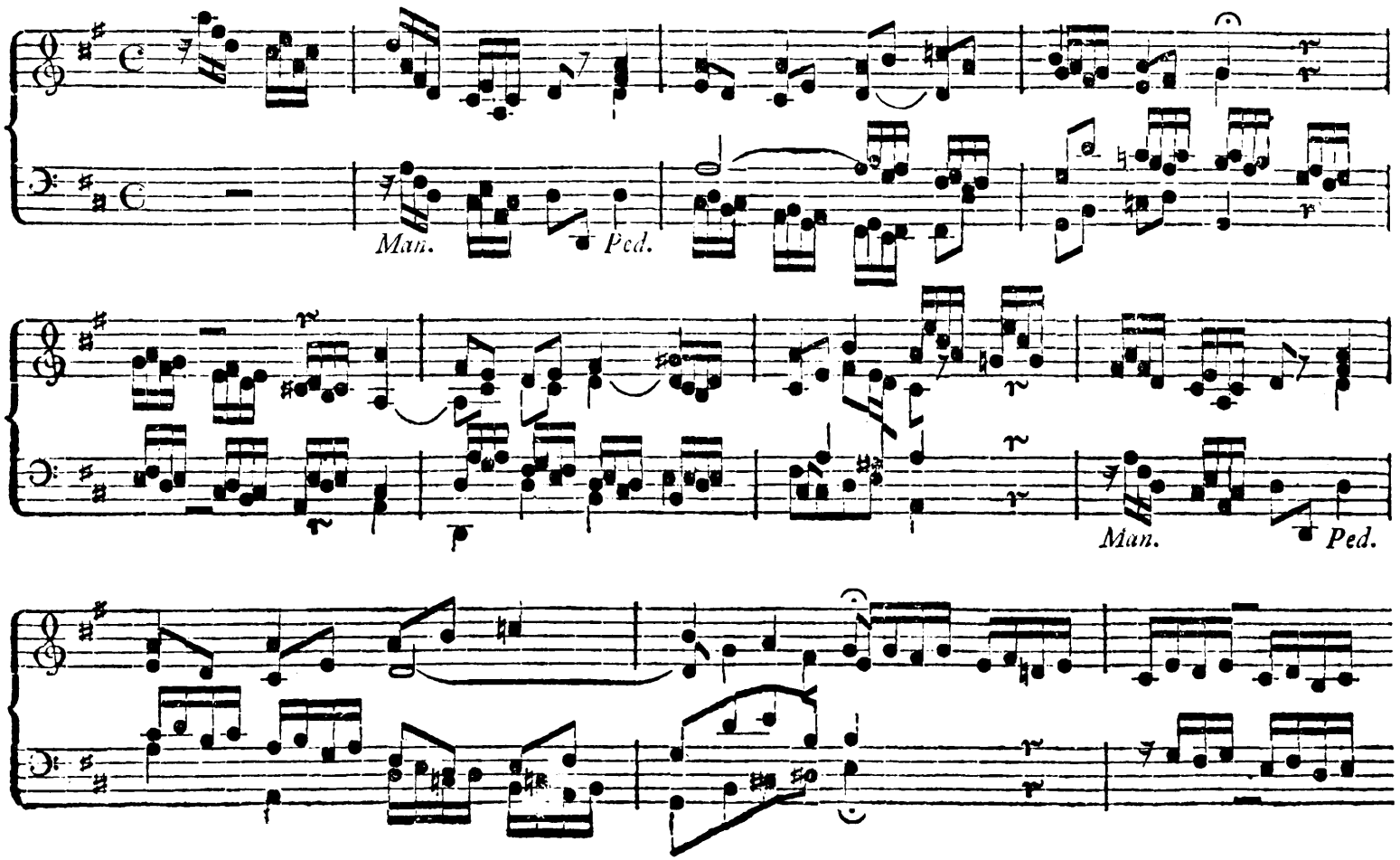


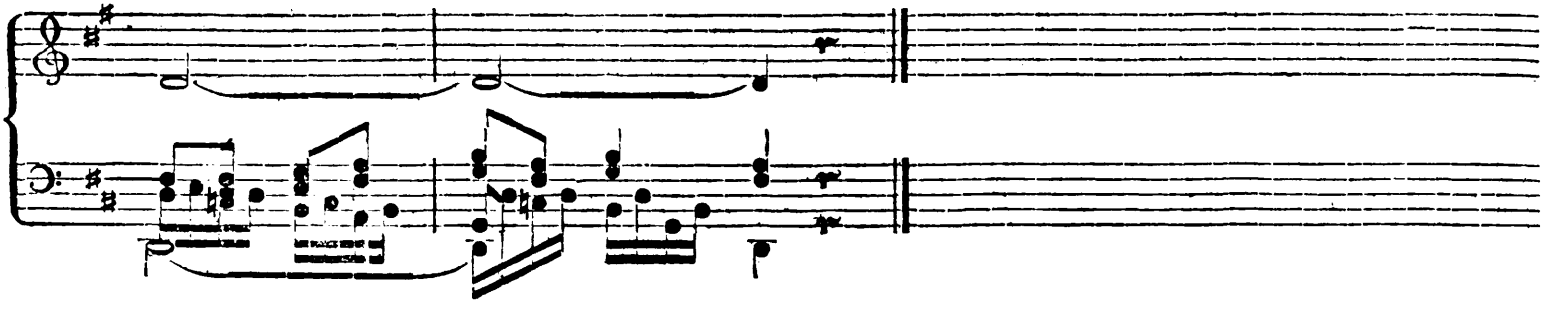
Das Thema zu diesem Vorspiele ist zwar kein aus der Choralmelodie selbst entlehnter Gedanke, aber theils zu einem Kontrasubjekt für denselben, theils zu eigener Bearbeitung geschickt. Der Charakter dieses Vorspiels ist Feuer und Majestät und darnach muß auch der Vortrag eingerichtet werden.

Der Anfänger sehe aus diesem Beyspiele, 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, mannichfaltig 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, dem ohnerachtet 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 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 belästigen, 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 aufeinander 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 schläfrig 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.

Choral: mit vorigem Thema, mit voller Orgel.





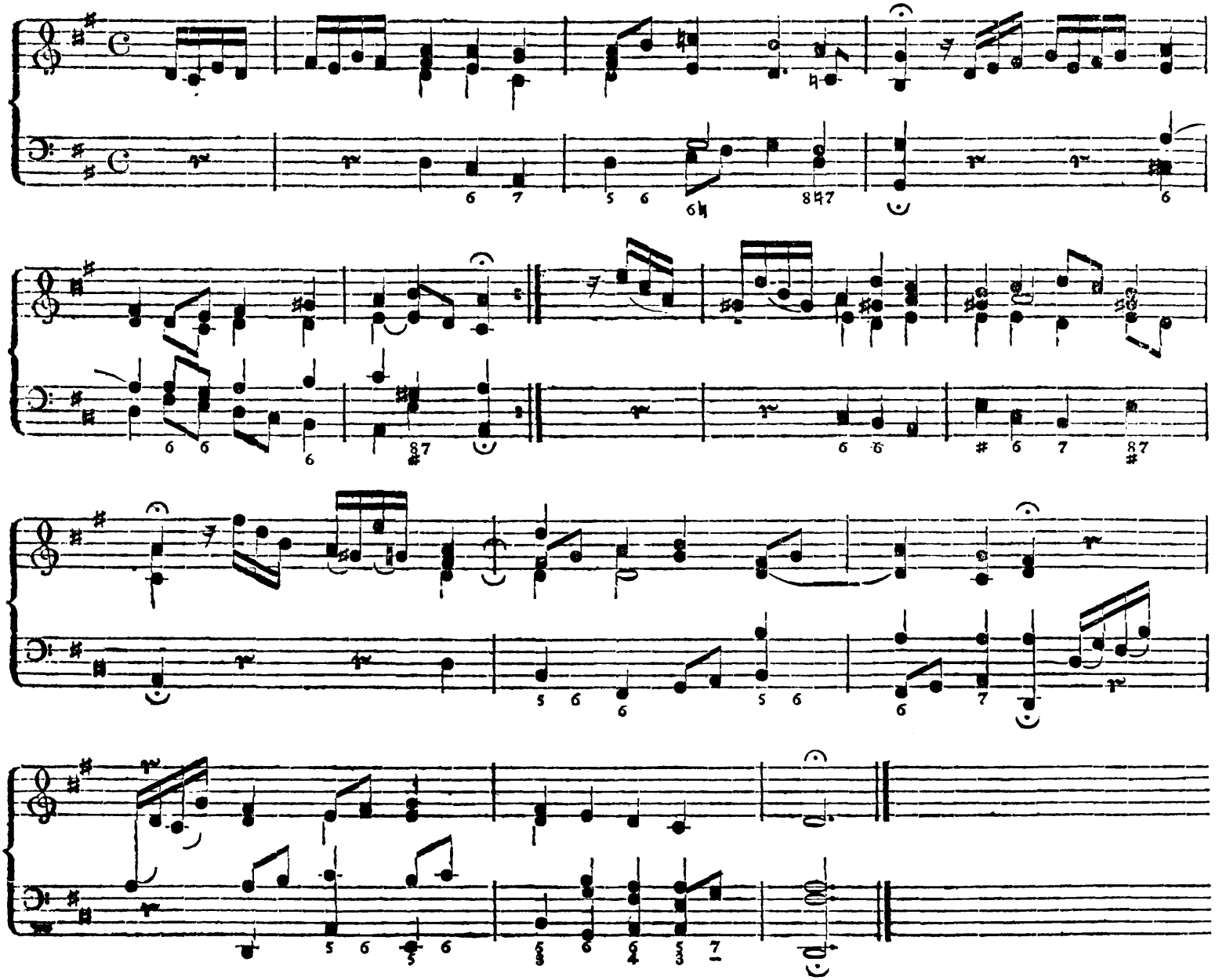
Diesem Chorale ist das Thema des vorhergehenden Vorspieles als Kontrasubjekt beigesellt, welches in den drei begleitenden Stimmen ausgeführt wird. Die erste Klaußel ist zweimal bearbeitet, damit der Anfänger sehe, wie man selbst bey einer künstlichen Ausführung doch nicht immer grade den einen Weg einschlagen müsse. Die Ungebundenheit ist einer der großen Vortheile, welcher aus einer reinen Schreibart und aus einem natürlichen einfachen Baße herfließen. In dem Kreiße, 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 bei der Betrachtung dieses Vorspiels und Chorals den Anfänger noch auf einige Freiheiten 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 ~~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 herbeiführen. 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 Vorspiels 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 zuvor 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 Beyspiele des Baßes. Im eilften Takte erlaubt sich der Baß wiederum gleiche Freiheit, und bald darauf (im zwölften Takte) auch die Oberstimme, obgleich mit

einer 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 beiden 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 Tonstücks, 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 freier 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 versteht 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 beschäfftiget. 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, welcher 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 Kontrasubjekt des Chorales selbst hingegen läßt sich im Zwischenspiele vernehmen. Hierdurch verlernt nach und nach das Ohr beide melodische Figuren genauer zu unterscheiden und gewöhnt sich dieselben untereinander 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 auffallen. 3) Man verharre in solchen Abweichungen *nicht zu lange*, sondern lasse immer wieder darum und darneben den Hauptgedanken hören, und beim 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 den Anfänger.



Für die, welche den Choral in seiner simpelsten Form zu betrachten wünschen, ist dieses Beyspiel 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 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 längern 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 insbesondre derjenige angelegen seyn lassen, welcher die Kirchengesänge statt mehrerer Instrumente mit der Orgel allein begleitet. Der Gegenstand, von welchem wir jetzt reden, gehört unter die Veranlassungen, welche sich ihm am häufigsten darbieten, diesen Eifer zu beweisen. Es entsteht 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 heißt nicht blos ausfüllen, sondern auch verbinden und vorbereiten soll, eine willkührliche Formel ist, durch welche zwey 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 übergehn, daß es mit beiden melodisch und harmonisch richtig zusammenhänge. Hierunter verstehe ich gerade 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, alleinstehenden 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 gerade 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 gan-

ges Leben hindurch nicht gehörig lösen lernen. Hier zeigt die größte Gelehrsamkeit gerade 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 Akkorde 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 zwei auseinander herfließende Akkorde in eine gute melodiſche Figur gebracht, ſind ihm Stoff genug, um einen guten Uebergang, daraus zu bilden, und dennoch kann er ſich dabei 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 beim 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 drei Begleiterinnen zu, die auf nichts bedacht ſind, als ihrer Führerin Hoheit, Allgewalt 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, wenn er beitreten 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 Kreis 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 erfor

dert, — man lasse diesen Gedanken ferner nur in einer, oder zwei, höchstens in drei 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 ausgedrückt wird. Der Umfang, welcher dem Zwischenspiele gewöhnlich vergönnt ist, ist freilich so beschränkt, daß sich nur wenig und dies Wenige selbst immer nur noch ziemlich unvollkommen in ihm darstellen läßt; aber der denkende und erfahrne Organist weiß auch diesen geringen Raum zweckmäßig zu benutzen. Durch einen einzigen wohlgewählten Akkord 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 gerade 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 gerade nichts dazu beiträgt ihre vereinigte Wirkung zu verstärken. Der Hauptcharakter des Chorals sey nun 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 bei der Begleitung von Melodien, 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 gerade 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 hinauf und herabzurollen, ohne zu beherzigen, daß wohlabgerichtete Finger ohne einen richtigen Verstand immer noch ein sehr zweifelhaftes Gut sind: andre meynen, hier sey die beste Gelegenheit ihren Witz in allerlei schnakischen Einfällen glänzen zu lassen; andere befleißigen sich darin der musikalischen Mah-

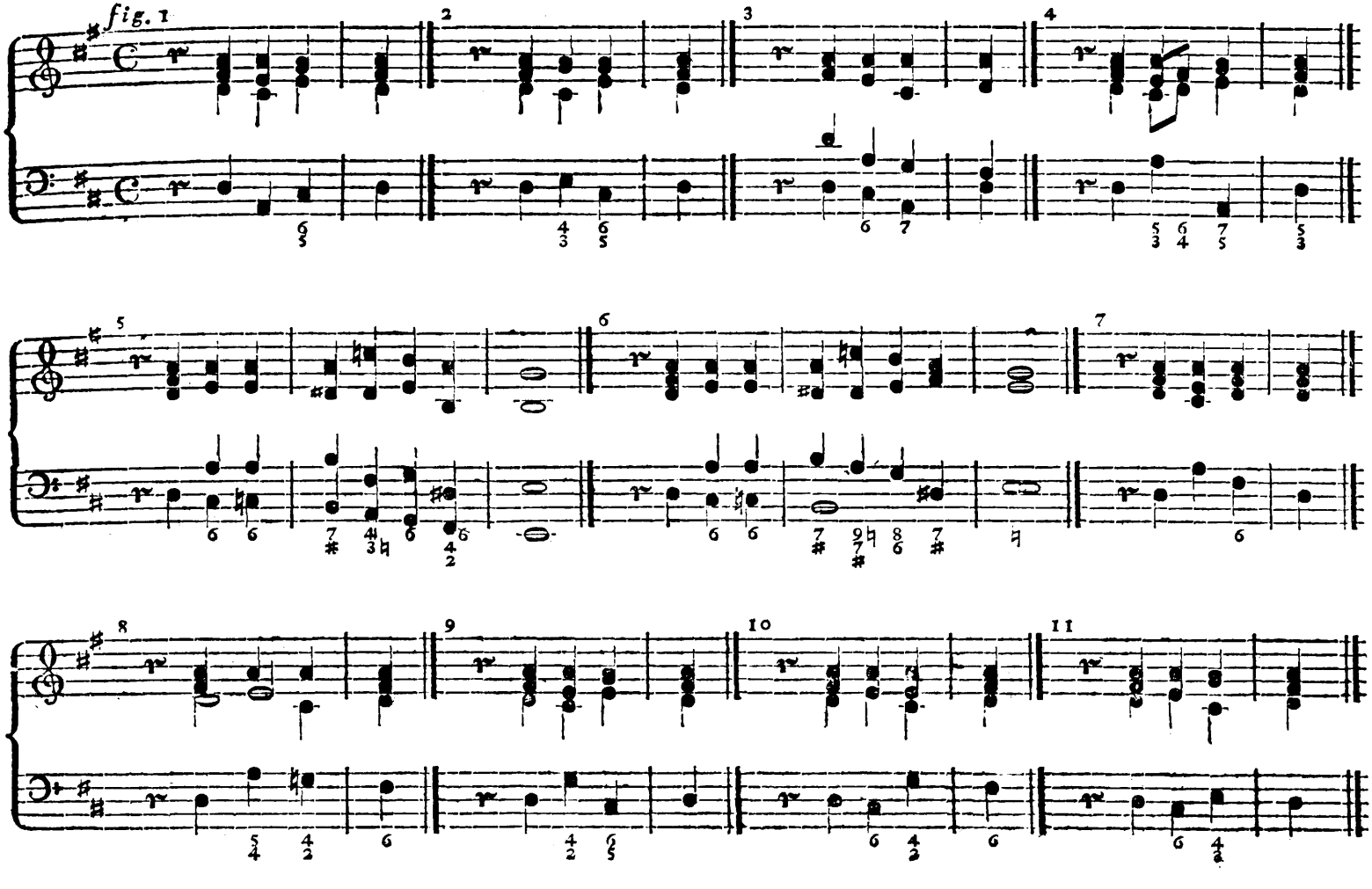
lerei, ohne die Farben gehörig auftragen zu können — und doch giebt es Viele, die selbst dies nicht können und die eben Beschriebene als Künstler ohne Gleichen, ihre Fehler aber als unerreichbare Schönheiten anstaunen! Daß dies leider nur zu wahr ist, und daß selbst jetzt noch ein Prinz oder Mattheson 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 Verstoß 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 nnd 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 insbesondre 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 zuvorderst darauf sehen, wie er die Harmonie in einem schönen Zusammenhange ungezwungen zu einem guten Schlusse leite. Hierauf stecke er die Hauptpunkte fest, 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 zwei, drei, 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.



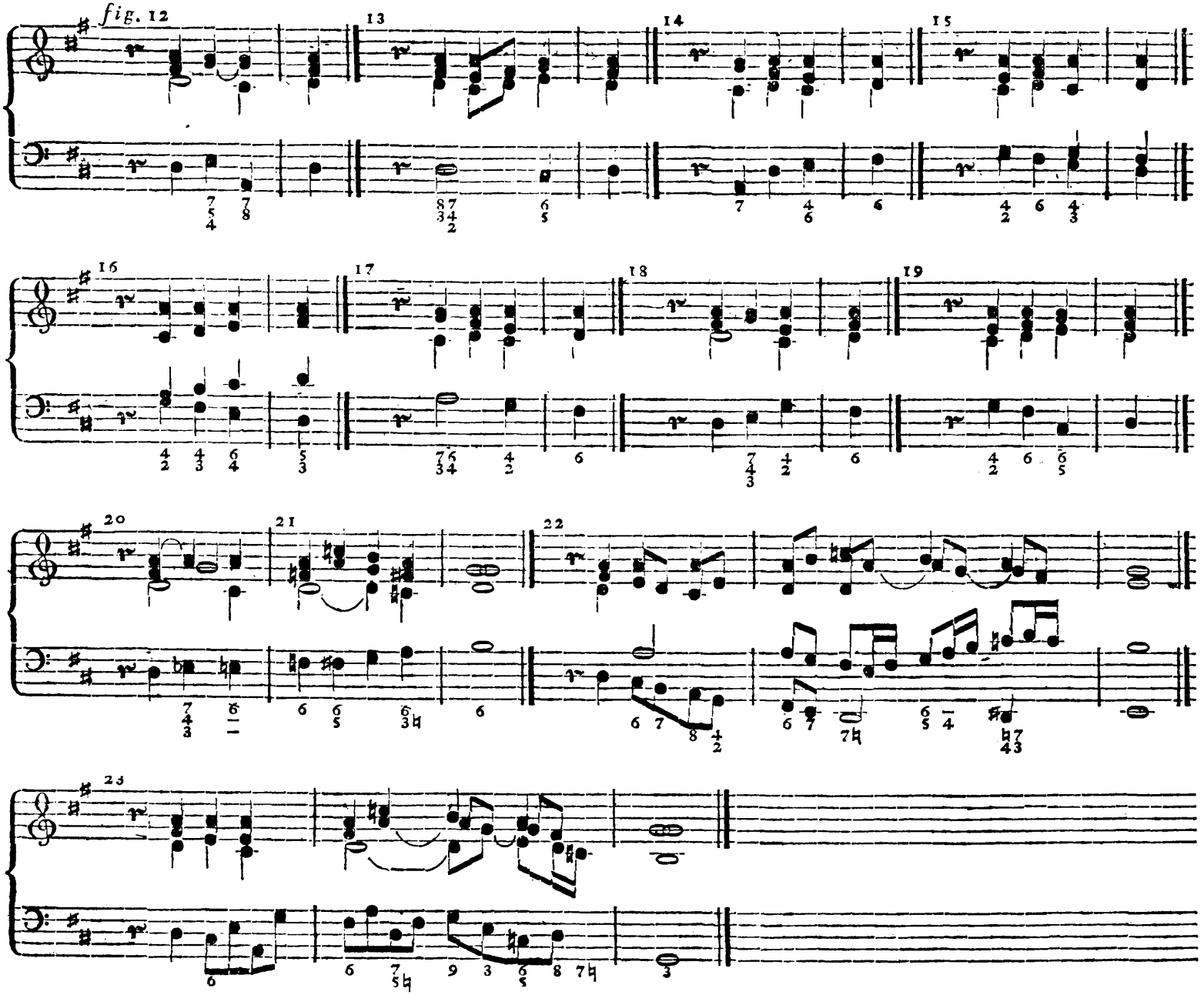


fig. 12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

Figur 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 größern 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.

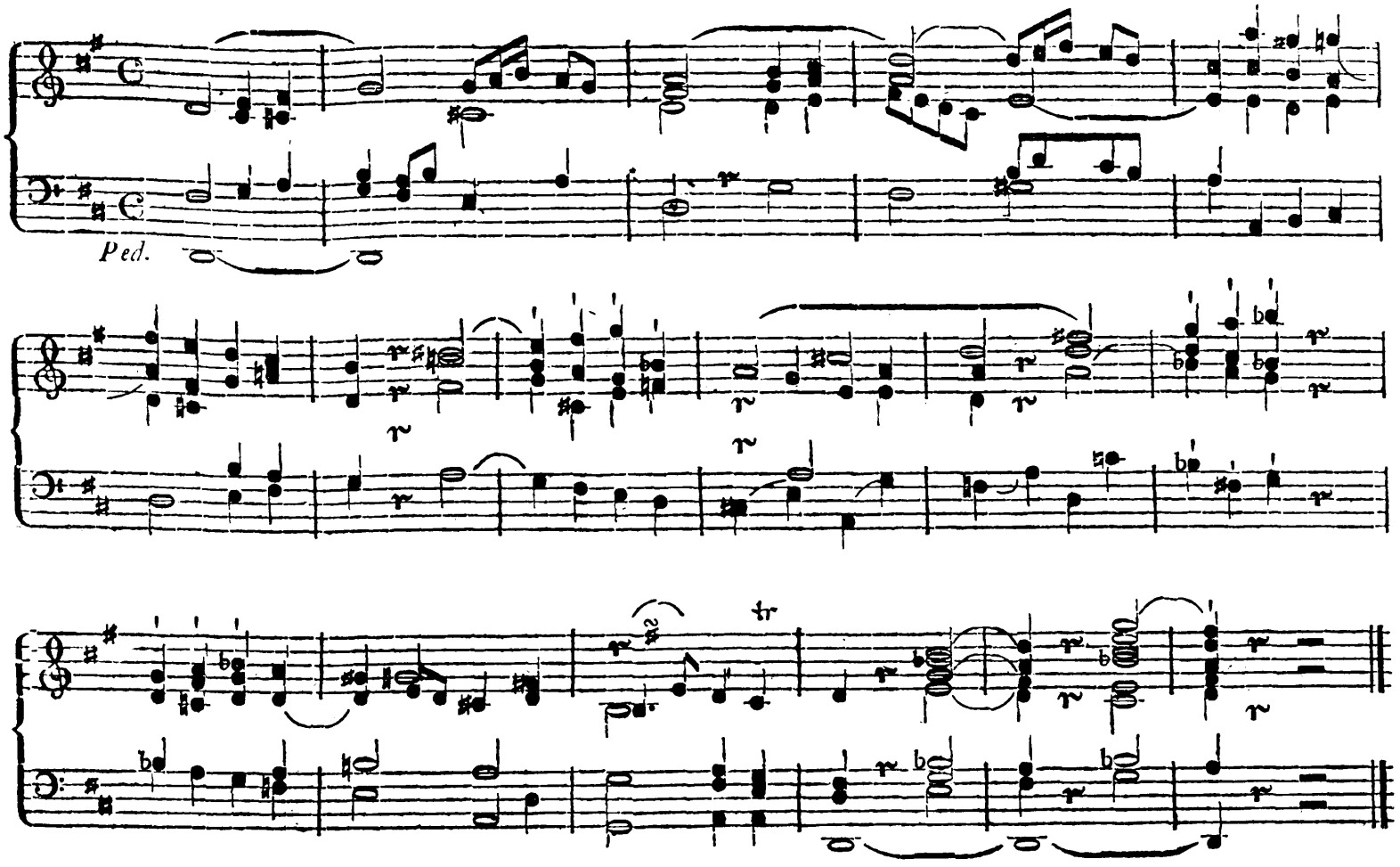
Fig. 5 und 6 geben Beispiele von chromatischen Bäßen and lehren, welche Wege man einschlagen kann, wenn man die Modulation anders führen will, als es der Cantus firmus, welcher hier nach g dur leitet, zu erfordern scheint, ohne deswegen gezwungen und unnatürlich zu werden. Fig. 7 enthält einen zweiten Grundbaß, welches aber nicht so viele Mannichfaltigkeit durch harmonische Verwechselungen zuläßt und überhaupt nicht so gut ist, wie der Fig. 1, weil der Akkord, welcher auf dem schlechten Takttheile des ersten Taktes erscheint, von dem 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 15, 16, 17 und 19 wiederum durch bloße harmonische Verwechselungen hergeleitet worden sind. Da aber dieser Grundbaß nicht mit dem Akkorde der Prinzipalnote anhebt, so darf er nicht wohl gleich zu dem 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 Akkorde aus mehrern 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.

Hier folgt noch ein Vorspiel zu demselben Choral, welches ich ein harmonisches nenne, weil es hauptsächlich durch die Harmonie bestehet, so wie die beiden 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.

Harmonisch Vorspiel zum vorhergehenden Liede ꝛc.



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

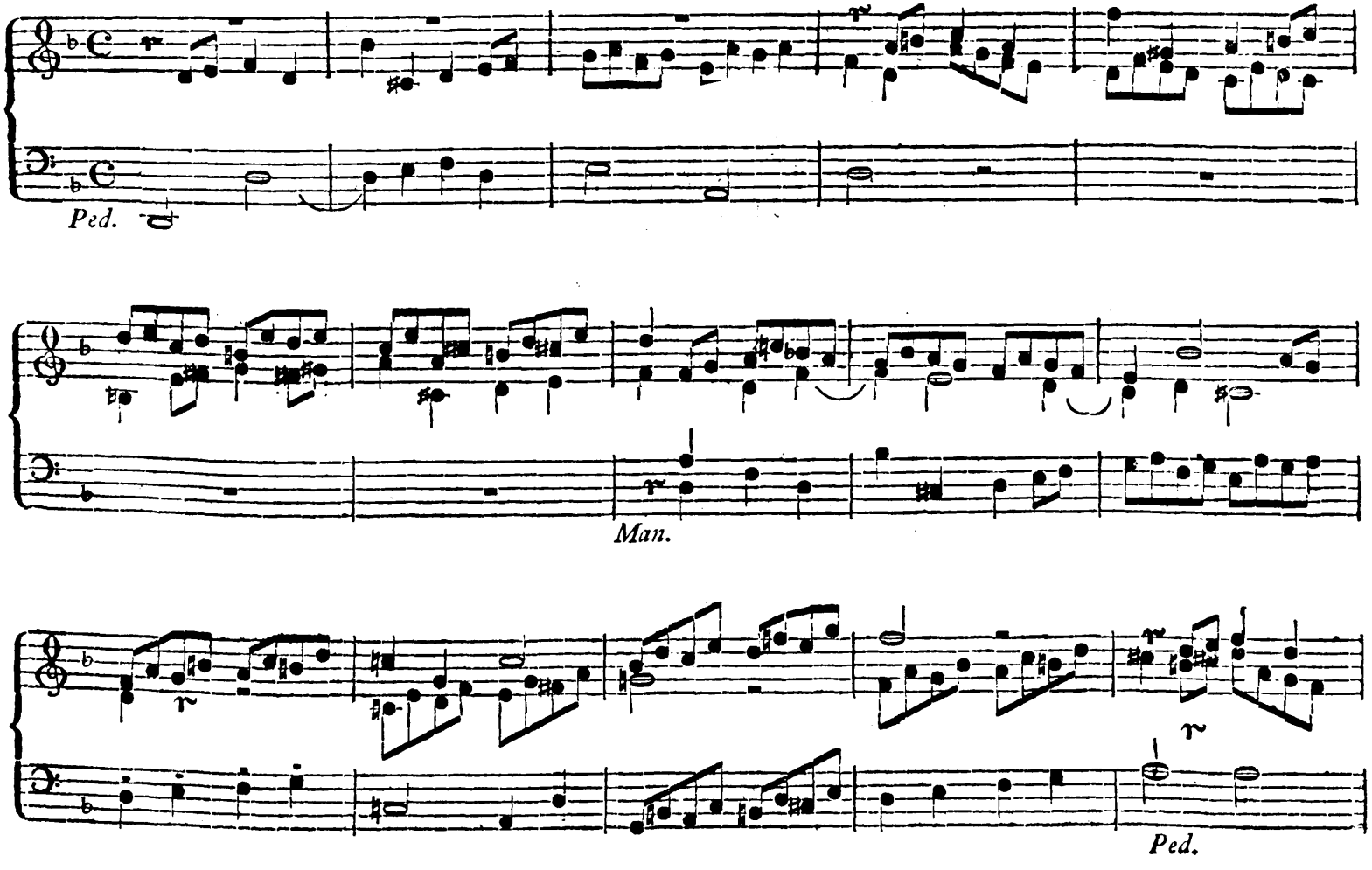
einzelnen Theile zum Ganzen, ihr Verhältniß gegen und unter einander selbst, die Art, wie dem prunklosen einfachen Vortrage vermöge einer gewählten und doch natürlichen harmonischen Behandlungsart, Mannichfaltigkeit und Reitz verliehen wird, das Tonstück zu dem, was es seinem Zwecke nach seyn soll. Diesen innern Werth, diese Kraft des Ausdruckes können wir unserm Spiele blos dadurch geben, daß wir unablässig auf den Zweck unseres Amtes hinblicken und selbst recht innig empfinden, was wir andern empfindend machen wollen.

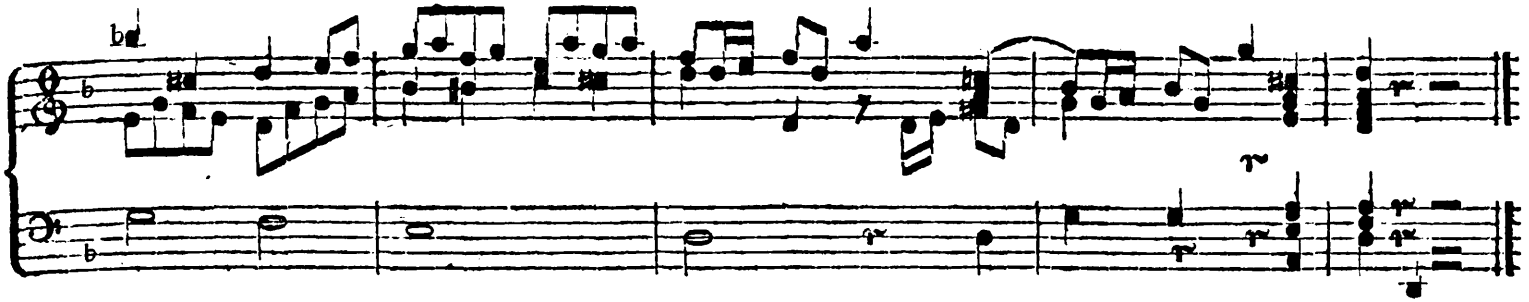
Der Charakter dieses Vorspiels, welcher wie der des ersten sanfter Ernst ist, veranlaßt mich im Vorbeigehen noch folgendes zu bemerken. Man findet, daß die meisten Organisten die Vorspiele zu Lob- und Dankliedern und die Begleitung solcher Choräle selbst so brillant einzurichten suchen, als möglich. 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 kann 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 Vervollkommung 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 Empfindelei 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.

Vorſpiel zum dem Choral: Jeſu meine Freude ꝛc.





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

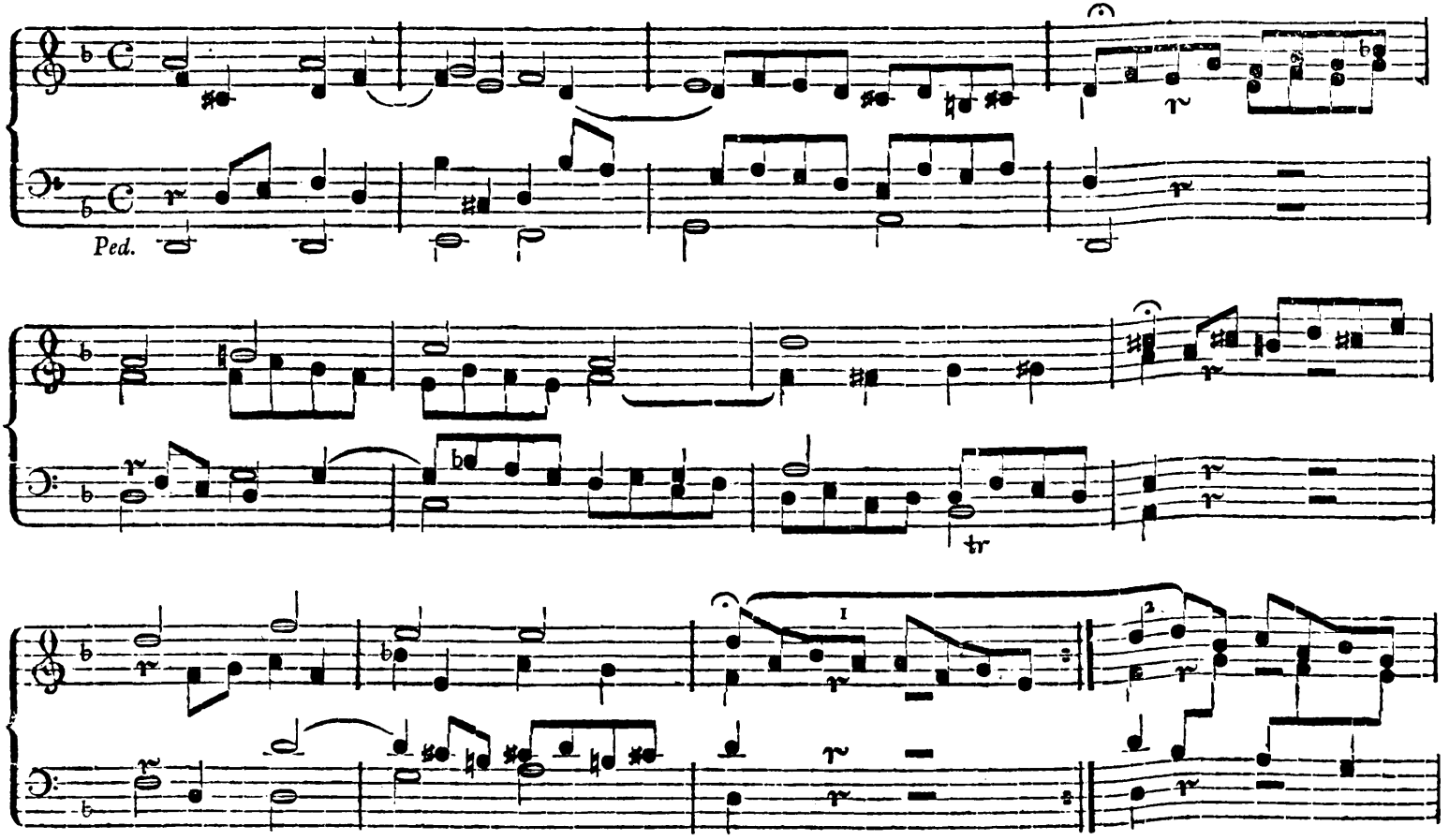
Was den Stoff betrifft, aus welchem dies Tonstück bestehet, so ist der wesentlichste Theil des Thematis und die meisten Nebengedanken aus dem Cantu firmo selbst und zwar aus der zweiten Strophe des ersten und zweyten Theils genommen. Zu dem Thema wurde der Cantus firmus diminuirt bis zur vierten Note 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 ausweisen wird.

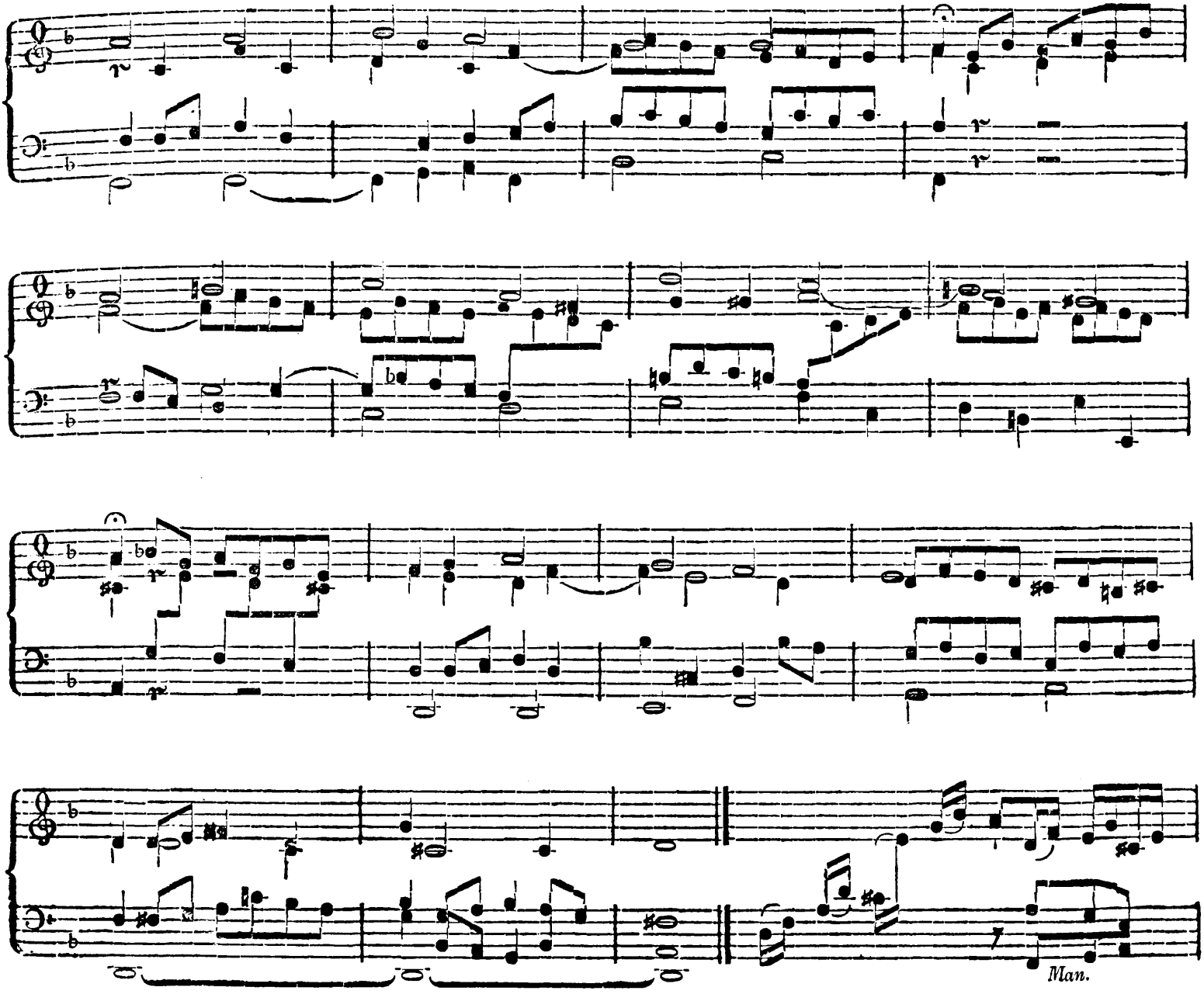
Wenn man das Vorspiel seiner Bearbeitung nach betrachtet, so erscheint das Thema zu demselben theils als Fugenthema, theils als Kontrapunkt zu dem Cantus firmus, insbesondere zu der ersten Strophe desselben. Das Tonstück hebt an, wie eine Fuge, welche in drei Stimmen manualiter ausgeführt werden soll. Nach dem Eintritte der dritten Stimme folgt eine kurze Zergliederung zweier 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.

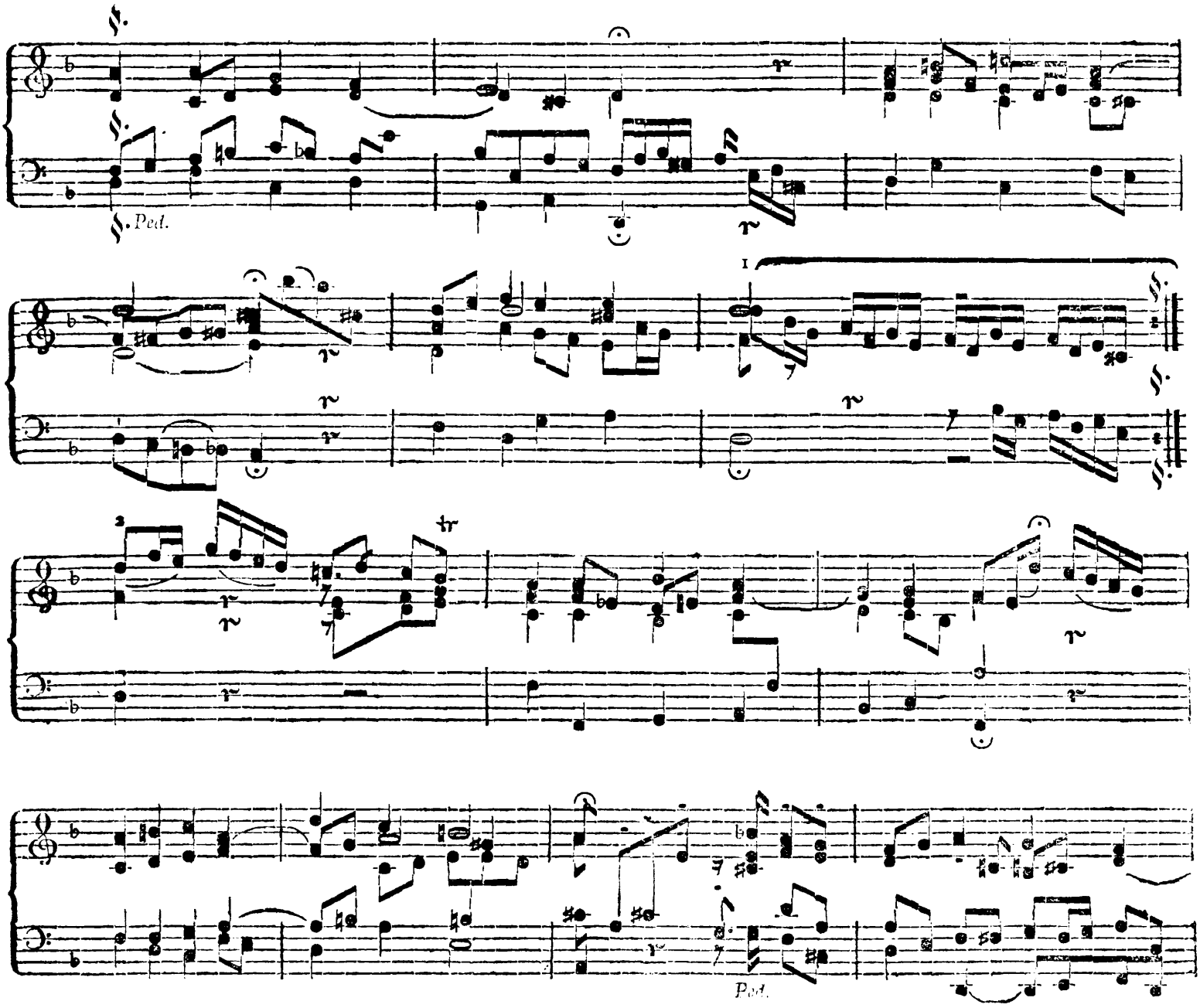
Nach diesen allgemeinen Bemerkungen überlasse ich es dem Leser, dies Vorspiel seiner Erfindung, Ausführung und Wirkung nach, näher zu betrachten, und ~~und~~ für sich selbst Schlüsse daraus zu ziehen. Ich füge nur noch dies hinzu. Das Pedal soll dem Plane des Vorspieles gemäß mit dem Cantu firmo beschließen. 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 Ein-

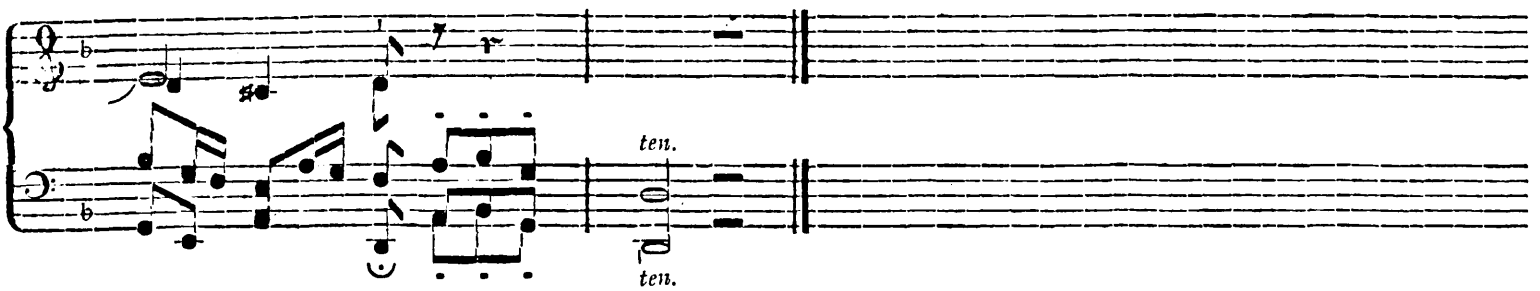
tritt bemerkbar gemacht zu haben. Dies würde eben so herauskommen, als wenn sich einer ohne Anmelden und Eintrittskompliment in eine Gesellschaft mischte, und sich dann, wenn sie in lebhafter Unterhaltung begriffen wäre, plötzlich hervorthäte und mit lauter Stimme seinen Spruch anhübe. Der Forderung der Natur gemäß beginnt also das Pedal das Tonstück auf eine Art, die sogleich verräth, 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 jetzt 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.

Choral: Jesu meine Freude ꝛc. mit voller Orgel.



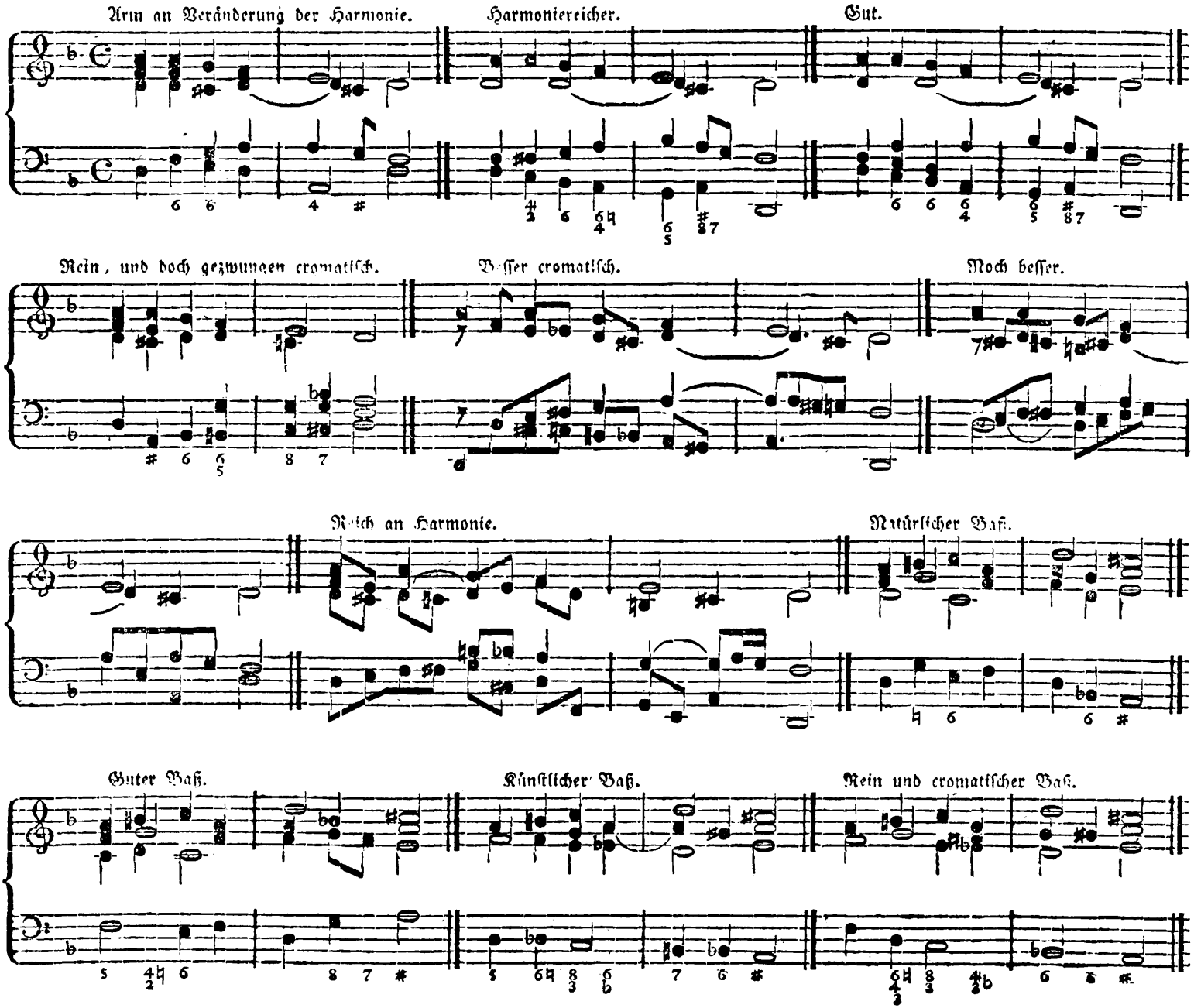

Man.


Ped.
Ped.

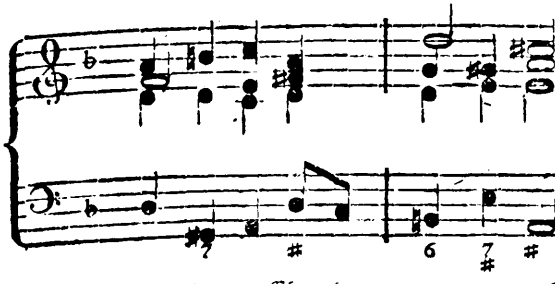


Der hier befindliche Choral ist abermahls mit dem Themate des Vorspieles in den beiden Mittelstimmen bearbeitet. Bei Betrachtung desselben ersuche ich den Anfänger sich dessen zu erinnern, was ich oben über die Freiheiten gesagt habe, welche man sich zuweilen unter den gehörigen Einschränkungen mit dem 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 Kreis 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; zudem 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 vom Themate abweichen. Nach einer genauern Betrachtung wird man aber finden, daß sie aus demselben hergenommen und blos Veränderungen des Einen sind.

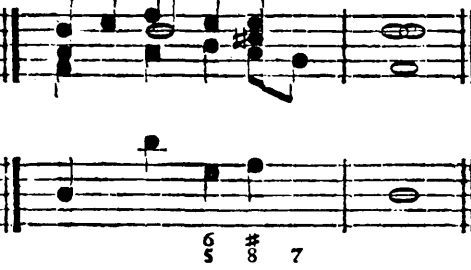
*) Die Strophe des Cantus firmus, aus welcher das Thema des Vorspiels genommen ist, heißt so: a, h, c, a, d u. s. w. Warum man nun in dem Themate des Vorspiels statt ebenfalls in die Quarte zu steigen in die kleine Sexte gieng und sich sodann in die verminderte Septime herabbewegte — das ist eine Frage,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


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.

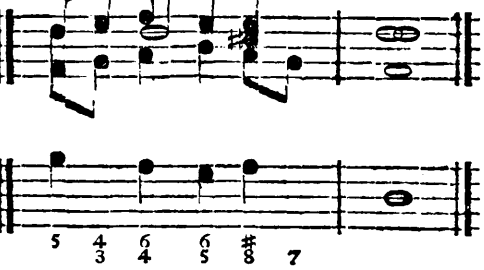
Ein wenig zu scharf.



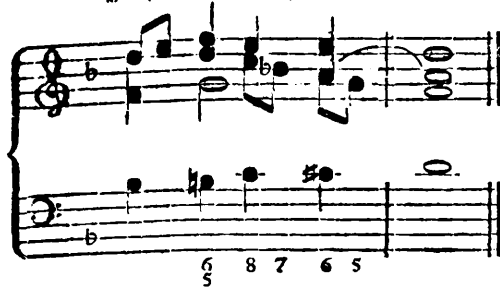
Natürlicher Baß.



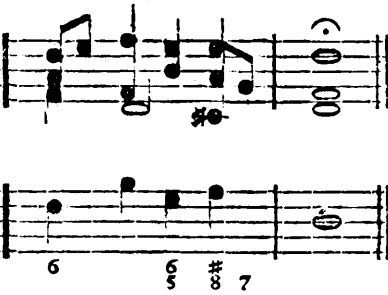
Schön.



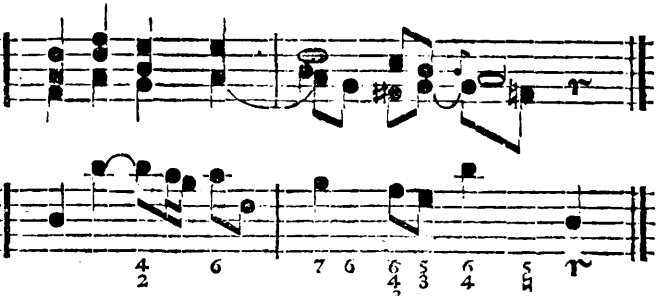
Zu fremd zum Chorale.



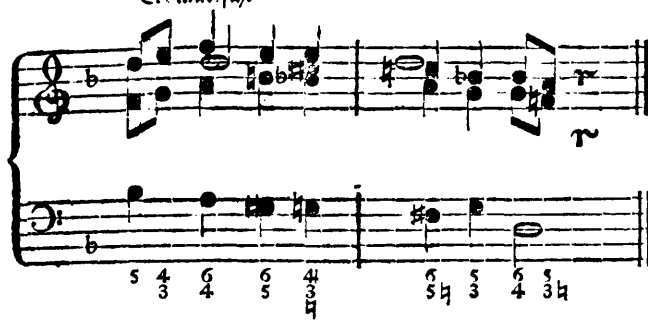
Sinnreich.



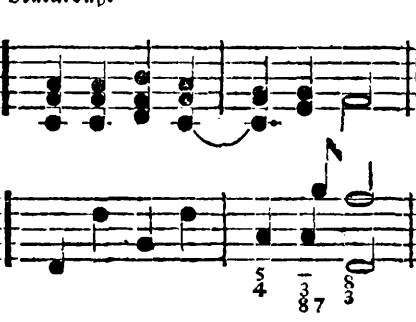
Harmon.



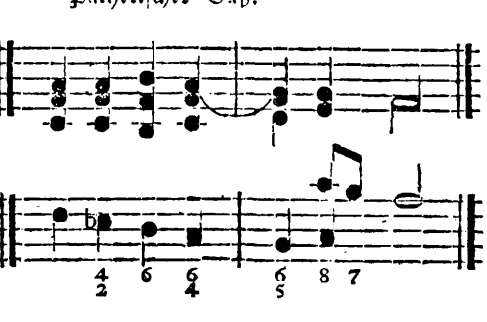
Cromatisch.



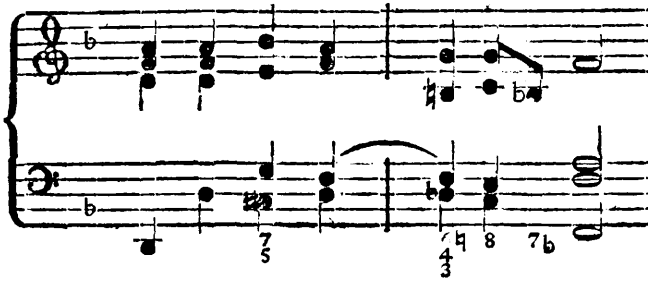
Naturbaß.



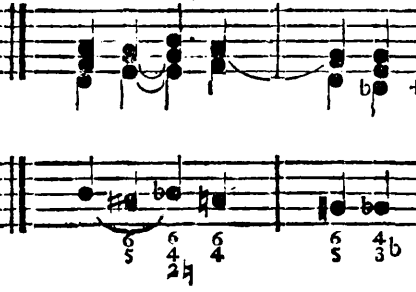
Pathetischer Baß.



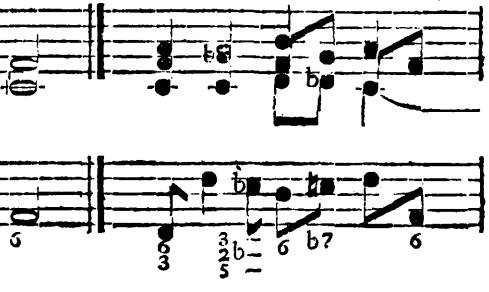
Enharmonischer Baß.

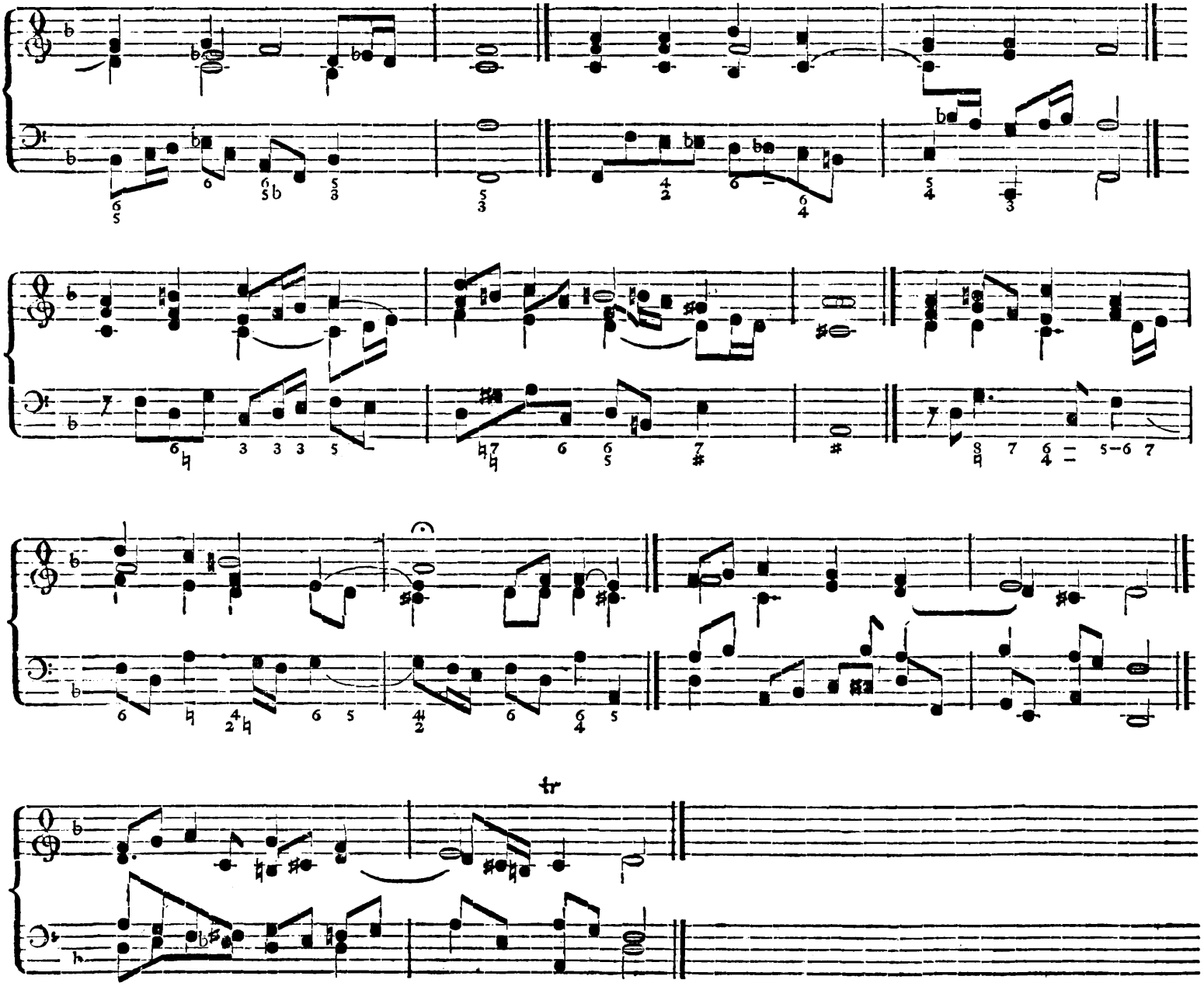


Zu cromatisch und enharmonisch.



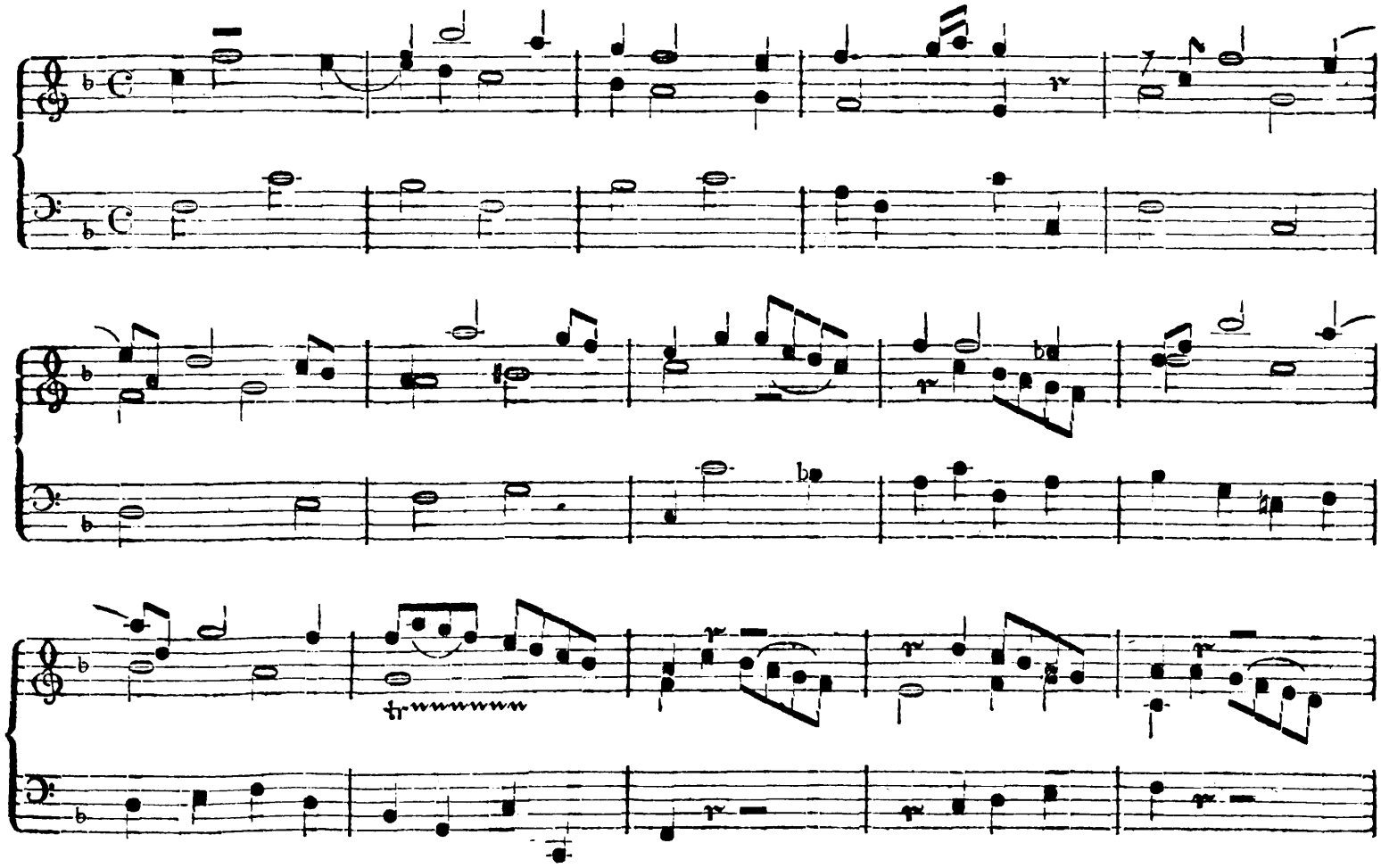
Gebundener Satz.

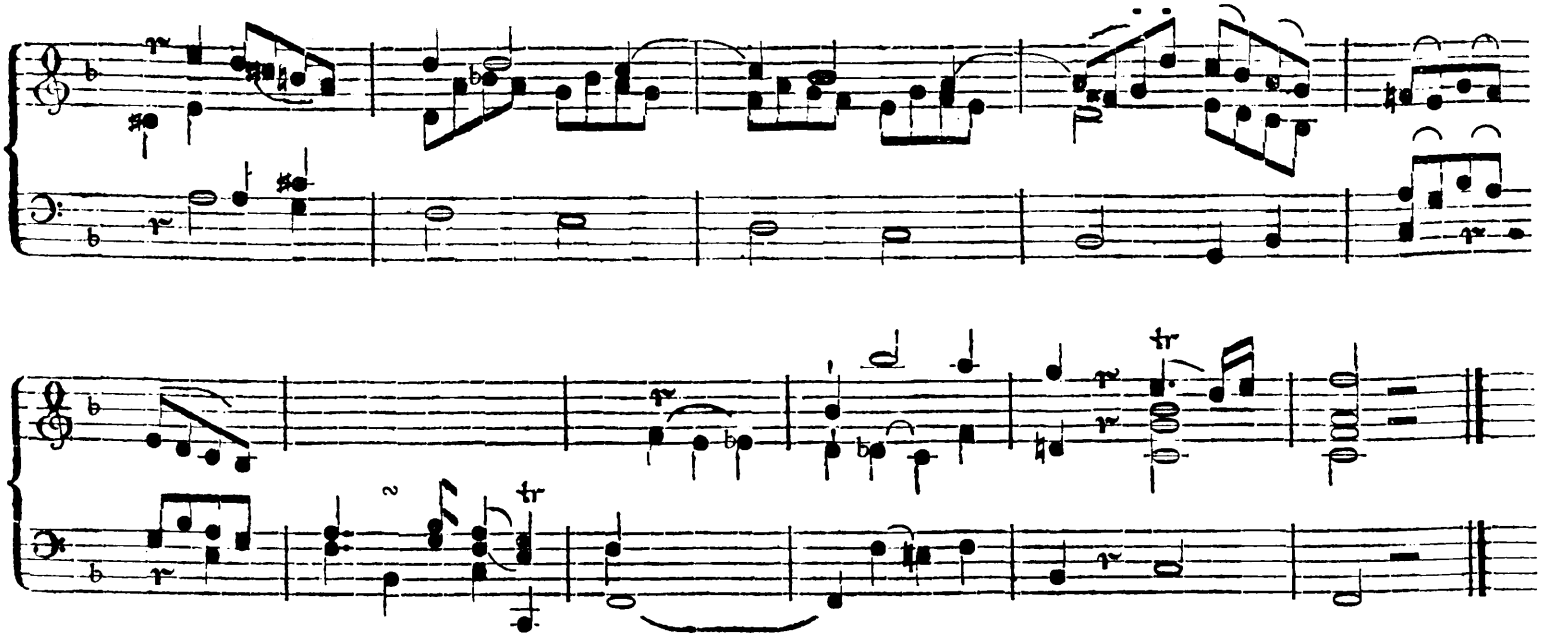



tr

Hier 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 zum Chorale: Jesu deine Paßion ꝛc.





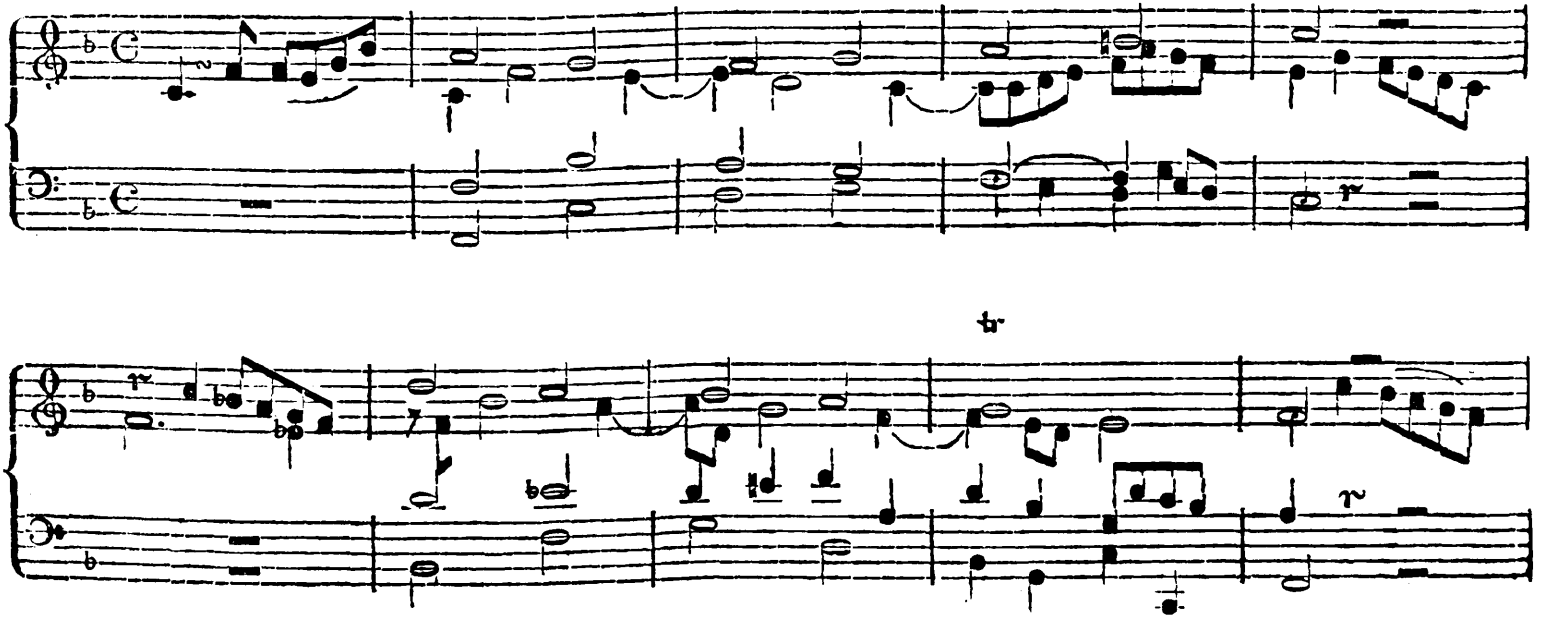
Um den Anfänger zu zeigen, was Einheit des Stoffes und der Bearbeitung sey, und wie man durch die Hülfsmittel der Kunst aus wenig Materialien ein vollkommenes zweckmäßiges und doch schönes Ganze bauen könne, lasse ich mich auf die Zergliederung des Mechanismus dieses Vorspiels und des in Bezug auf dasselbe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

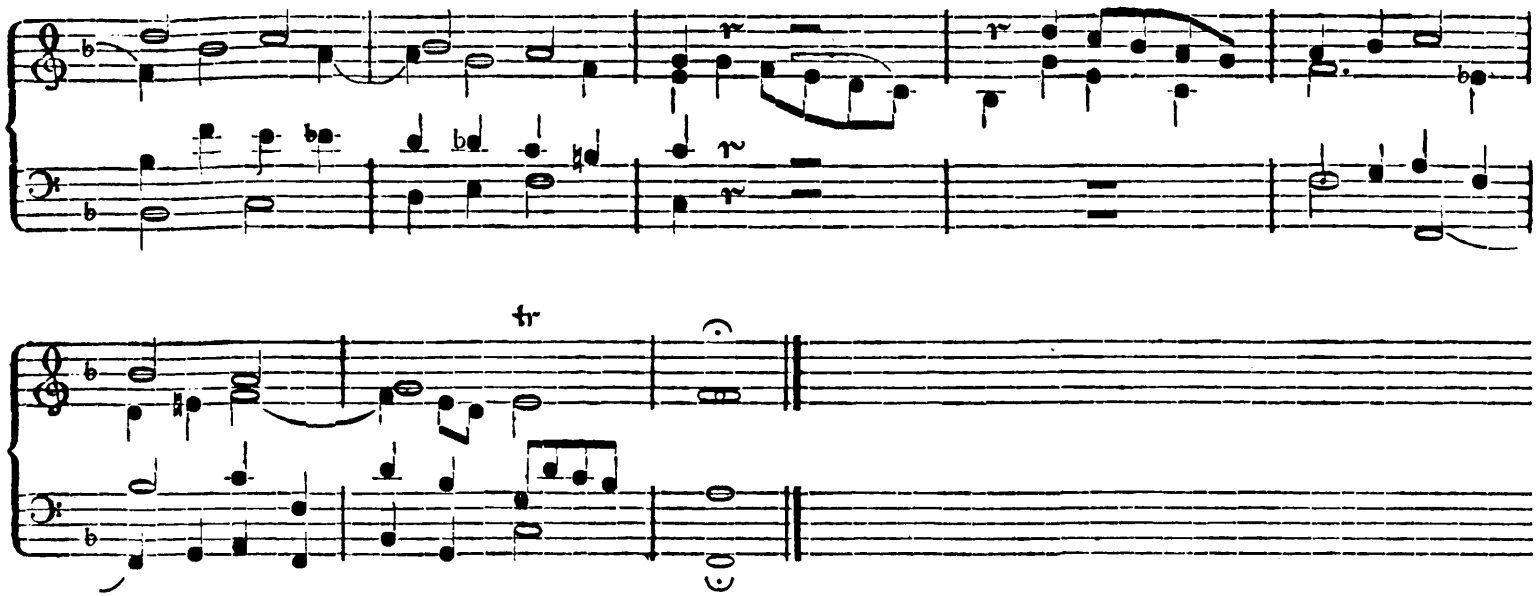
Der Hauptgedanke, welcher so geformt ist, daß er als selbstständiges Thema und zugleich als Kontrapunkt zur Choralmelodie tauglich sey, ist aus der siebenden Strophe des Chorals entlehnt. Der Cantus firmus ist nehmlich von der zweiten Note an, in der Taktverrückung genommen.

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 Taktverrückung 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 aber 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 in Figuren fort, 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. Während 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 (Takt 22) aber ohne Verkürzung, worauf ſich das Vorſpiel beſchließt.

Choral.





Der Choral ist mit dem Themate in drei 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 Vorspiels 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 drei ersten Noten diminuirt. Verfolgt man aber seinen Gang von der vierten Note des dritten Taktes, so bringt er den größten 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 sämtlich 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 Themate gemäß fort.

Im Anfange der vierten Strophe trägt der Alt das Thema wiederum zweimal nach einander vor und das zweitemal unvollkommen, worauf er sich bei 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 willkürliche Veränderungen abgerechnet, in der Untertertie.

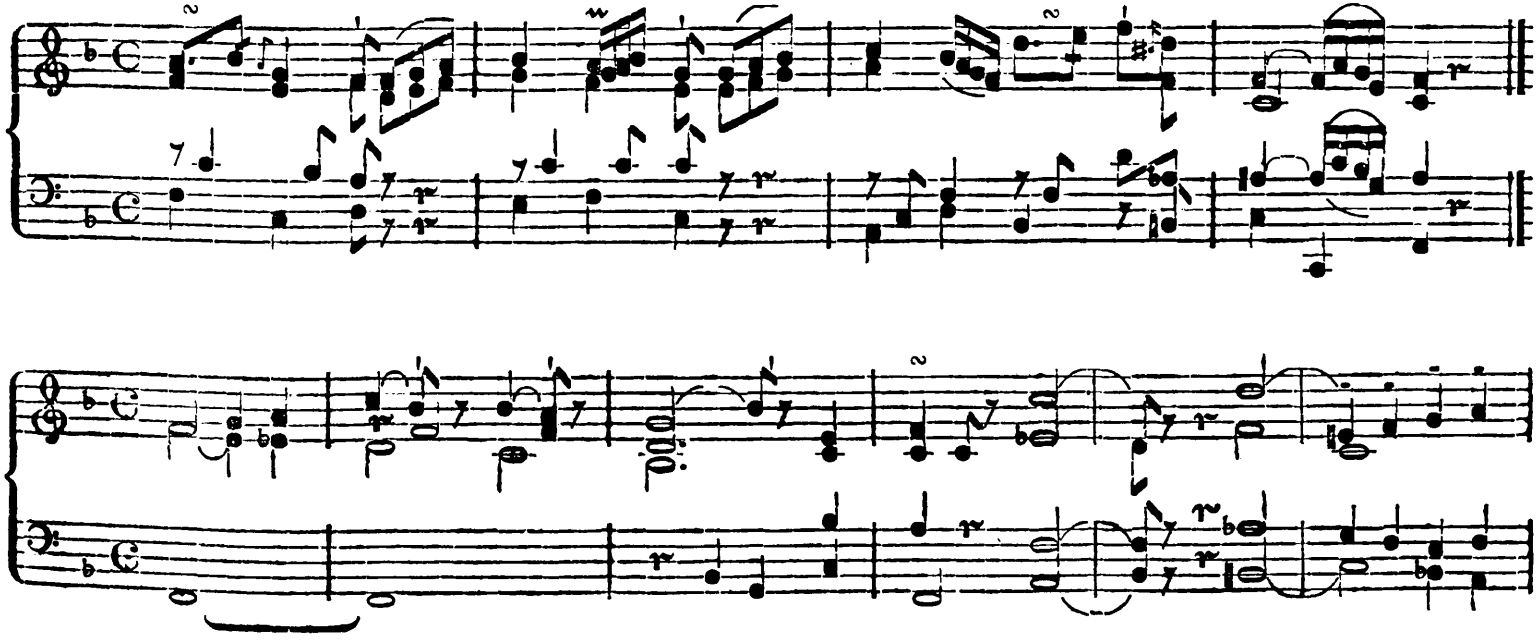
Das Zwischenspiel vor der fünften Strophe hebt der Tenor im achtzehnten Takte mit dem Themate selbst an nnd zwar chromatisch, einfach, verkürzt und ohne Taktverrückung, worauf er es bis zum folgenden Takte fortführt und in einer Figur, welche das Thema selbst in doppelter Verkürzung ist, in den Choral leitet. Der Alt ahmt ihm im folgenden neunzehnten Takte mit dem Anfange des Thematis in seiner eigenthümlichen Gestalt per augmentationem und der Baß im 20ten 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.

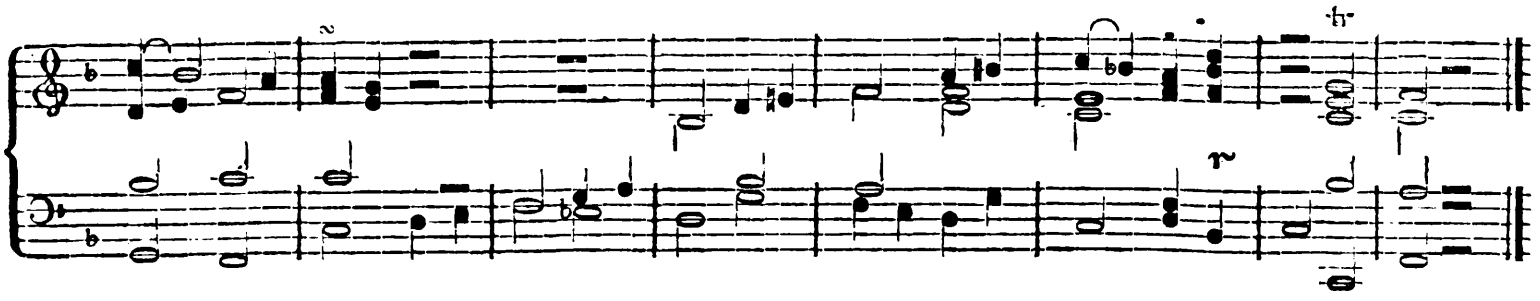
Der Tenor beginnt das Zwischenspiel von der sechsten Strophe mit der Figur, woraus die Zwischenspiele nach der ersten und zweiten Strophe formirt worden waren, in der Gegenbewegung, worauf ihm der Alt in rechter Bewegung antwortet. Während sich zu Anfang der Strophe Alt und Baß dem Themate gemäß fortbewegen,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

In der siebenten 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 siebente 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 der achten Strophe tritt der Alt mit dem Anfange des Thematis ein, und ahmt sodann dem Cantum firmum in der Unterquinte nach. Tenor und Baß bewegen sich dem Themate gemäß, indem sie einzelne Theile desselben zergliedern bis zum Schlusse fort.

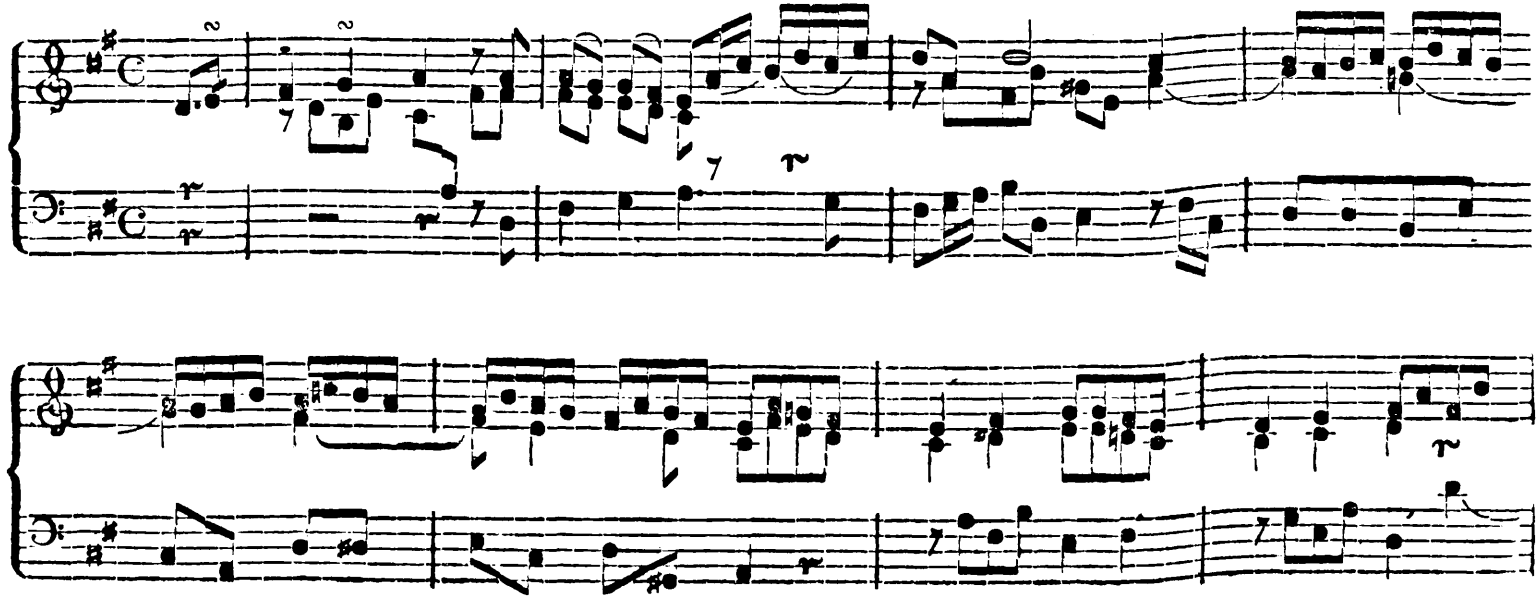
Einige Themata zu Vorspielen zum vorhergehenden Liede.

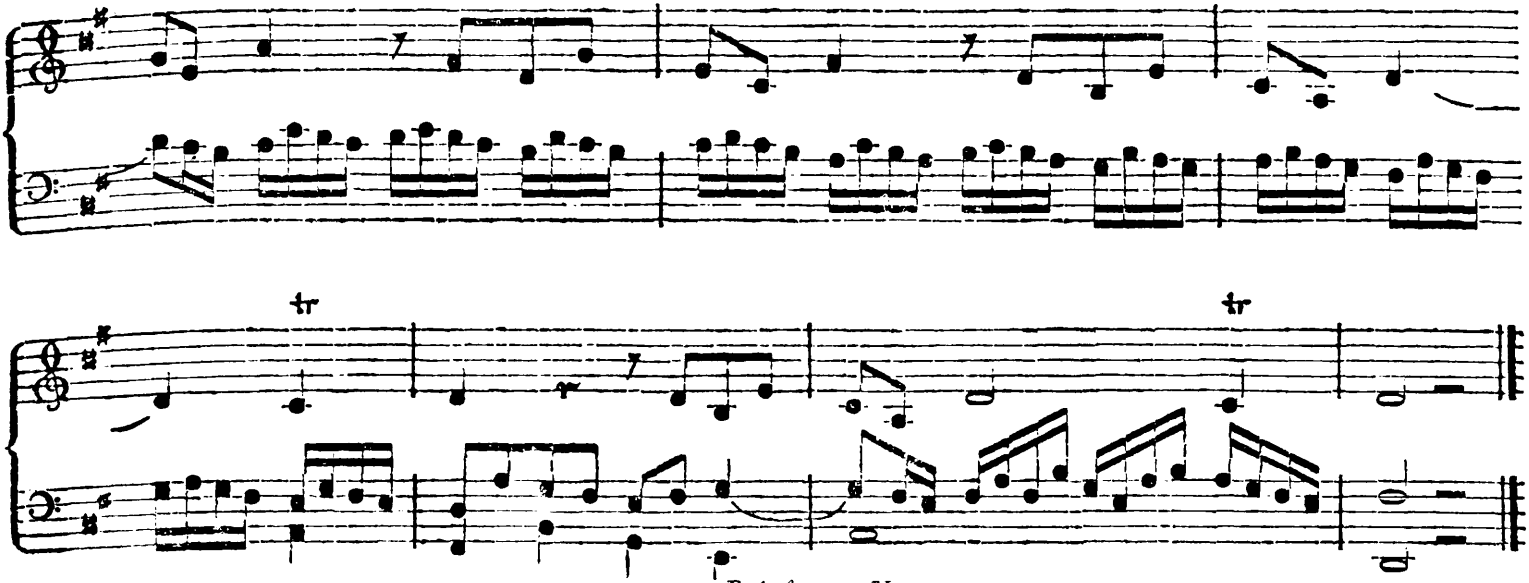




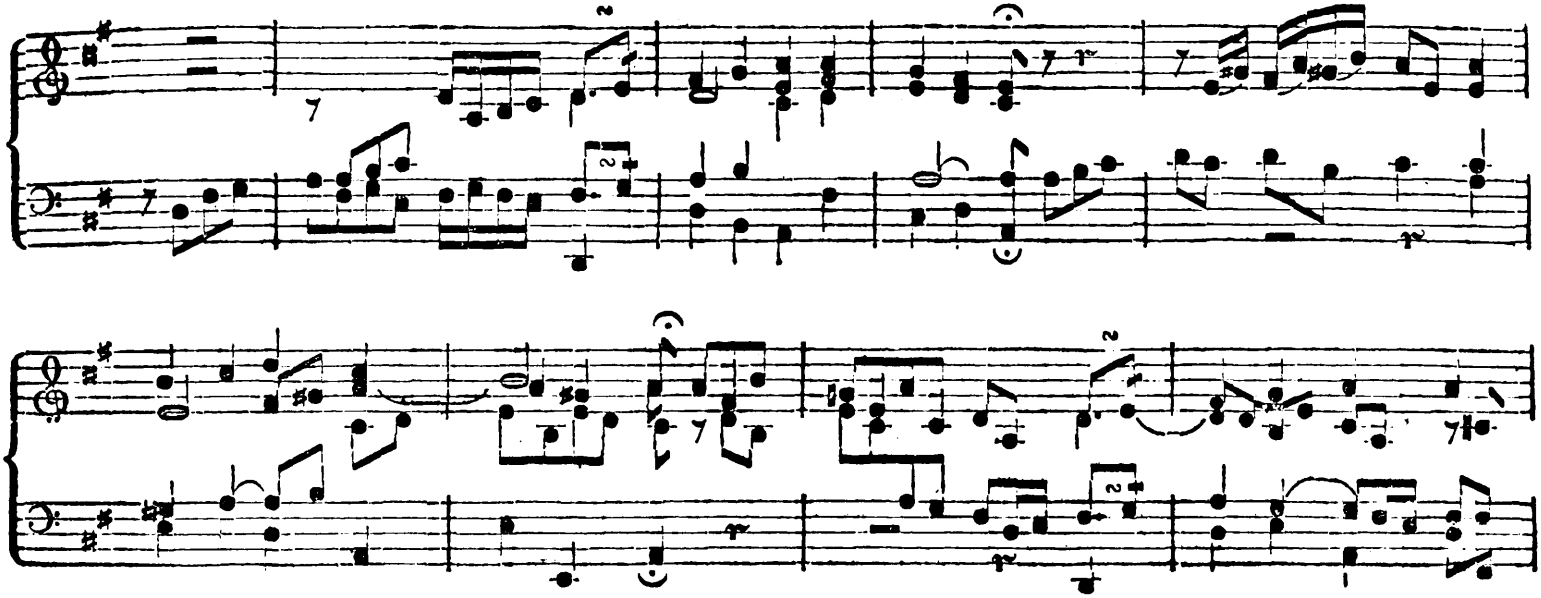
Hier ſind noch einige Themata zu Vorſpielen über den nehmlichen Choral beygefügt, deren weitere Ausführung leicht und doch dem Charakter des Chorals angemeſſen iſt. Sie ſind beide aus dem Chorale genommen. Das erſtere nehmlich aus den drei erſten Noten der erſten Strophe des Cantus firmi, das andere 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 rechte Beweis für die Güte deſſelben, und der wahre Künſtler kann ſich gerade, dann, wenn er ſich kurz faſſen muß, recht zeigen.

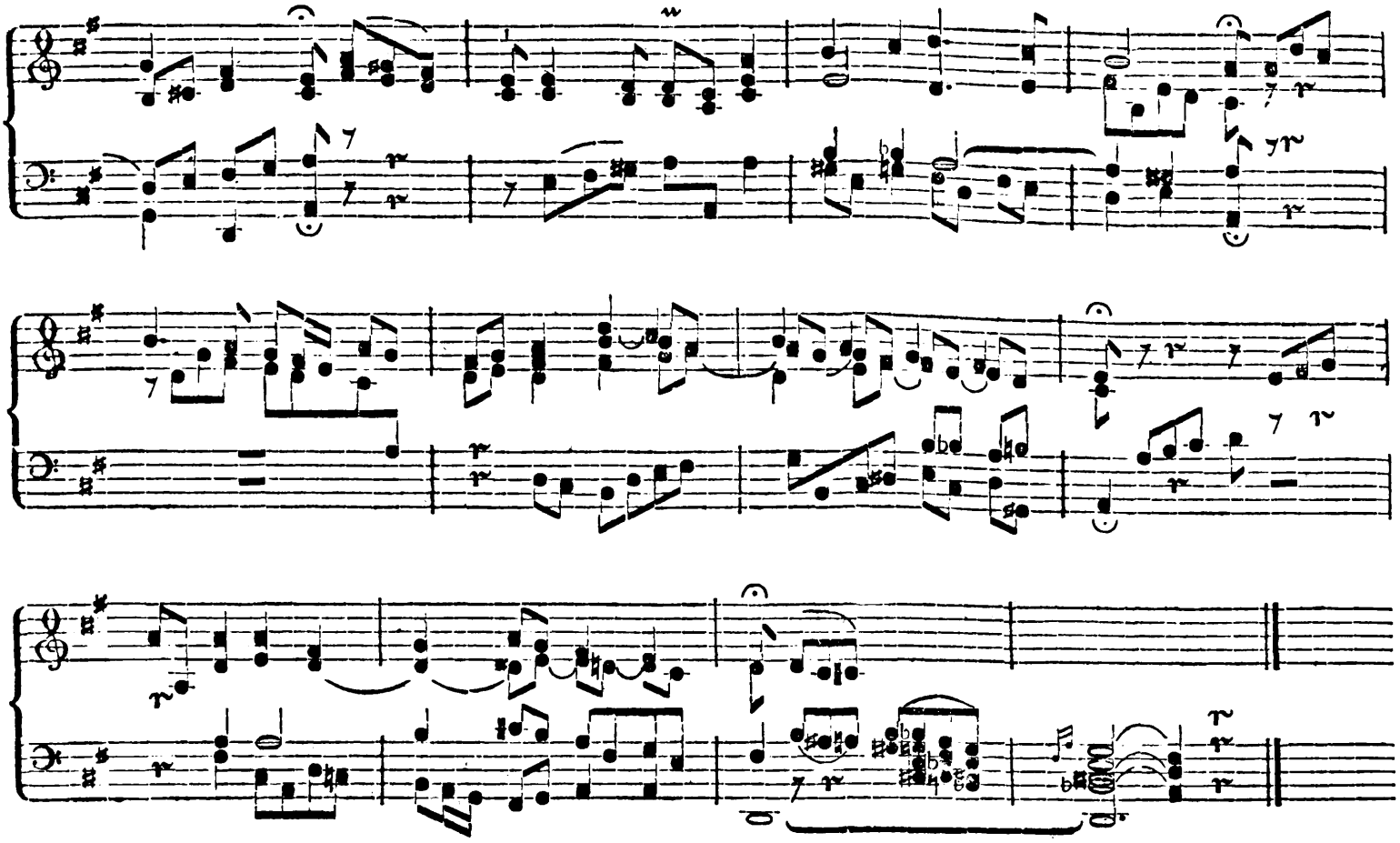
Vorſpiel zu dem Liede: Mir nach, ſpricht Chriſtus unſer Held ꝛc.





Choral.



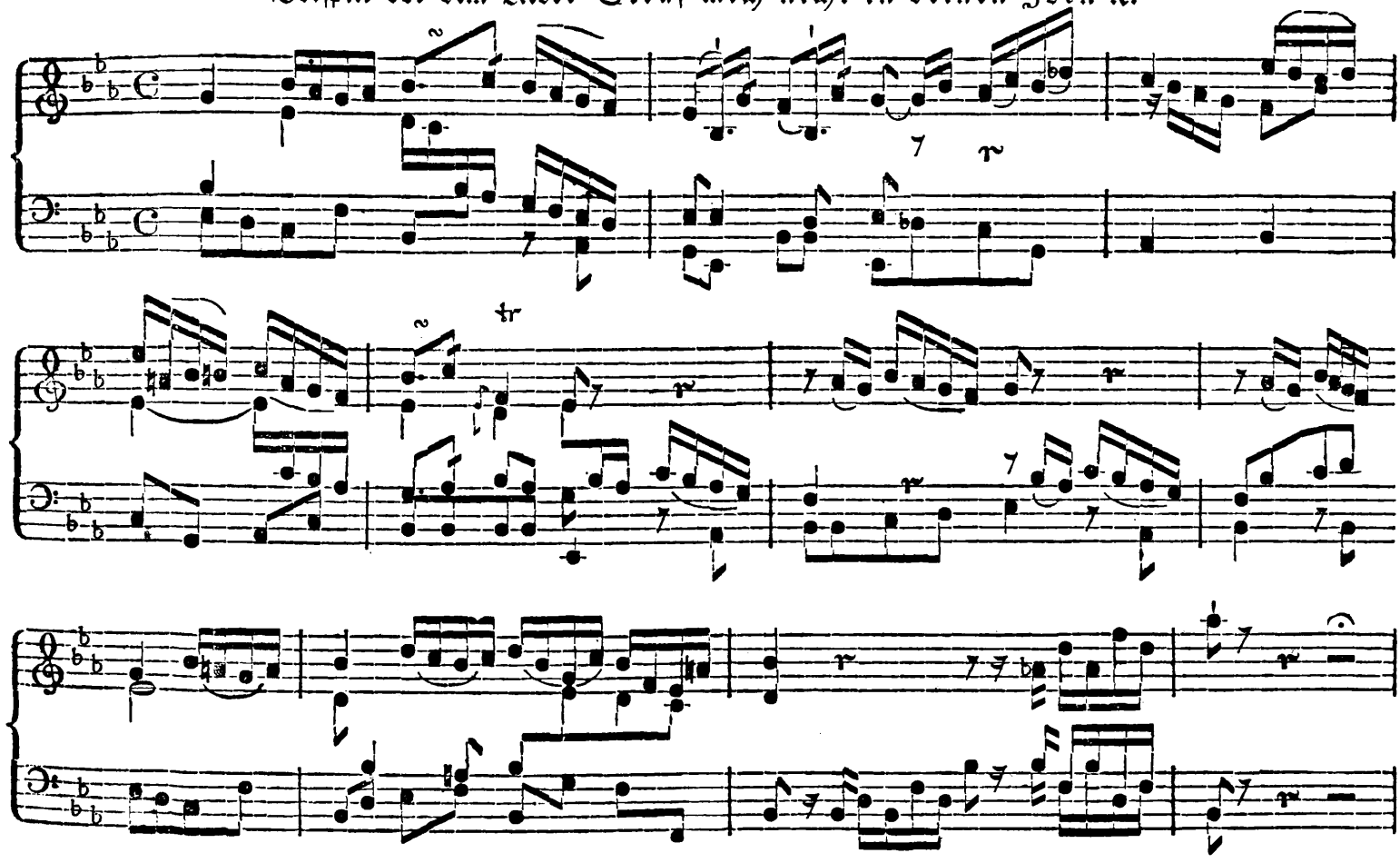


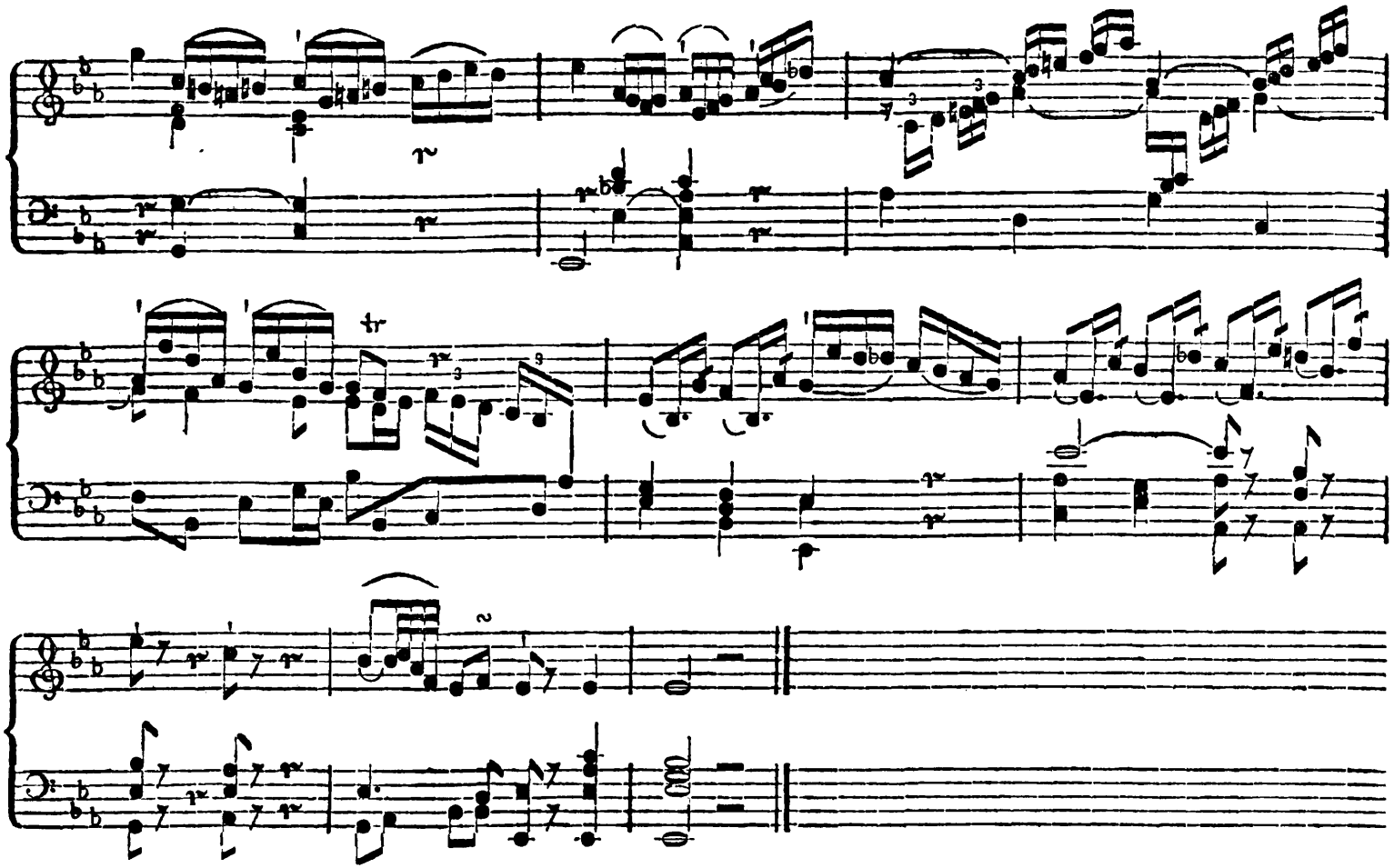
Das Vorspiel zum Chorale: Mir nach spricht Christus u. s. w. hebt an mit der ersten Strophe des Chorals, welche der Alt mit einem Subjekte begleitet. Dies sind die beiden Hauptgedanken, welche durch das Tonstück hindurch weiter ausgeführt sind und von welchen sich alle und jede in demselben befindliche Nebengedanken und deren Einkleidung in Figuren herschreiben. Führt man z. B. die Figur, welche die Oberstimmen 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.

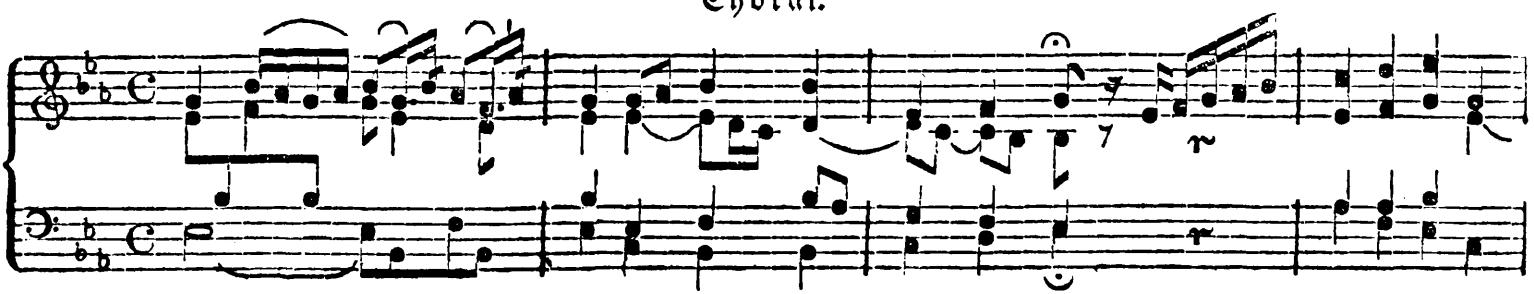
Der Choral folgt mit einer Begleitung im vermischten Kontrapunkte, zu welcher theils die beiden im Vorspiele herrschenden Hauptgedanken, theils die einzelnen Strophen des Chorals selbst den Stoff geben. Dem Anfänger rathe ich seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die Zwischenspiele zu richten. Die erste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

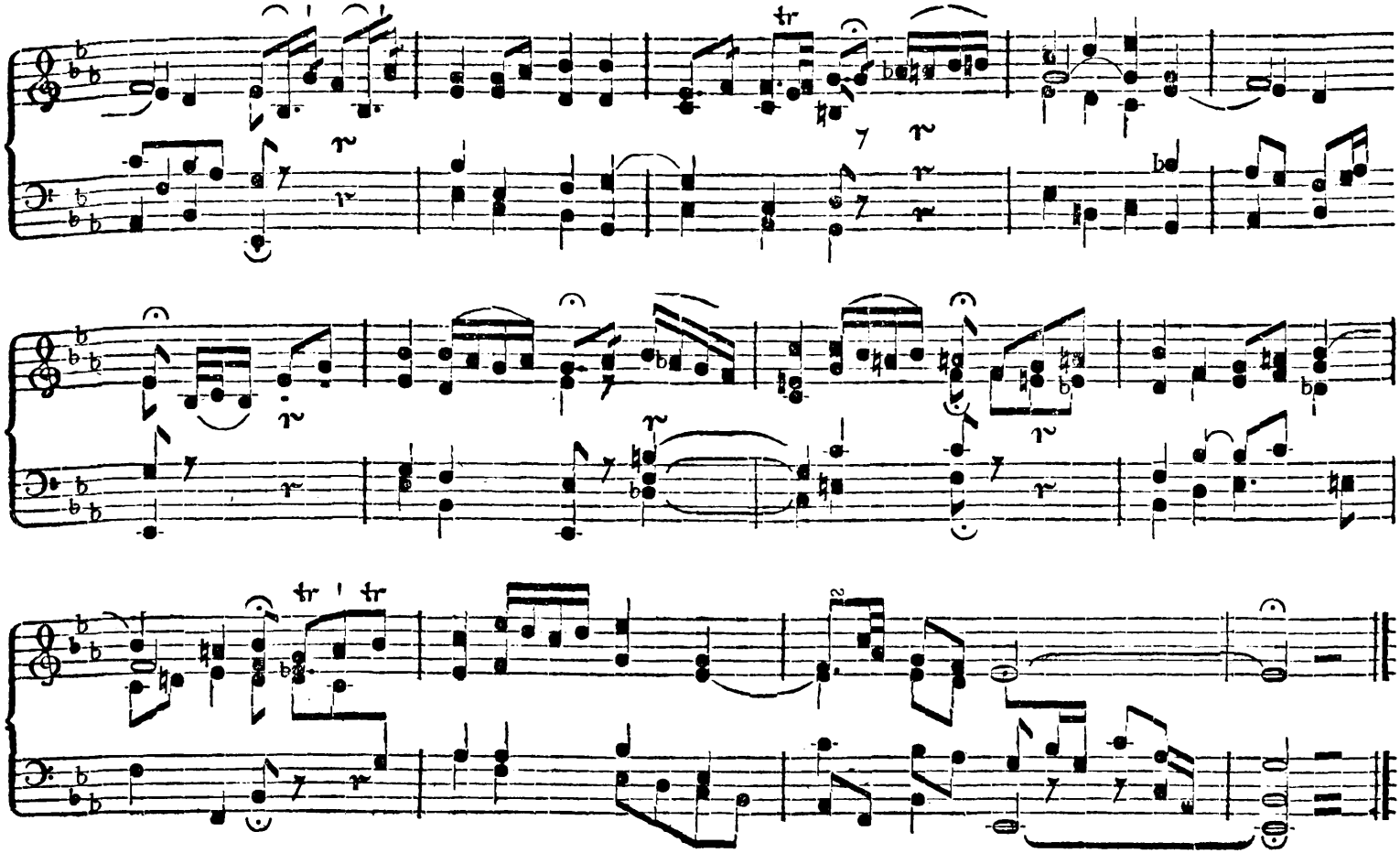
Vorspiel vor dem Liede: Straf mich nicht in deinen Zorn ꝛc.





Choral.

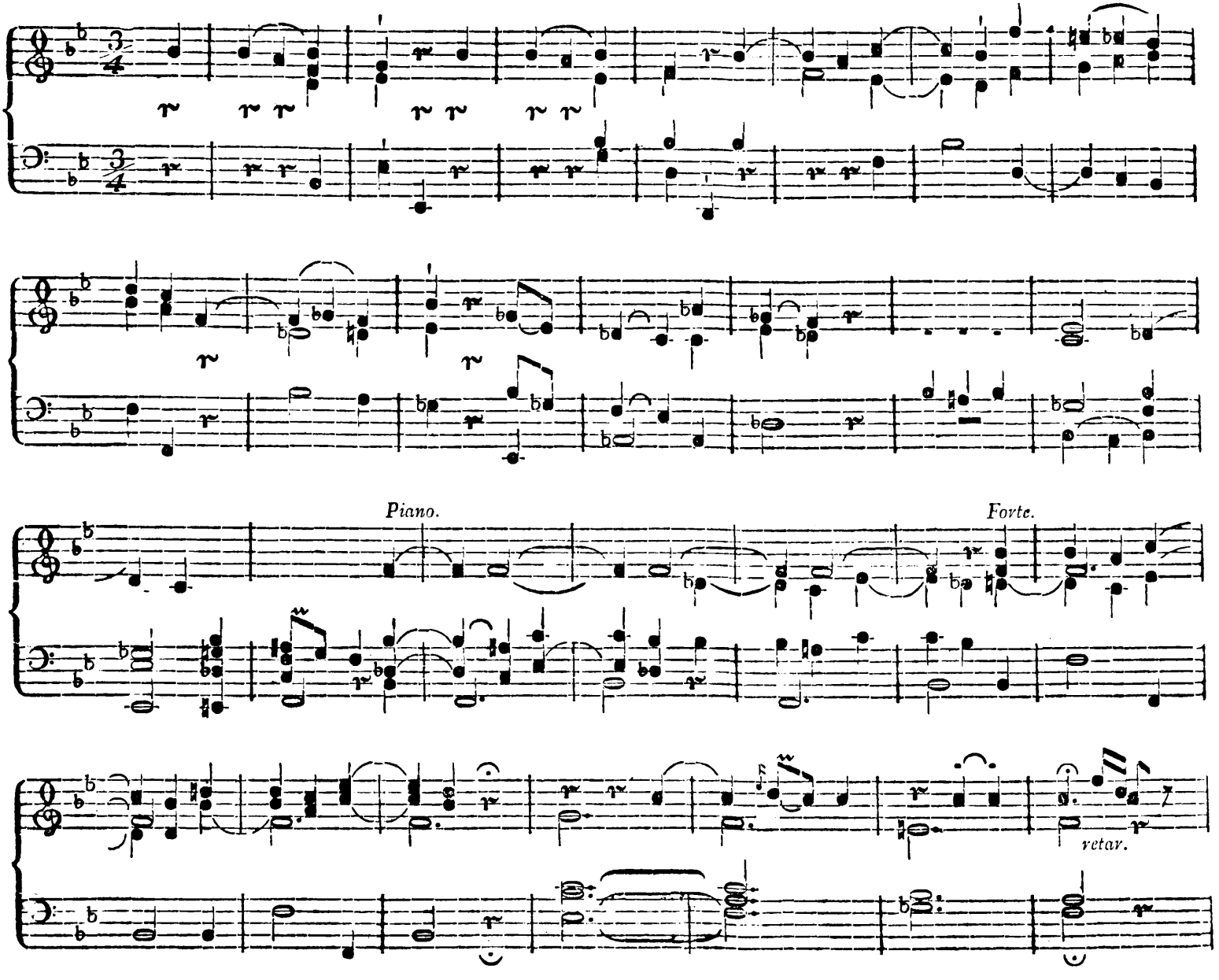


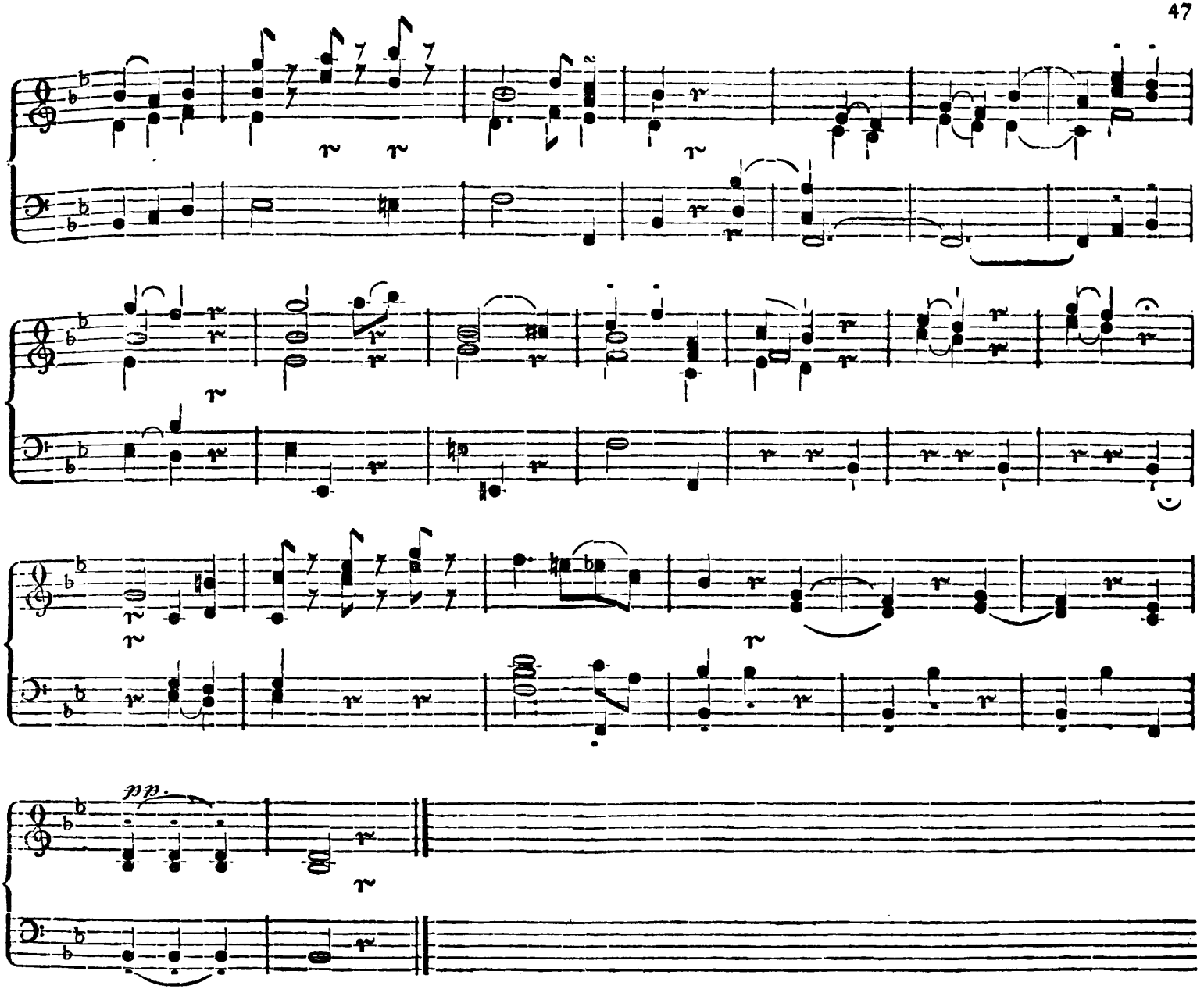


Das Vorspiel zum Chorale: Straf mich nicht u. s. w. ist im freiern Stile *) geschrieben, gründet sich aber dennoch seinem Inhalte nach völlig auf den Choral. Die erste Klaußel des Chorals anständig verziert, mit einer angemessenen Begleitung macht den Hauptgedanken des Ganzen aus, welcher das übrige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

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

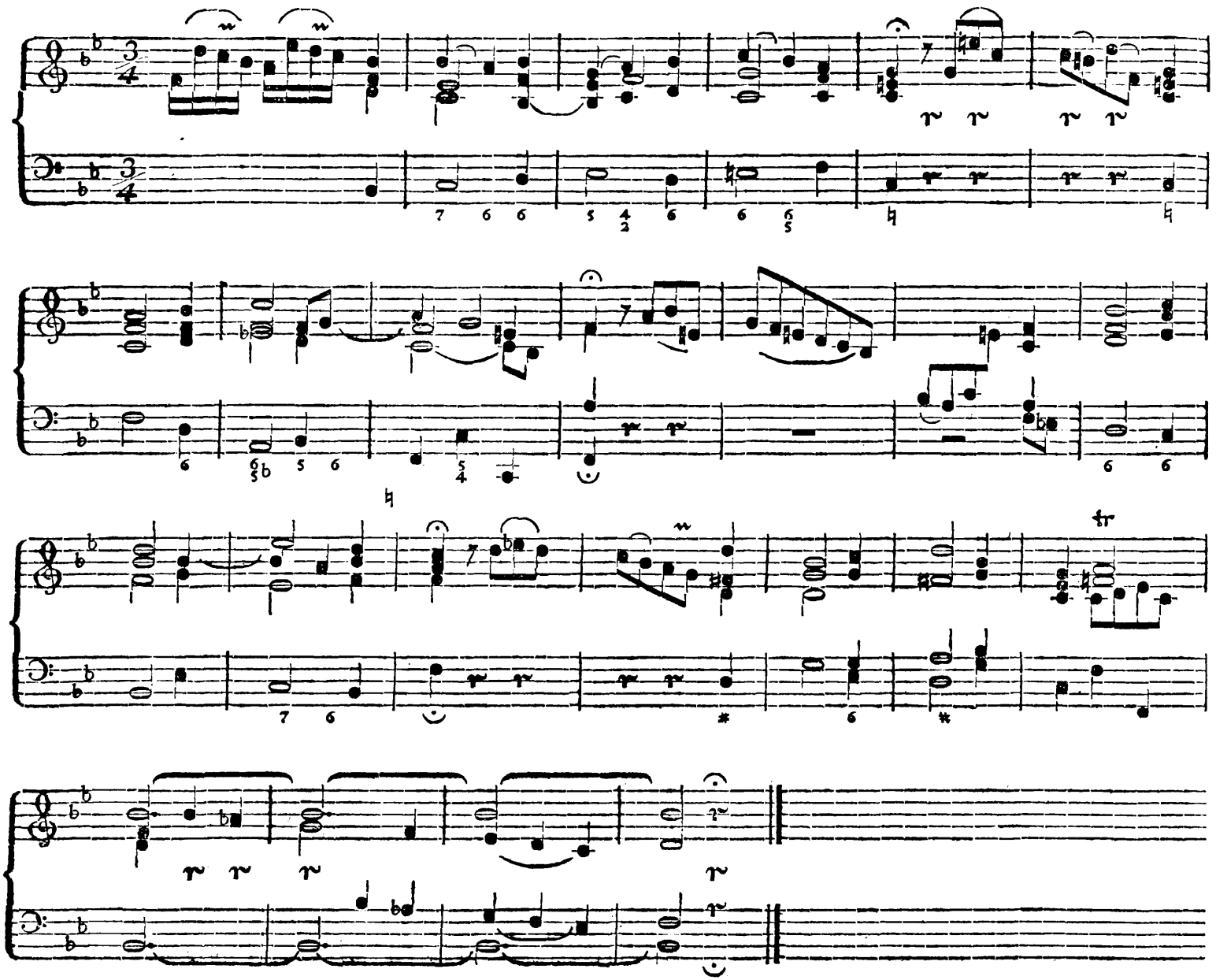
Largo. Vorspiel zu dem Liede: Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht ꝛc.



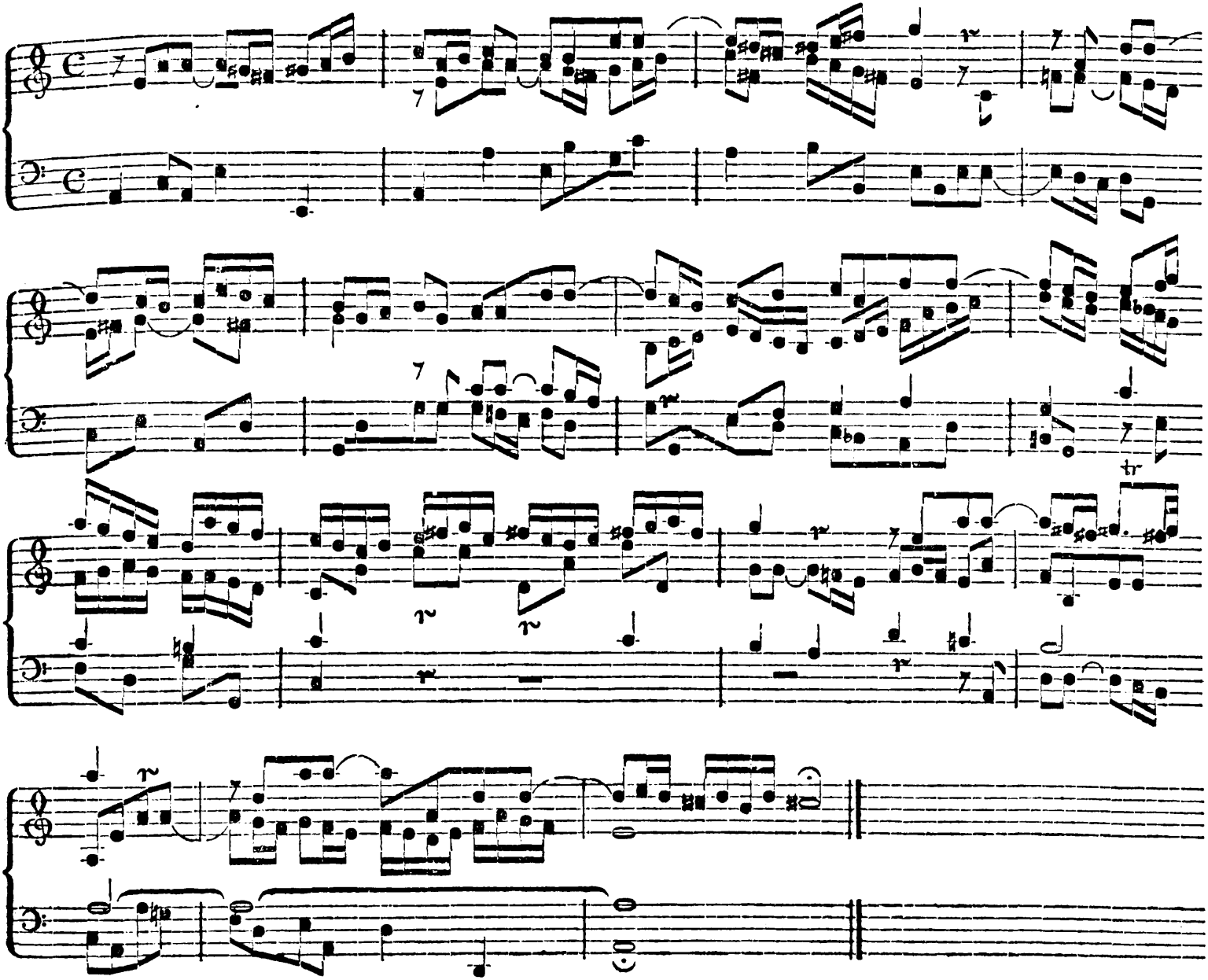


Ist von eben der Art wie das vorige. Die erste Strophe des Cantus firmi, insbesondere das erste Glied derselben liegt zum Grunde.

Choral.

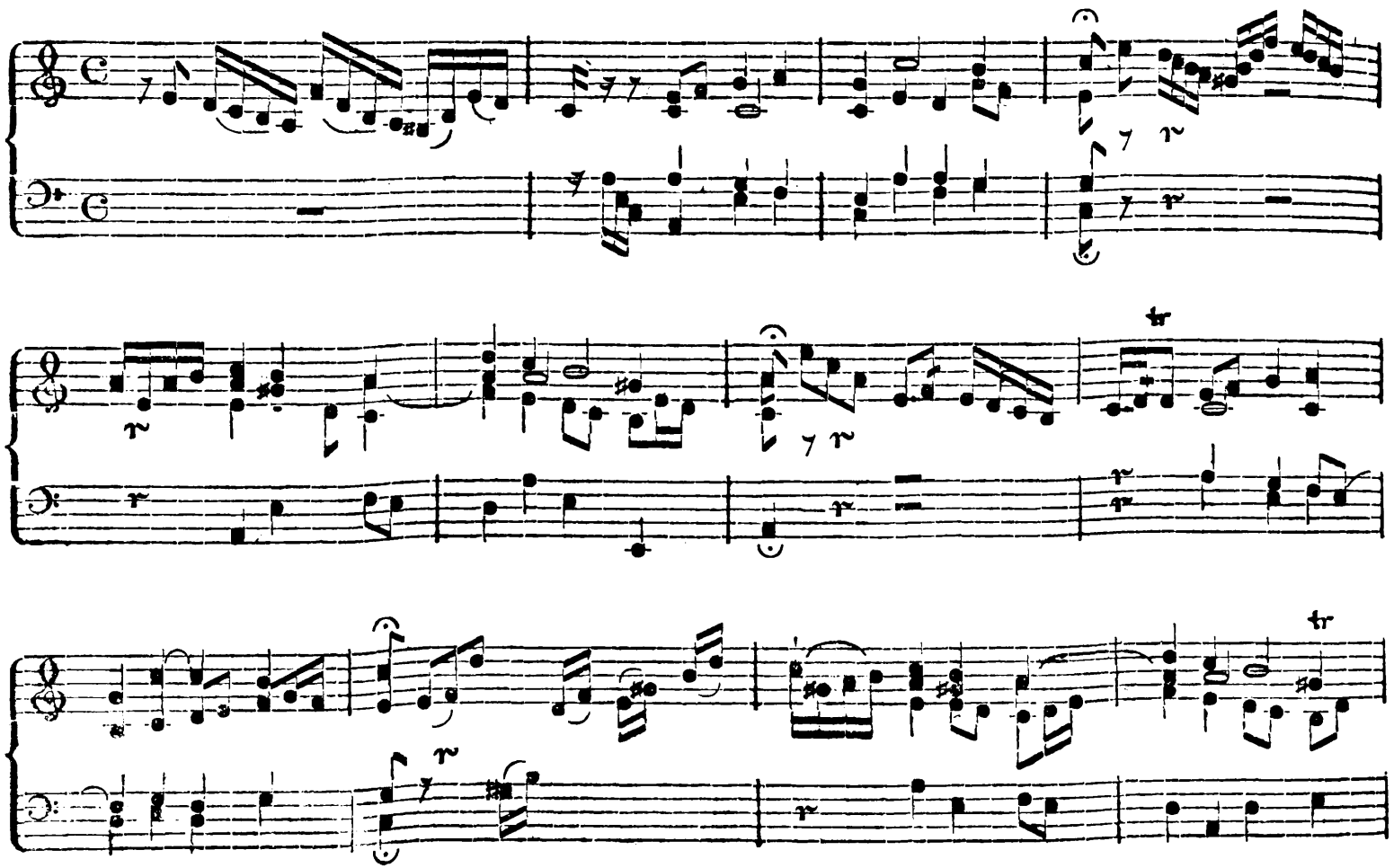


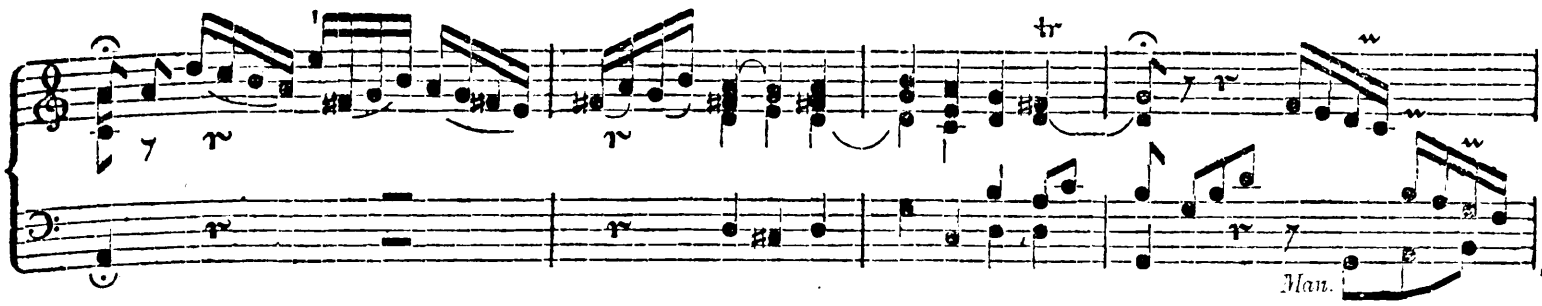
Vorspiel zum Liede: Was mein Gott will, das geschehʼ allzeit ꝛc.

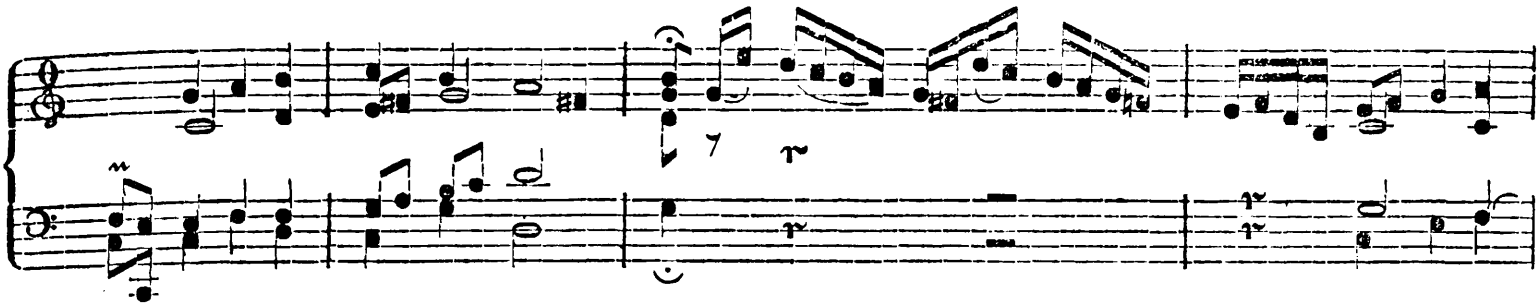


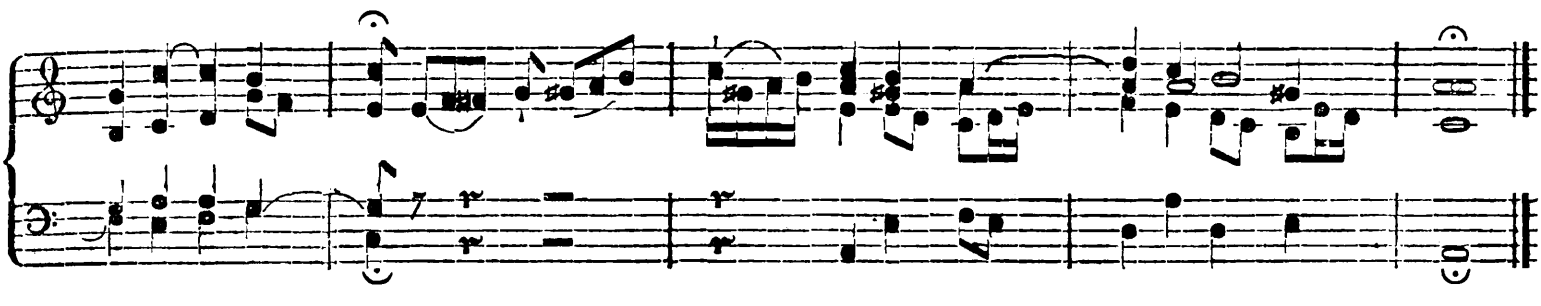
Das Thema dieſes Vorſpiels iſt aus der erſten Strophe des Chorals entlehnt und hat blos die Einkleidung erhalten, welche ſein Zweck erforderte. Nachdem Diskant, Alt und Baß das Thema bis zum Anfange des ſechſten Taktes bearbeitet haben, tritt der Tenor mit der erſten Strophe der Choralmelodie ein, wobei ihn die drei übrigen Stimmen 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.

Choral.

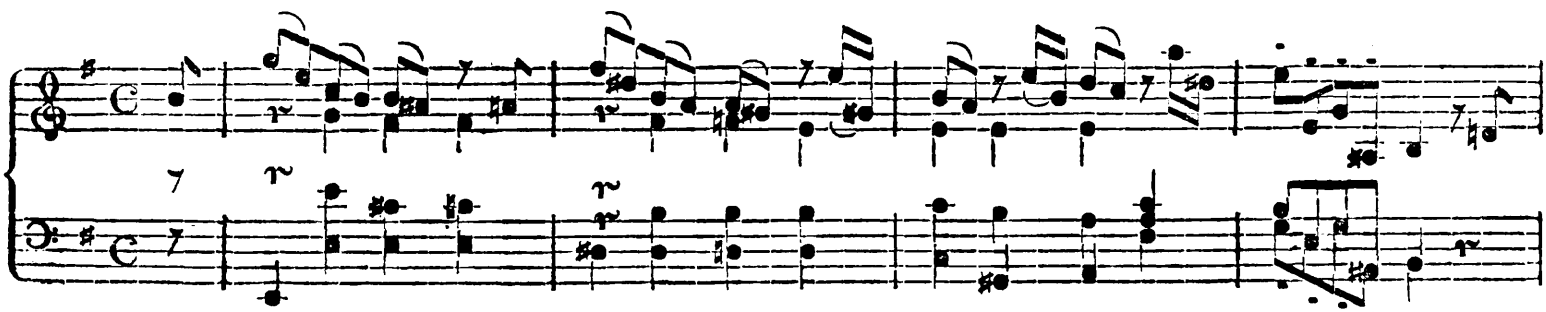








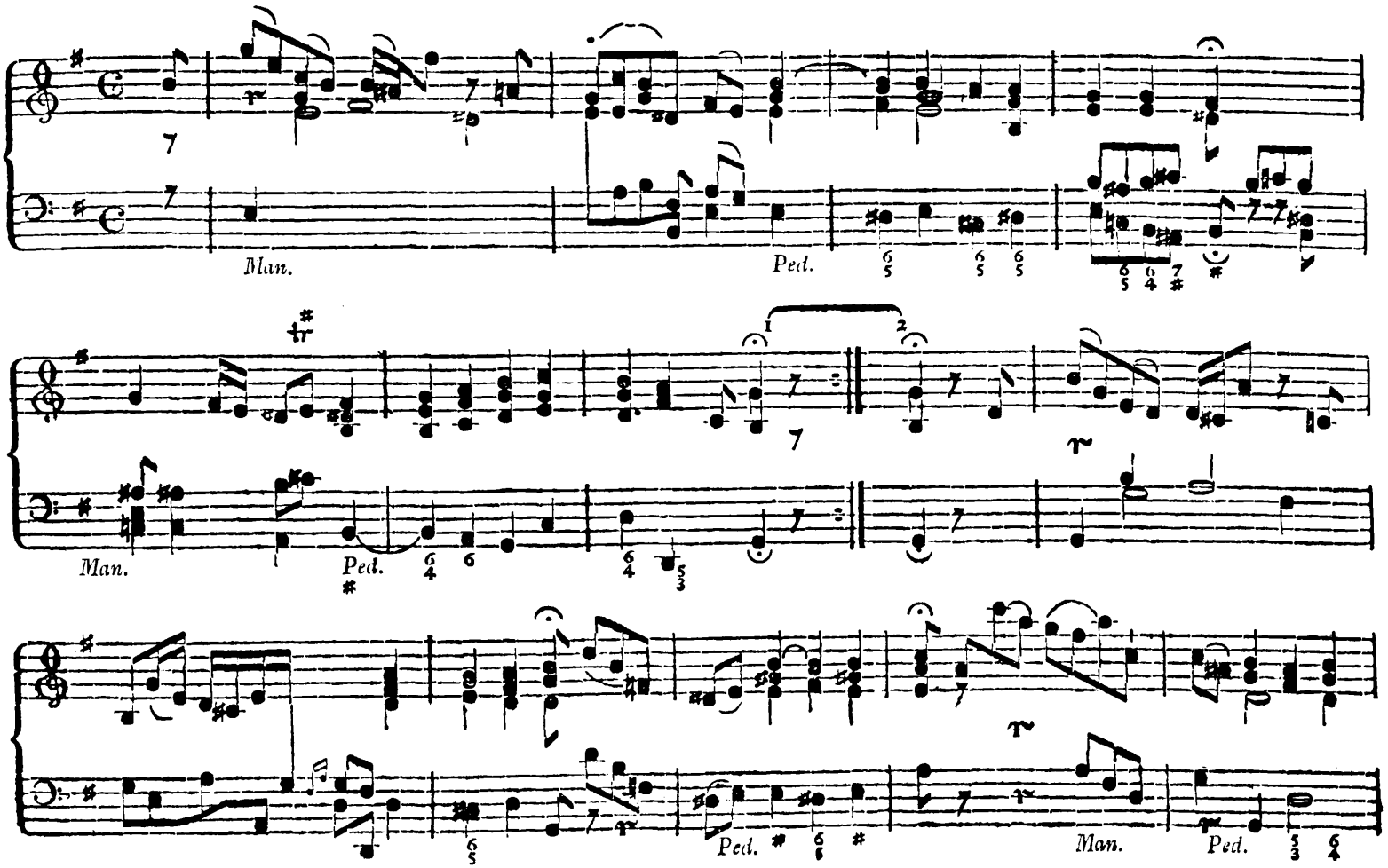
Vorspiel zum Chorale: So gehst du nun mein Jesus hin ꝛc.

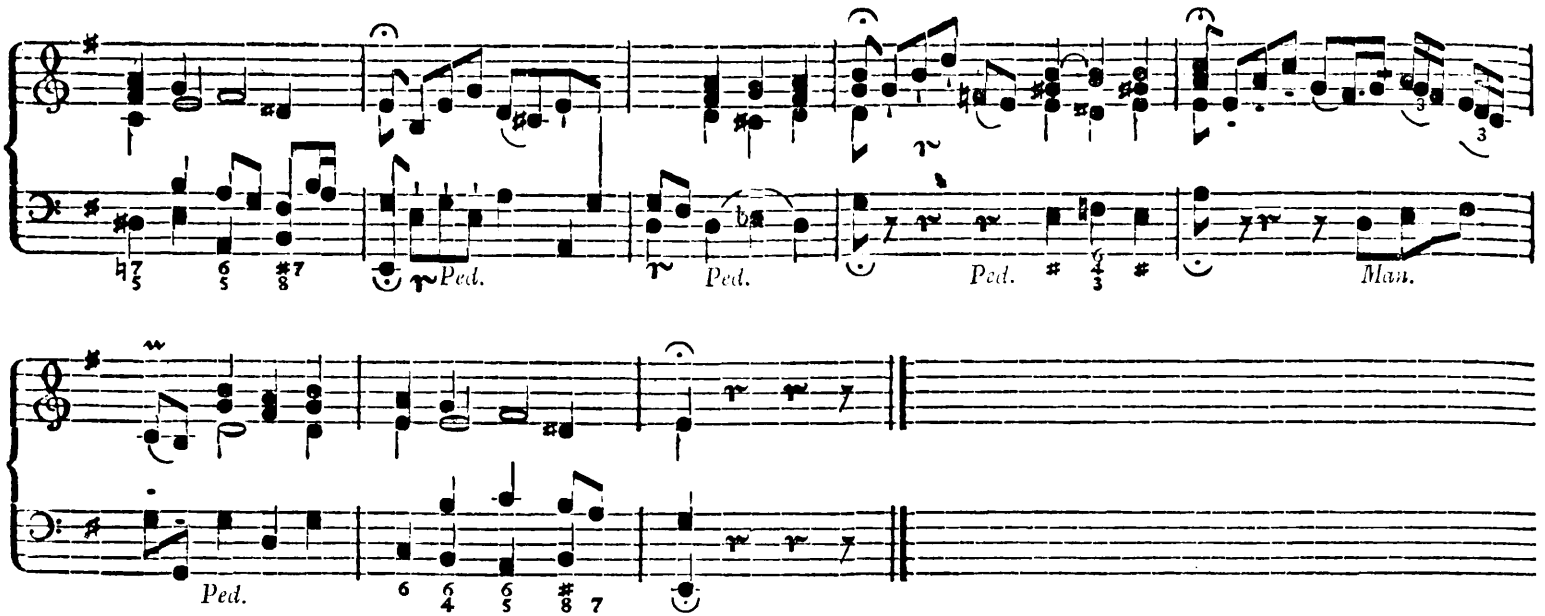


tr
tr
tr
tr
tr
ten.

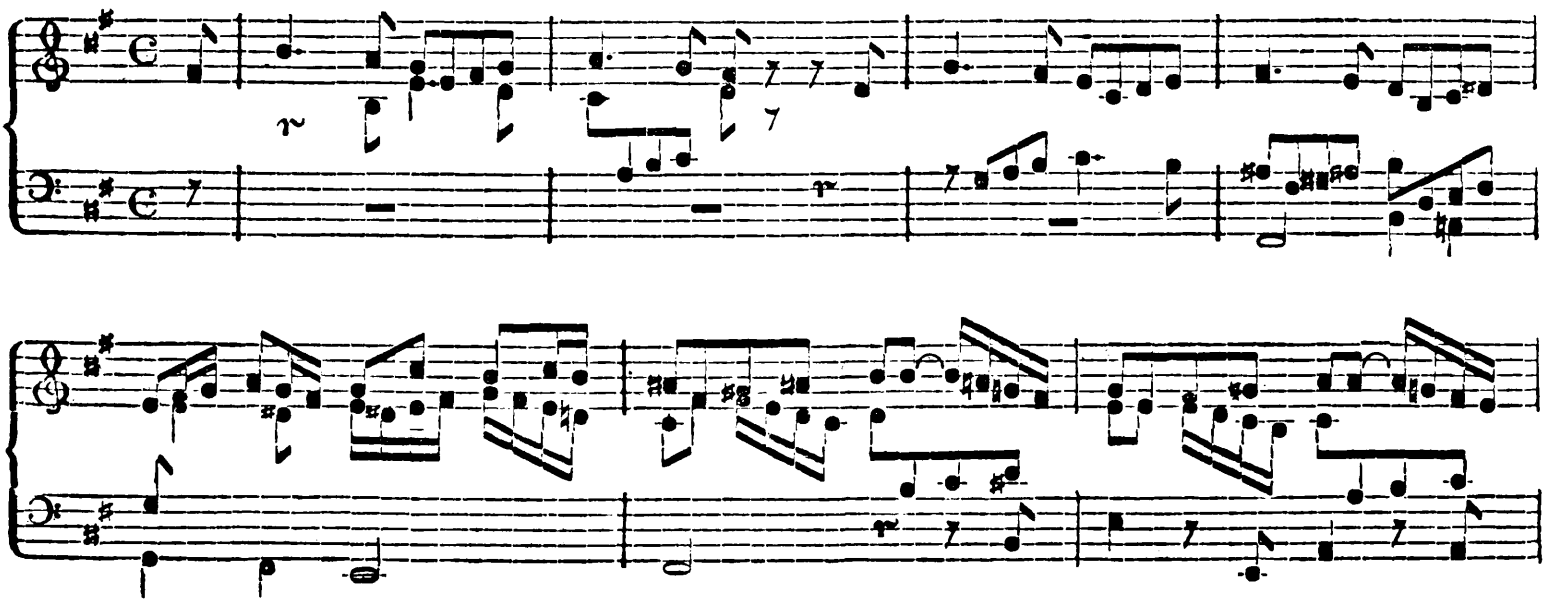
Hier iſt ebenfalls das Charakteriſtiſche des Chorals enthalten. Denn indem ſich die drei untern Stimmen in der Manier der erſten und meiſten folgenden Strophen der Choralmelodie fortbewegen, trägt die obere ein dem Ausdrucke des Ganzen angemeſſenes Subjekt vor. Dies Subjekt wird nachher in mehrere Nebengedanken 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.

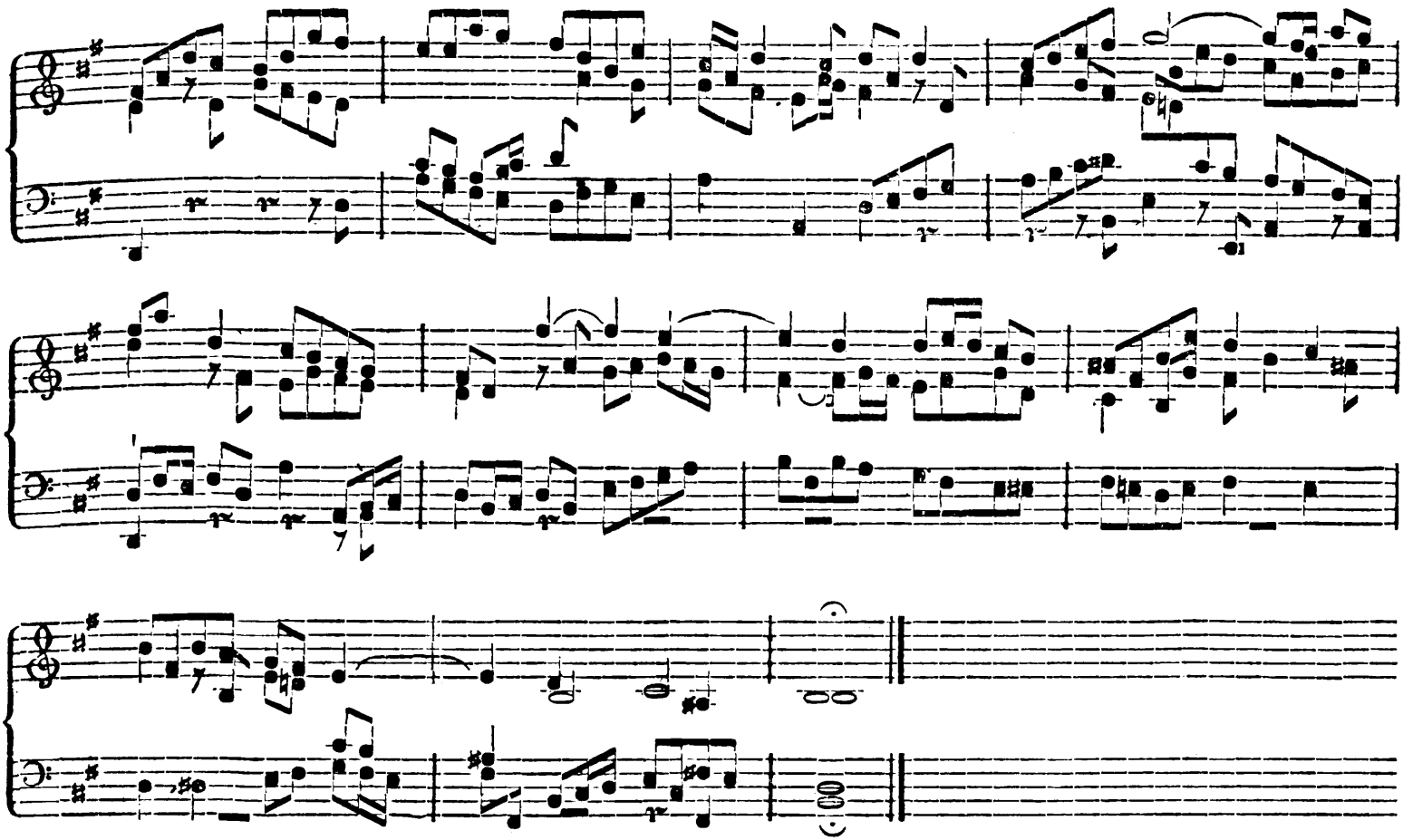
Choral.



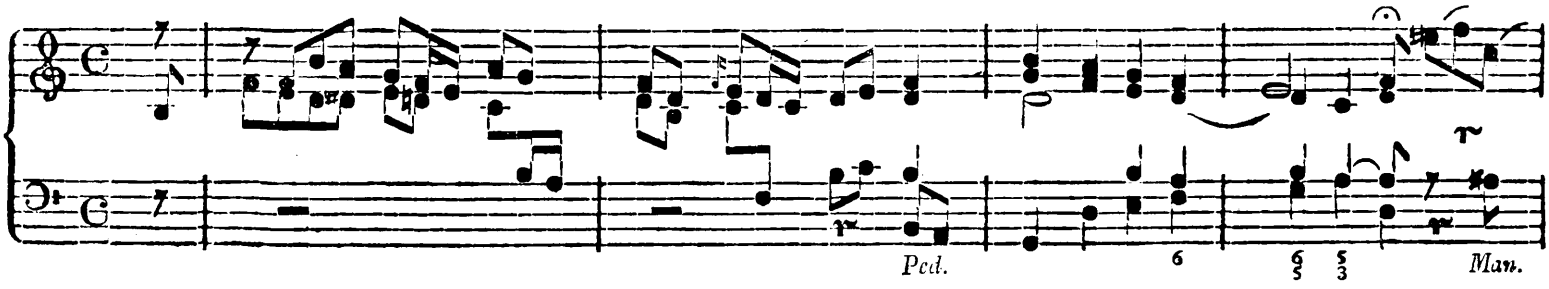


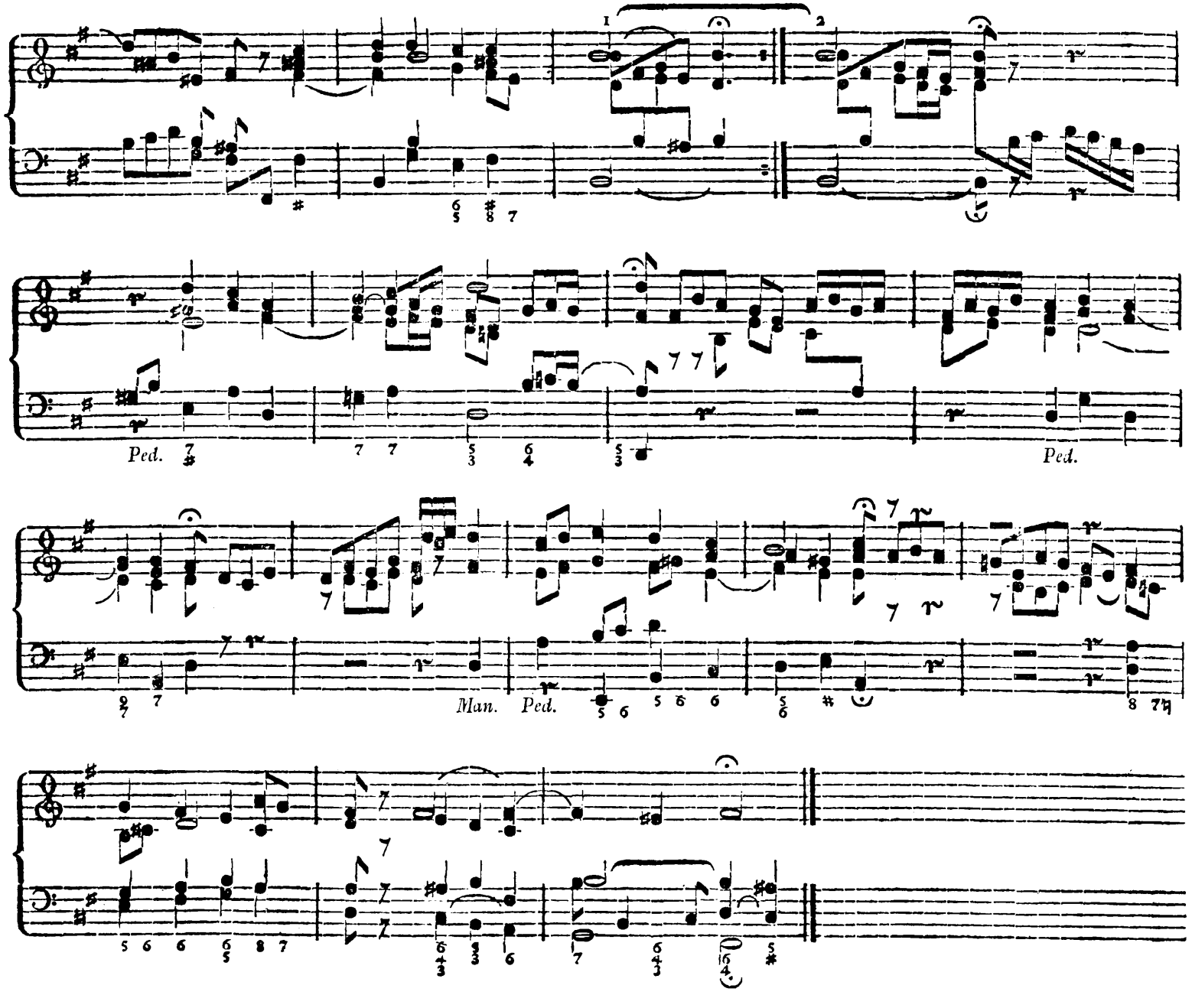
Vorspiel vor dem Choral: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc.





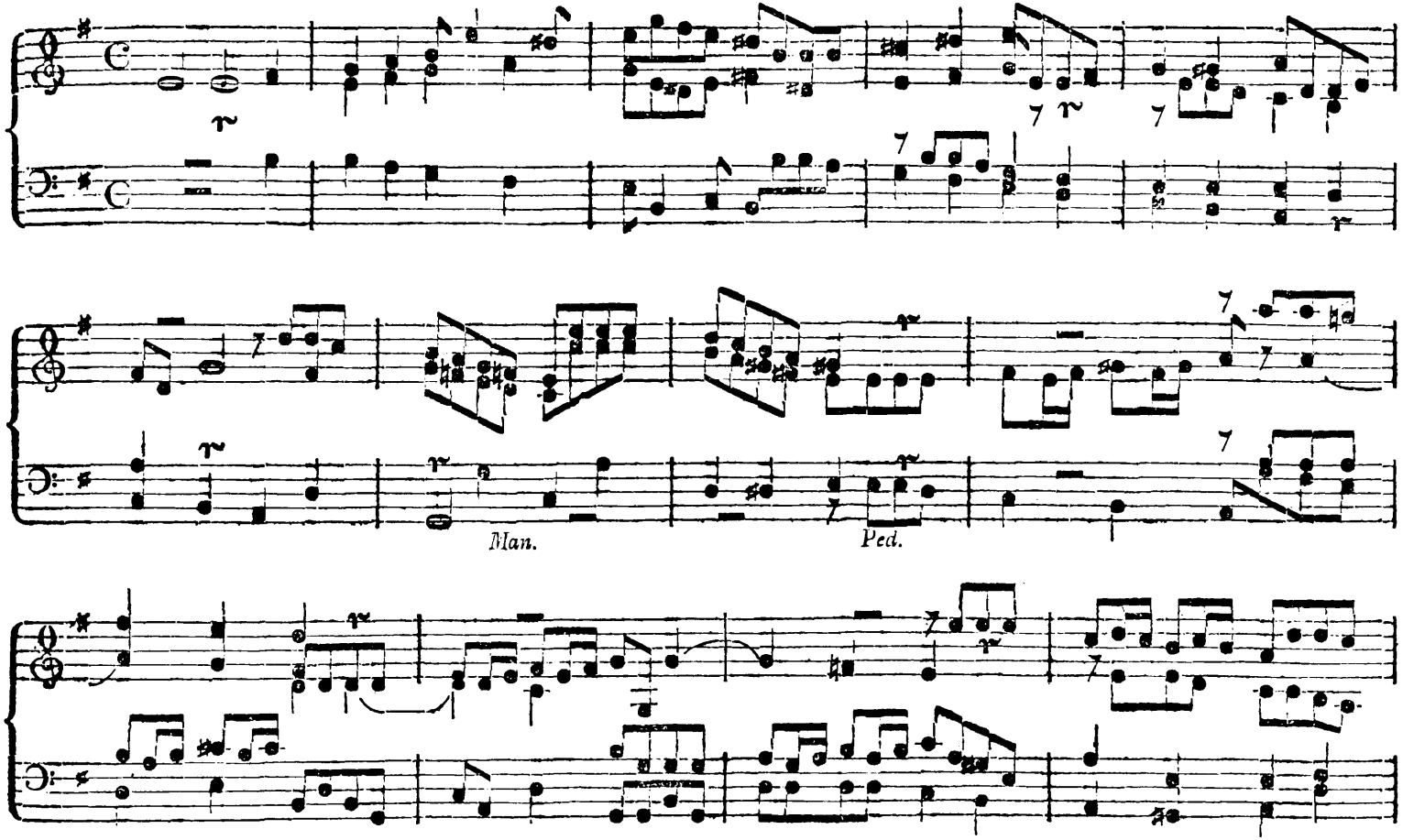
Choral.

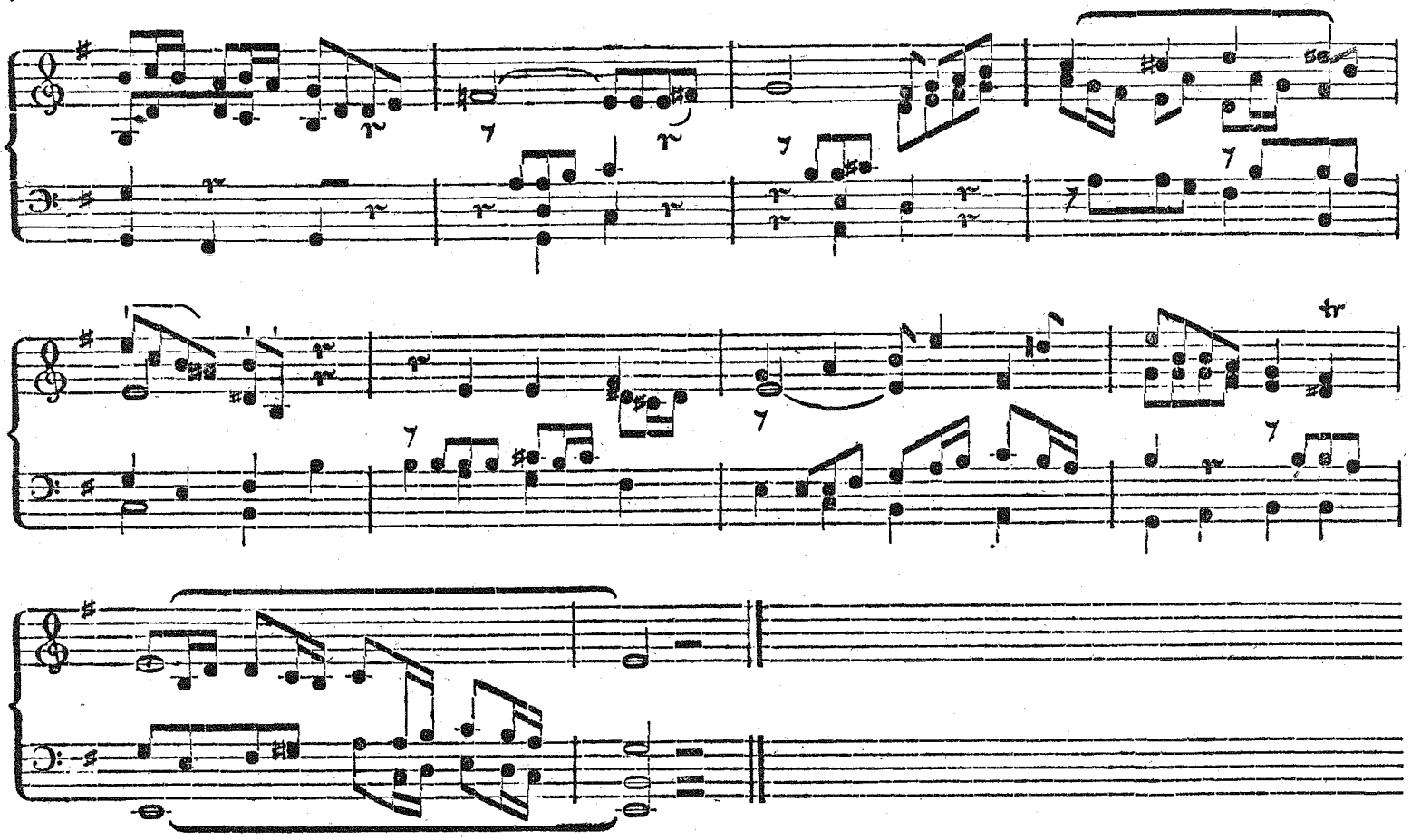



1
2
Ped.
Ped.
Man.
Ped.

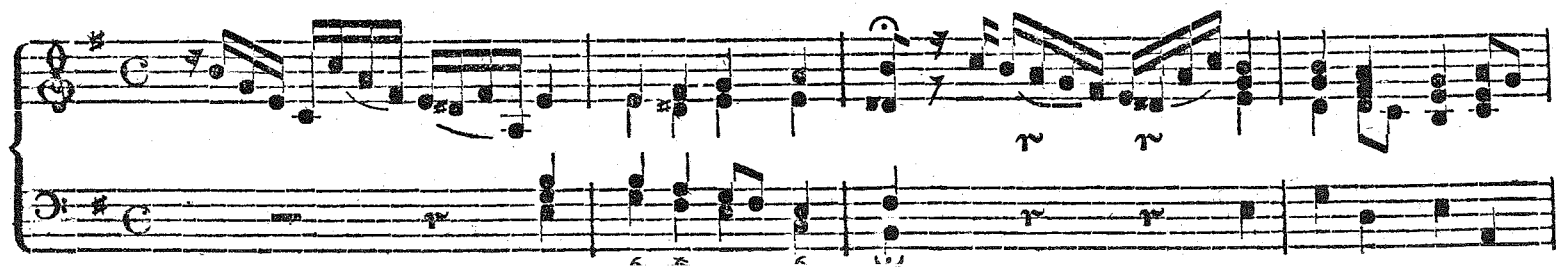
Das Thema zu dem Chorale: O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. iſt ebenfalls die erſte Strophe des Chorals per diminutionem. Die beiden Oberſtimmen tragen den aus jener Strophe zum Thema geformten melodiſchen Gedanken wechſelsweiſe in kanoniſchen Nachahmungen vor, bis das Pedal mit dieſer Strophe ſelbſt 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.

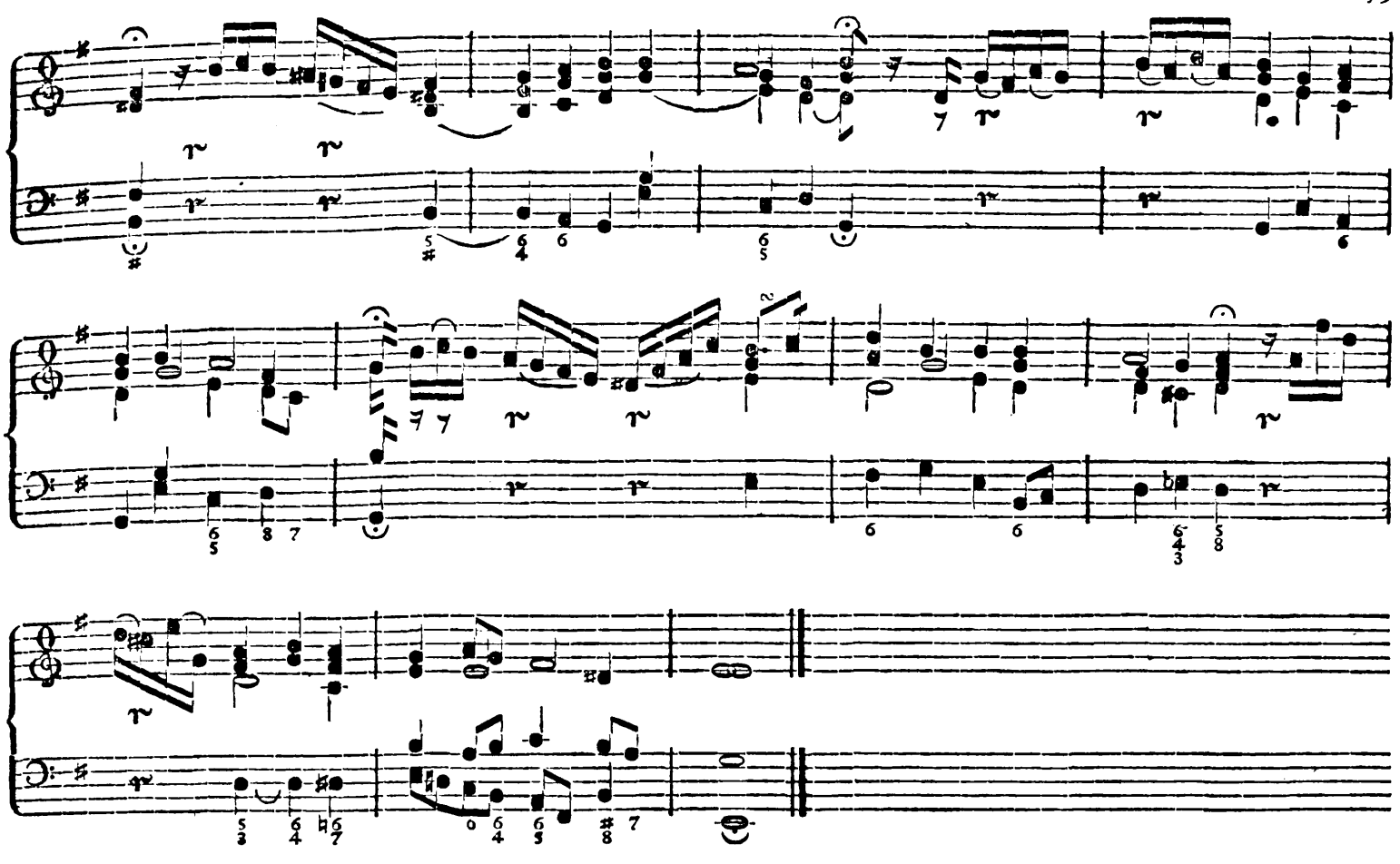
Vorſpiel zum Liede: Auf meinen lieben Gott ꝛc.





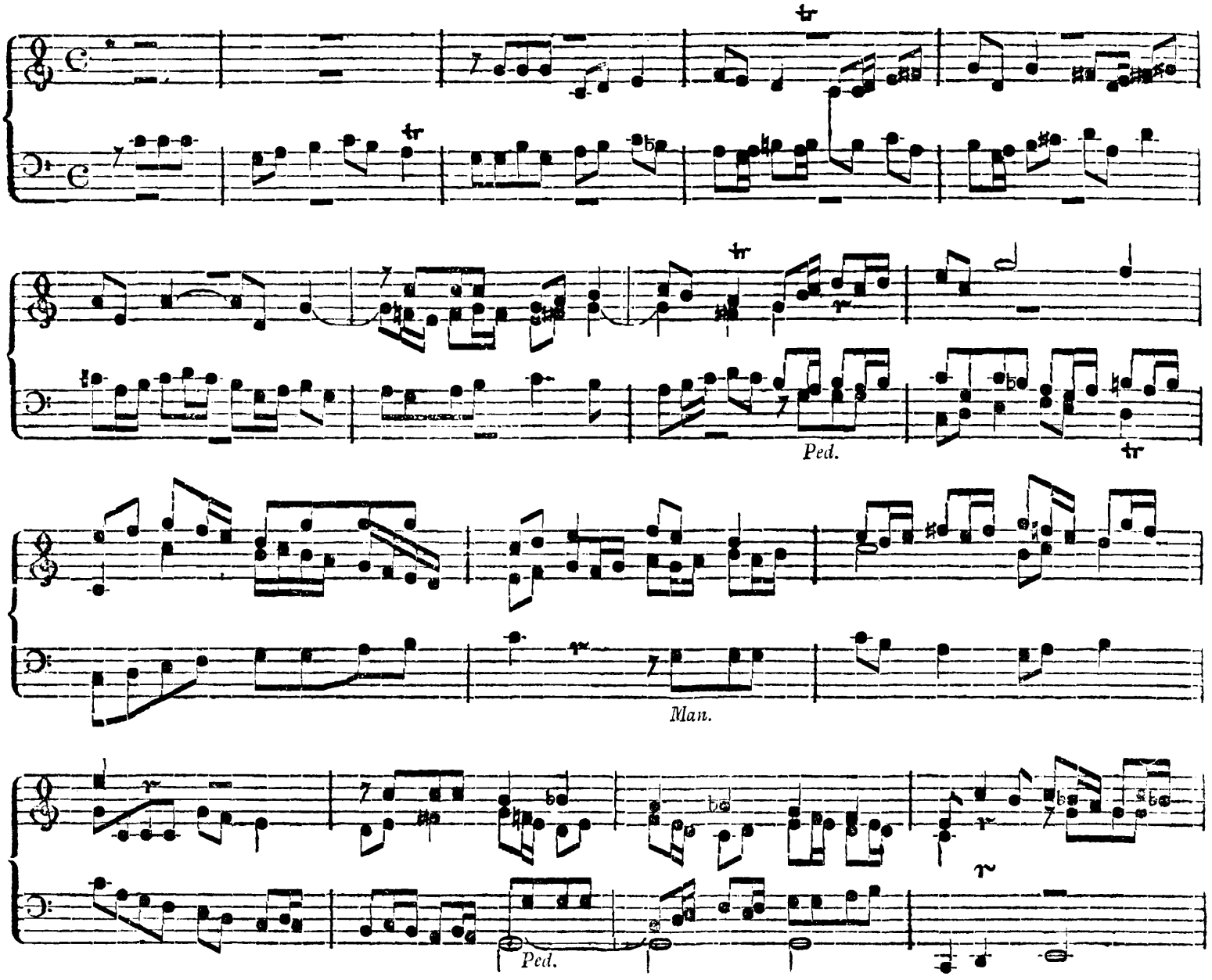
Choral.

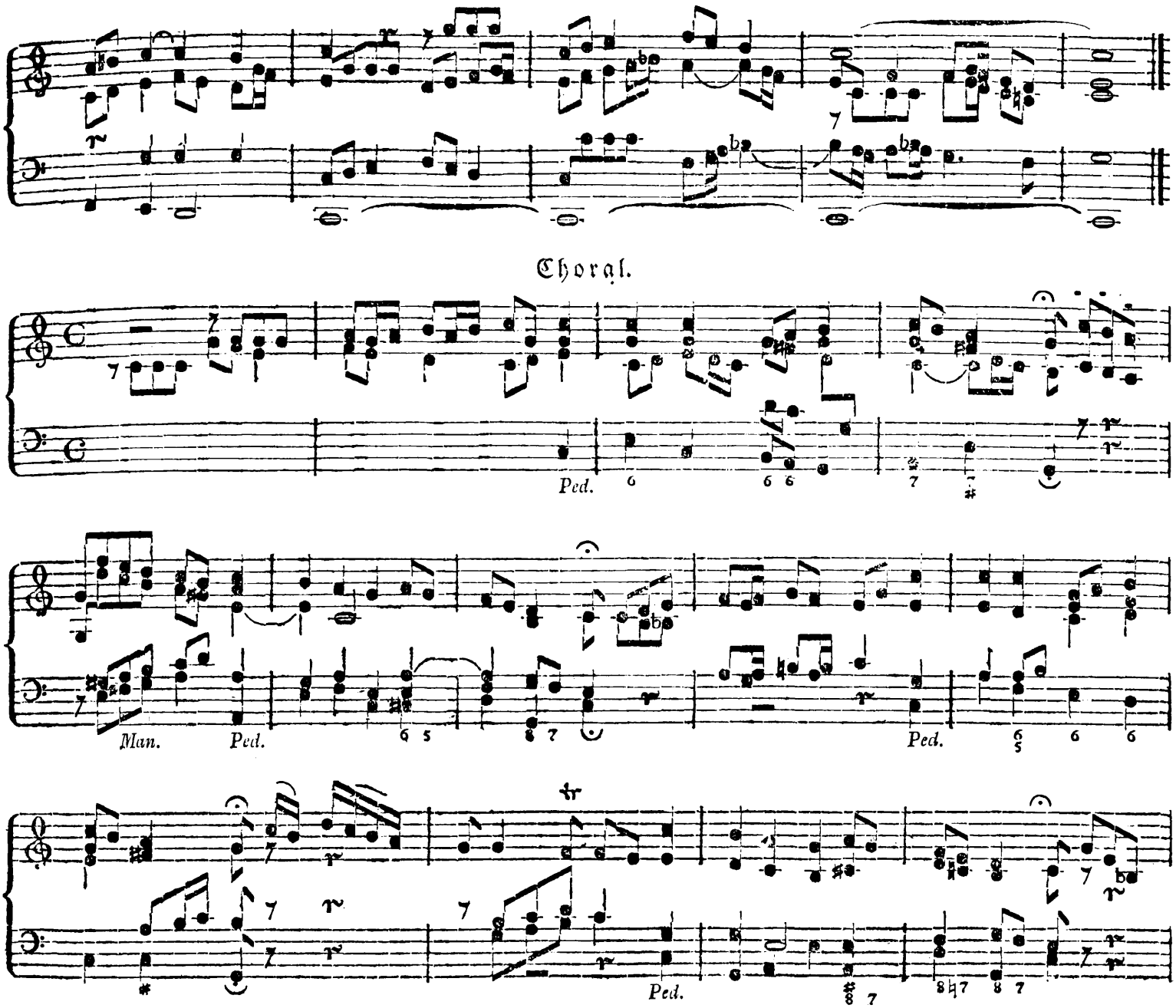


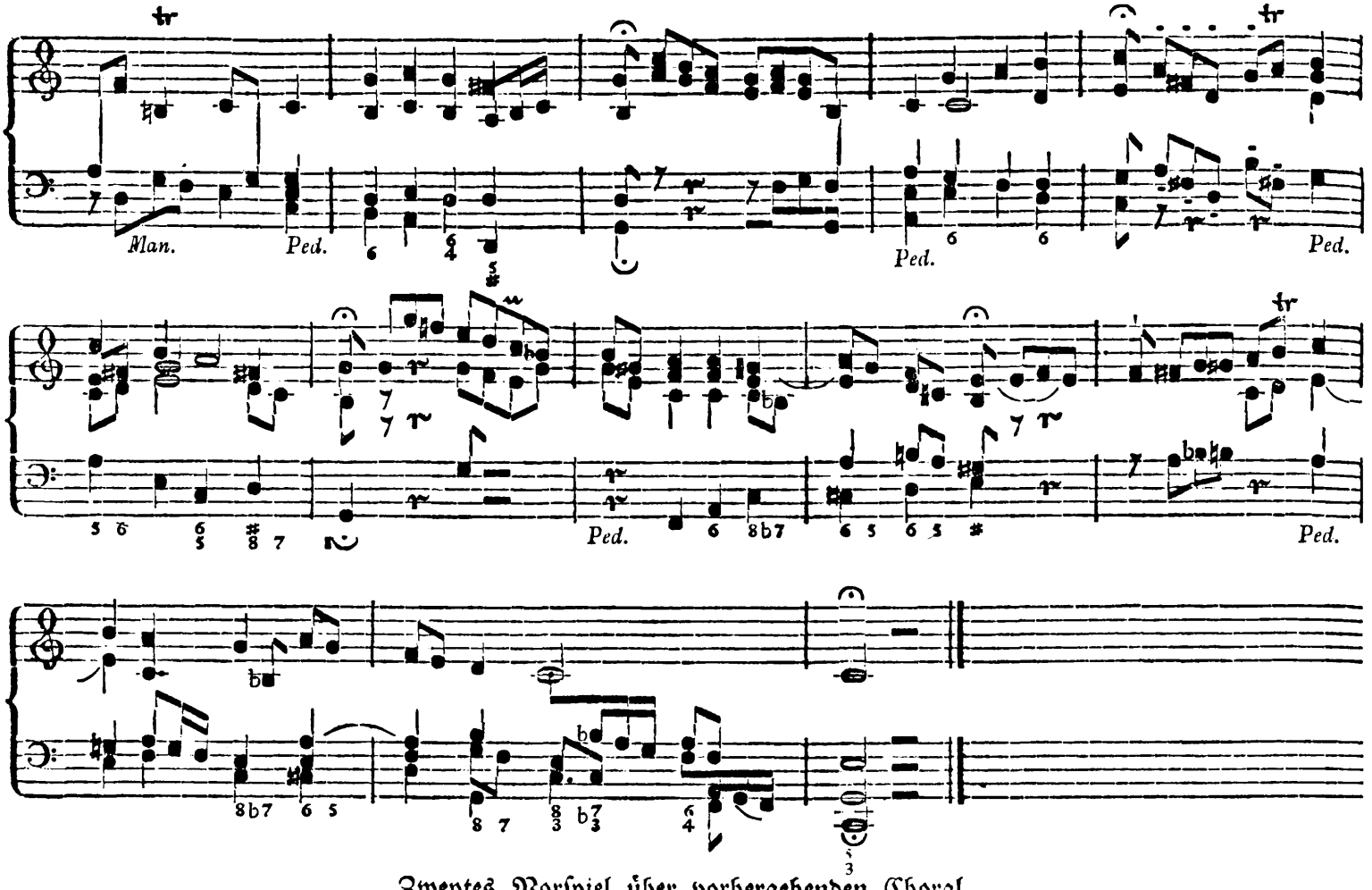


Das Vorſpiel zu dem Chorale: Auf meinen lieben Gott ꝛc. iſt fugirt und aus der erſten Strophe des Cantus firmi ſelbſt gebaut. Der Diskant fängt mit ihr an. Der Alt ahmt den Diskant gleich in der andern Hälfte des erſten Taktes nach, und dann bringt mit der letzten Note des erſten Taktes der Baß das Thema 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.

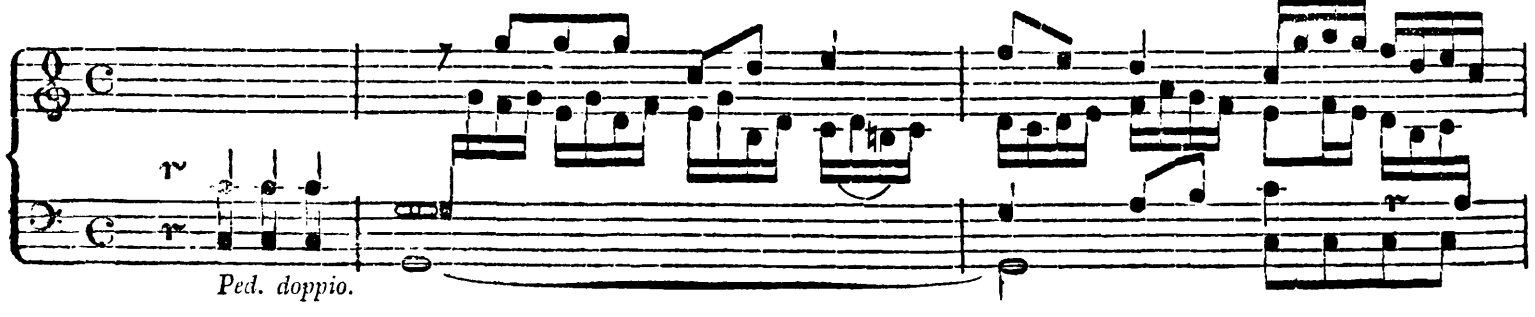
Vorspiel zu dem Choral: Ein' veste Burg ist unser Gott ꝛc.

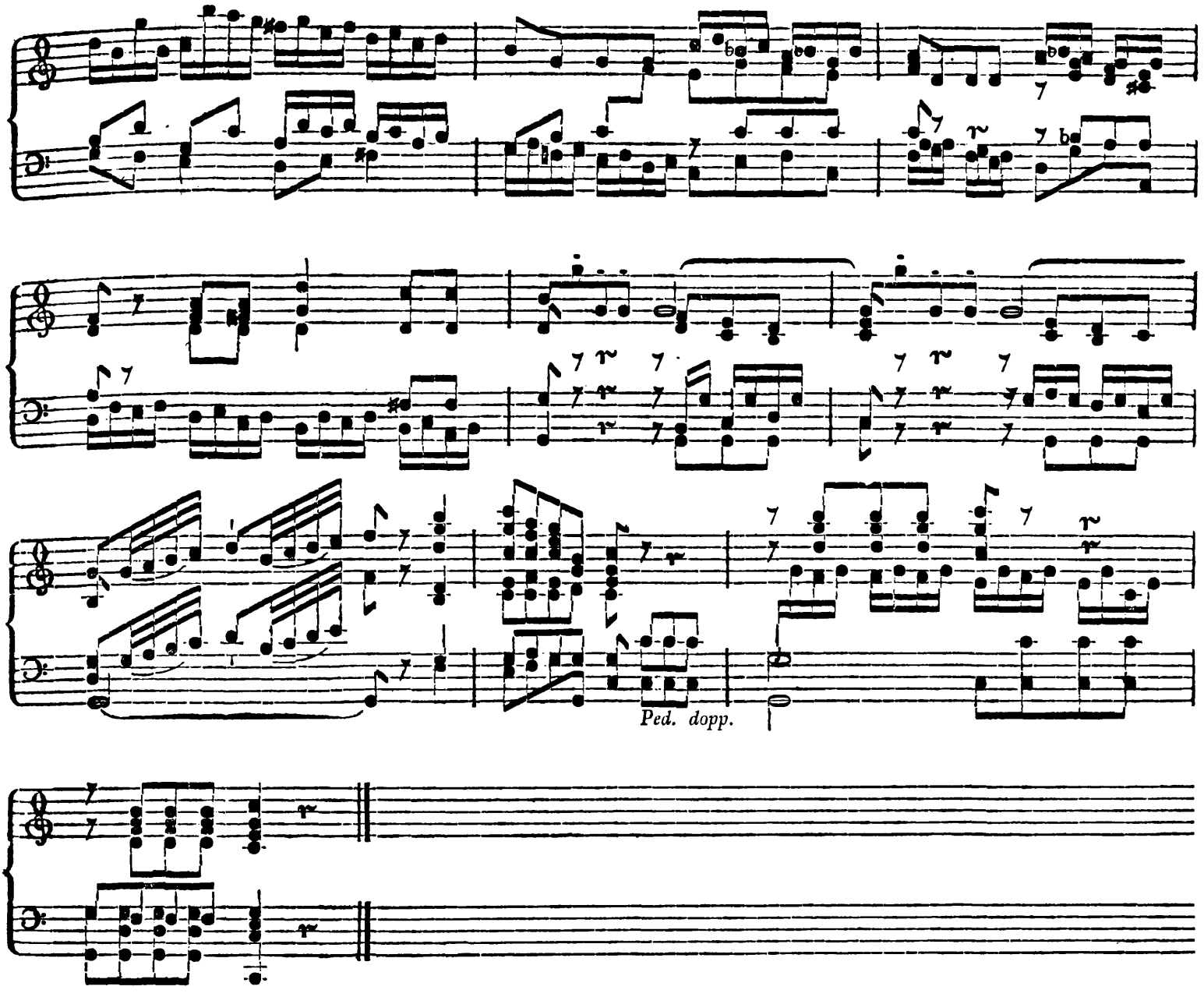



Choral.



Zweytes Vorspiel über vorhergehenden Choral.



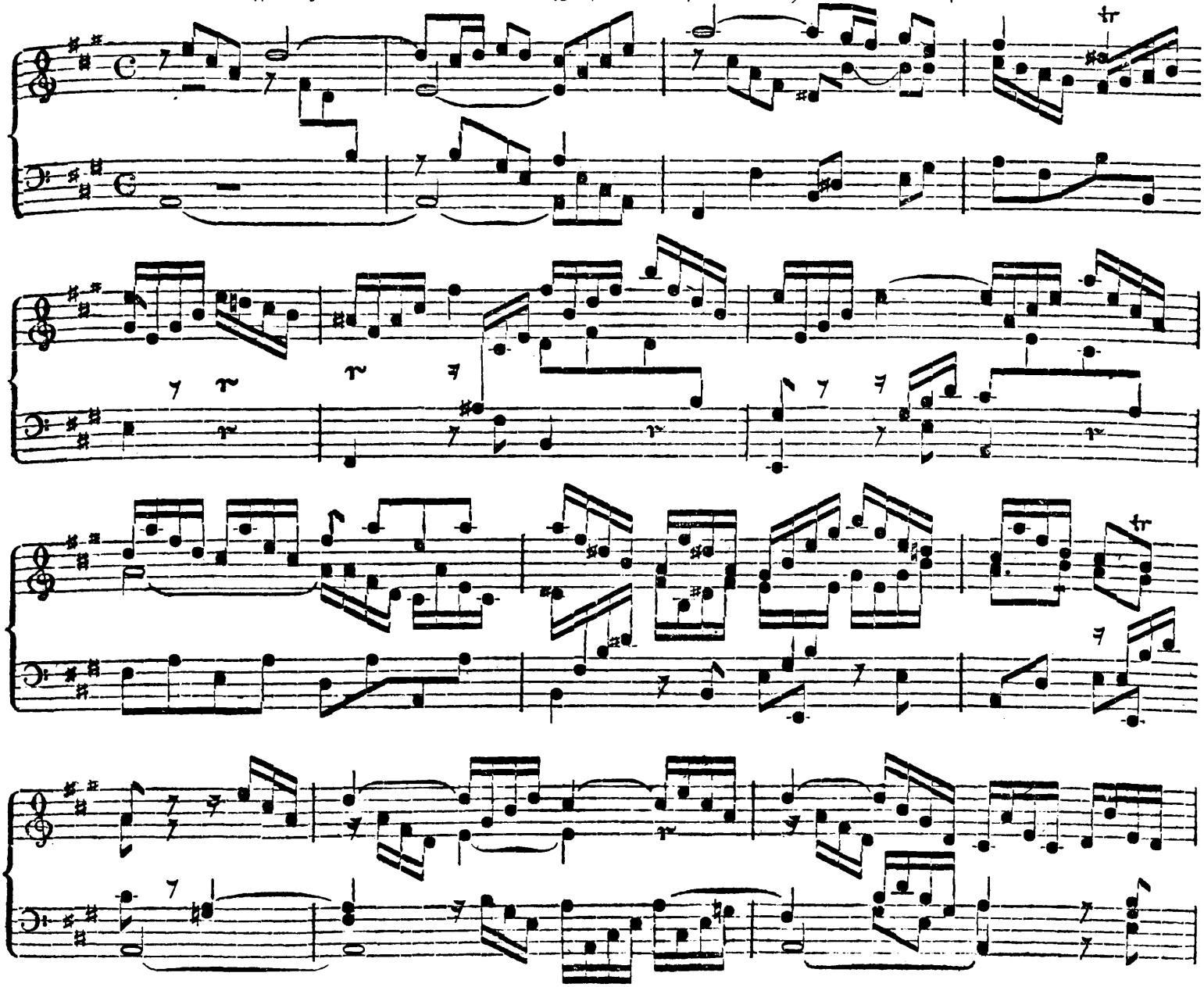

Ped. dopp.

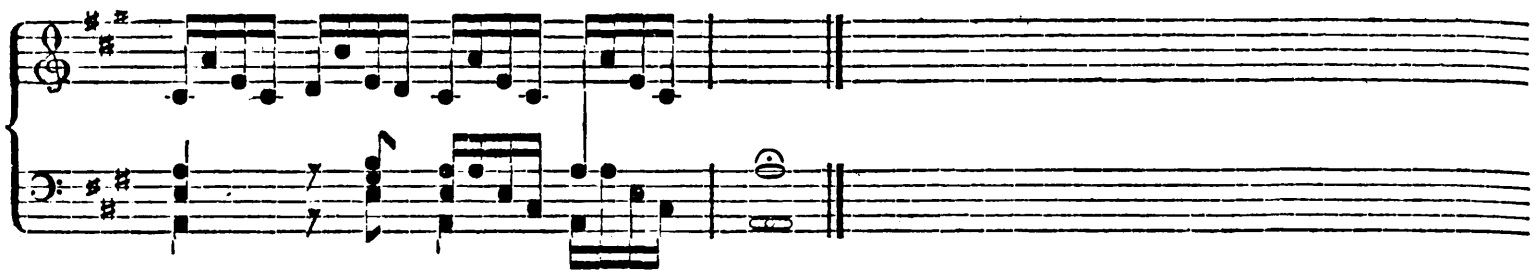
Das Vorspiel zu dem Chorale: Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. ist ebenfalls fugirt. Das Thema ist die erste Strophe des Chorals selbst. Nachdem es in vier Stimmen durchgeführt und unter andern erst vom Tenor, sodann auch vom Alte in der Gegenbewegung vorgetragen worden ist, bringt es das Pedal vom dreizehnten Takte an, zwiefach verlängert und formirt sodann auf der letzten Note desselben einen Orgelpunkt. Die drei 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 Melodien an sich tragen, auf welche sie sich beziehn. 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, wobei 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! . . .

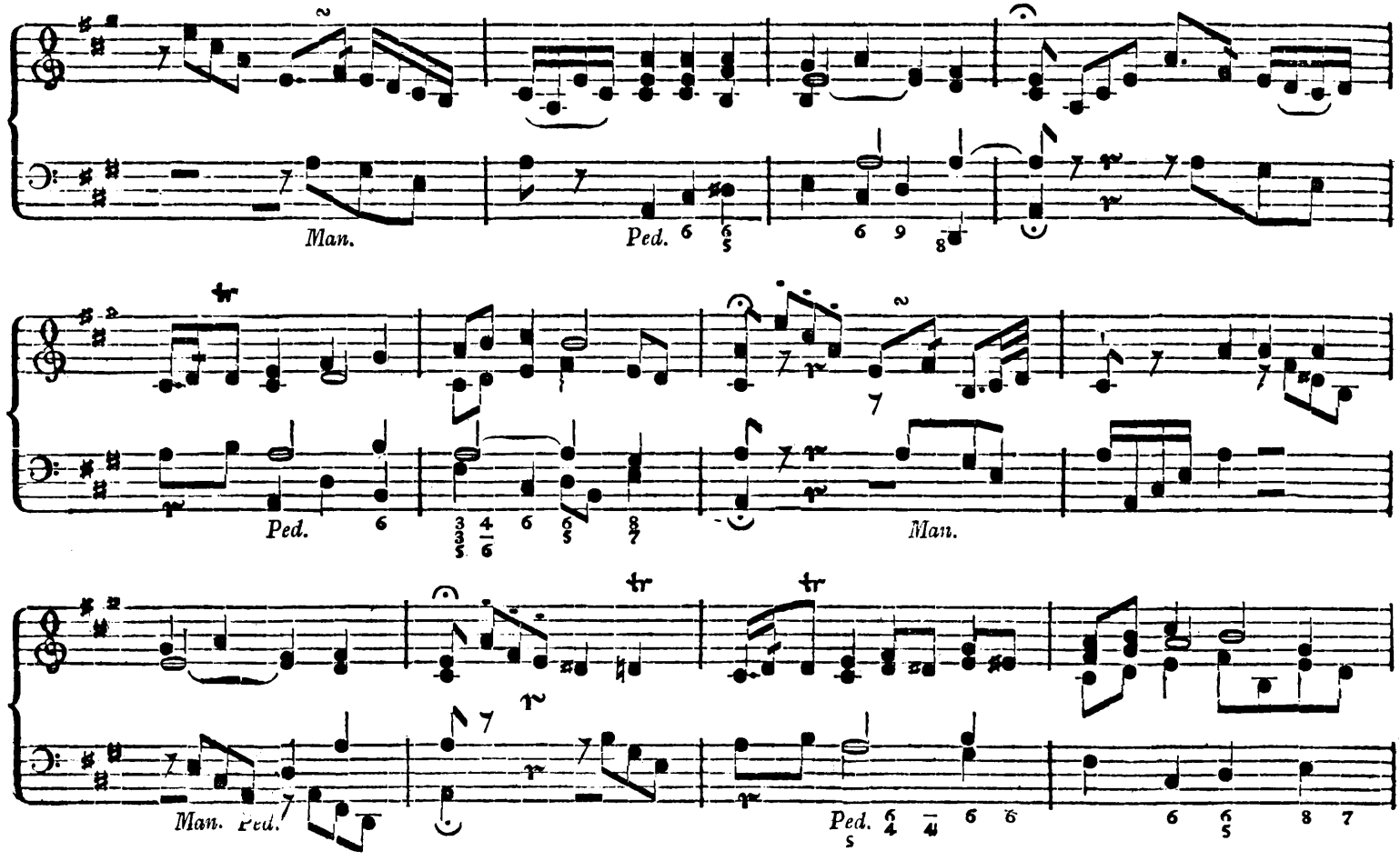
Dem zweiten, diesem Chorale geeigneten Vorspiele, dessen Charakter hauptsächlich Männlichkeit und Kühnheit ist, liegt ebenfalls die erste Strophe des Chorals zum Grunde, nur daß sie in einem freiern Vortrage entwickelt ist. Ich merke hier nur noch im Vorbeigehen an, daß derjenige nimmermehr auf der Orgel leisten wird, was auf ihr geleistet werden kann, welcher sich nicht gewöhnt hat die Unterstimme blos mit dem Pedale und die drei übrigen mit den 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. —

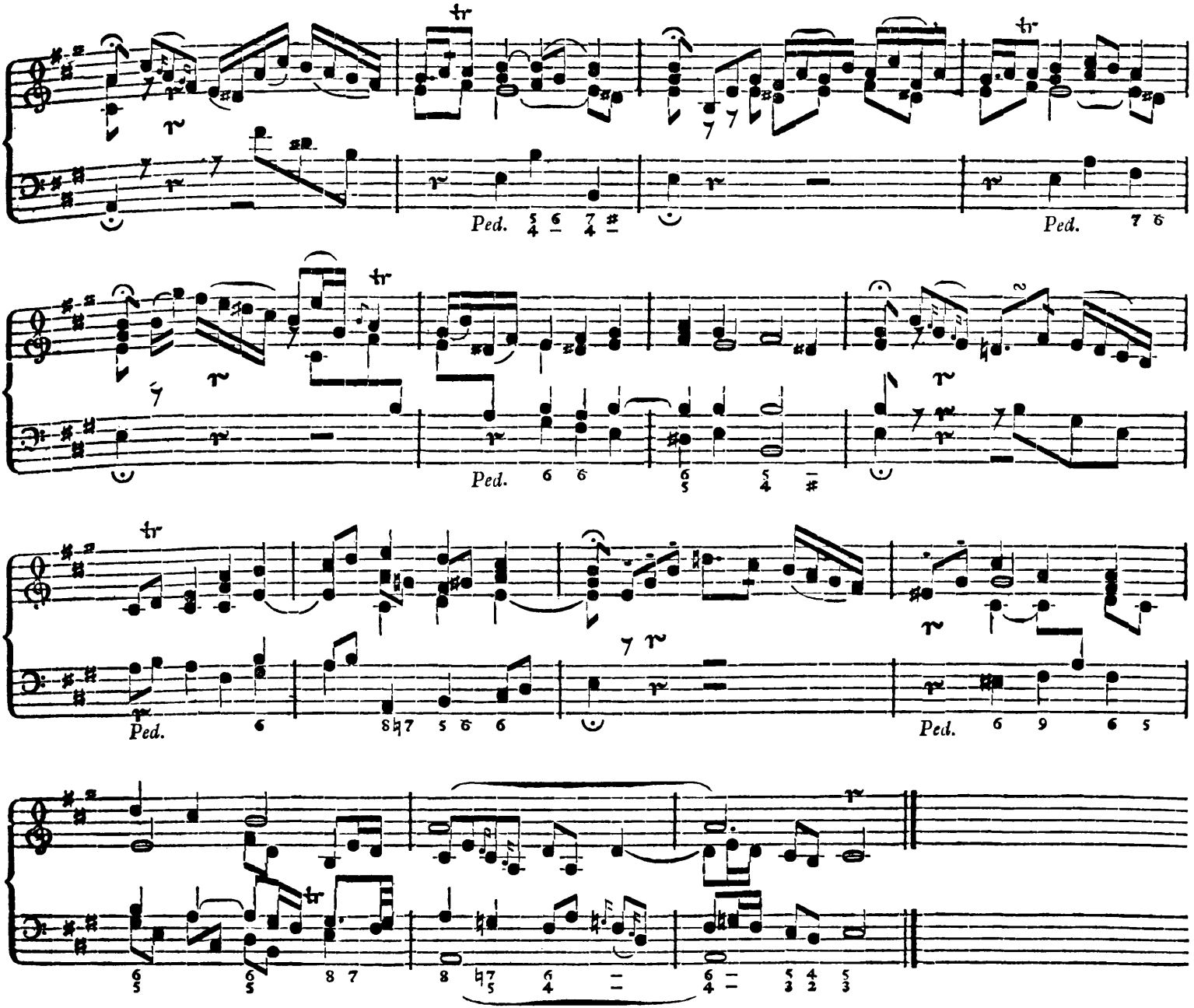
Vorspiel zu dem Liede: Das Jesulein soll doch mein Trost ꝛc.



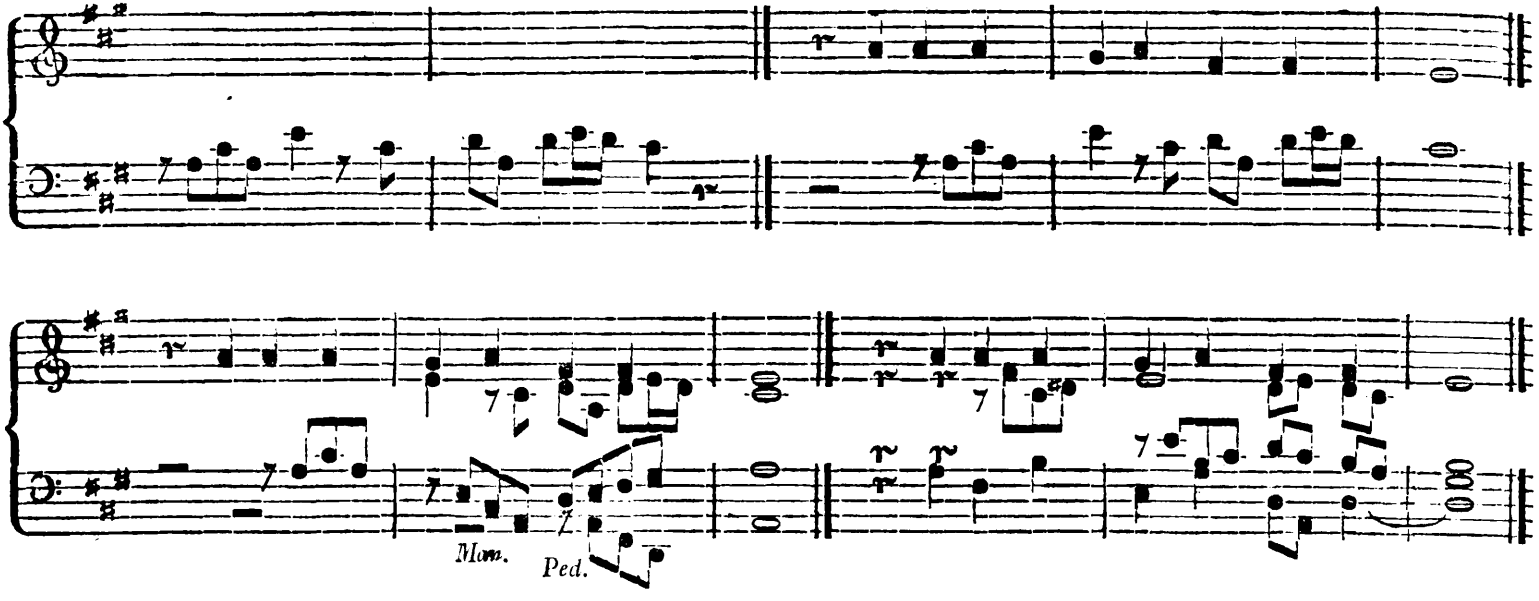


Choral.

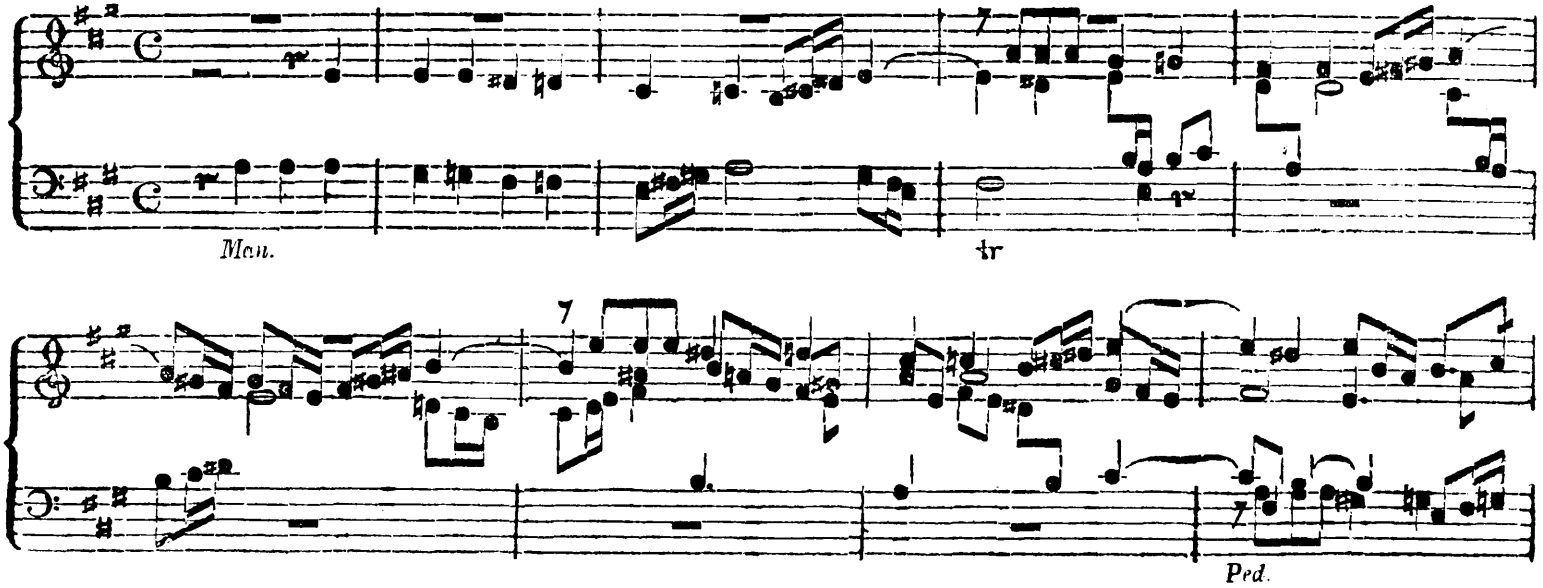


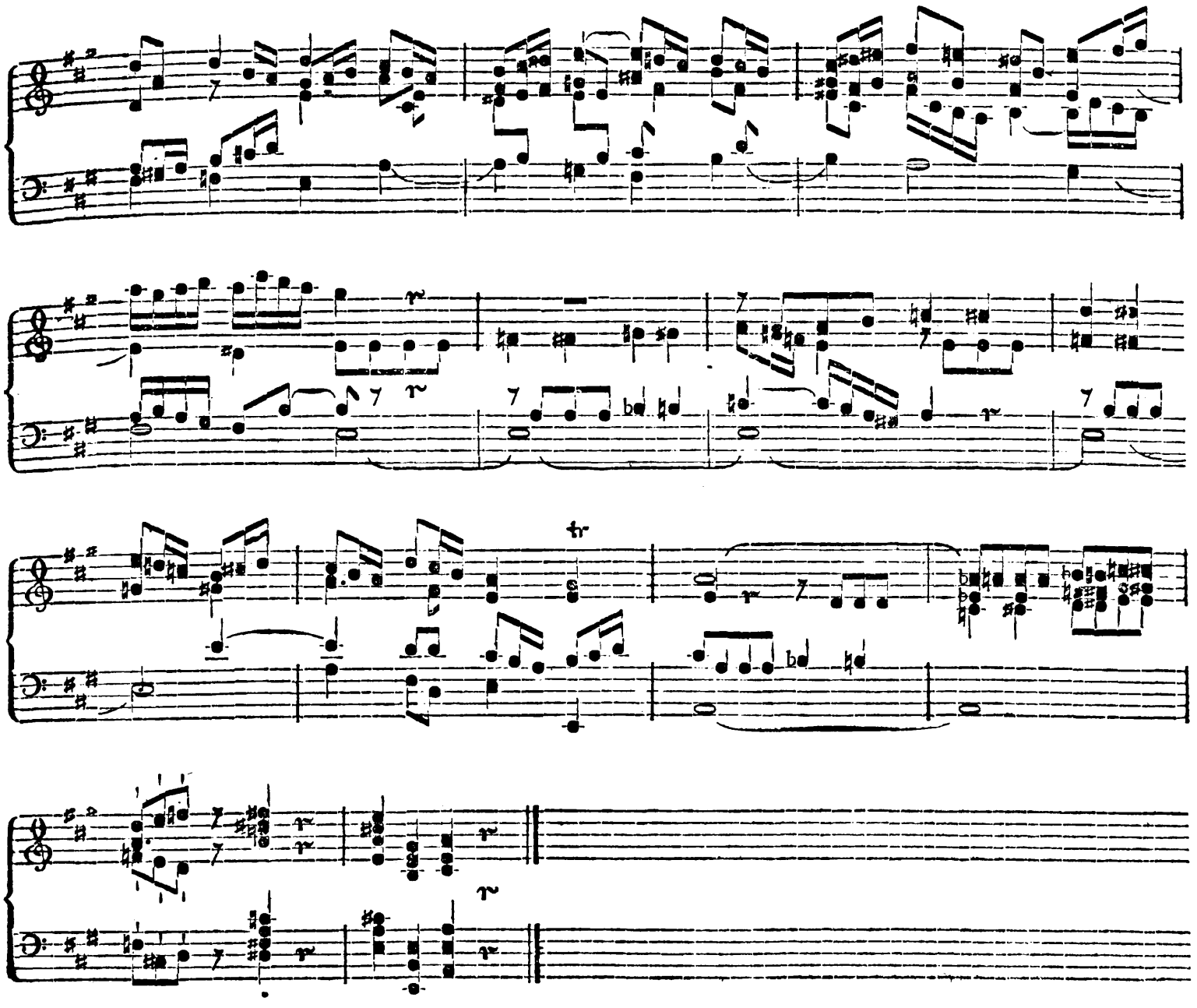

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

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

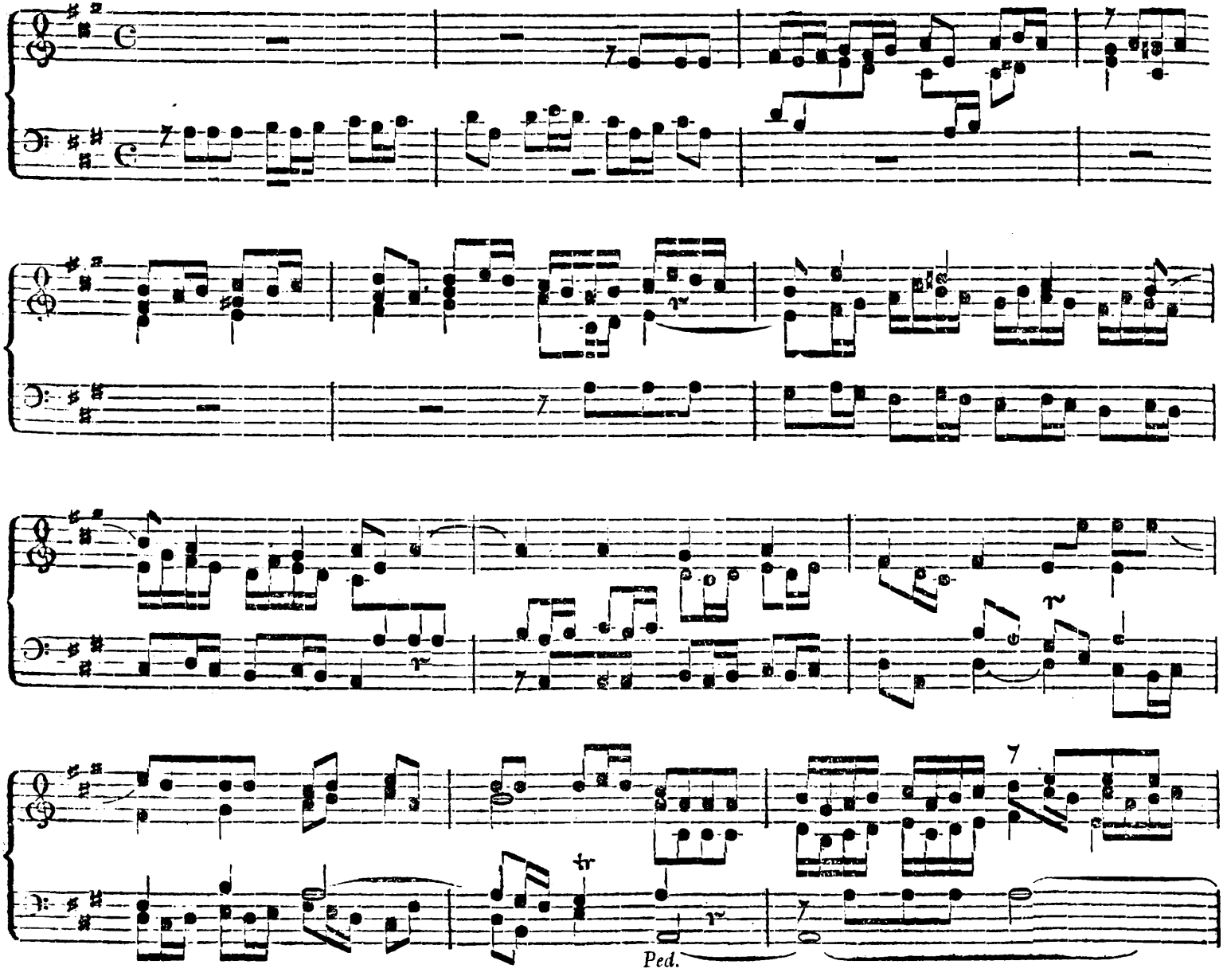


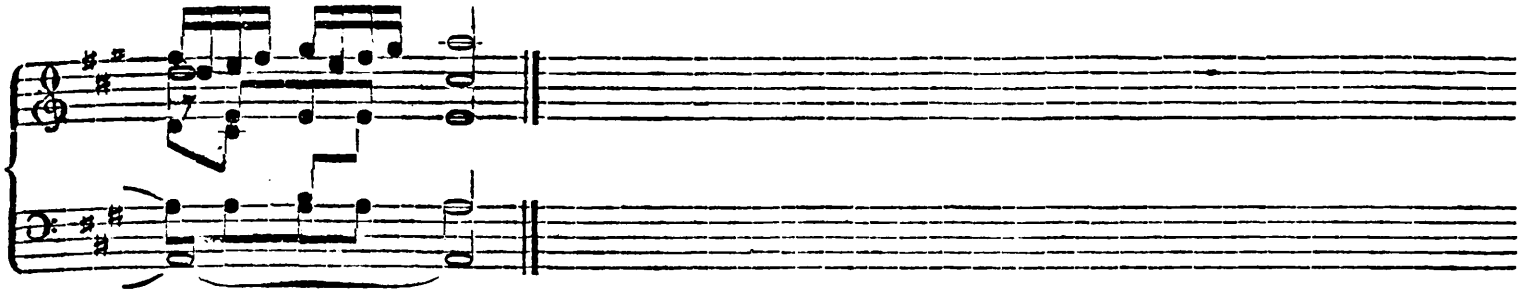
Fugetta.




tr

Zweyte Fugetta.

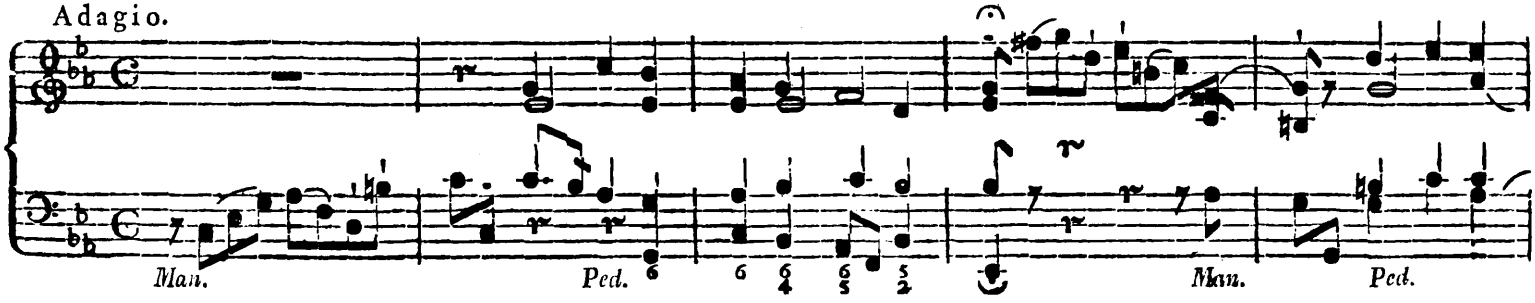


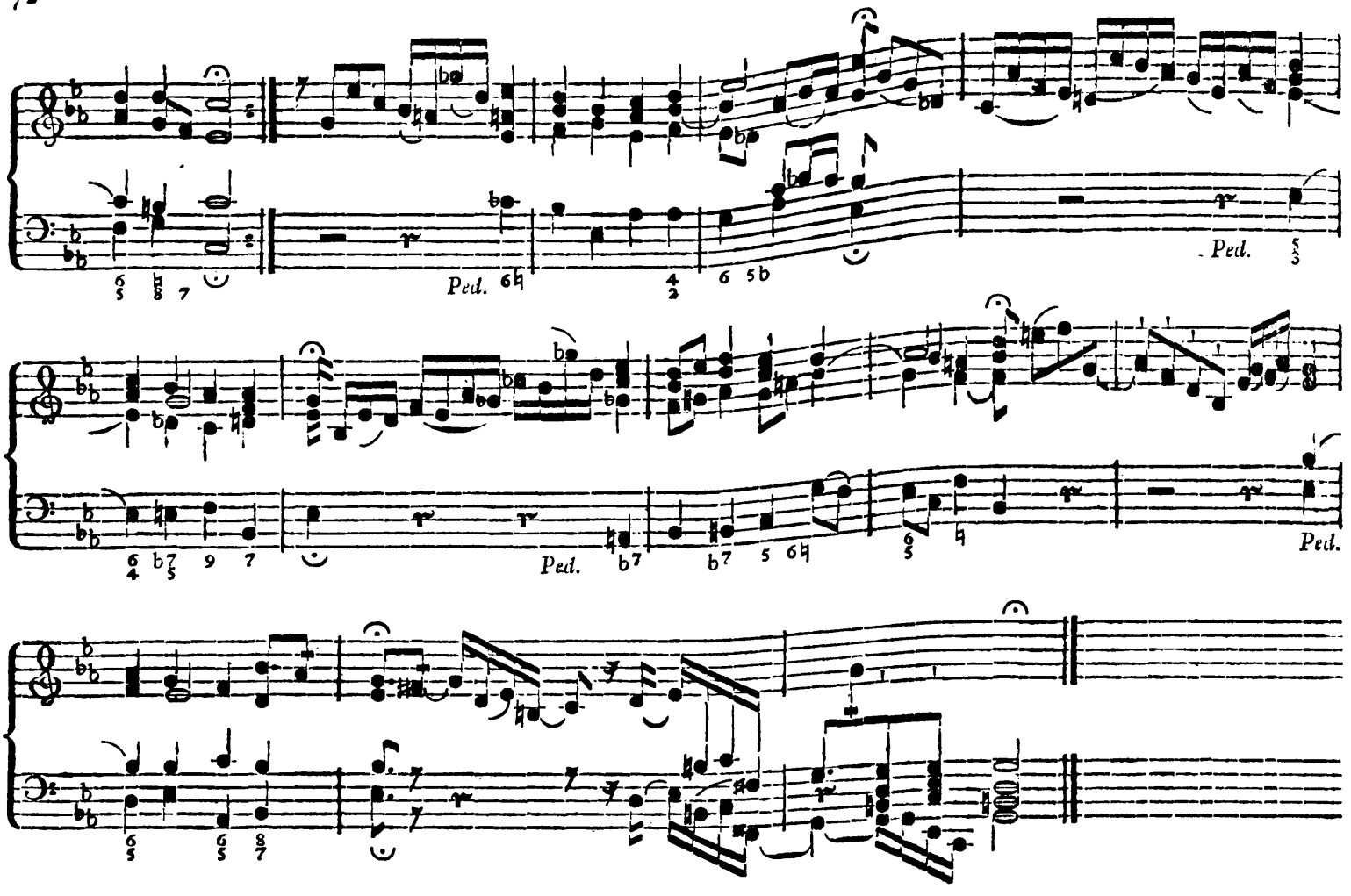


Das Vorspiel zu dem Chorale: Das Jesulein soll doch mein Trost ꝛc. gründet sich seiner Bearbeitung nach lediglich auf die in der ersten Hälfte des ersten Taktes angegebene melodische Figur — denn aus der mannichfaltigen Darstellung und Entwickelung derselben bestehet die ganze Form des Tonstückes. Sie dienet auch zugleich als contrapunktisches Subject, 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.

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





Eine Melodie variiren, heißt sie in veränderter Form darstellen. Es kommt daher beim Variiren zweierlei 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 auseinander 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.

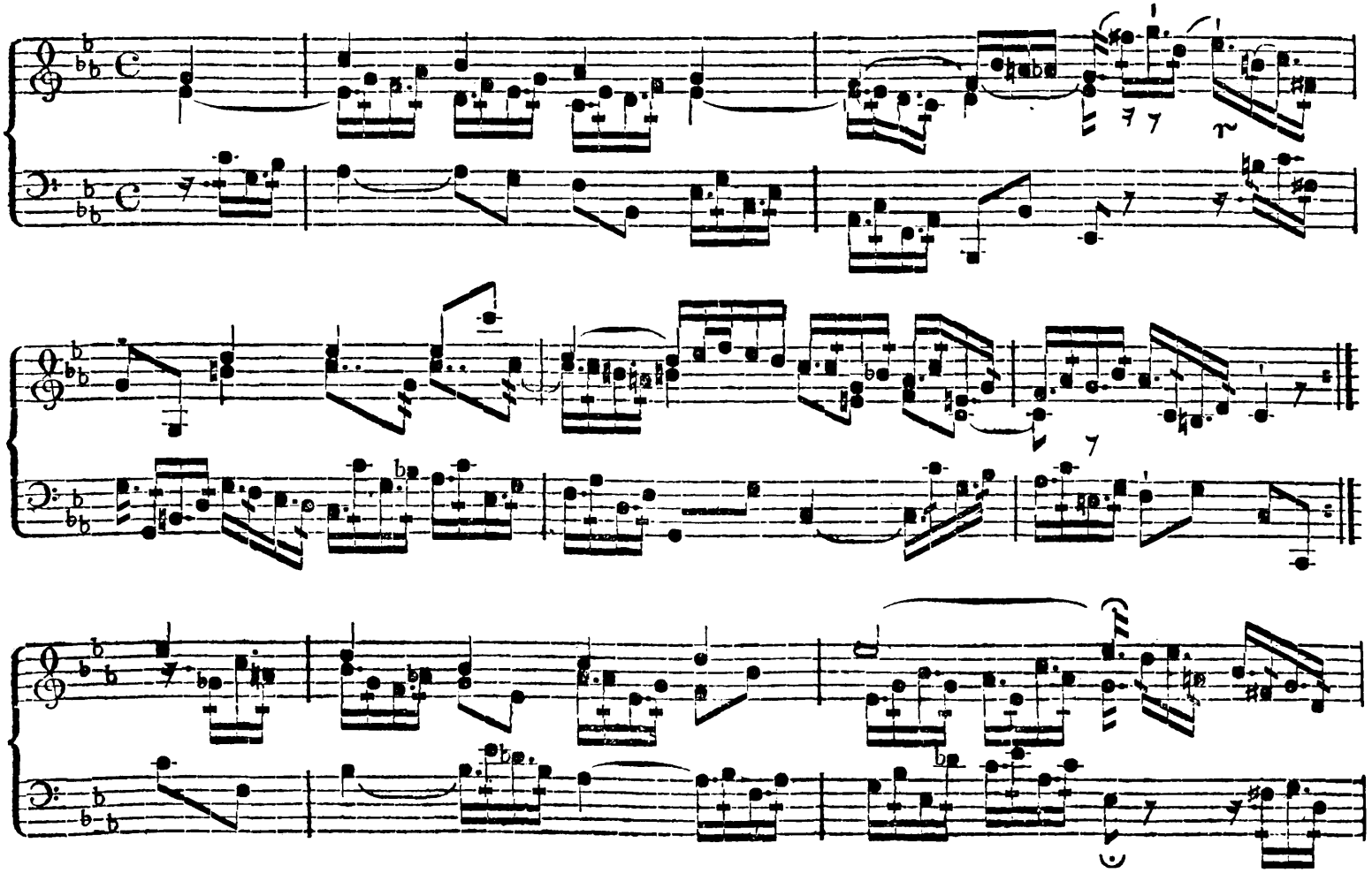
Man kann in der freiern und galanten, oder strengen und kirchlichen Schreibart variiren. Ueber Choralmelodieen wird man am besten in letzterer und nur mit strenger Auswahl in ersterer Veränderungen machen, theils wegen der innern Kraft und Würde dieser Gesänge, theils wegen des ernsthaften Zwecks, zu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

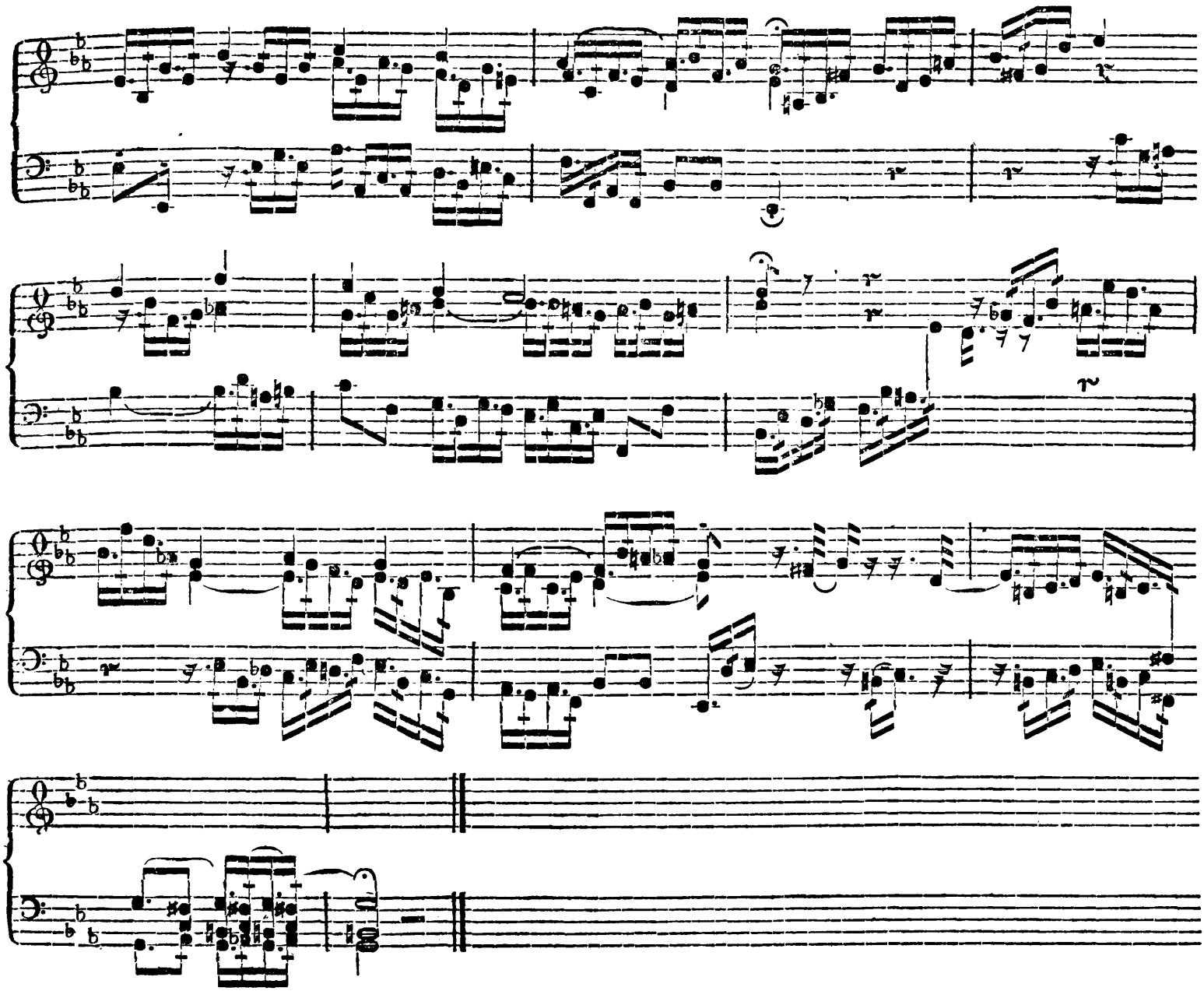
Die Eigenschaften des Kirchenstils sind die Eigenschaften jeder guten Darstellung ernsthafter Gegenstände, jedes guten Vortrages über wichtige Materien überhaupt. Er muß daher sein Charakteristisches in sich tragen und äußere Kennzeichen können ihn nur sehr unsicher und gezwungen bestimmen. Wenn man 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 Bedingungen, Nachahmungen und altmodisches Einerlei 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 oft 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 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 läßt, oder wenn man den Cantum firmum in einer oder mehreren Stimmen nach Maßgabe 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 Haupttheile 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 verschimmere und daß diese zu jenem auch wohl passe. Uebrigens ist diese Uebung in vieler Rücksicht überaus heilsam und für den angehenden

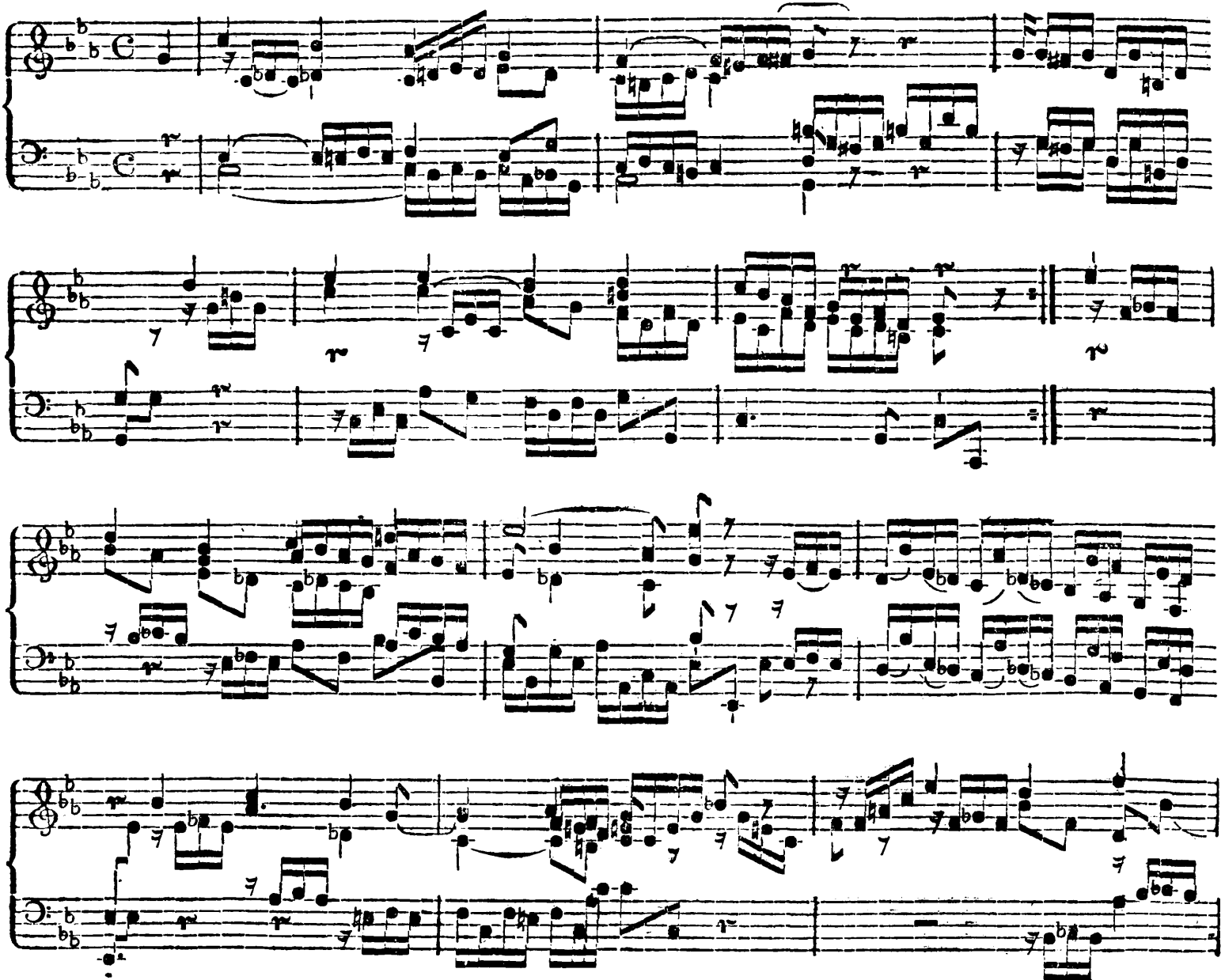
Organiſten auch darum angenehmer und fruchtbarer, weil er die wohlgerathnern Verſuche in der Kirche ſelbſt als Vorſpiel vor dem Chorale, oder zum Vortrage deſſelben benutzen kann. Folgende Beiſpiele können dazu dienen den Anfänger mit der Art und Form ſolcher Variationen bekannt zu machen.

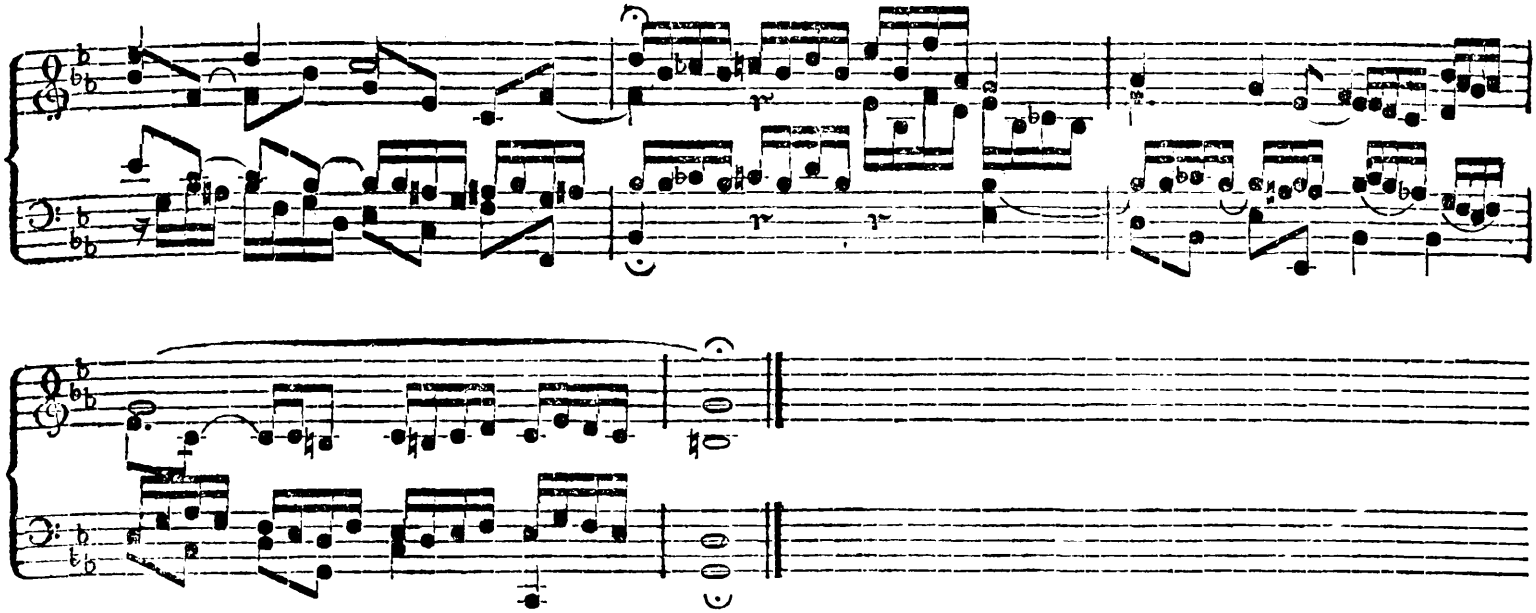
Erſte Veränderung. Manualiter.



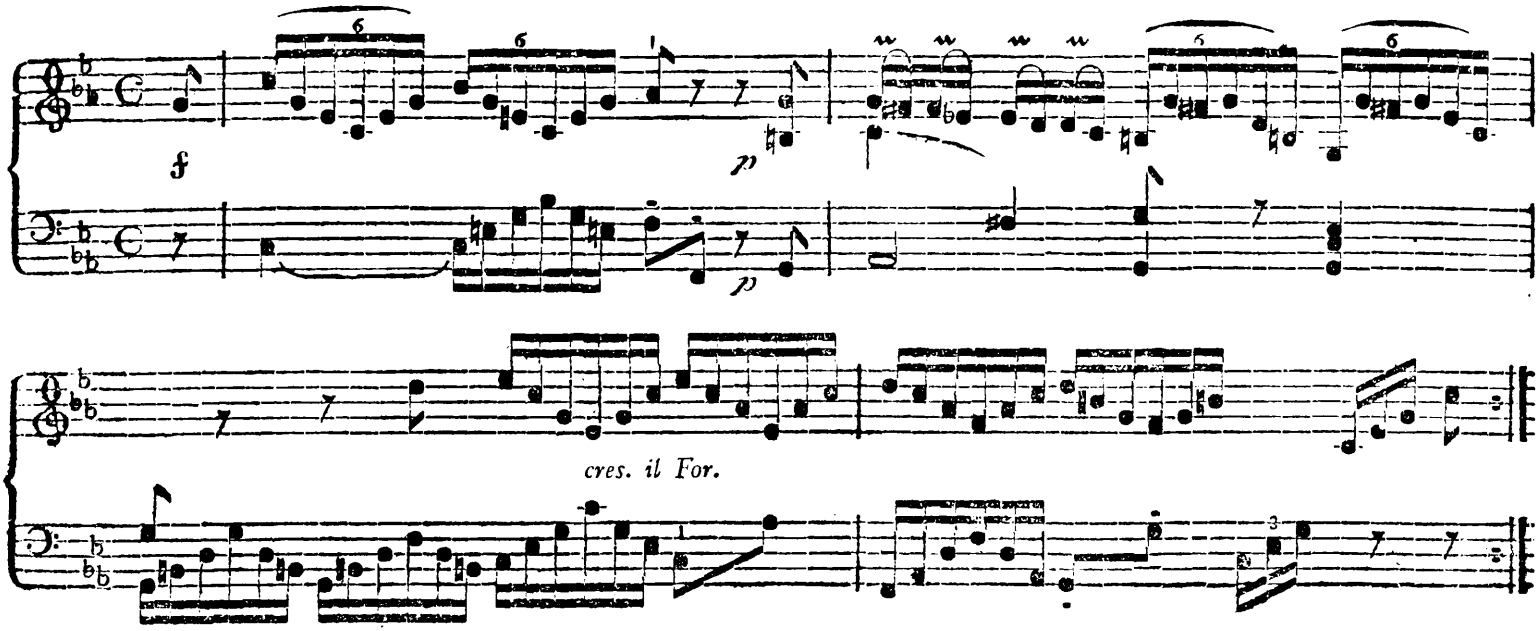


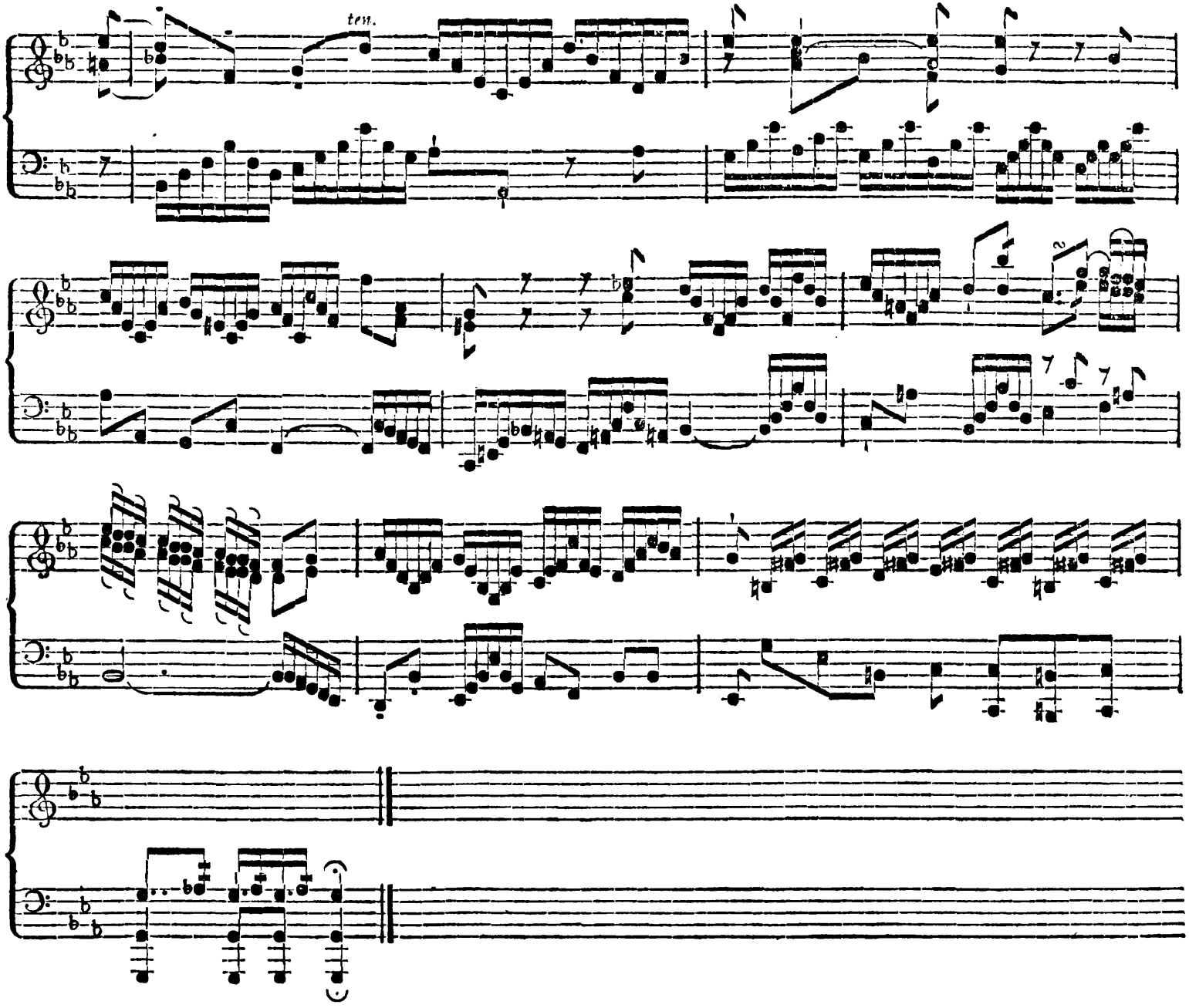
Zweyte Veränderung ꝛc. mit voller Orgel und obligaten Pedal.



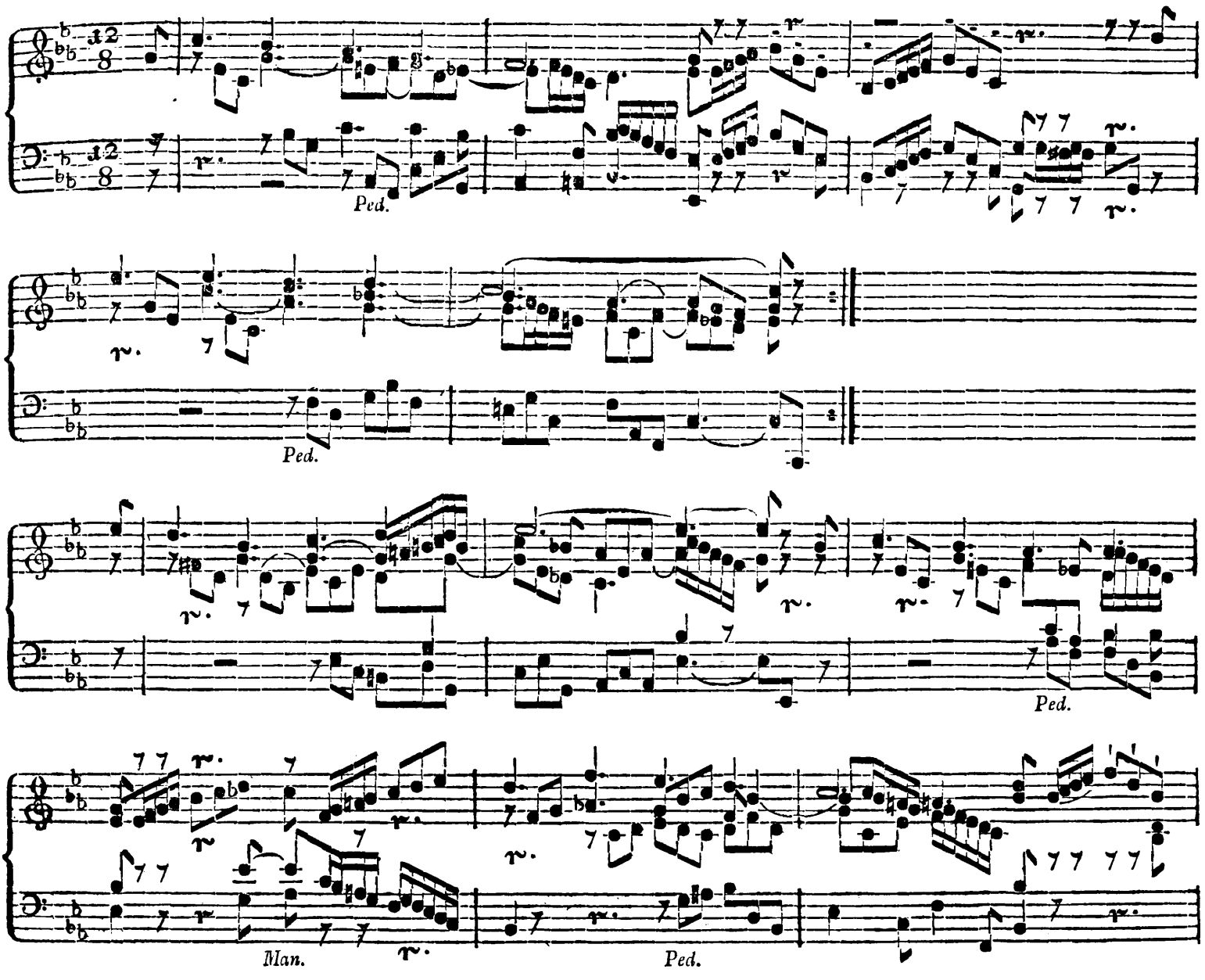


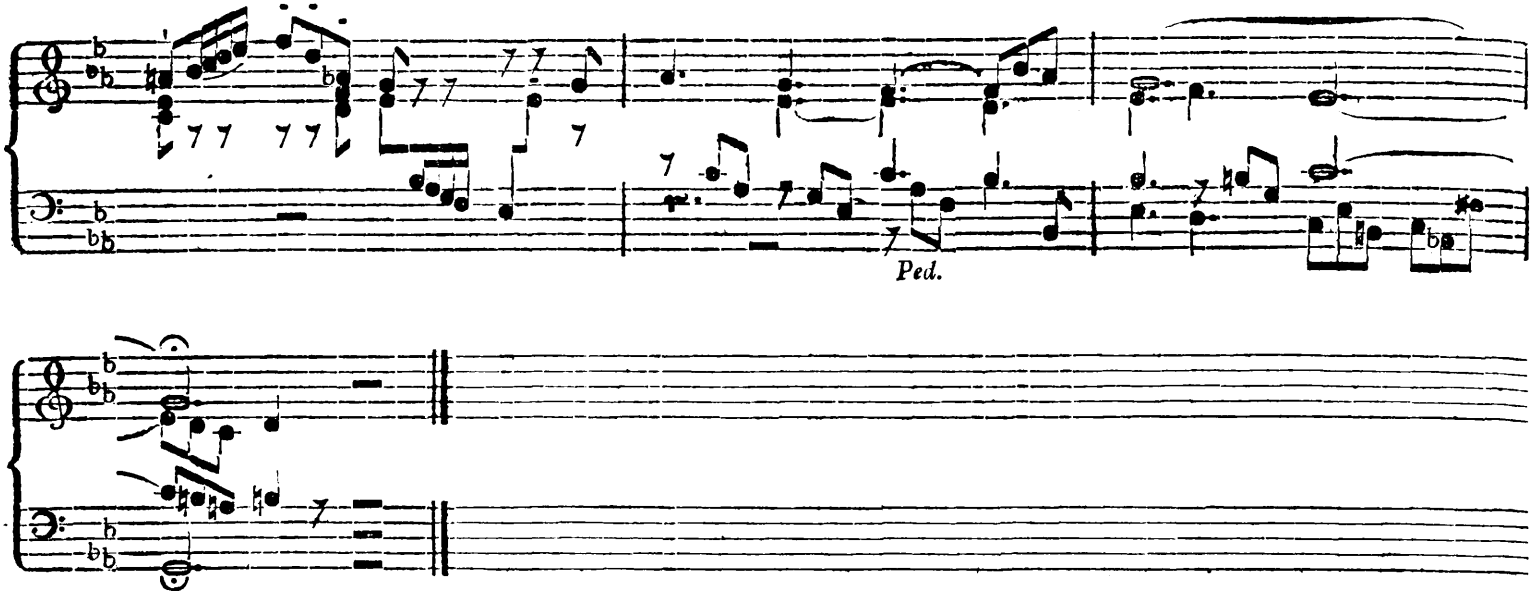
Dritte Veränderung fürs Piano Forte ꝛc.



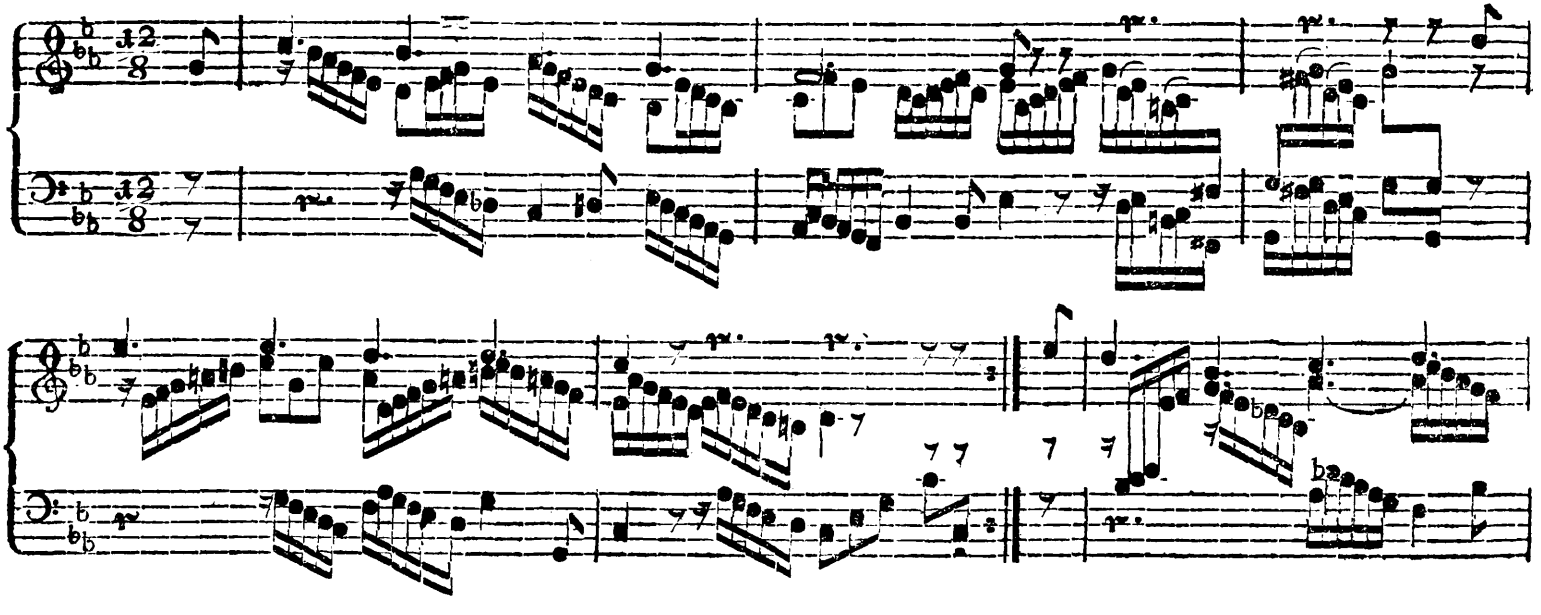

ten.

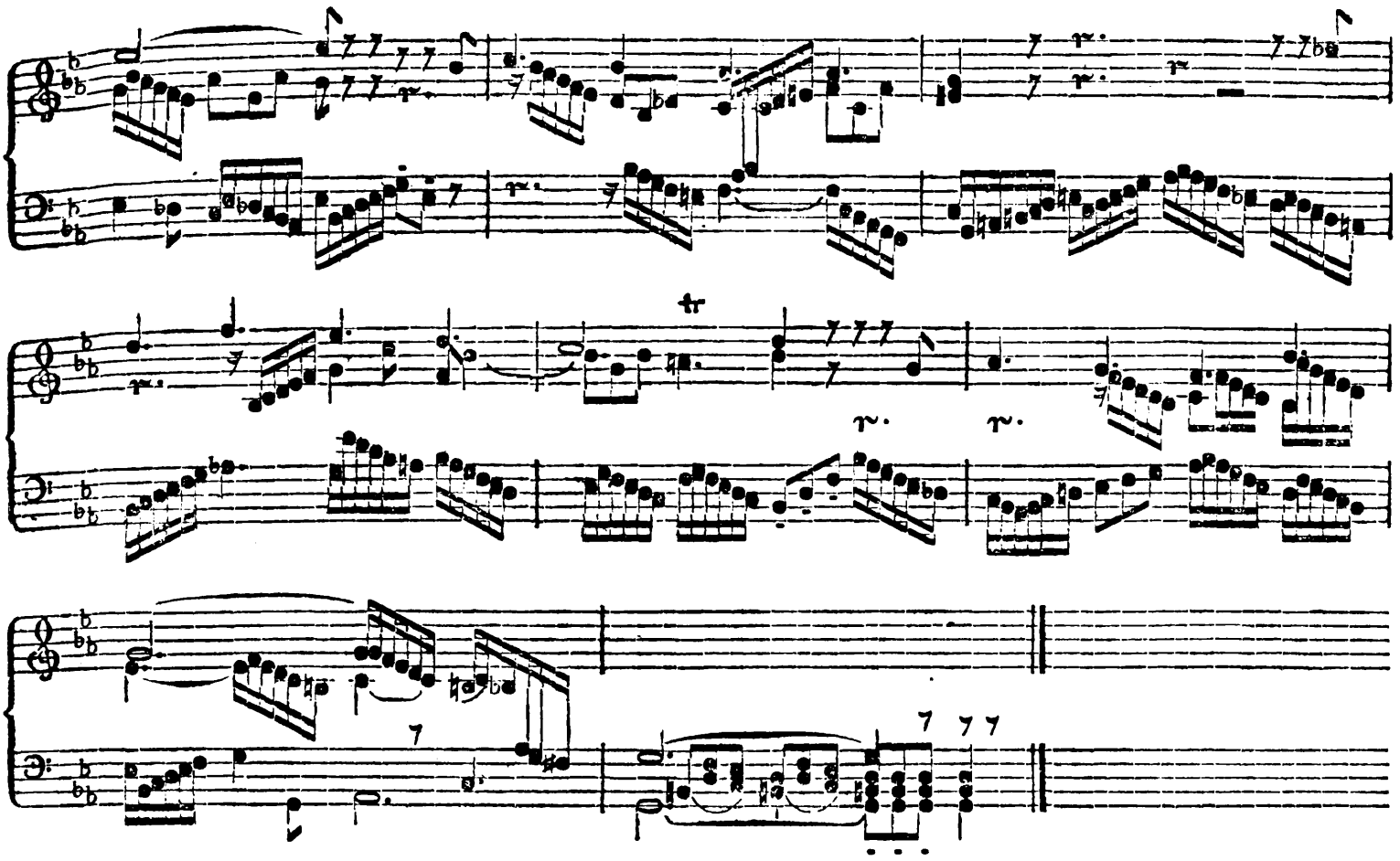
Vierte Veränderung. Mit voller Orgel.



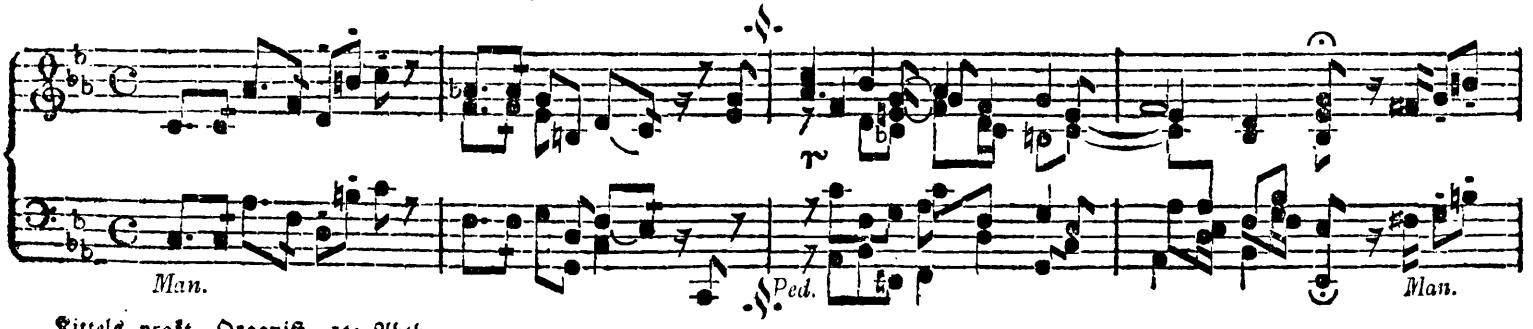


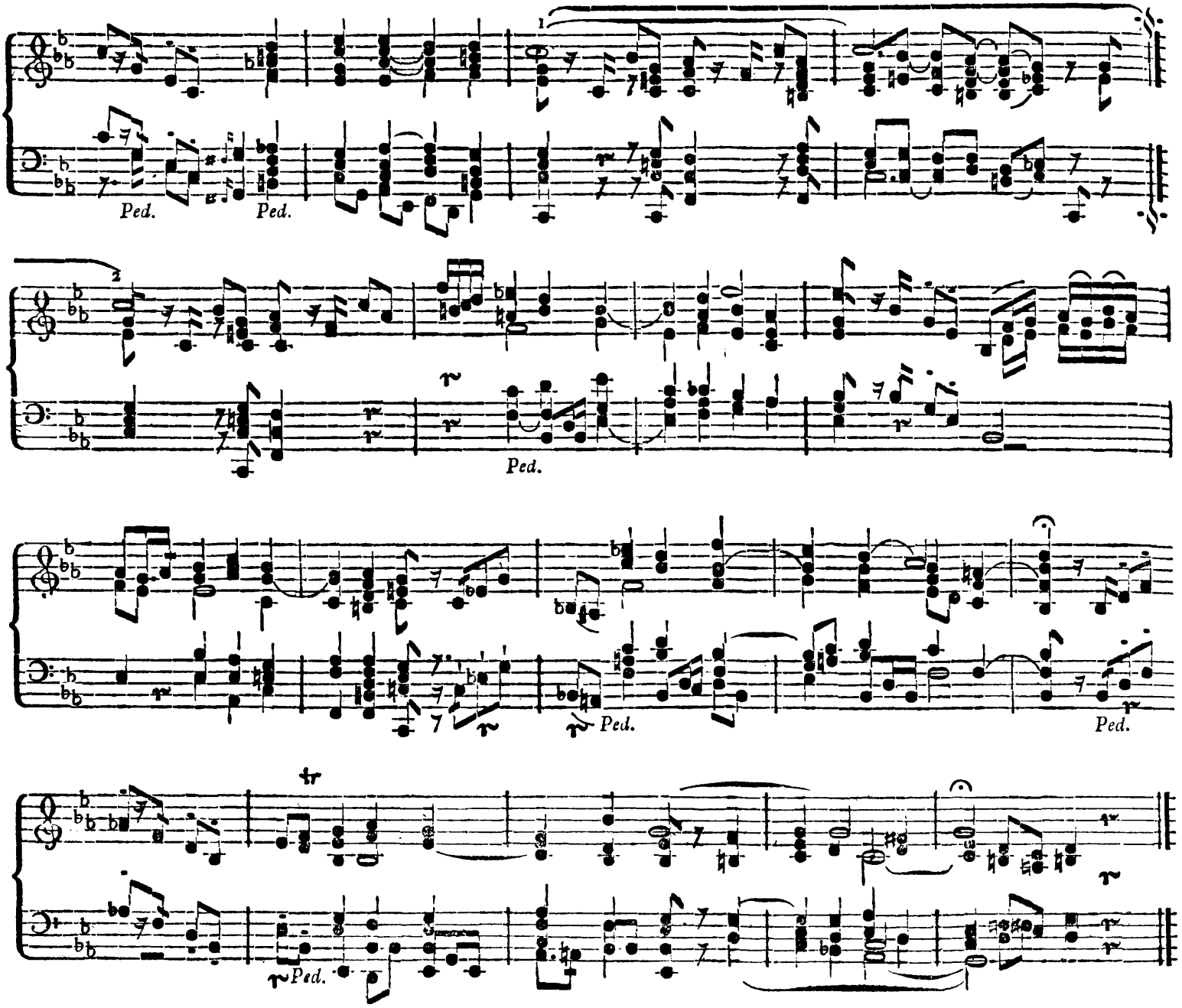
Fünfte Veränderung. Manualiter.





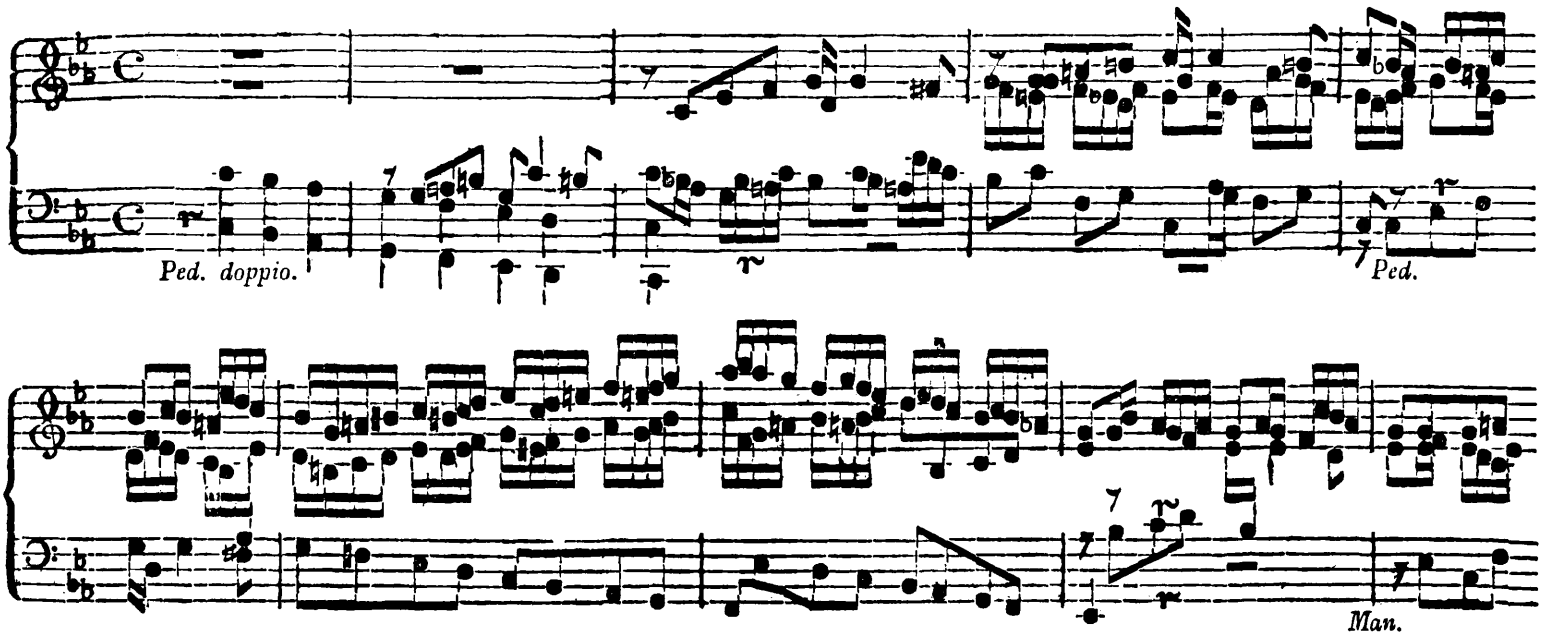
Sechste Veränderung. Mit voller Orgel.

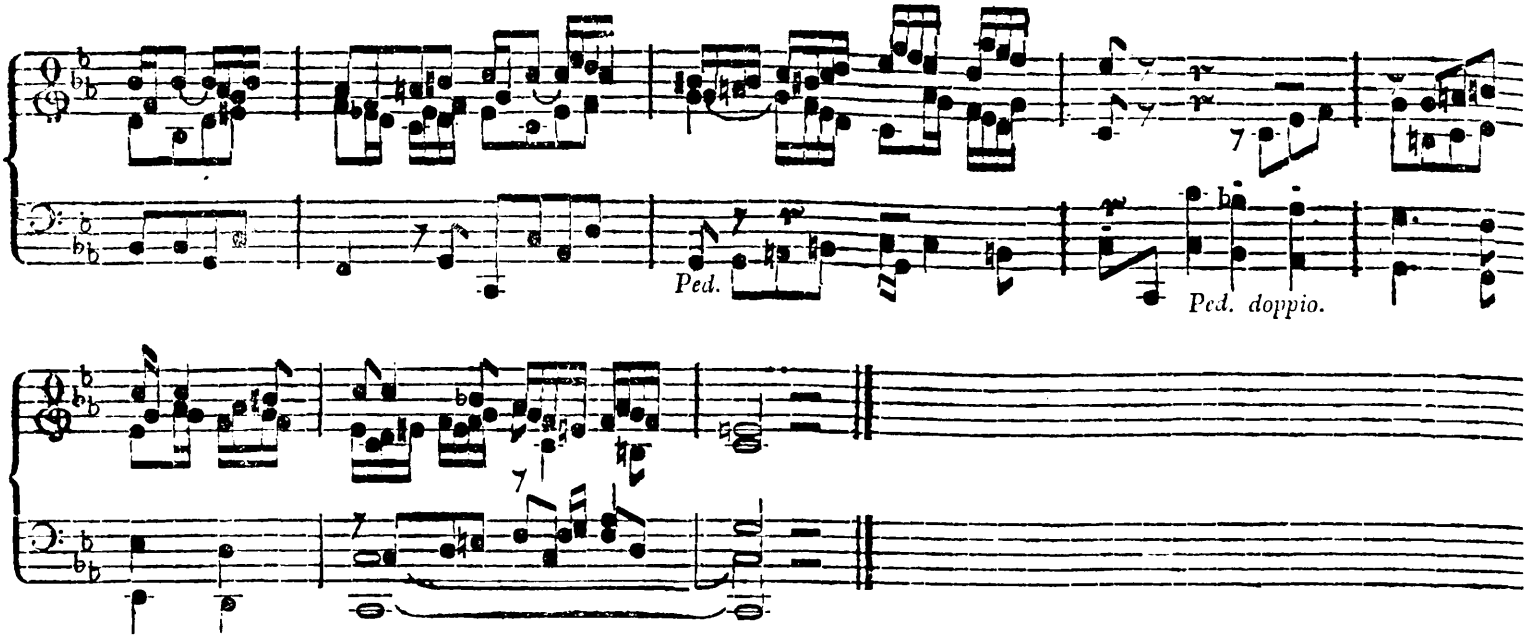



1
2
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
tr
Ped.

Nachdem der Choral als das Thema vorgetragen worden ist beginnt S. 131 die erste Variation. In ihr, so wie in N. 2, 4 und 5 liegt die Variation in der Begleitung. Es führen nehmlich zwei, 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 No. 3. ist der Cantus firmus und die Begleitung in zwei verschiedenen Figuren variirt, jedoch so daß die Choralmelodie selbst nicht verwischt wurde. In No. 6. ist der Satz sechs- und mehrstimmig. Diejenigen melodischen Figuren, welche die einzelnen Strophen untereinander verbinden, — oder die Zwischenspiele, sind entweder aus dem Subjekte selbst genommen, wie in No. 1, 3, 5, oder sie haben doch entferntern 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.

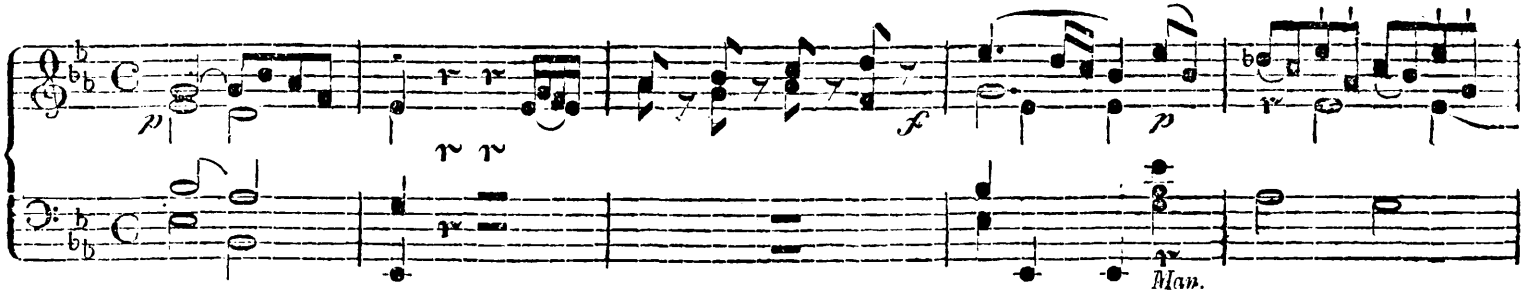
Kleines fugirtrs Vorspiel zum vorigen Liede: für die volle Orgel.

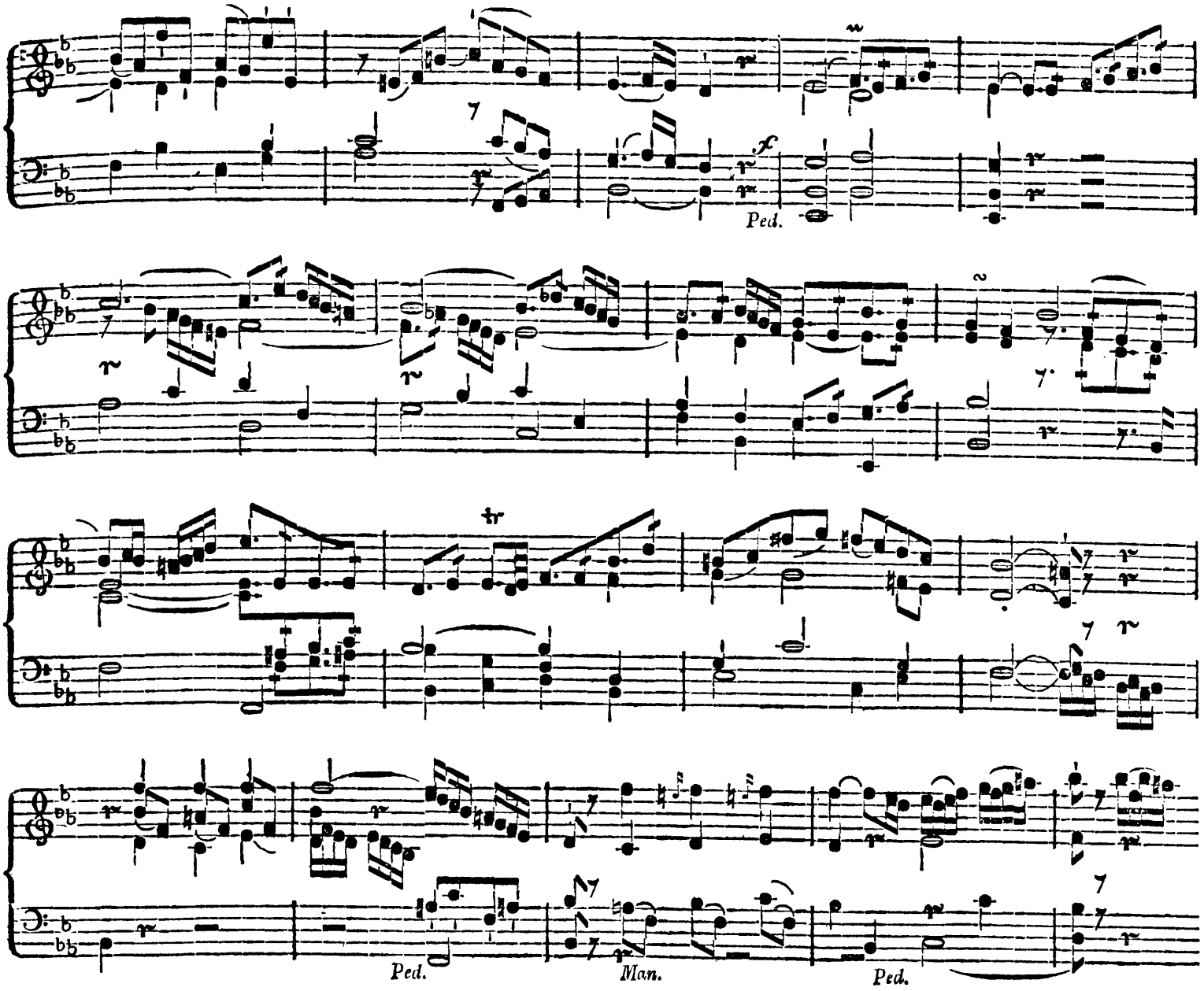


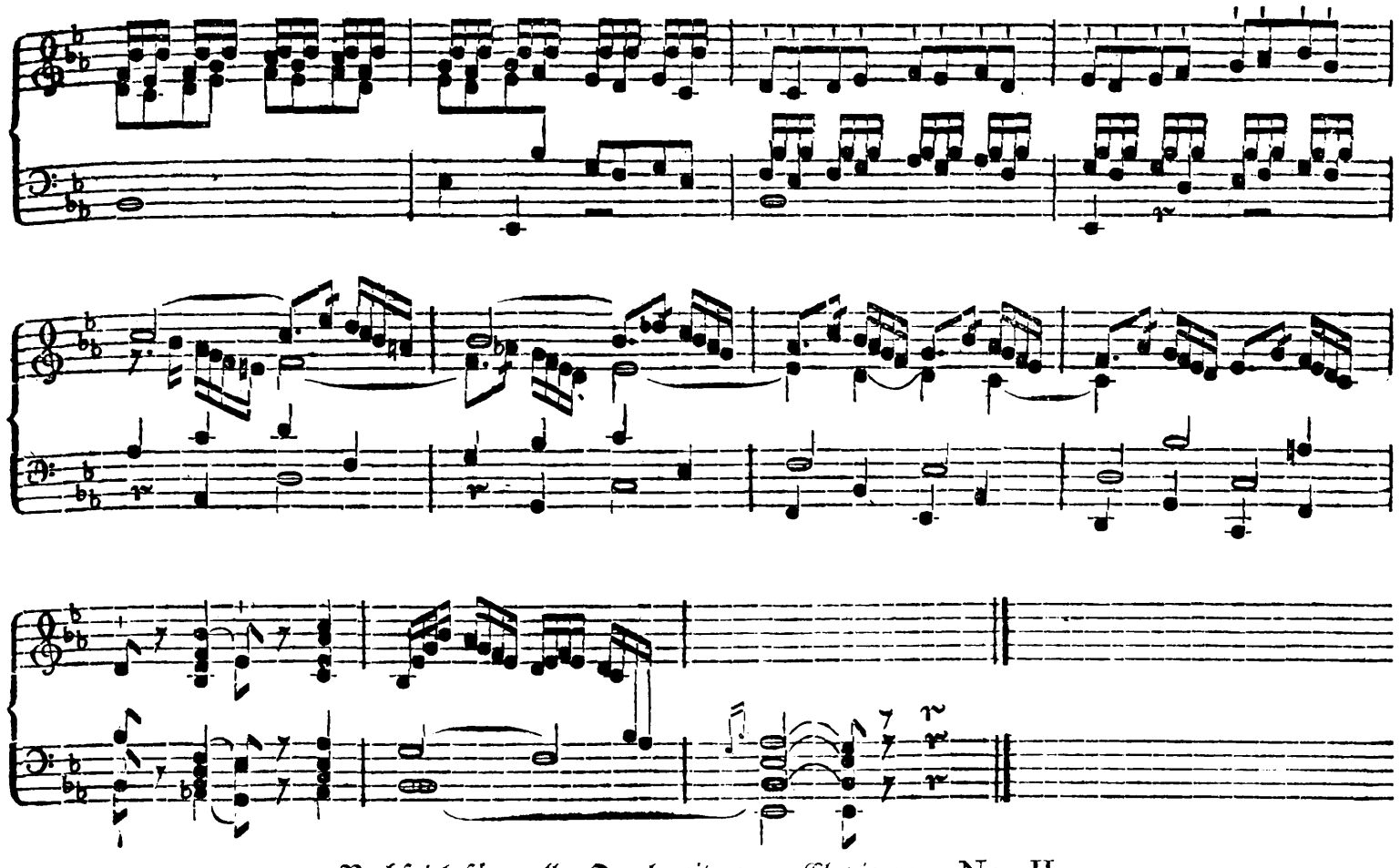


Hier folgte noch ein kleines Vorspiel über den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden. Das Thema zu demselben, welches vom Pedale vorgetragen wird, gründet sich seiner Entstehung nach auf die erste Strophe des Chorals selbst. Der Kontrapunkt, welcher vom Anfange des zweiten Taktes an dasselbe begleitet 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 Hauptthema diminuirt enthält. Im 15 Takte tritt es wieder mit dem ersten Themate ein und die übrigen Stimmen tragen dazu das zweite Thema in Engführungen vor bis zum Schlusse.

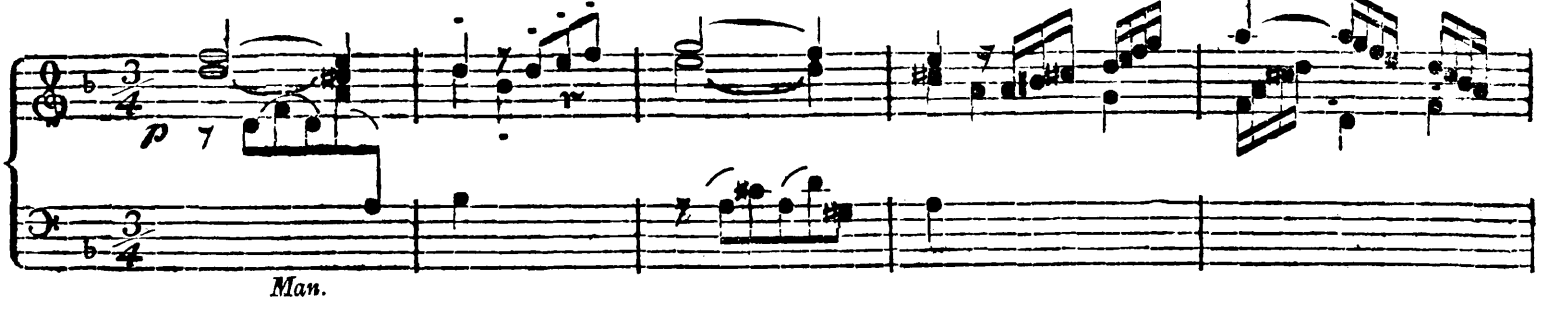
Nachspiele zum Ausgange, nach geendigtem Gottesdienste: für volle Orgel.

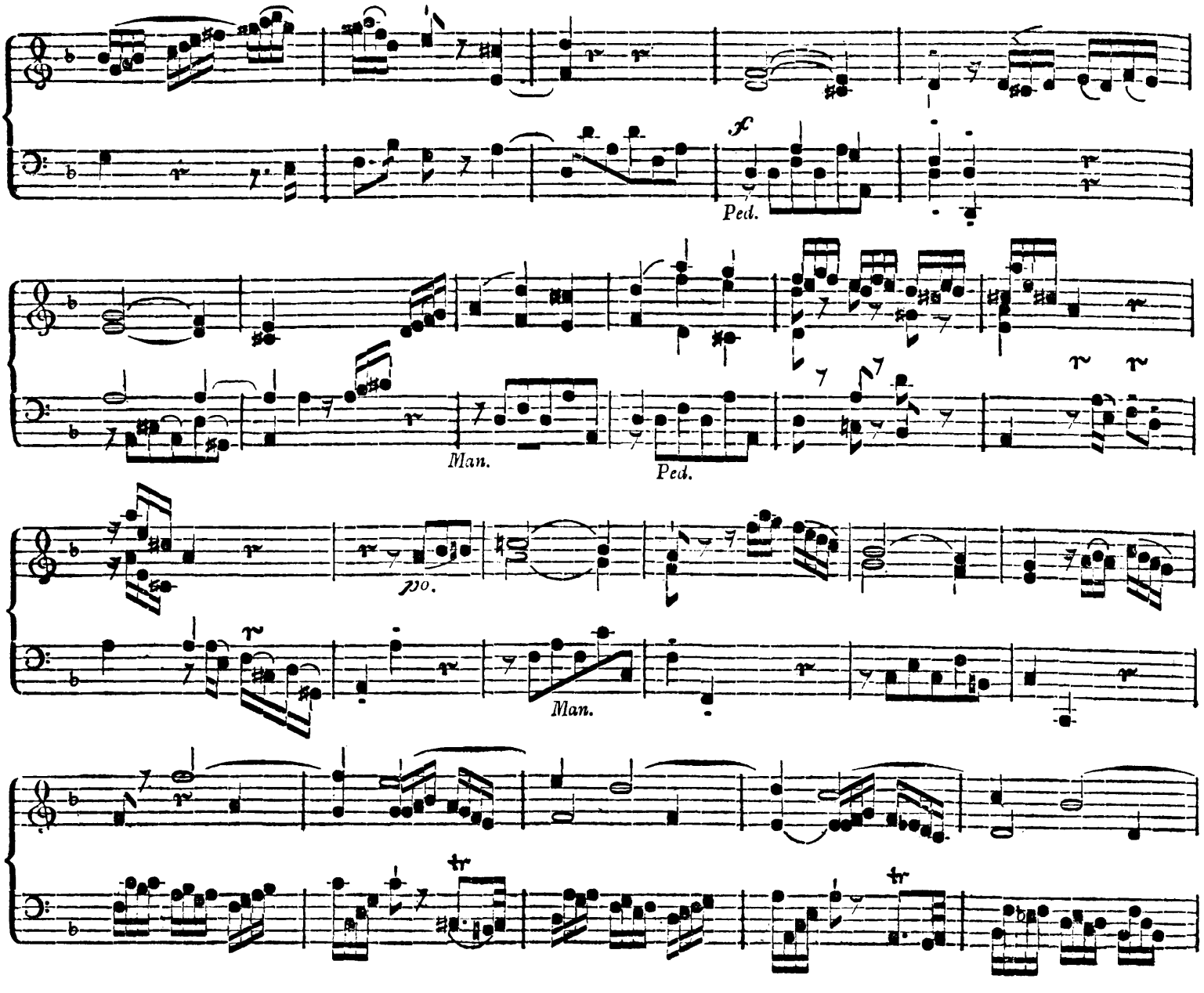


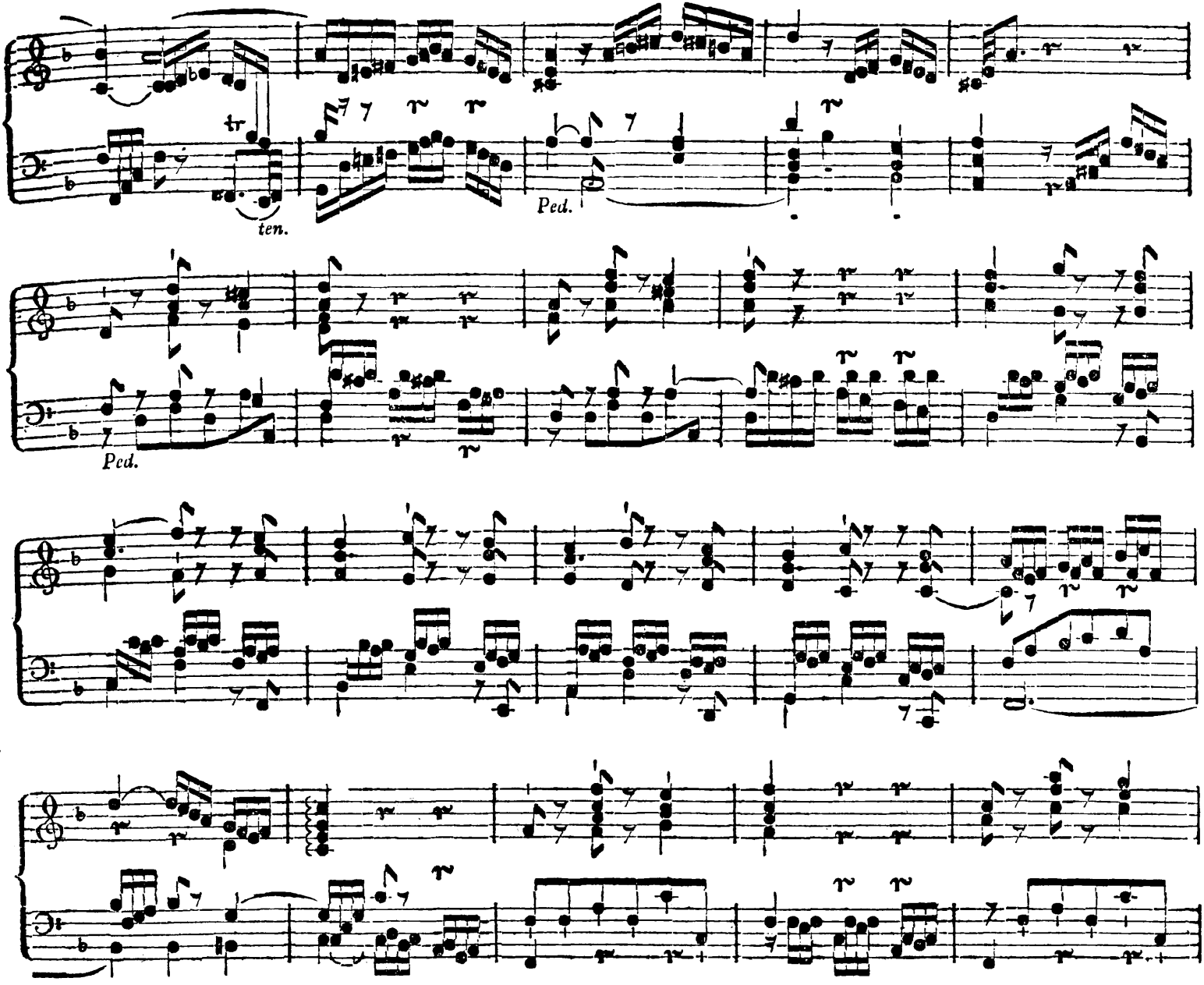

Ped.
tr
Ped.
Man.
Ped.

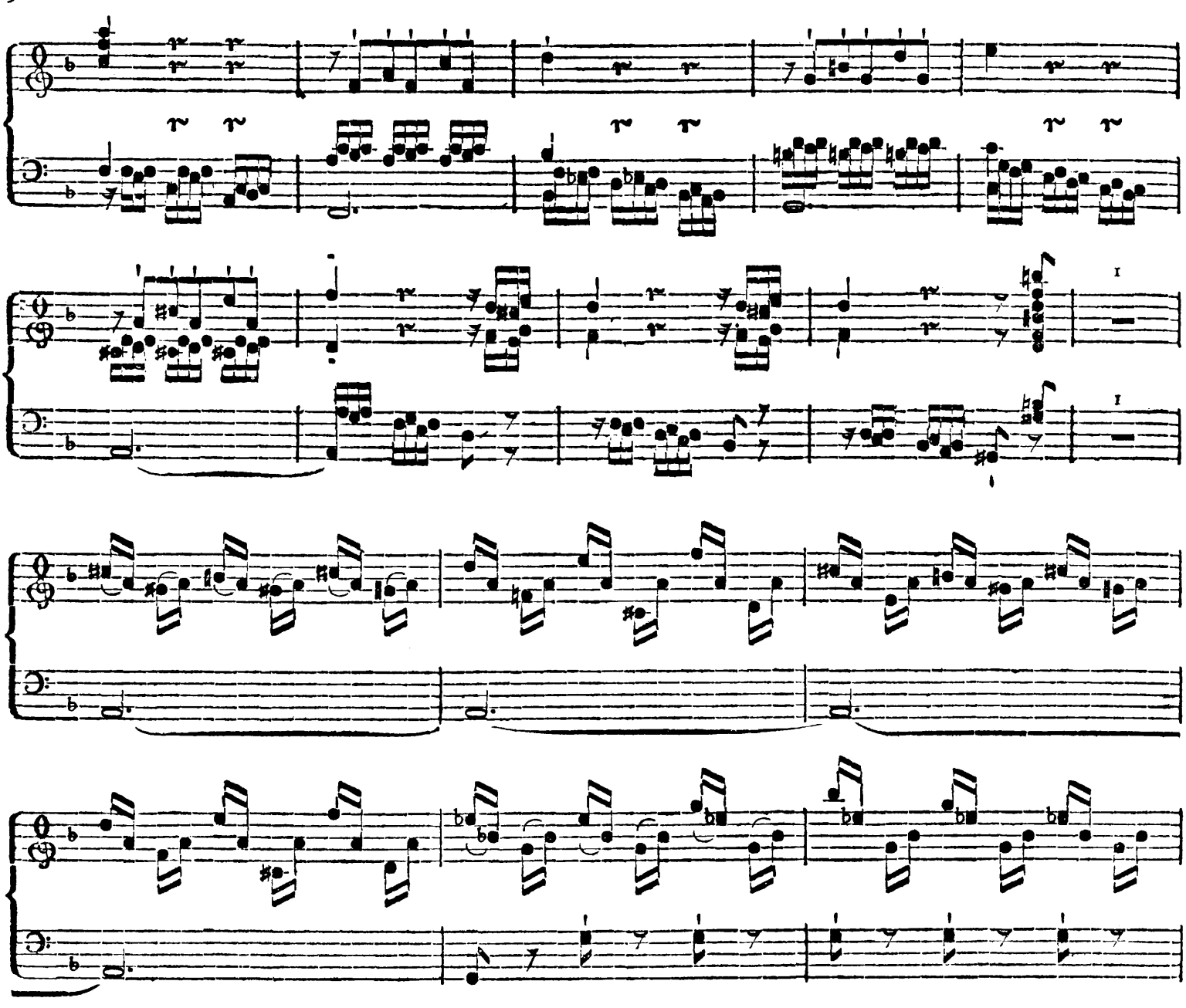


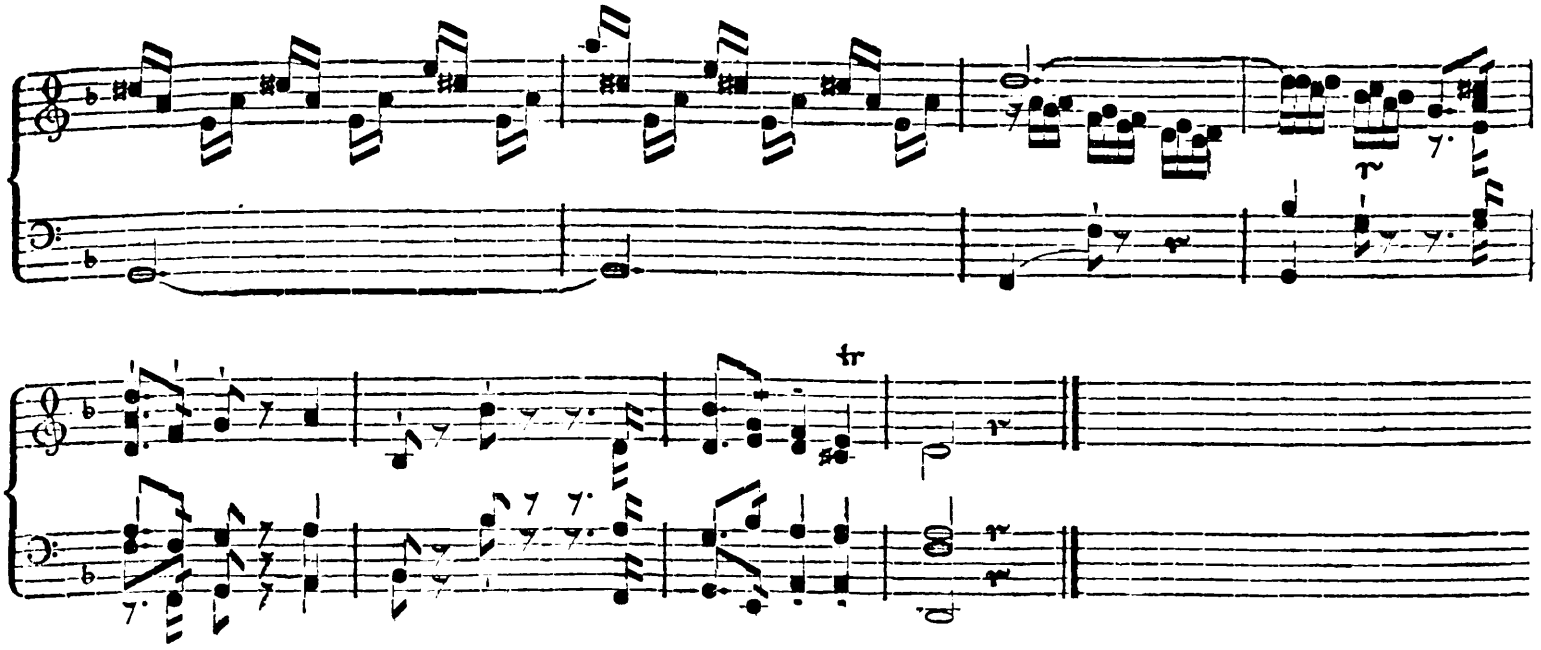
Nachspiel für volle Orgel mit zwey Clavieren. No. II.




Ped.
Man.
Ped.
Man.


tr
ten.
Ped.
Ped.





Nachdem, was ich bisher über den Zweck und Charakter des Orgelspiels im Allgemeinen erinnert habe, brauche ich zur Erläuterung der beiden vorhergehenden Nachspiele nichts weiter hinzuzusetzen. Auf den Ursprung und die Absicht der Nachspiele habe ich gleich im Anfange hingedeutet. Wie man einen Vortrag in freiern 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 ꝛc. 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 Beyspiele 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.

NB. Pag. 55. System 4 muß cis und fis vorgezeichnet seyn.

Der

angehende praktische Organist,

Zweite Abtheilung.

Von

Johann Christian Kittel.

Johann Christian Kittel

Ladenpreiß 1 Rthlr. 8 gl.

Erfurt,
bei Beyer und Maring
1803.

Vorrede.

Die verzögerte Erscheinung dieses zweiten Abschnittes des angehenden Organisten, hat ihren Grund hauptsächlich in dem Bestreben, diese Blätter für den Anfänger so nutzbar zu machen, als es mir möglich war. Entschuldigung bedarf ich daher noch immer von der Güte meines Publikums, aber nach dieser Versicherung hoffe ich sie doch leichter zu erhalten.

Den Weg, welchen ich bis jetzt gegangen bin, wird man am beßten beurtheilen können, wenn ich ihn vollendet habe. Dies soll mit dem dritten Abschnitte dieses Werkes geschehen, welcher, wenn mir Gesundheit und Kräfte bleiben, nach kurzem Verzuge folgen kann. Er wird das Nöthige über die Fuge und Phantasie enthalten.

„Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang" — sagt ein alter Erfahrungssatz, dessen Richtigkeit niemand mit mehr Ueberzeugung und Demuth anerkennen kann, als ich. Schon der Zweck dieser Schrift machte es mir zur Pflicht, bei Abfassung derselben mit möglichster Vorsicht zu Werke zu gehen, und man wird, hoffe ich, bei genauer Prüfung finden, daß ich eigene und fremde Kritick bei meiner Arbeit sorgfältig benutzt habe. So anspruchslos übrigens dies ganze Unternehmen ist, so wird doch der erfahrne Kenner selbst wissen, daß es uns Geübteren weit schwerer fällt,

noch einmal Kinderschuhe anzuthun, und ängstlich einen eng beschränkten Pfad zu gehen, als im gewohnten freien und festen Schritte zu bleiben.

Um so erfreulicher mußte mir daher die günstige Aufnahme seyn, welche dies Buch im Ganzen genommen erfahren hat, und um so aufmunternder die Versicherungen, welche ich von mehreren Seiten her erhielt, daß es fleißig und mit Nutzen gebraucht werde. Aus Eitelkeit oder Eigennutz habe ich die Feder nicht ergriffen, — das lehrt am sichtbarsten die ganze Anlage dieser Schrift, und in der That würde ich etwas spät auf die Befriedigung jener Leidenschaften denken, wenn ich jetzt noch darauf denken wollte. Mein vornehmster Wunsch bei Abfassung dieses Werkchens war, die angehenden Tonkünstler unserer Zeit auf einige ziemlich vernachläßigte Mittel aufmerksam zu machen, durch welche die Musik ihrem edelsten und wichtigsten Zwecke näher gebracht werden kann, und werde ich diesen Wunsch erfüllt sehen, so ist mein Alter nicht ohne Freude gewesen.

Der Verfasser.

Pränumeranten Verzeichniß.

	Exempl.
Die Academiſche Buchhandl. in Jena.	1
Die Academiſche Buchhandl. in Marburg.	2
Hr. Ackermann in Sondershauſen für Hrn. Cant. Franke in Groß-Bodungen 1. Hrn. Präfect Schubart in Sondersh. 1. Cant. Eberhard in Thüringenh. 1. Hrn. Chor. Marshaus daſ. 1. Hrn. Cant. Kühn in Hachelbich 1. Hrn. Adjunct. Fröſchel in Sondersh 1.	6
" Ahl Buchhändl. in Coburg	4
" Ammon in Eiſenberg	1
" Andrä Schullehrer in Schwerborn bei Erfurt	1
" Andrä Buchh. in Offenbach für ſich und Hrn. Ritter in Mannheim 1. Hrn. Roſenberger daſ. 1. Hrn. Vollweiler daſ. 1.	6
" Andrä Regierungs-Advokat in Sondersh.	1
" Angerſtein Paſtor zu Bertkow bei Stendal	1
" Apel Studios in Erfurt.	1
" Aſchenbach Stadt-Org. in Altenburg für ſich und Hrn. Heyer daſ. 1. Hrn. Stolle 1. Hrn. Gerlach 1. Hrn. Schull. Kartſcher zu Wintersdorf 1. Hrn. Seminariſten Baumgarten 1. Hrn. Sem. Weiße 1.	6
" Aue Buchh. in Cöthen für ſich und Hrn. Präfekt Aſch 1. Hrn. Gruneberg daſ. 1.	6
Die Behrenſche Buchh. in Frankfurt	12
Hr. Bellermann Direkt. d. Ev. Gymn. in Erfurt	1
" Berls Schull. in Nöda	6
" Bezold in Ordruff	1
" Böhm Organiſt zu Waltershauſen für ſich und Hrn. Schull. Cruſius in Hörſelgau 1. Hrn. Schull. Cruſius in Holzhauſen 1. Hrn. Schull. Heß in Brüheim 1. Hrn. Schull. Ihm in Langenhain 1. Hrn. Herrmann 1.	6
" Böhme Stadtſchreiber in Coswig bei Wittenberg	1
" Böhme Muſikhändl. in Hamburg	9
" Bogenhardt Cand. zu Remda bei Rudolſtadt	1
" Breitenbach Actuar in Erfurt	1
" Breitkopf u. Härtel in Leipzig	50
" Brock Reckt. in Naila bei Hoff	1

		Exempl.
Hr.	Brühl Cant. in Alach	4
"	Büchner Organ. in Frankenhausen	1
"	Büschler Buchh. in Elberfeld	1
"	Conradi Buchh. in Duderstadt	2
"	Darnmann Buchh. in Züllichau	6
"	Dieterici Cant. in Wolfsburg bei Braunschweig	1
"	Dietrich Buchh. in Göttingen	1
"	Dietrich Pastor Prim. in Nordhausen	1
"	Dreysigacker Post = Schreiber in Meiningen	1
"	Eckhardt Musiklehrer in Jena für sich und Hrn. Hof = Advokat Faselius das. 1. Hrn. Candid. Sonntag das. 1. Hrn. Organ. Kühn in Apolda 1. Hrn. Org. Ruppert in Lobeda 1. Hrn. Cant. Roland in Ilmenbach 1.	6
"	Ehrhardt in Göttingen	1
"	Ellendt Obersalinen = Secretair in Colberg	1
"	Erbstein Buchh. in Meißen	3
"	Ernst Buchh. in Quedlinburg	6
"	Ettinger Buchh. in Gotha	6
"	Fack Cant. in groß Mölsen	1
"	Faupel Cant. in groß Oerner bei Mannsfeld	6
"	Fischer in Erfurt	1
"	Fischer in Leipzig	1
"	Fleischer jun. Buchhändler in Leipzig	1
"	Frickenhaus Schull. zu Leidenscheid bei Iserlohn	1
"	Gärtner Cant. in Weißenfells für Hrn. Sem. Schambach 1. Hrn. Sem. Klitzmüller 1. Hrn. Sem. Hofmeister 1. Hrn. Sem. Kloß 1. Hrn. Sem. Wenaler 1. Hrn. Sem Hartung 1. Hrn. Sem. Kummer 1. Hrn. Sem. Senewald 1 Hrn. Sem. Förster 1. Hrn. Sem. Meusel 1. Hrn. Cant. Zacharias in Langendorf 1. Hrn. Präceptor Kuniger in Lobitzsch 1. Das Schullehrer Seminar in Weißenfells 1. Hrn. Cant. Reidel zu St. Ulrich 1.	14

		Exempl.
Hr.	Gebhardi in Erfurt für sich und Hr. Berls 1. Hr. Schaub 1. Hr. Saul 1. Hr. Dröps 1.	6
"	Gimpel Dr. in Erfurt	1
"	Gräfe Organ. in Weimar	1
"	Grobe in Erfurt	1
"	Gruber Hof = Org. in Eisenberg	6
"	Günter Cant. in Crölp	2
"	Hanisch's Wittwe in Hildburghausen für sich und Hrn. Sem. Oppel 1. Hrn. Präfect Flohrschütz 1. Hrn. Dotzauer in Hässelrieth 1. Hrn. Schull. Carl in Veilsdorf 1. Hrn. Org. Schumann in Hildburgh. 1.	16
Hr.	Hansi Rect. in Weißenfells	1
"	Hartmann Org. in Einbeck	6
"	Hartung Kammermusikus in Braunschweig	6
"	Hartung in Sömmerda	1
"	Hatzel jun. Schull. zu Heilgersdorf	1
"	Heider in Ohrdruff	1
"	Heinrich der 49ste jüngere Linie Reuß, Graf von Plauen ꝛc.	1
Die	Hellwingsche Buchh. in Hannover	6
Hr.	Hemmerde u. Schwetschke Buchh. in Halle	3
"	Henkel Org. in Fulda für sich und Cooperator P. Isidor Schleichert 1.	2
"	Henne Kaufmann in Ohrdruff für Hrn. Postmeister Hopf das. 1. Hrn. Willing das. 1. Hrn. Ströhl Rathspachter das 1. Hrn. Schull. Schneider in Gräfenhain 1. Die Kirche St. Trinitatis in Ohrdruff 1. Hrn. Bezold das. 1.	6
"	Herbe Vorsteher in Erfurt	1
"	Herold u. Wahlstab Buchh. in Lüneburg	1
Die	Herrmannsche Buchh. in Frankfurt	6
Hr.	Herrstell Org. in Hanau	1
"	Heyer Buchh. in Gießen	6

	Exempl.
Die Heyersche Buchh. in Darmstadt	3
Die Hilscherſche Buchh. in Dresden	6
Hr. Hoffmann Buchh. in Hamburg	6
„ Hoffmanns Wittwe u. Erben in Weimar für ſich und Hrn. Cant. Billig in Obringen 1.	7
„ Hopfe in Erfurt	1
„ Hornickel Cant. zu Heynsburg bei Zeitz	1
„ Hoßbach Org. in Eisleben für ſich und Hrn. Kaufm. Zeiſing 1. Hrn. Cant. Cäſar in Hergisd. 1. Hrn. Eineke Präf. des Chors 1. Hrn. Gymn. Stecher 1.	6
„ Jäger Amts- Advokat zu Schlitz bei Fuld	1
„ Jänisch Stadt- Muſikus in Naumburg	6
„ Jahn Schull. in Hochdorf bei Blankenhain	1
„ Kabiſius Org. in Roda	1
„ Kallmeyer Kaufmann in Erfurt	6
„ Kaufmann zu Bohnlehagen in Schwarzburg	1
„ Kegel Cant. in Grüningen bei Greußen	8
„ Kehl Stadt- Org. in Eiſenach	1
„ Keil Buchhändler in Magdeburg	14
„ Kellner Hüttenverwalter bei Wetzlar	2
„ Kermann Conr. u. Org. in Stollberg am Harz	1
„ Keyſer Buchh. in Erfurt für ſich und Hrn. Hof- Secret. Gerber in Sondershauſen 1.	7
„ Kluge Org. in Erfurt für ſich und Hrn. Bach in Bindersleben 1. Hrn. Nehrlich in Ermſtädt 1. Hrn. Günthersberg in Frankenhauſen 1. Hrn. Org. Heß in Haßleben 2. Hrn. Cant. Anton in Mittelhauſen 1. Hrn. Org. Buchner in Frankenhauſen 1. Hrn. Gymn. Böhnert 1. Hrn. Schull. Scheibe in Elxleben 1.	11
„ Koch Muſik- Director in Marburg für ſich und Hrn. Cant. Beck 1. Hrn. Schull. Becker zu Caldern 1. Hrn. Schull. Beyer zu Ellnhauſen 1. Hrn. Muſik. Bezzenberger zu Schweinsberg 1. Hrn. Blenner 1. Hrn. Regiſtrator Bäcking 1. Hrn. Org. Dauber 1. Hrn. Schull. Eckard zu Kirchhain 1. Hrn. Hederich 1. Hrn. Org. Heuſer zu Ebsdorf 1. Hrn. Inſtrumentmacher Müller 1. Hrn. Cand. Wenderoth 1. Hrn. Schull. Weſpe zu Hachborn 1.	16
„ Koch Kammermuſik. zu Rudolſtadt	1
„ Köhler Buchh. in Leipzig	6
„ Köhler Cant. in Breitenbach	1
„ König Actuar in Groß- Rudſtädt	1
„ Körber Buchh. in Minden	1
„ Krieg Katechet beim Seminar in Gotha für ſich und Hrn. Kat. Lenzer 1. Hrn. Kat. Lorenz 1. Das Schul-Seminarium 1. Hrn. Sem. Ulrich 1. Hrn. Sem. Pfeſtof 2. Hrn. Sem. Eckardt 2. Hrn. Sem. Brohm 1. Hrn. Semin. Fiedlerſen 1. Hrn. Sem. Creutzburg 1. Hrn. Sem. Rauch 1. Hrn. Sem. Triebel 1. Hrn. Sem. Salomo sen. und med. 2. Hrn. Sem. Wilke 1. Hrn. Sem. Hill 1. Hrn. Sem. Seyfarth 1. Hrn. Sem. Reinhard 1. Hrn. Sem. Hohlbein 1. Hrn. Kaſſ-Weiſenhausorg. 1 Hrn. Schull. Wiener zu Hayna 1. Hrn. Schull. Ortlepp zu Hohenkirchen 1. Hrn. Schall aus Aſpach 1. Hrn. Seyfart aus Teutleben 1. Hrn. Org. Golde in Döllſtädt 1.	27
„ Krizmann Muſik- Lehrer in Heiligenſtadt	1
„ Krumbein in Ohrdruff	1
„ Kummer Buchh. in Leipzig	2
„ Kunſtmann Kaufmann in Chemnitz	1
„ Langbein u. Klüger Buchh. in Arnſtadt für Hrn. Schull. Eberhard in Elgersburg 1. Hrn. Cant. Langenberg in Roda 1.	2
„ Lehmann in Lübbenau in der Niederlauſitz	1
„ Leiningen in Neuſtadt an der Orl	1
„ Liebeskind Buchh. in Leipzig	21

für Hrn. Schull. Bachmann in Kohlgarten 1. Hrn. Schull. Schreiner in Oßdorf 1. Hrn. Schull. Goldammer in Altenhoff 1. Hrn. Schull. Müller in Oberneuschönberg 1. Hrn. Schull. Stäber in Eilenburg 1. Hrn. Org. Werner in Leisnig 1. Hrn. Schull. Sperling in Quesitz 1. Hrn. Liebeskind Org. in Leipzig 1. Hrn. Org. Köber in Langendorf 1. Hrn. Org. Reichenmeister in Meuselwitz 1. Hrn. Schull. Junghanns in Hohendorf 1. Hrn. Schott aus Gerlitz 1. Hrn. Org. Hoffmann in Borna 2. Hrn. Schull. Hammer in Fuchshayn 1. Hrn. Rect. Weber in Heynig 1. Hrn. Börkner aufm Fleischwerder bei Wittenberg 1. Hrn. Schull. Sperber in Zitzschen 1. Hrn. Göhler in Geringswalde 1. Hrn. Cant. Rothe in Zöpen 1. Die Kirche zu Bitterfeld bei Leipzig 1. Hrn. Org. Breunlich in Weyde 1. Hrn. Stud. Hederich in Leipzig 1. Hrn. Wild zu Johann Georgenstadt 1.

Exempl.	
Hr. Lind Schull. in Ober-Naßfeld in Meining.	1
" Löffler Buchh. in Mannheim	3
" Löffler Conreckt. in Erfurt für sich und Hrn. Schull. Stollberg in Meckfeld 1. Hrn. Org. Ritter in Triemar 1.	3
" Luther Dr. in Neudietendorf	1
" Marmuth Schull. in Werningshausen für sich und Hrn. Schull. Schede in Strausfurth 1.	2
" Die May'rsche Buchh. in Salzburg	2
" Menz Organ. in Ebersdorf bei Lobenstein	1
" Methfessel Cant. in kl. Brembach	1
" Monath u. Kußler Buchh. in Nürnberg	1
" Montag und Weiß Buchh. in Regensburg	6
" Müller Cant. in Kerspleben bei Erfurt	1
" Müller Cant. in Großenwerther bei Nordhausen	1
" Müller Org. in Langensalza für sich	18

und Stieding zu Neunheilingen 1. Hrn. Org. Meister zu zu Großengottern 1. Hrn. Org. Steinbrück zu Körnern 1. Hrn. Schull. Naumann zu Werxleben 1. Hrn. Schull. Weber zu Kirchenheilingen 1. Hrn. Schull. Grüning zu Schönstedt 1. Hrn. Schull. Rabe zu Erfardsleben 1. Hrn. Hellmund Präf. des Chors 1. Hrn. Sem. Haun zu Weißenfels 1. Hrn. Gutbier in Langensalza 1. Hrn. Bergmann das. 1. Hrn. Traubolt das. 1. Hrn. Koch das. 1. Hrn. Hirt das. 1. Hrn. Schull. Lotz in Allstedt 1. Hrn. Gerlach zu Körnern 1. Hrn. Präf. Bergmann zu Langens. 1.

Exempl.	
" Nottrodt Cant. zu Gangloff Sömmerda	1
" Oehme Postschreiber in Lichtenstein in Schönburg	1
" Oehmigke jun. Buchh. in Berlin	2
" Perthes Buchh. in Hamburg für sich und Hrn Veltmann in Osnabrück 1. Hrn. Org. Boottger in Sandstedt im Hannöv. 1. Hrn. Thomäsen in Korstach 1. Hrn. Org. Danz in Peitzien 2. Hrn. Barben in Hamburg 1.	24
" Peter Org. in Freyburg an der Unstrut für sich und Hrn. Rect. Stutzbach das. 1.	3
" Petri Prof. in Erfurt für sich Hrn. Schull. Beutler in Großfahnern 1. Hrn. Schull. Oswald in Gierstädt 1. Hrn. Dröbs in Andisleben 1.	4
" Petsch Buchh. in Neudietendorf	2
" Pinther Buchh. in Pirna	1
" Pistorius Amtsskop in Großrudstädt	1
" Rausch Schull. in Gamstädt	1
" Rebling Gymn. in Greußen	1
" Reinhard in Sömmerda	1
" Rempt Org. in Suhl für sich und Hrn. Org. Hesselbach in Römhild 1. Hrn. Schull. Heußinger in Fuchsen 1. Hrn. Schull. Kirchner zu Ex-	21

Exempl.

dorf 1. Hrn. Schull. Held in Irmelshausen 1. Hrn. Schull. Kemlein in Dingsleben 1. Hrn. Schwab Musikdirekt. von Linden 1. Hrn. Schull. Heil in Berkach 1. Hrn. Schull. Geisenhöner in Schmeheim 1. Hrn. Schull. Götteritz in Schmiedefeld 1. Hrn. Schull. Henneberg in Neubrunn 1. Hrn. Schulkand. Eckers in Meiningen 1. Hrn. Schulkand. Mordhorst in Jüchsen 1. Hrn. Hanf in Rehlrieth 1. Hrn. Köhler in Suhl 1. Hrn. Müller das. 1. Hrn. Mefferth das. 1. Hrn. Cant. Schüler in Heinrichs 1. Hrn. Schwager in Suhl 1. Hr. Musik. Stuhl aus Schmiedefeld 1. Hr. Musik. Greiner in Mäbendorf 1. Hrn. Org. Köhler in Schleusingen 1. Hrn. Musik. Schübel aus Nordh. 1.

Hr. Rempt Stadt-Cant. in Weimar für sich 24
und Hrn. Cant. Apel in Ober-Weimar 1. Hrn. Sem. Bächling 1. Hrn. Cant. Besemann in Beutnitz 1. Hrn. Sem. Gebhardt 1. Hrn. Sem. Haacke 1. Hrn. Cant. Wippe in Tieffurt 1. Hrn. Org. Höfer in Lobeda 1. Hrn. Sem. Marschall 1. Hrn. Sem. Michät 1. Hrn. Sem. Rockstuhl 1. Hrn. Sem. Schwarz 1. Hrn. Sem. Schütz 1. Hrn. Cant Vent in Guthsmannshausen 1. Hrn. Cant. Westphal in Pfiffelbach 1. Hrn. Postschreiber Reinhard in Weimar 1. Hrn. Sem. Kirsch 1. Hrn. Präf. Apel 1. Hrn. Adjunct. Hergt 1. Hrn. Org. Höfer in Lobeda 1. Hrn. Org. Gräfe in Weimar 1. Hrn. Org. Meder das. Hrn Cant. Remde in Ober Trebra 1. Hrn. Sem. Rost 1.

Die Rengersche Buchh. in Halle 1

Hr. Rink Org. in Gießen 6

" Ritschel Studios. in Erfurt 1

Ritter Stadt-Org. in Gotha für sich 6
und Stadt-Cant. Büchner das. 1. Hrn. Schuld. Cott 1. Hrn. Oeconom Backhaus 1. Hrn. Schull. Fiedler in Frött-

Exempl.

städt 1. Hrn. Org. Golde in Döllstädt 1. Hrn. Oecon. Schlegel in Remstädt 1.

" Roch und Comp. Buchh. in Leipzig 1

" Rödiger Org. in Sangershausen für sich 6
und Hrn. Brandt 1. Hrn. Lieder 1. Hrn. Org. Leopold in Wippra 1. Hrn. Cant. Rolle zu Riestädt 1. Hrn. Org. Vernickel zu Sangerhausen 1.

" Römmpler Magister in Tennstädt 1

" Rönick Schull. in Haussömmern 1

" Rose Kapellmeister in Arolsen 1

" Sabelon Org. in Altona für sich 15
und Hrn. Cant. Jungclausen das. 1. Hrn. Röde Privatlehrer das. 1. Hrn. Schull. Tück in der Cremper Marsch 1. Hrn. Wohlers in Crempe 1. Hrn. Org. Jungclausen das. 1. Hrn. Org. Bett in Brockdorf 1. Hrn. Cant. Carstens in Suderstapel 1. Hrn. Org. Gottschalk in Beyenfleth 1. Hrn. Bürgermeister Gehler in Altona 1. Hrn. Buchhalt. Alsen das. 1. Hr. Martens Privatl. das. 1. Hrn. Kaufm. Pupke das. 1. Hrn. Org. Hinsch an der Ottenseher Kirche bei Altona 1.

Hr. Schade Schull. in Strausfurth 1

" Scherzer Schloß und Dohm-Org. in Merseburg 8
für Hrn. Past. Grtjn. zu R—wll. 1. Hr. Schull. Lengner in Wißmar 1. Hrn. Cant. Scheibner in Merseburg 1. Hrn. Schull. Schöneburg in Kirchdorf 1. Hrn. Org. Seidel in Merseb. 1. Hrn. Schull. Seidel in Spergau 1. Hr. Schull. Weishahn in Kötzschen 1. Hr. Schull. Zöllner in Döllzig 1.

" Schönheiter Fabrik. in Cumbach 1

" Schöps Buchh. in Zittau 3

" Schott Cant. in Eisfeld bei Hildburghausen 1

" Schreiber Sem. in Eisenach 16

	Exempl.
Hr. Schröder Cant. zu Wenda im Eichsfelde	1
" Schubarth Buchh. in Erlangen	1
" Schütz Org. in Berka an der Ilm für sich und Hrn. Sahn in Hochdorf 1.	2
" Schulze Buchh. in Zelle	1
" Schwarz Org. in Kiel	1
" Seidel Cant. in Ober-Grunstädt bei Weimar	1
" Seidler Cant. in Ramsla bei Weimar	6
" Seiferheld Heß. Darmst. Hofrath in Schwäbisch Hall	1
" Seyfert Gymn. in Erfurt	1
" Siegert Buchh. in Liegnitz für sich und Hrn. Dröher Schulgehilfe in Verbisdorf bei Hirschberg 3. Hr. Hauptmann in Langenbilau 1. Hr. Gruner in Seifershau 1. Hr. Anders in Langenöls 1.	9
" Sinn Schull. in Vogelsberg	2
" Stadler Stadt-Cant. in Baireuth	1
" Steuber Gymn. in Rudolstadt	1
" Stevens Schull. in Iserlohe	1
" Stiller Buchh. in Rostock	1
" Strohberg Musikbest. in Altenburg	1
" Supprian Buchh. in Leipzig für Hrn. Gymn. Klein in Altenburg	1
" Tänzer Cant. in Gernewitz	1
" Thomä Schull. in Erfurt	1
" Tischer in Eyelsdorf bei Königsee	1
" Treffurth Org. in Ebeleben für sich und Hrn. Cant. König das. 1. Hrn. Cant. Krause zu Holzsußra 1. Hrn. Org. Fuchs zu Altbeßingen 1. Hrn. Schulth. Mülverstädt zu Rockensußra 1.	6
Hr. Treutler Buchh. in Hirschberg	2
" Umbreit Org. in Sonneborn bei Gotha	6
" Ungelenk Cantor in Wandersleben	1
" Venus Kapelldiener in Hubertusburg	1
" Warneck Semin. in Mühlhausen	1
" Weigel Buchh. in Leipzig	3
" Widder Schull. in Schönau bei Schleußingen für sich und Hrn. Stadt-Musik. Neumeister in Schleuß. 1. Hrn. Schulkandid. Amm Güßübel 1. Hrn. Schulm. Geyer in Heubach 1.	3
" Willing Conzertmeister in Nordhausen für sich und Hrn. Org. Schellenberg in Andreasberg 1. Hr. Cant. Müller in Großenwerther 1.	3
" Winterschmidts musikal. Niederlage in Nürnberg	12
" Zacharia Cant. in Neudamm bei Custrin	2
" Zaumseil Org. in Erfurt für sich und Hrn. Cant. Jungnickol das. 1. Hrn. Stadt-Musik. Meerman das. 1. Hrn Org. Apel 1. B. W. Z. 1. Hrn. Cant. Völker 1. Hrn. Schull. Franke in Bechstädt 1. Hrn. Gymn. Völker 1. Hrn. Schull. Rost in Schellr. 1. Hrn. Gymn. Kaufmann 1. Hrn. Leidel 1. Hrn. Kramer 1. Hrn. Scheibe 1. Hrn. Schubert 1. Hrn. Gebhardt 1. Hrn. Hahn 1. Hrn. Steinmetz 1. Hrn. Staubes 1. Hrn. Schreiber 1.	19
" Zellarius Kirchen-Rath in Rudolstadt	1
" Zenker Schull. in Sonnewitz bei Oschatz	1
" Zösinger Org. in Nürnberg	2

Es ist bereits in der ersten Abtheilung dieses Werkes im Allgemeinen gezeigt worden, wie nothwendig demjenigen, der sich einer richtigen und schönen Harmonie befleißigen will, gründliche Kenntniß der Melodie sey, und ich glaube nichts überflüßiges zu unternehmen, wenn ich diesen Punkt noch besonders und ausführlich erörtere. Freilich sind es Kleinigkeiten, die ich vor dem Anfänger ausstellen werde, aber diese anscheinenden Kleinigkeiten, bleiben demonerachtet immer ein unentbehrlicher Theil der Kenntnisse dessen, der in der musikalischen Praxi sicher fußen will, sie sind trocken und beschwerlich, wie die Vorarbeiten des Landmanns, aber auch belohnend durch reichliche Früchte, wie jene.

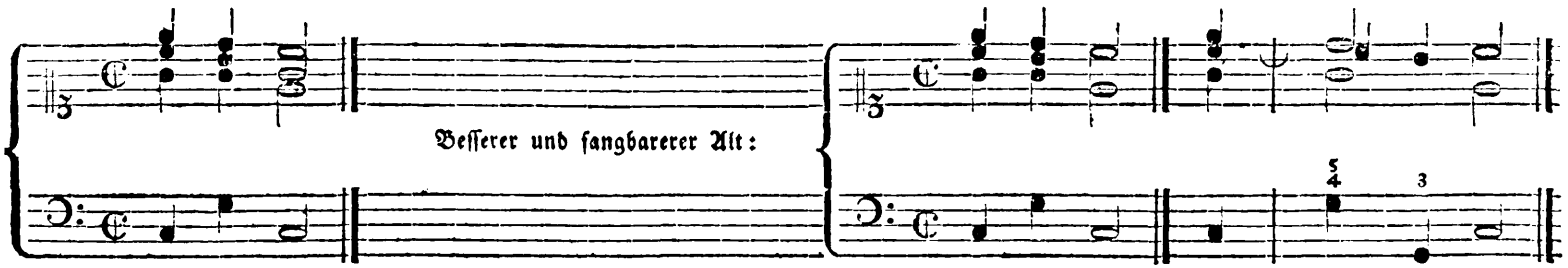
Zuvörderst muß ich bemerken, daß, wenn von harmonischen oder mehrstimmigen Satze die Rede ist, das Wort Melodie nicht in der allgemeinen, sondern in einer besondern Bedeutung genommen wird. Man versteht nehmlich dann darunter die Hauptstimme, den cantum firmum, d. h. diejenige Stimme, die vor den übrigen das Wort führt, und von welcher der Gang der übrigen abhängt, sie sey nun übrigens Oberstimme oder Mittelstimme, oder Unterstimme. In Chorälen ist also die Choralmelodie Hauptstimme, oder cantus firmus.

Wenn nun aus der einzelnen Choralmelodie die Harmonie und der Gang der übrigen mitsingenden Stimmen zu bestimmen ist: — wie wird es bei der Menge und Mannichfaltigkeit der sich zu jedem einfachen und richtigen Gesange darbietenden Harmonien anzufangen seyn, um jedesmal gerade die rechte, natürlichste und bequemste Harmonie, den aus jeder einzelnen Note herfließenden, einzig wahren und richtigen Grundackord herauszufinden?

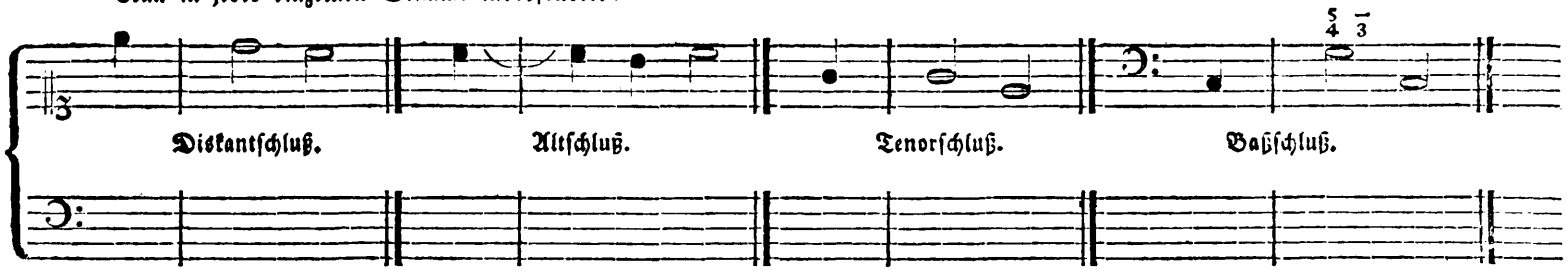
Ein sehr einfaches und sicheres Mittel hilft aus dieser Ungewißheit. Es gründet sich auf die Kenntniß des vollkommenen und unvollkommenen Schlusses jeder der vier Stimmen, auf die Berücksichtigung der vollkommenen und unvollkom-

menen Abschnitte der Melodie. Jede der vier Stimmen weicht von den andern ihrer Natur nach, merklich ab *), und der Gesang und die Schlußfälle jeder derselben, haben ihren bestimmten, eigenthümlichen Charackter. Wer diesen gehörig zu beurtheilen weiß, wird daher über die richtige Generalbaßbegleitung nie zweifelhaft seyn.

Wir wollen zuvörderst den vollkommenen Schluß, den Grund aller Harmonie betrachten, und zwar in allen vier Stimmen zugleich:



Nun in jeder einzelnen Stimme insbesondere:

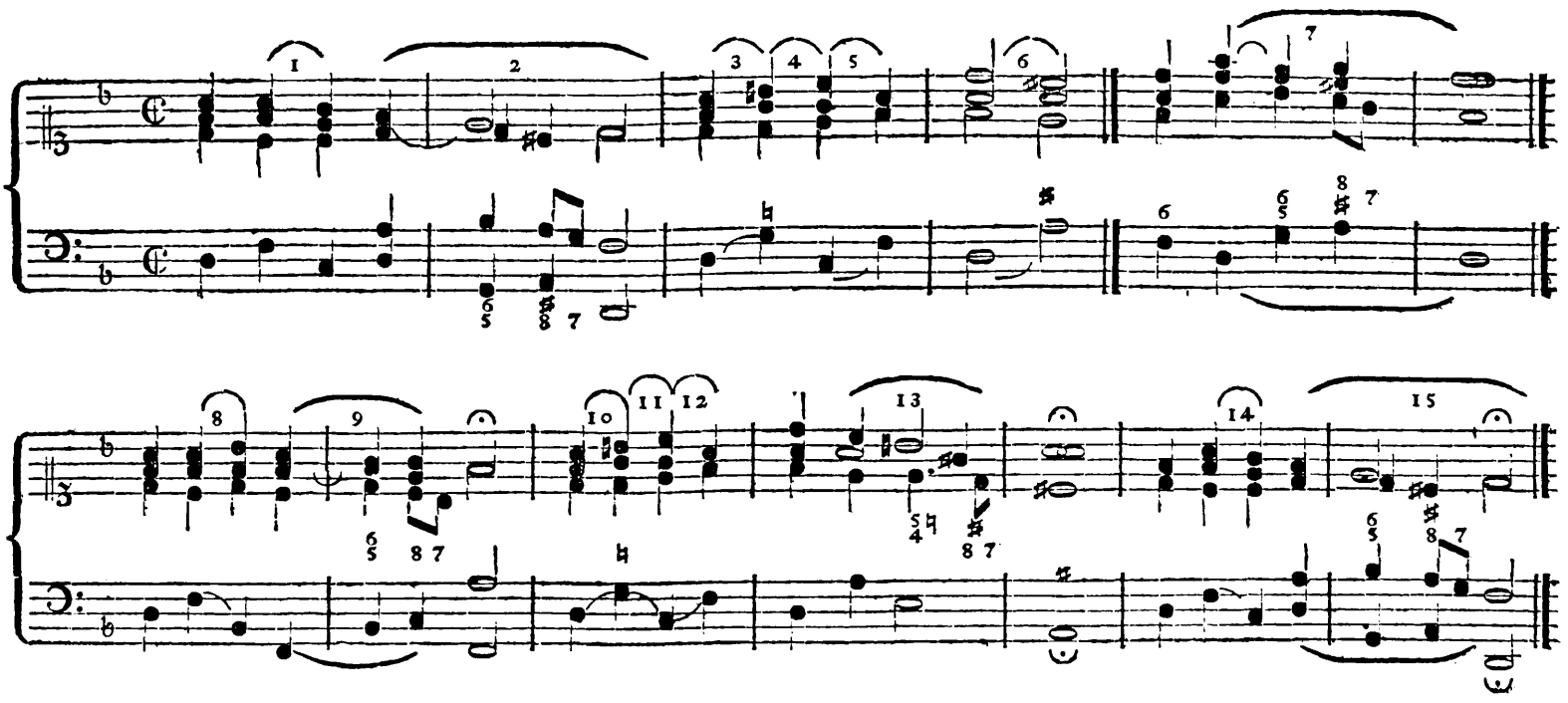


Vollkommner Schluß. Unvollkommner Schluß.

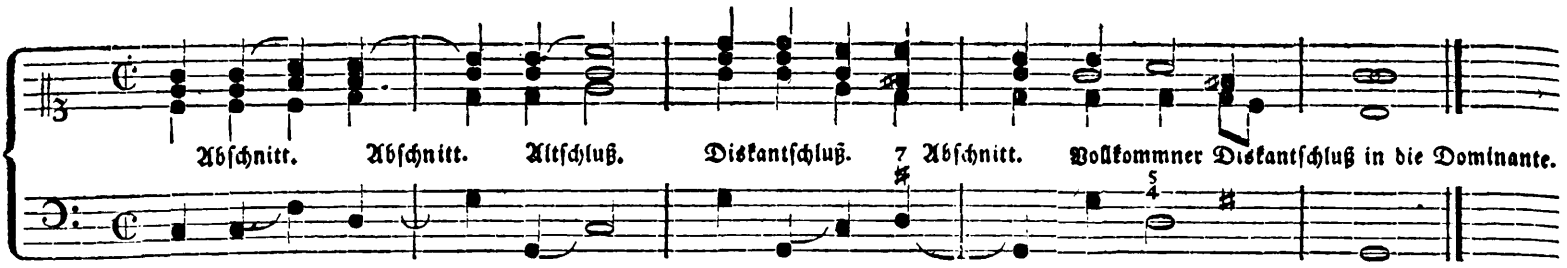
Aus der aufmerksamen Betrachtung dieser Schlüsse ergiebt sich, daß das Eigenthümliche des Diskantgesangs stufenweise Fortschreitung, das Eigenthümliche des Altgesangs halbtonweise Fortschreitung, das Eigenthümliche des Tenorgesangs Terzfälle, und das Eigenthümliche des Baßgesangs, Quintfälle oder Quartensprünge sind.

*) Am besten läßt sich der Charackter jeder der vier Stimmen seinem ganzen Umfange nach, durch das Studium guter Fugen und Quatuors kennnen lernen: denn da arbeitet eine jede Stimme, nicht blos und lediglich auf die Erreichung des Hauptzweckes zu, sondern sie gewinnt auch zuweilen Gelegenheit, ihr eigenes kleines Interesse zu besorgen, und dann und wann eine hervorstechendere Rolle aufzugreifen.

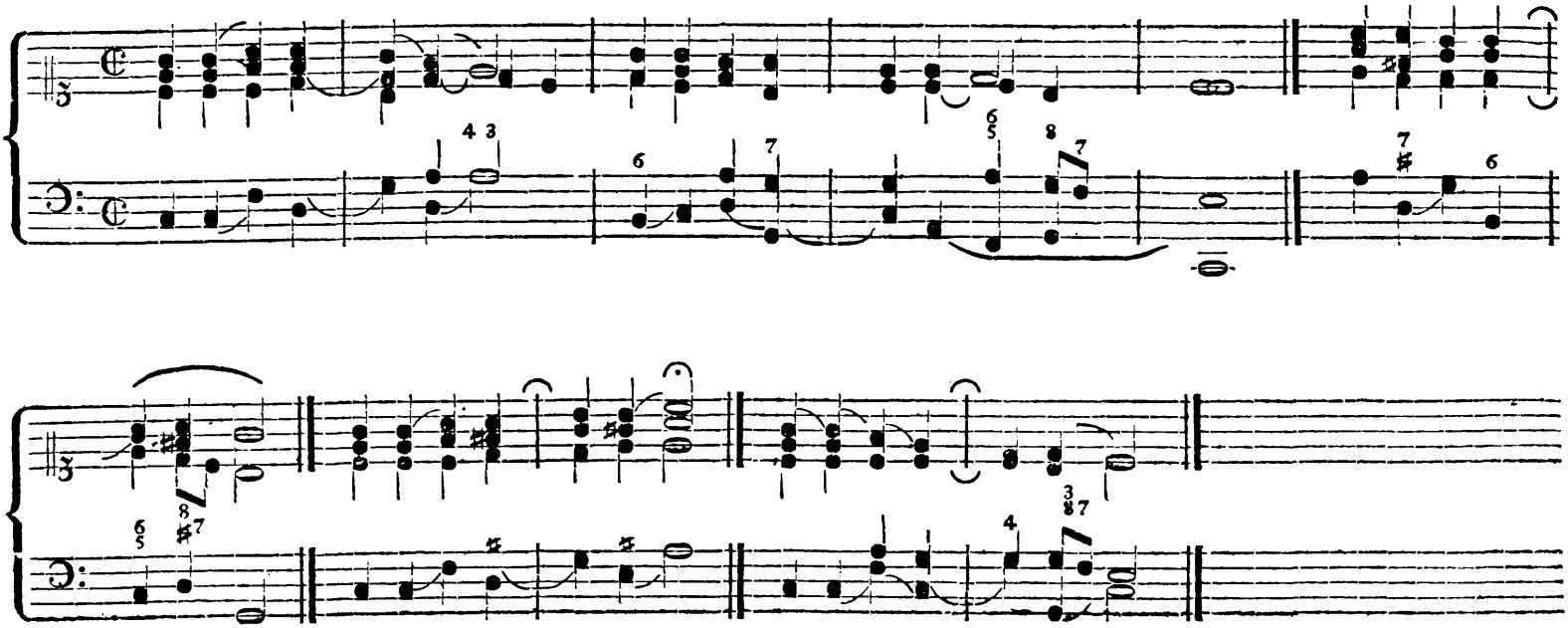
Nun begnügt sich aber eine Hauptstimme, oder cantus Firmus, wenn sie z. B. für den Diskant gesetzt ist, nicht mit dem Eigenthümlichen des Diskantgesangs, oder wenn sie für den Baß gesetzt ist, mit dem Eigenthümlichen des Baßgesangs u. s. f., sondern sie vereiniget meistens das Charackteristische jeder der vier Stimmen in sich. Es findet sich daher in jedem stufenweise fortschreitenden einfachen Gesange, zwischen zwei oder drei Noten, ein Abschnitt oder Schluß, welcher einer der vier Stimmen eigenthümlich ist, z. B.



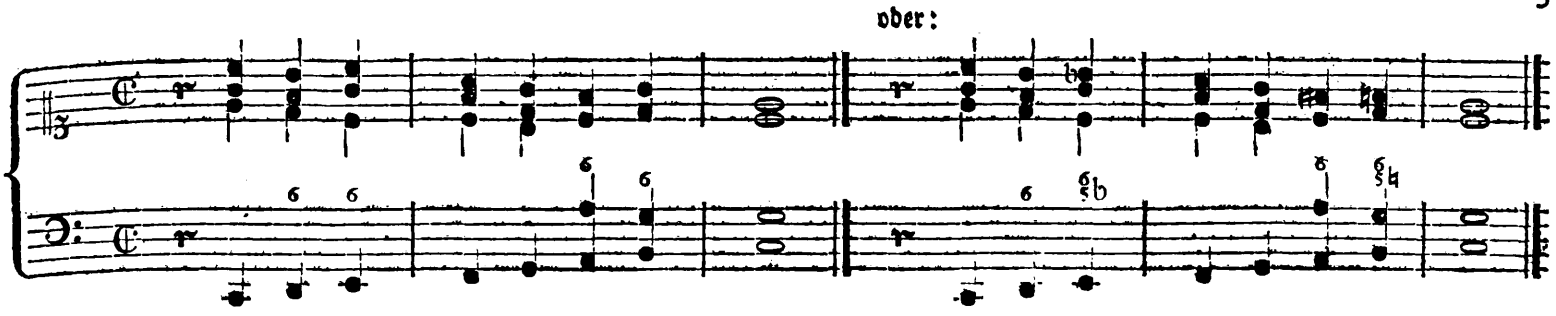
Bei 1. ist zwischen der zweiten und dritten Note ein Abschnitt. Bei 2 ein vollkommner Schluß nach Dmoll. Bei 3 ein Abschnitt nach Gdur. Bei 4 ein Altschluß. Bei 5 ein Tenorschluß. Bei 6 ein Abschnitt in die Schlußquinte Adur. Bei 7 ein vollkommner Diskantschluß. Bei 8 ein Altschluß. Bei 9 ein vollkommner Diskantschluß. Bei 10 ein Abschnitt. Bei 11 ein Altschluß. Bei 12. ein Tenorschluß. Bei 13 ein vollkommner Diskantschluß. Bei 14 ein Abschnitt. Bei 15 ein vollkommner Schluß in dem Hauptton.



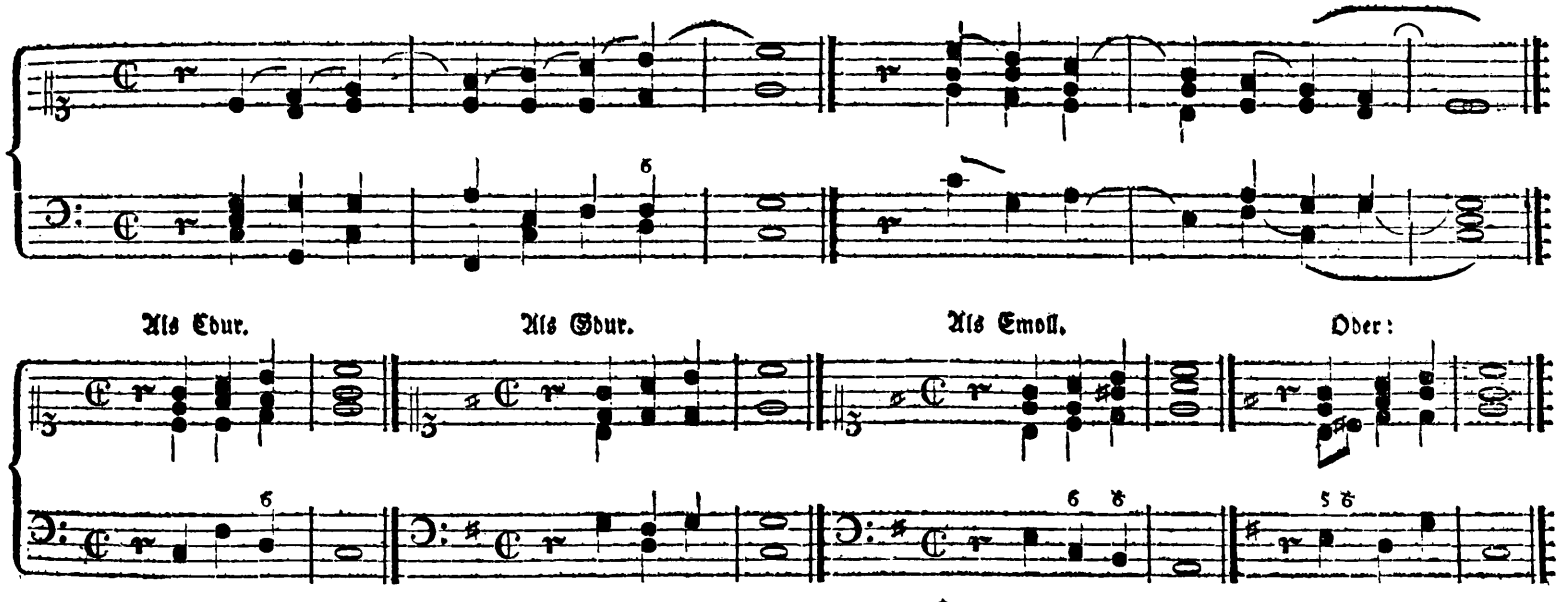
Hieraus ergiebt ſich, daß jede ſtufenweiſe Fortſchreitung des Geſanges aus aneinander gereiheten Schlüſſen beſteht, mithin in andere Tonarten leitet. Man ſehe folgende, mit Bogen bezeichnete Beiſpiele.

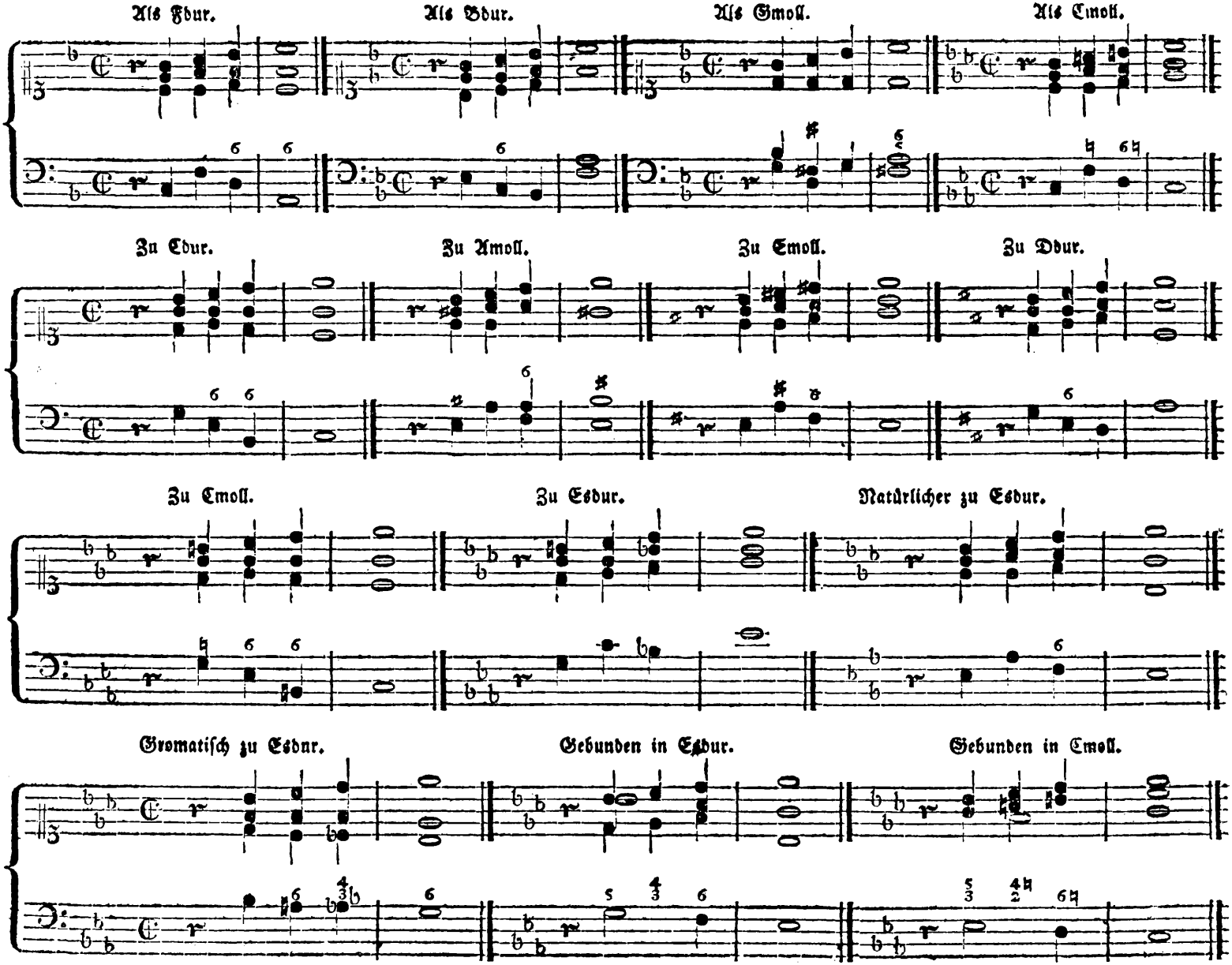


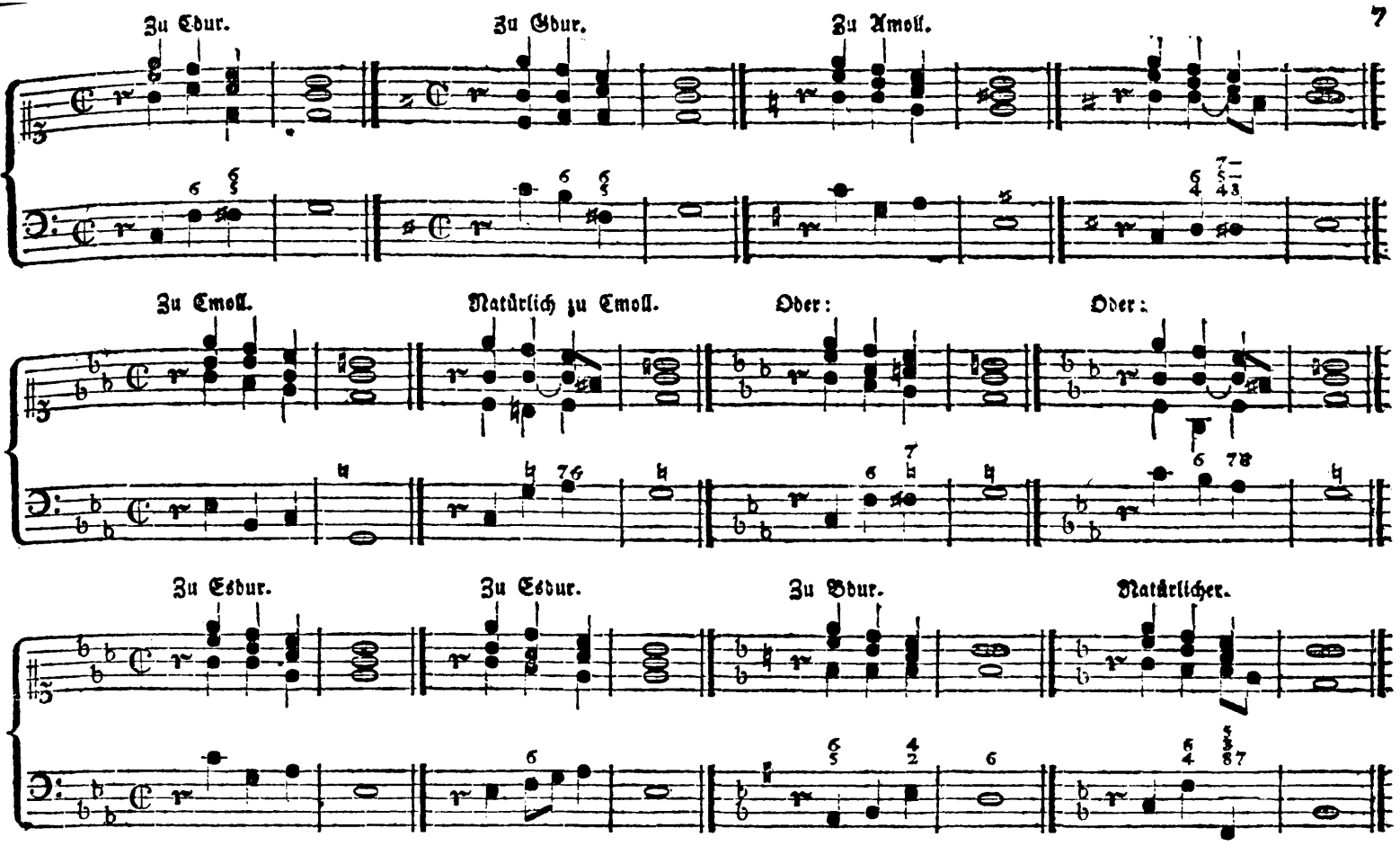
oder:



Betrachten wir nun nach dem bisher Gesagten die Diskantleiter, so finden wir, daß zu ihrem Haupttone, im Basse ebenfalls der Hauptton, zu ihrer Sekunde vom Haupttone, die Schlußquinte, zur Terz der Hauptton, zur Quarte die Quarte vom Hauptton über sich, zur Quinte der Hauptton, zur Sexte die Quarte, über dem Grundtone oder Haupttone, zur Sexte die Quinte des Haupttons, oder die Sekunde über dem Haupttone mit begleiteter Sexte gehöret.

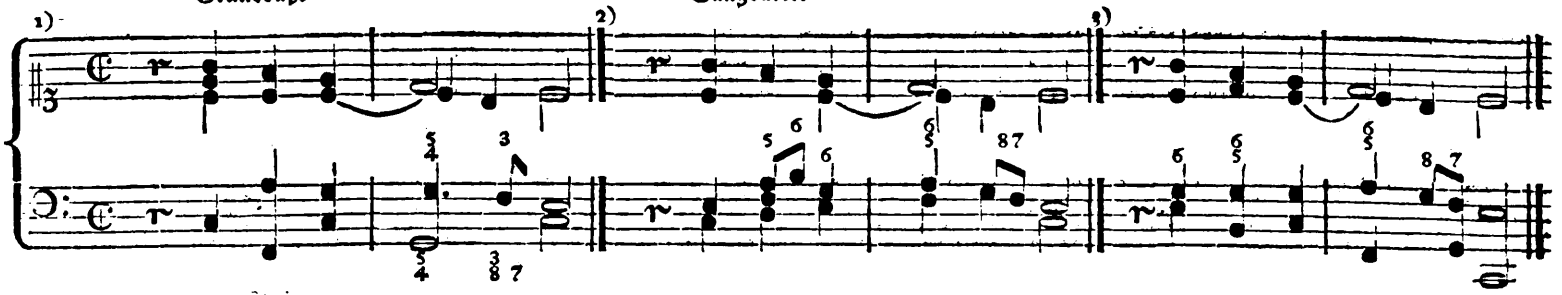



Als Fdur.
Als Bdur.
Als Gmoll.
Als Cmoll.
Zu Cdur.
Zu Amoll.
Zu Emoll.
Zu Ddur.
Zu Cmoll.
Zu Esdur.
Natürlicher zu Esdur.
Gromatisch zu Esdur.
Gebunden in Esdur.
Gebunden in Cmoll.

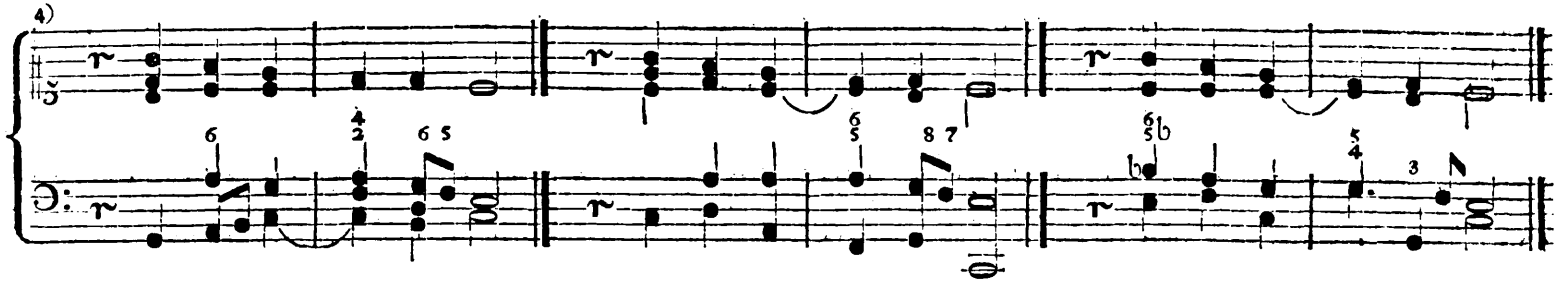


Auf diesem einfachen Wege wird es Keinem schwer werden, zu den wesentlichen Noten eines einfachen Gesanges den richtigen Grundbaß mit Sicherheit zu finden. Freilich widerrathen uns oft schon melodische und harmonische Rücksichten (der ästhetischen hier zu geschweigen) einen und den andern Gesang ganz, oder zum Theil lediglich mit den einfachen Grundackorden zu begleiten, und es möchte dies bei einer Melodie mehr, oder weniger der Fall seyn, je nachdem sie sich mehr oder weniger von der rein diatonischen Fortschreitung entfernt; aber mit der eigentlichen Grundharmonie hat man doch immer die Quelle gefunden, aus welcher die harmonische Begleitung eines Gesangs zu schöpfen ist, denn in den Verwechselungen des Grundackordes, so wie in den ihm nächst verwandten Harmonien, findet sich stets ein vollkommen zureichender Vorrath von passenden Wendungen zu der richtigen und fließenden Begleitung eines richtigen und fließenden Gesanges. Man beliebe das Gesagte auf folgende Beispiele anzuwenden:

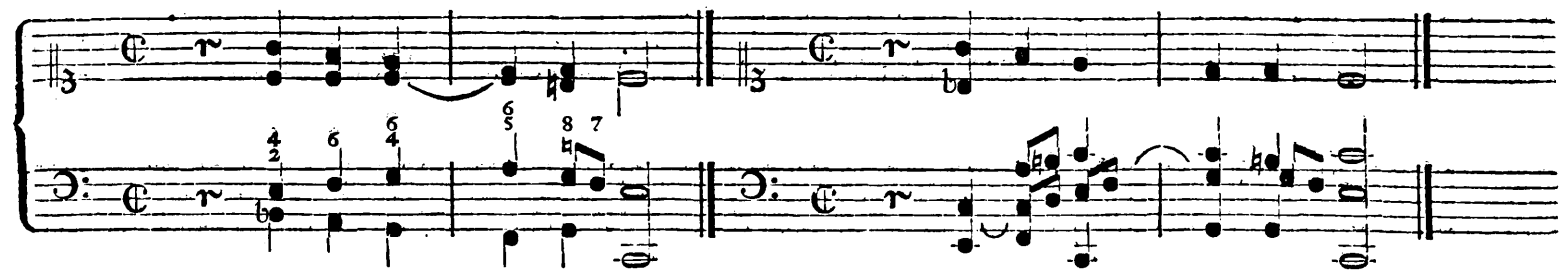
Grundbaß. Sangbarer.



Altisirender Baß.



Dasselbe Beispiel mit verwechselten Stimmen. Dasselbe mit Wechselnoten.



Bei 1) erscheinen die Harmonien in ihrer ursprünglichen Gestalt, und der Baß schreitet Baßmäßig in Quintfällen und Quartensprüngen fort. Die Wahl der Harmonien gründet sich auf die angezeigten Grundsätze, und alle Stimmen enden durch ihren eigenthümlichen Schluß. Der Schluß des Tenors durch den Terzfall wird durch die nachschlagende Septime F ausgefüllt, wodurch die Cadanz aller Stimmen entscheidender wird.

Bei 2) beobachtet der Baß bis auf den ihm eigenen Schluß eine stufenweise, mithin Diskantmäßige Fortschreitung. Dadurch hat die Gestalt der Harmonie einige Veränderung erlitten. Statt der zur Quarte vom Haupttone im cantu firmo

gehö-

gehörigen F Harmonie, hat man die nächst verwandte Dmoll und statt des darauf folgenden Dreiklangs C, die erste Verwechselung desselben wählen müssen. Die zur Sekunde vom Haupttone d gehörige Harmonie der Dominante G wurde durch den stufenweisen Gang des Basses um ein Viertel verzögert; aber das Ohr läßt sich diese Verzögerungaus rhytmischen und harmonischen Rücksichten gerne gefallen.

Bei 3) schreitet der Baß baßmäßig in Quart- und Quintfällen fort. Statt der zur zweiten Note des Cantus Firmi gehörenden F Harmonie hat man die erste Verwechselung des Ackordes der Dominante vom Haupttone mit der Septime wählen können, weil er nicht nur mit der C Harmonie nahe verwandt ist, sondern auch durch die in dieser seiner Verwechselung enthaltene verminderte Quinte auf den folgenden Ackord nothwendig hinleitet.

Der Baß bei 4) gründet sich auf die Verwechselung der Stimmen, welche ebenfalls eine reiche Quelle harmonischer Veränderungen abgiebt. Der Charackter dieses Basses ist vom Alte entlehnt, und in der That finden wir seine Fortschreitung schon in der Altstimme bei Nr. 2). Hierdurch sind die dort erscheinenden Harmonien zum Theil in neue Verwechselungen gekommen, die man sich, so wie ähnliche Fälle in den folgenden Beispielen nach dem hier angezeigten Leitfaden leicht von selbst weiter entwickeln kann.

Ich erlaube mir noch folgende Anmerkungen über diese Materie.

1) Wenn man bunten oder verzierten Gesang — Contrapunctum floridum nennen ihn die lateinischen Tonlehrer — in der Hauptstimme hat, so ist das bisher angezeigte Auffinden der Grundharmonie für den Ungeübtern blos dann schwieriger, wenn er zwischen wesentlicher Note und zwischen Wechselnote noch nicht richtig unterscheiden kann. Da aber gehörige Vorkenntnisse von Tackt, Rhythmus und Durchgang zu den ohnehin unverläßlichen Anfangsgründen der Musik gehören, so hat er jene Schwierigkeiten schon überwinden gelernt, bevor er zur Kritik der Harmonie schreitet.

2) Mit Bedacht bezog ich die obigen Grundsätze ausdrücklich auf richtigen Gesang, welcher allemal einer guten harmonischen Begleitung fähig ist *); am unrichtigen muß auch des gelehrtesten Harmonikers Erfahrung scheitern. Es ist daher ein großer Fehler mancher musikalischen Lehrbücher, wenn sie die Lehren von der Melodie, als die Grundlinien aller Musik erst auf den Unterricht von der Harmonie folgen lassen. Wer kann eine einzelne Melodie richtig und schön begleiten, wenn er sie nicht versteht? — oder mit andern Worten: Wer kann eine Melodie als Hauptstimme bearbeiten, ehe er weiß, ob sie als Melodie richtig ist?

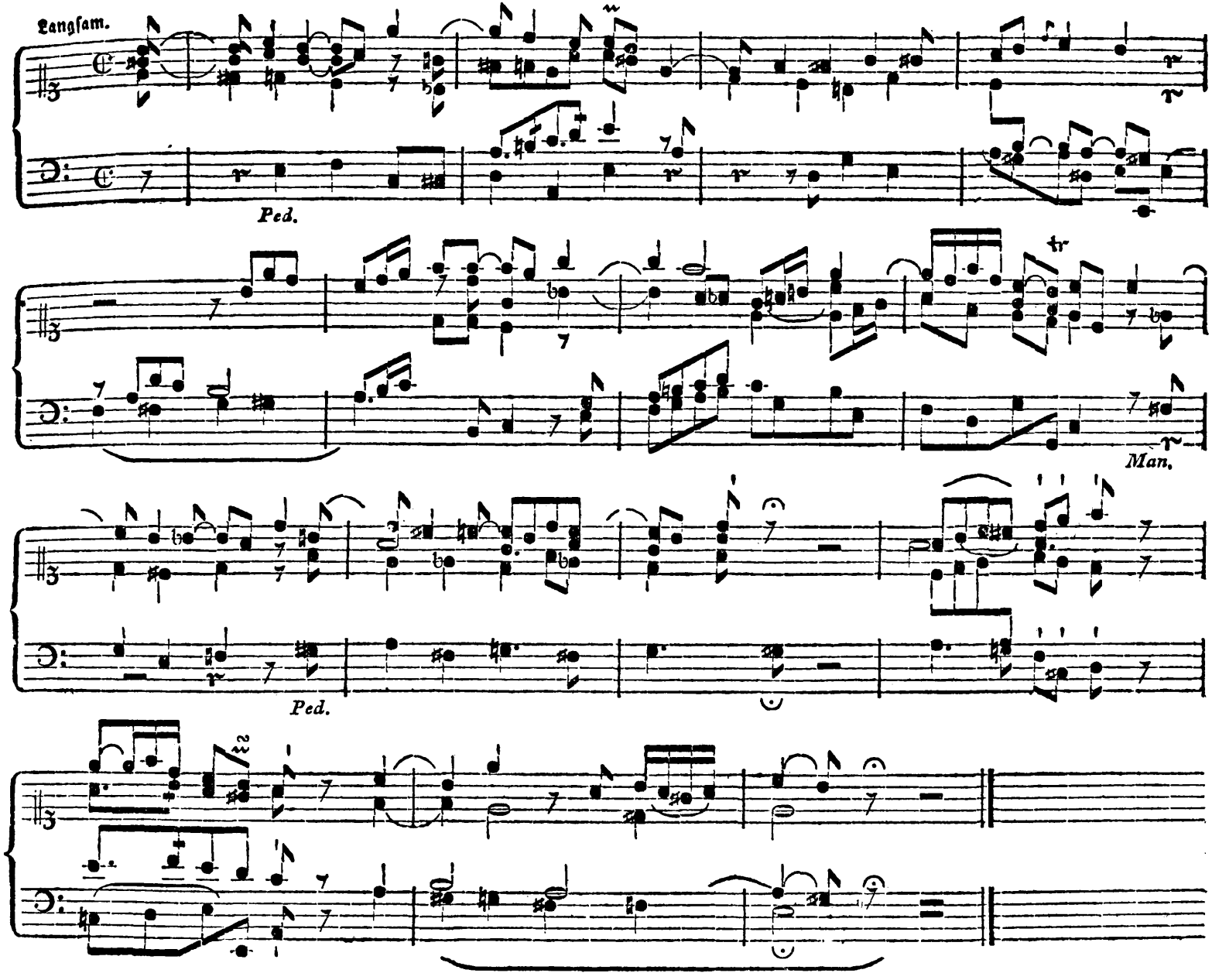
*) Was den sogenannten einstimmigen Satz betrifft, so möchte er der schärfsten Bestimmung nach, wohl mehr den Namen, als der That nach existiren.

3) „Aber es giebt doch Viele, die das Alles von selbst finden gelernt haben, ohne sich zuvor mit Regeln herumzu„plagen. Mancher trifft zu dem Diskante richtig den Baß, ohne sich weiter daran zu kehren, wie das Ding zugehe. „Und es giebt sogar Komponisten, deren Arbeiten gefallen, ohne daß sie erst Ursache gehabt hätten, lange über die Grund„harmonien zu kritteln!" — Traurig genug, wenn sie es blos ihrer Leichtigkeit danken, daß sie auf dem Wege nicht stolpern, den sie sich in ihrer Jugend hätten ebnen sollen! Und wem gefallen ihre Arbeiten? Zuhörern mit gebildetem Gehöre und Geschmack? Oder komponiren sie blos für Ungebildete? Wissen sie als vorgebliche Künstler Rechenschaft von ihren Werken zu geben? Aber auch angenommen, daß sie später das Richtige treffen, — wissen wir, wie lange diese Autodidackten im Finstern tappen mußten, ehe ihre Einsicht und ihr Geschmack so gebildet und geschärft wurden, um sich die Regeln, die sie sich früher mit wenig Mühe hätte zu eigen machen können, selbst zu abstrahiren? Und kann der segelnde Schiffer darum den Kompaß missen, weil der Zufall Manchen ohne Kompaß in den rechten Hafen trug? — Mancher talentvolle, erfindungsreiche Kopf — leider trifft solche am häufigsten der Vorwurf des Mangels an gründlichen musikalischen Kenntnissen, wenn nicht frühe eine scharfe musikalische Zucht das ihrige that, — würde statt Stümpereien Meisterstücke liefern, wüßte eine geübte harmonische Kritik seinem Vortrage Klarheit, Bestimmtheit und Ründung oder das gewisse Etwas zu geben, daß das Gefühl des Anfängers oft bei seinen Versuchen vermißt, ohne zu wissen, worin es liegt!

4) Außer der angezeigten Methode, den richtigen Grundbaß abzuleiten, giebt es noch einige, z B. die, welche auf der Analise der mitklingenden Intervalle beruhn, und welche der einsichtsvolle Herr Kammermusikus Koch aufgestellt hat. Ich will dem Werthe dieser Methoden dadurch, daß ich sie nicht ausführlich erwähne, keineswegs zu nahe treten. Wenn ich der meinigen folgte, so geschah es darum, weil mich eine lange Erfahrung gelehrt hat, daß sie für Anfänger leicht und sicher ist.

5) Das bisher Gesagte bezieht sich blos auf die ersten Grundregeln der Kunst zu accompagniren. In der Vollendung dieser Kunst zeigt sich nur der reife Künstler. Da lernen wir am deutlichsten den ganzen Umfang seiner Wissenschaft, den Reichthum, die Tiefe und Originalität seiner Ideen, seine Einsichten ins Große und Schöne der Welt kennen. Die wohlgelehrten und gestrengen Herrn, die wir so gesprächig fanden, wenn es die Beantwortung der Fragen galt, was zuerst sey, Melodie oder Harmonie, ob die Quarte konsonire oder dissonire, ob die unmittelbare Folge zweier verminderten Quinten zulässig oder unzulässig sey, verstummen bei diesem Kapitel gar weißlich. Der junge Künstler betrachte fleißig die Entwürfe großer Meister und vergleiche sie mit ihrer Ausführung; dies wird ihn, ist ihm sonst die Muse gewogen, mehr aufklären, als alle Responsa musikalischer Orakel. Aus dem leeren todten Chaos weniger Noten, schwimmt eine lachende Welt, voll Leben, Licht und Kraft hervor, und wer kann sagen, wie sie entstand?

So viel noch zur Berichtigung des Grundes. Nun können wir sicherer auf ihn fortbauen.


Langsam.
Ped.
Man.
Ped.

Wir wissen, daß die Absicht, um derentwillen man es dem Organisten verstattet, während den gottesdienstlichen Andachten, die versammelte Menge auf kurze Zeiten mit Orgelspiel zu unterhalten, im Allgemeinen dahin gehe, nöthige Abwechselung in diese ernsthafte Beschäftigungen zu bringen, die unvermeidliche Lücken, zwischen stillen Denken, zwischen Rede und Gesang zweckmäßig auszufüllen, und der Gemeinde zwischen mehreren unmittelbar auf einander folgenden Gesängen Rast zu verstatten; aber wir haben auch bereits früher gesehen, daß der denkende Organist neben diesen allgemeinen Zwecken, noch besondere vor Augen haben soll, deren Erreichung lediglich in seiner Gewalt ist, und seinen Beruf überaus wichtig und ehrwürdig machen kann. Einer der bedeutendsten dieser Zwecke besteht darin, daß der Tonkünstler durch das Vorspiel, die Empfindungen, die der Choral ausdrücken wird, in den Gemüthern seiner Zuhörer vorzubereiten und aufzuregen sucht, damit der Eindruck des religiösen Gesanges selbst lebhafter und bleibender werde.

Der Choral, auf welchen sich obiges Vorspiel bezieht, drückt den Zustand eines, durch Bedrängnisse geängsteten und bekümmerten Herzens aus, dem nur der Gedanke an Hülfe von oben Hoffnung geben kann, um nicht ganz zu verzweifeln. Diese Stimmung ist des Ausdrucks durch Tonkunst fähig, und konnte daher der Gegenstand des Vorspiels werden.

Mit Hinsicht auf die Natur der dargestellten Empfindungen, läßt sich auch die Anlage des Tonstückes am richtigsten entwickeln.

So wie die Freude alle Kräfte unseres Wesens spannt, und neu belebt, so führt dagegen Mißmuth, Trübsinn und Angst, besonders wenn sie mit Betrachtung und Nachdenken über diesen Zustand verbunden ist, eine qualvolle Abspannung, ein mattes Hinsinken herbei.

Der musikalische Ausdruck dieser Empfindungen, erforderte daher eine langsame, schleppende Bewegung.

Da aber selbst die tiefste Traurigkeit ein stetes Ringen mit der Freude ist, da der Ausdruck der Verzweiflung am lebendigsten wird, wenn man sie mahlt, wie die Hoffnung im Kampfe mit ihr die letzten Kräfte an sie verliehrt, da ferner überhaupt jede Darstellung der schönen Kunst durch Kontraste gewinnt *), so beschränkte sich die Modulation des obigen Tonstückes nicht blos auf weiche Tonarten, sondern sie berührte öfters im Vorbeigehen die harten, ja sie schloß sogar

*) Auch hierin gieng Mozarts Geist seinen eigenen und neuen Weg. Seine kräftige und überraschende Anwendung der weichen Tonarten im Felde der harten und umgekehrt, der einsichtsvolle Gebrauch, den er von den hierdurch erlangten Vortheilen zu machen verstand, machen ihn gleich wichtig als Mensch, als Denker und als Künstler.

ſogar den erſten Theil in Cdur. Jedoch bleibt die weiche Tonart immer die herrſchende und je näher es auf das Ende zugeht, um deſto mehr zeigt ſich dieſe auch.

Der chromatiſche Geſang, den man itzt nach dem Beiſpiele einiger klaſſiſchen Tonkünſtler unſerer Zeit nicht nur öfter, als ehedem zu gebrauchen, ſondern auch in Schreibarten anzuwenden pflegt, in die man ſich früher nicht mit ihm wagte, paßt jedoch offenbar, — wie ſchon die Natur unſere Vorfahren lehrte — vorzüglich zum Ausdruck des Ernſthaften und Traurigen. Darum, und weil ſelbſt die erſten Noten der Anfangsſtrophe des Chorals, die bei dieſem Vorſpiele zum Grunde liegt, auf halbtonweiſe Fortſchreitung des Geſanges hindeutet, wählte man zum Contrathema, das gleich im erſten Tacte im Tenor erſcheint, einen chromatiſchen Gedanken, den im Verfolge des Stücks verſchiedene Stimmen aufnehmen, und neben dem Hauptthemate durchführen.

Um dem Geſange etwas Schleppendes und Mattes zu geben, dient bekanntlich die Anwendung des ſinkopirten Contrapunktes und vorzüglich diejenige Art deſſelben, welche die Franzoſen Contrepoint boiteux, die Italiener Contrapunto alla zoppa nennen. Man kleidete daher das Hauptthema, als die erſte Strophe des Chorals, in dieſen Contrapunkt, und ließ nachher auch das Contrathema den Charackter deſſelben annehmen.

Ob nun gleich die bisher angezeigten Mittel dahin führen konnten, dem Tonſtücke einen Charackter zu geben, der mit dem des folgenden Chorals harmonirte, ſo mußte es doch auch noch einen nähern Bezug auf dieſen Choral erhalten. Dies geſchah dadurch, daß man die Anfangsſtrophe des Chorals mit einiger Veränderung im Vortrage, zum Thema wählte, und auf dieſe Art bei den Zuhörern ſchon eine Vorempfindung vom Chorale ſelbſt zu erwecken ſuchte. Mit einiger Veränderung im Vortrage mußte das entlehnte Thema darum erſcheinen, damit die Gemeinde beim Anfange des Vorſpiels nicht auf die Vermuthung gerathe, der Choral ſelbſt hebe an.

Die Zweckmäßigkeit des Vorſpiels konnte auf dieſe Art genugſam bedacht und begründet ſeyn, ohne daß es auch in ſich ſelbſt gehörig vollendet, d. h. ohne daß der Hauptgedanke durch die nöthigen und ſchicklichen Nebengedanken ſo entwickelt war, daß das Tonſtück außer der bezweckten Wirkung, die Eigenſchaften des muſikaliſch Richtigen und Schönen beſaß. Dieſe zweite wichtige Forderung zur Vollkommenheit wird ein Tonſtück nur dann befriedigen, wenn ſich alle Nebenideen deſſelben von der Hauptidee herleiten laſſen, oder mit andern Worten, wenn das Tonſtück Einheit hat.

Man wählte die erste Strophe des Chorals zum Themate. Da jedoch der Choral selbst folgt, mithin dieser melodische Gedanke, wenn er in seiner erstern Gestalt ausschließend bearbeitet würde, bei öfterer Wiederhohlung an Interesse verlieren müßte, so legte man ihm ein zweites Thema, einen chromatisch fortschreitenden Contrapunkt unter, den man, um an das Hauptthema nicht allein gebunden zu seyn, neben diesem durchführte. Hierdurch erhielt das Tonstück zwei Subjecte.

Ob die Ausführung dieses Vorspiels gleich nicht fugirt ist, so muß doch in der freiern Schreibart eben sowohl Eurhithmie und genaues Verhältniß zwischen Hauptheilen und Nebentheilen sichtbar seyn, als in der gebundenen. Dann erhalten die melodischen Gedanken, aus denen das Tonstück, außer den Thematibus, besteht, den Charackter bloßer Zergliederungen und Ausführungen, sie tragen alle mehr oder weniger die Eigenheiten der Thematum an sich. Wir wollen versuchen, diesen Grundsatz als Leitfaden zur Entwickelung der in unserm Vorspiele befindlichen Nebentheile zu benutzen.

Als charackteristische Eigenheiten das Hauptthematis, ist erstlich der Einsatz desselben, nehmlich, das in den beiden ersten Noten der Choralmelodie befindliche mi fa und sodann der Quintensprung zwischen der vierten und fünften Note zu bemerken.

Was die erstere dieser Eigenheiten betrifft, so nehmen dieselbe theils einzelne Stimmen, wie der Alt zu Ende des zweiten und Anfang des dritten Tacktes, und der Baß zu Ende des vierten und Anfang des fünften Tacktes, theils alle Stimmen zusammen, wie im Anfange des ersten Tacktes, am Ende des achten und Anfang des neunten, am Ende des dreizehnten und Anfange des vierzehnten Tacktes zugleich, oder nachahmend, im gleichen oder ungleichen Contrapunkte an sich.

Die andere dieser Eigenheiten, der Quintensprung, erscheint in der Folge nach einer Freiheit, die wir schon früher kennen lernten als Quarten- oder Tertien-Sprung, theils besonders herausgehoben, wie zu Ende des zweiten und Anfang des dritten Tacktes im Tenore, nachgeahmt im dritten Tacke vom Baß, und im fünften Tacke per diminutionem im Tenore, nachgeahmt vom Soprane, theils in näherer Beziehung auf das vollständige Thema im sechsten Tacke im Sopran und Alt, und im 9. 10. 11. und 14 Tacke im Soprane.

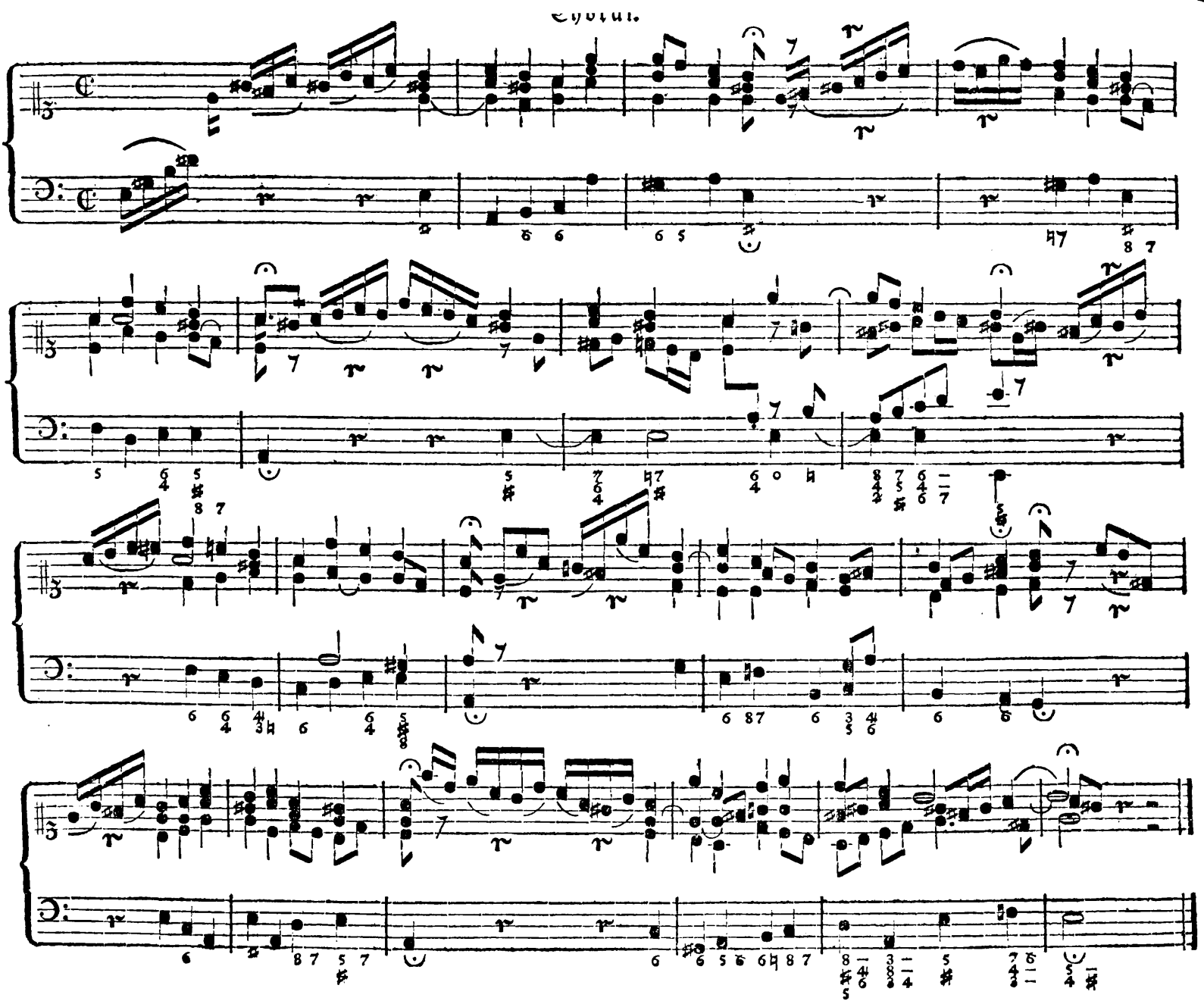
Das Contrasubjeckt gründet sich ebenfalls auf den Anfang des Thematis, welches auf chromatische Fortschreitungen hinweißt. Daher der durch den größten Theil des Tonstücks fortgehende halbtonweise oder chromatische Gesang.

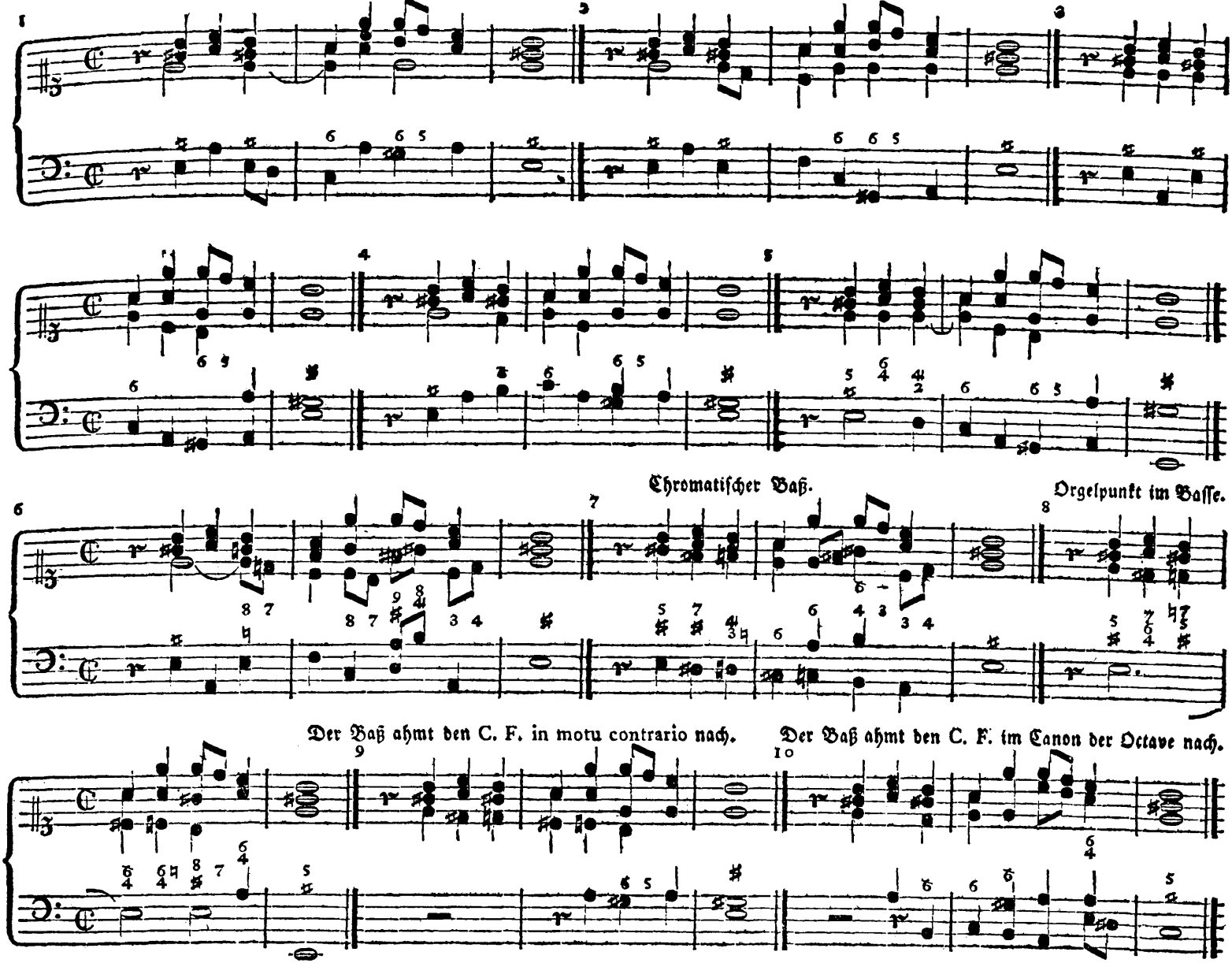
Um dem Ganzen neben Einheit auch gehörig Licht und Schatten zu geben, dient das Pausieren, Eintreten und Nachahmen der einzelnen Stimmen, die Haltung des Charackters jeder Stimme, die Abwechselung zwischen Manualiter und Pedaliter.

Je mehr sich das Tonstück seinem Ende näherte, um so mehr mußte der Natur der dargestellten Empfindungen nach der Ausdruck derselben an Deutlichkeit, Bestimmtheit und Lebhaftigkeit zunehmen.

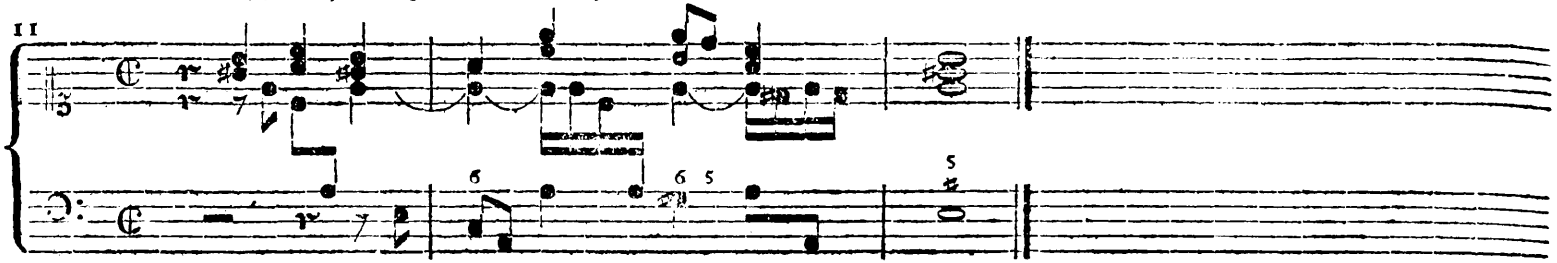
Dies ist das Wichtigste, was ich bei diesem Tonstücke für den Anfänger zu bemerken habe. Ich bin ausführlicher gewesen, außer dem nächsten Zwecke auch deswegen, um ein Beispiel aufzustellen, wie der junge Künstler im Studium instruktiver Werke untersuchen und kritisiren müsse. Bei eignen Versuchen ist eine solche Kritik nicht vor, sondern nach dem Entwurfe des Ganzen heilsam. Wer sein Werk nach wohleinstudierten Wissenschaften und tiefsinnigen Erwägen mühsam und langsam zusammensetzen muß, kann etwas Gelehrtes und Gründliches, aber schwerlich etwas recht Herzliches, Erweckliches und Rührendes hervorbringen. Der Geist, der aus den schönen Schöpfungen des wahren Künstlers spricht, ist nichts Erworbenes und Verdientes, sondern es ist die Stimme der Muse, die aus freiwilliger Gunst in ihm wohnt und aus ihm tönt. Haben wir aber niedergeschrieben, was uns die Natur dicktirte, dann müssen wir die Kritik zu Hülfe nehmen, um das Product zu würdigen und zu vervollkommnen. Besteht es in dieser Probe nicht, so können wir es getrost verwerfen.

Es folgt nun der Choral in einfacher Form und mit einfachen Zwischenspielen. Ihm sind mehrere Bässe zu jeder Strophe beigefügt, zur Betrachtung und Uebung. Die beiden Quellen, aus denen diese Veränderungen der harmonischen Begleitung eines cantus firmi geschöpft wurden, sind Harmonie und doppelter Kontrapunkt. Der Reichthum dieser Quellen ist unerschöpflich. Es wird daher eine sehr nützliche Uebung abgeben, wenn der Anfänger jene Beispiele für sich bearbeiten und vermehren will. Nur muß er dann nicht blos Bässe zur Melodie schreiben, sondern diese auch beziffern, und sodann in alle vier Stimmen ausschreiben. Der Verfolg dieses Werkes wird ihm Anweisung geben, den melodischen und harmonischen Werth dieser Veränderungen zu beurtheilen und zu würdigen.



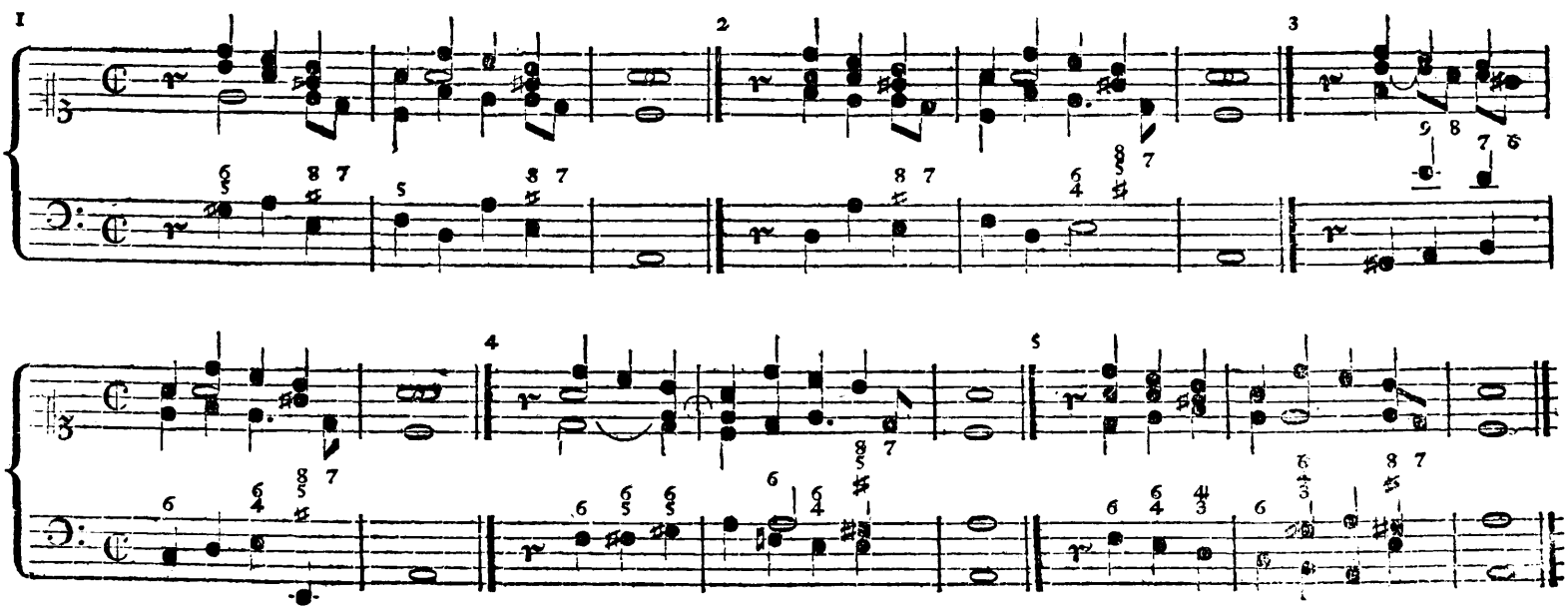

Chromatiſcher Baß.
Orgelpunkt im Baſſe.
Der Baß ahmt den C. F. in motu contrario nach.
Der Baß ahmt den C. F. im Canon der Octave nach.

Canonische Behandlung eines Contresubjects in den beiden untern Stimmen.

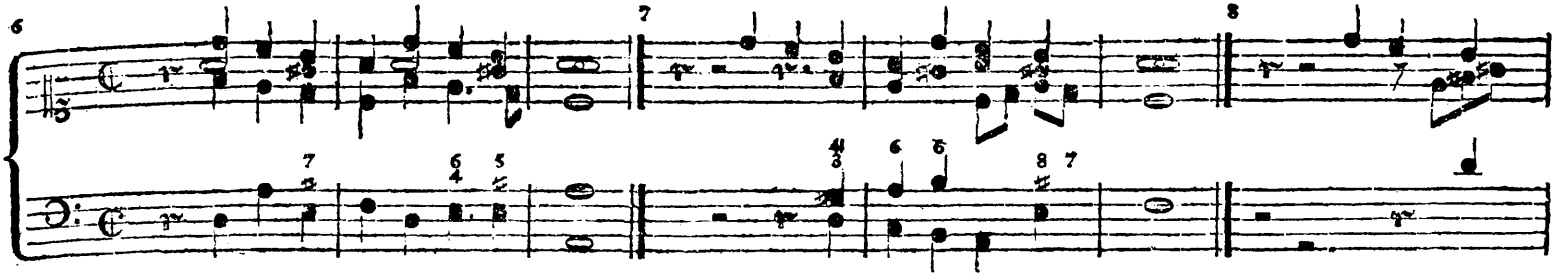


Alle hier aufgestellten Beispiele von Veränderungen der Generalbaßbegleitung zerfallen in zwei Classen, nämlich in solche, welche aus den Verwechselungen der Grundackorde und in solche, welche aus Verwechselungen, oder Nachahmungen einzelner Stimmen entsprangen. Zur erstern Classe gehört Nro. 1 — 8, zur andern die übrigen.

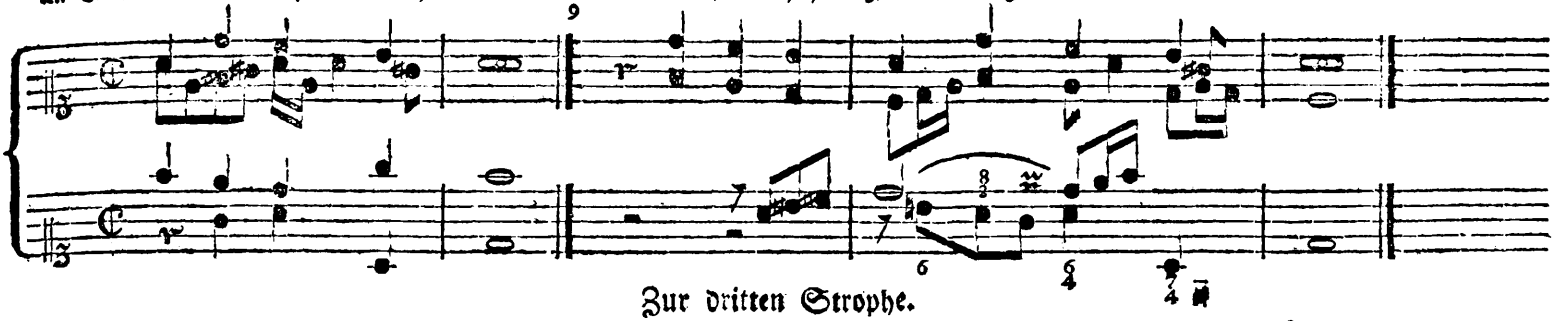
Zur zweiten Strophe.



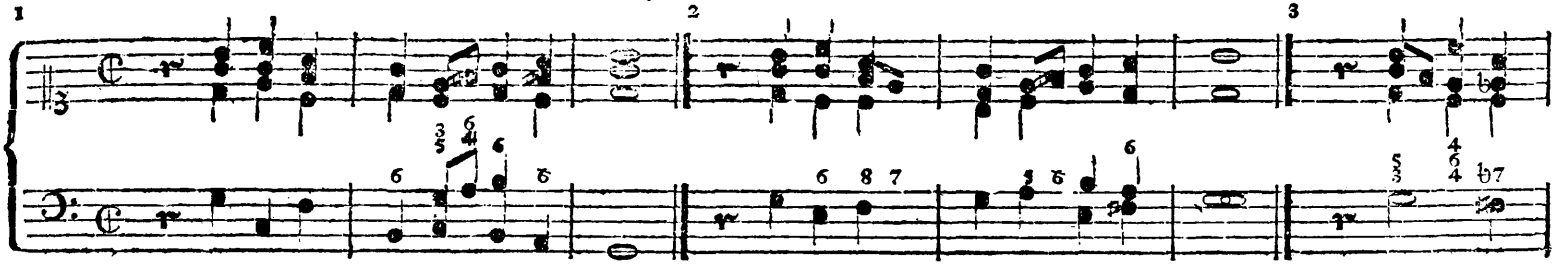
Der Baß ahmt den Sopran canonisch nach. Sopran und Tenor

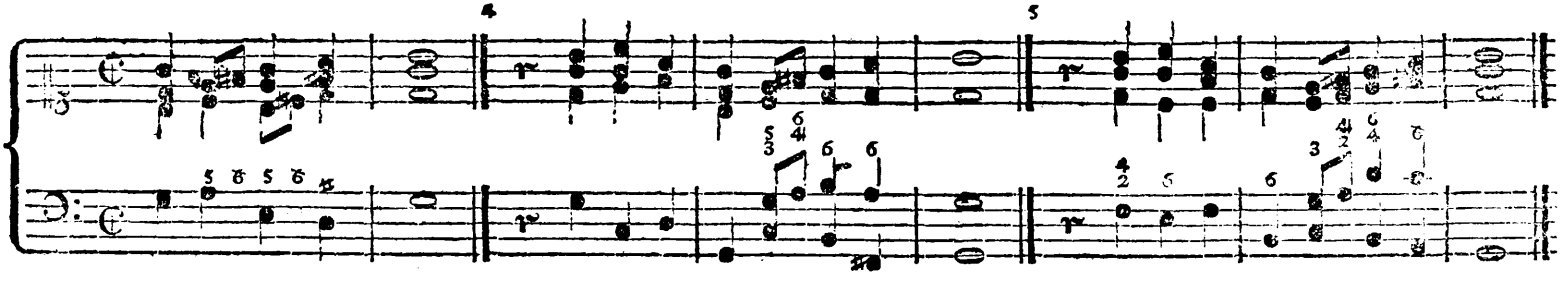


im Canon. Der Alt führt ein Subjekt darneben. Canonische Nachahmungen in den begleitenden Stimmen.



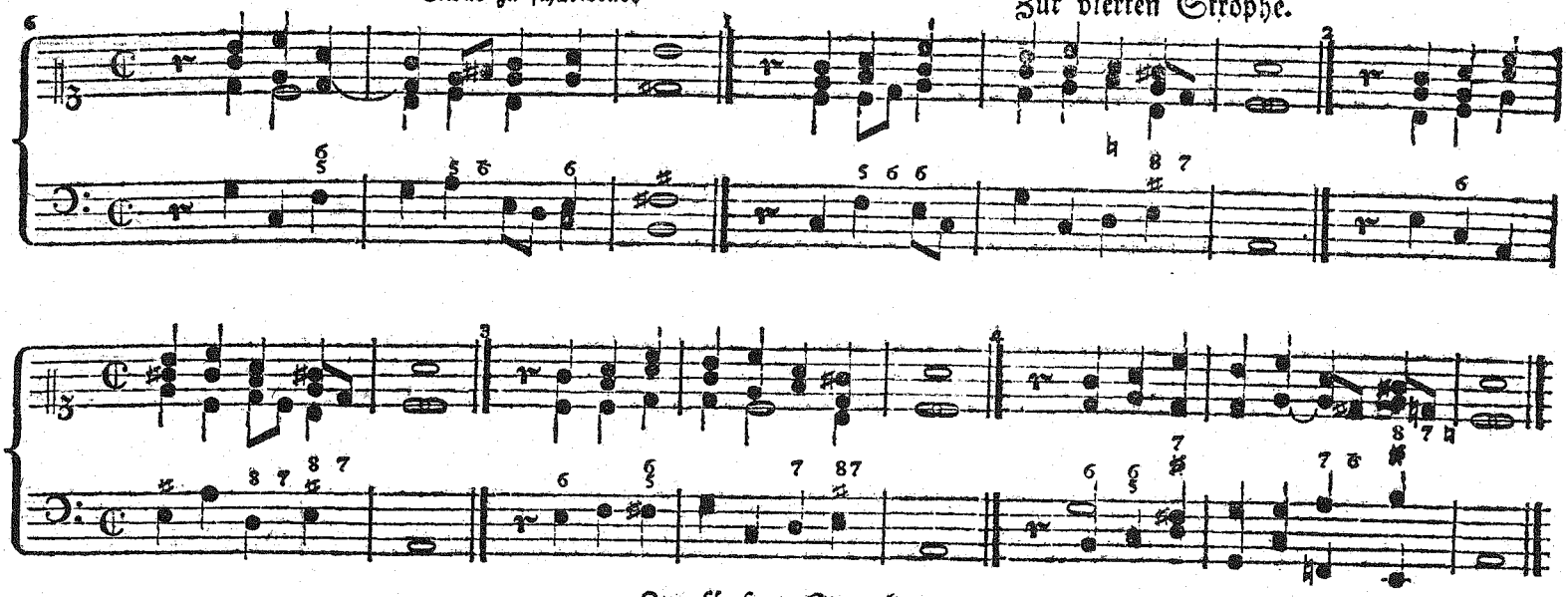
Zur dritten Strophe.



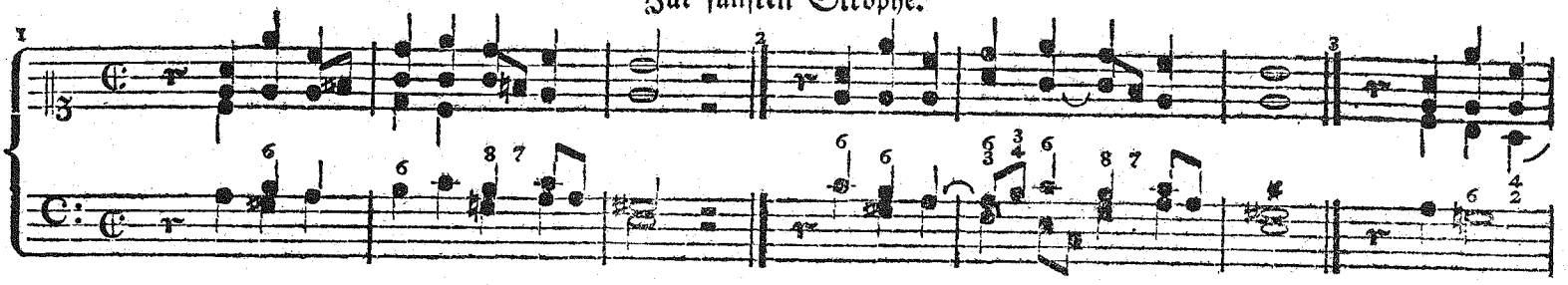


Etwas zu schneidend.

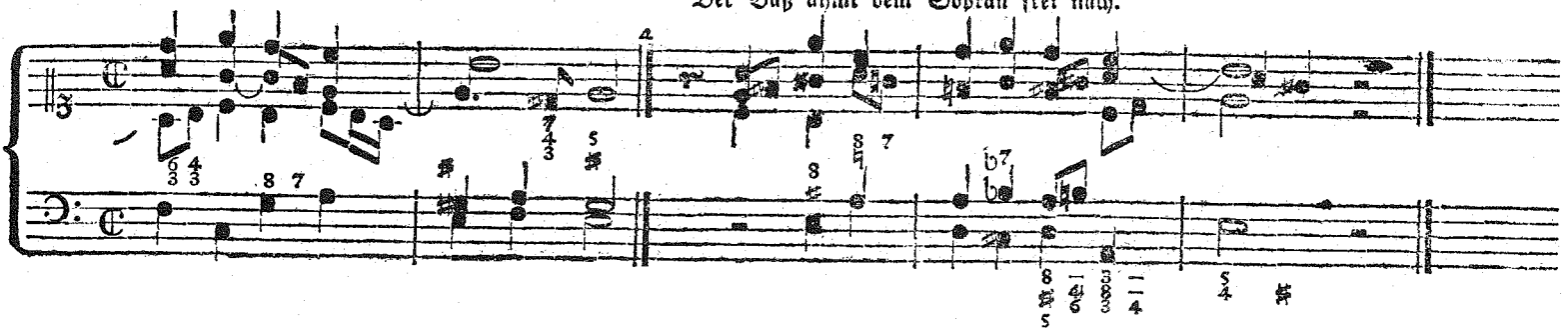
Zur vierten Strophe.

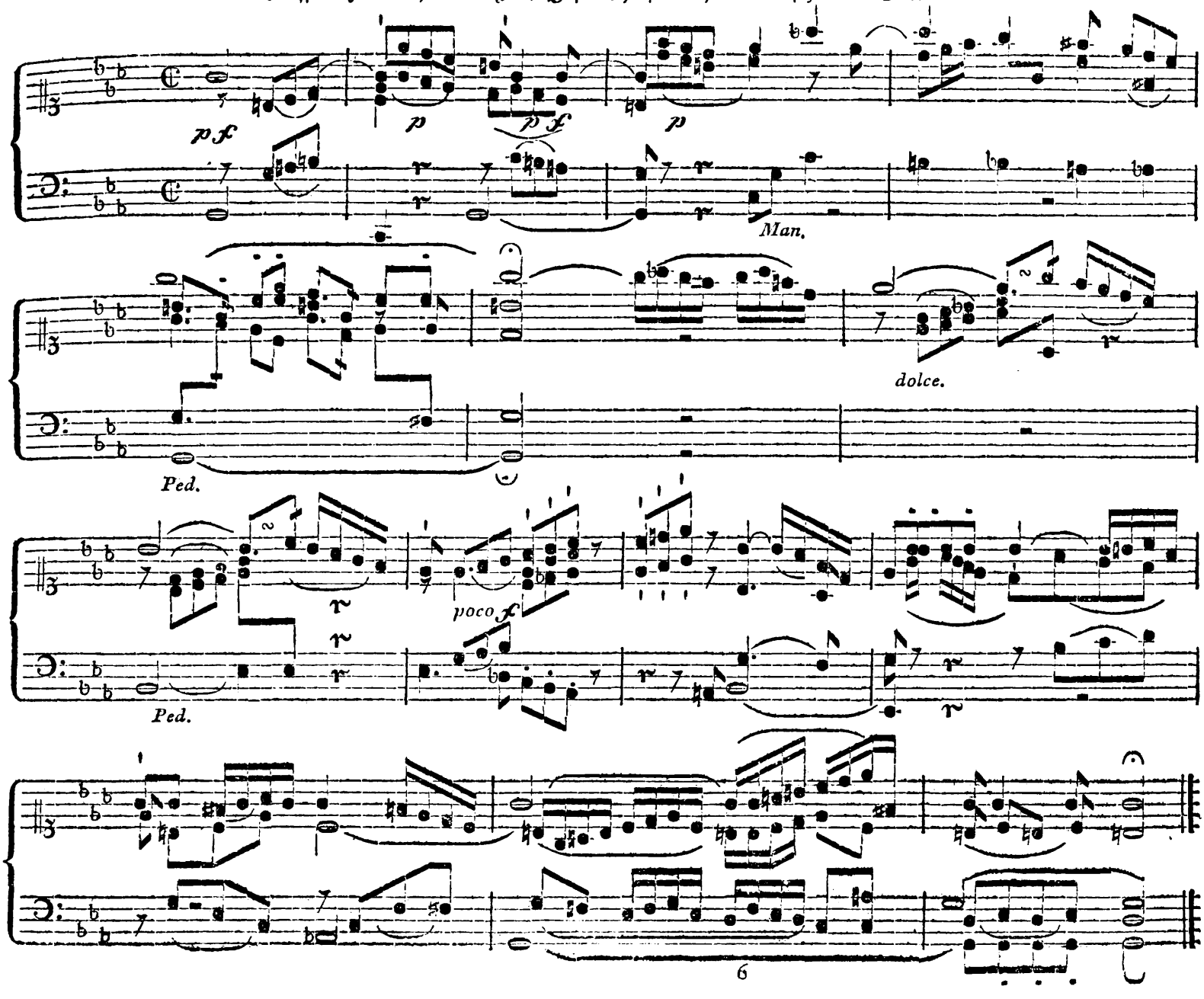


Zur fünften Strophe.



Der Baß ahmt dem Sopran frei nach.




pf
p
pf
p
Man.
dolce.
Ped.
poco f
Ped.

Der Hauptgedanke, auf welchen sich dies ebenfalls in ungebundener Schreibart abgefaßte Vorspiel bezieht, beruht auf den beiden ersten Noten der Choralmelodie, wovon die erstere per augmentationem erscheint. Das Thema liegt in den beiden Anfangsnoten des Diskantes, und zeigt sich im Verfolge des Stücks bald im Diskante, bald im Basse.

Die Figur, welche im Alte und Tenore neben dem Themate als Begleitung erscheint, ist ebenfalls festgehalten und von verschiedenen Seiten dargestellt. Sie zeigt sich recht und umgekehrt, einzeln und in allen Stimmen, in gleicher und conträrer Bewegung, zergliedert, ausgedehnt nnd diminuirt.

Was Einheit, Haltung des Charackters jeder, besonders der beiden äußern Stimmen und die Mittel betrifft, wodurch man dem Ganzen Licht und Schatten zu geben suchte, so läßt sich das Alles vermittelst der bei Gelegenheit des vorhergehenden Vorspiels gemachten Bemerkungen entwickeln.

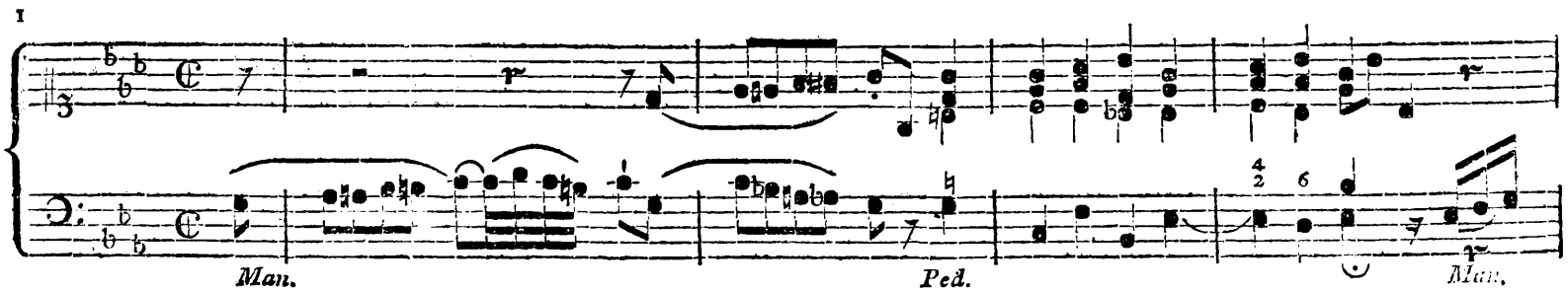
Vielleicht kann dies Vorspiel dazu dienen, dem Anfänger die Wichtigkeit und den Gebrauch der Kleinigkeiten in der Musik bemerkbar und einleuchtend zu machen.

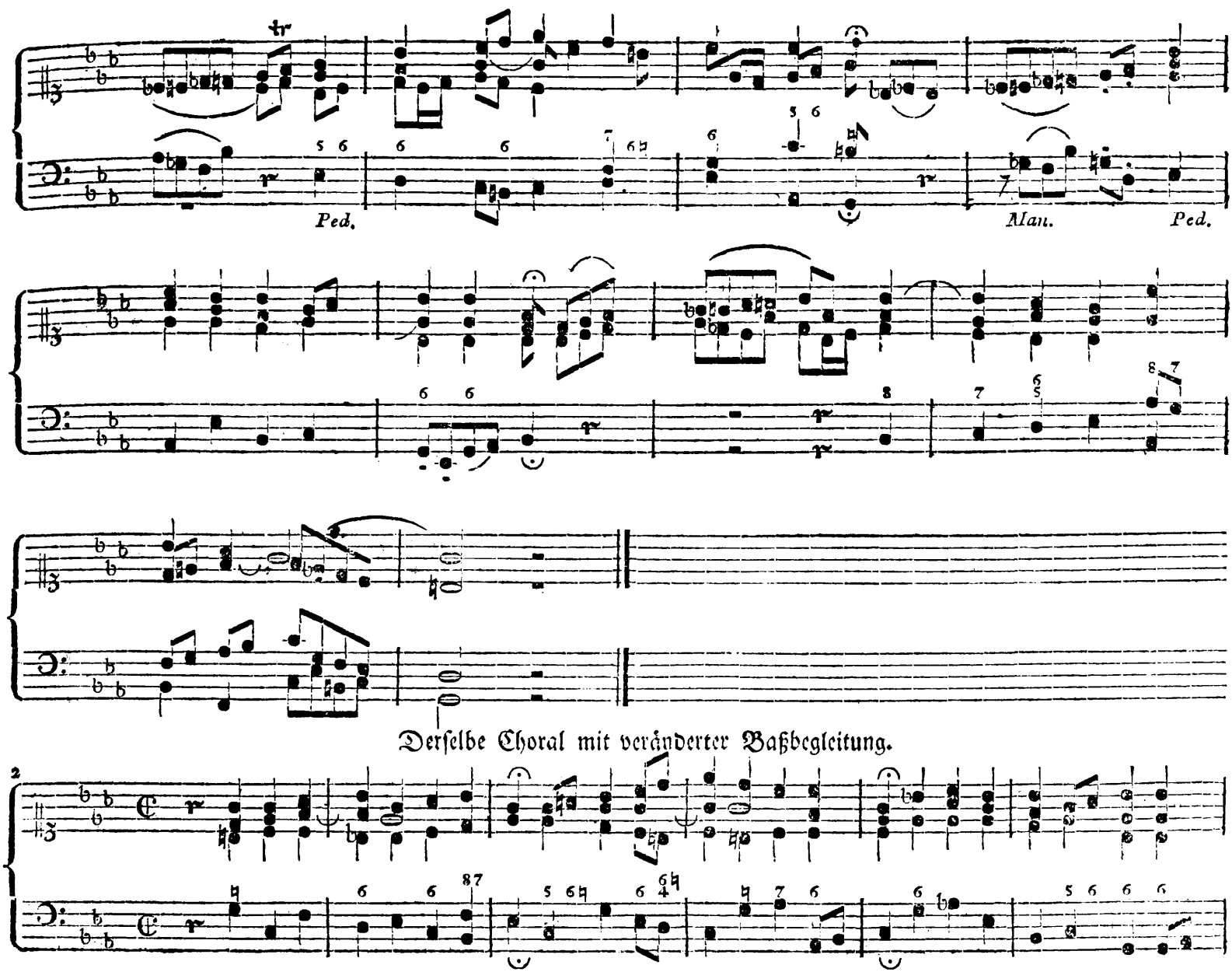
Die chromatischen Zwischenspiele im Chorale erinnern an den chromatischen Satz im Vorspiele (Tackt 4.)

Die Bässe bei Nro. 1. sind die natürlichsten, sowohl überhaupt den vorhin aufgestellten Grundsätzen, als der Tonart nach, in welcher der Choral gesetzt ist.

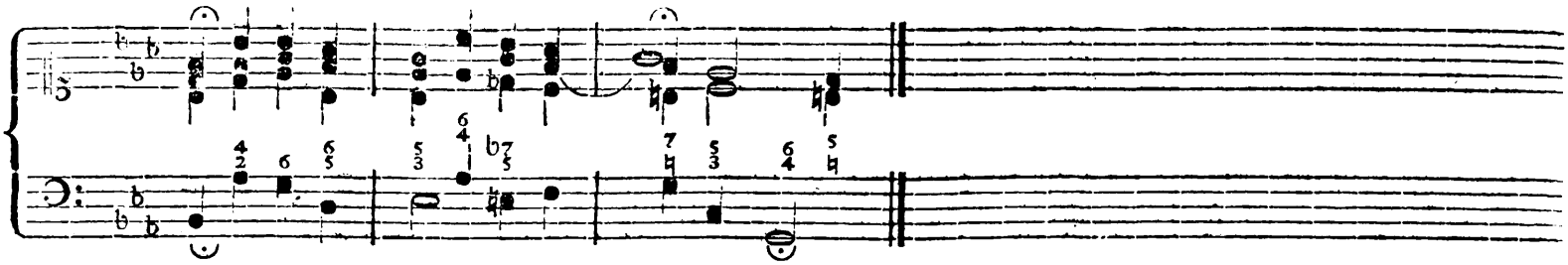
Diese Bässe bei Nro. 2. sind schon mehr aus jenen hergeleitet, auch ist in ihnen die Tonart weniger sorgfältig und sichtbar gehalten.

Choral.

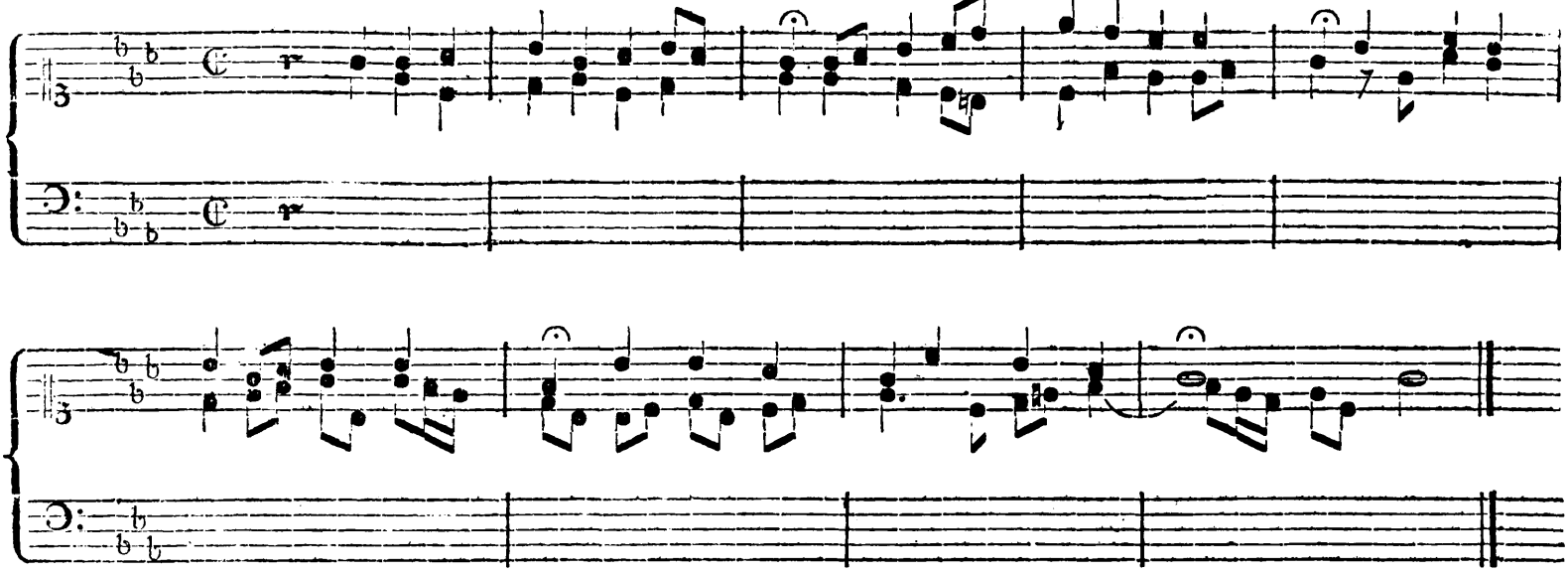




Derſelbe Choral mit veränderter Baßbegleitung.



Derſelbe Choral mit bloßer Altbegleitung im einfachen Contrapunkte.



Zu der guten harmoniſchen Begleitung einer gegebenen Melodie gehört außer einem richtigen und zweckmäßigem Baſſe die geſchickte Behandlung der Mittelſtimmen. Sie iſt aus mehreren Urſachen ein Hauptſtück der harmoniſchen Setzkunſt. Denn ſoll fürs erſte ein Kunſtwerk vollendet ſeyn und auf den Beifall des Kenners Anſpruch machen dürfen, ſo müſſen ſich nicht nur alle einzelnen Theile deſſelben zum Ganzen richtig und ſchön verhalten, ſondern ſie müſſen auch dann, wenn man ſie abgeſondert und an ſich betrachtet, ein befriedigendes, gefälliges Ganze ausmachen. Blos nach einem ſolchen Verfahren kann der Künſtler den erwünſchten Eindruck ſeiner Schöpfung mit Sicherheit erwarten. Zweitens wird der Sänger unrichtige, oder holperige Mittelſtimmen nicht ſingen können, oder aus Widerwillen und Ekel nicht ſingen wollen. Das

nämliche

nämliche gilt von Instrumentalisten. Endlich ist ein harmonischer Satz, dessen Mittelstimmen schlecht ausgeführt sind, keiner künstlichen Benutzung und Ausführung fähig, man kann z. B. die Stimmen nicht umkehren, man kann keine der begleitenden Stimmen aus ihrer bescheidenen Sphäre in eine glänzendere erheben, und dadurch Abwechselung und Licht, oder Schatten in das Ganze bringen, sondern man ist genöthiget, ewig dasselbe stümperhafte, jämmerliche Einerlei daher zu klimpern.

Die Regeln, welche sich über die geschickte Behandlung der Mittelstimmen vorschreiben lassen, zerfallen in zwei Classen, nämlich in solche, welche die Mittelstimmen *als Melodien an sich* und in solche, welche sie *als begleitende Stimmen* betreffen.

Was den erstern Punkt betrifft, so muß die begleitende Stimme

1) aus einer richtigen, sangbaren und fließenden Melodie bestehen. Sie muß sich

2) auf den ihr eigenthümlichen Tonsprengel einschränken, und in Fortschreitungen und Cadenzen derjenigen Stimme treu bleiben, zu welcher sie gerechnet seyn will. Ein begleitender Alt darf, besonders wenn er gesungen werden soll, z. B. nicht bald altisirende, bald tenorisirende, bald baßmäßige Fortschreitungen und Cadenzen wählen, oder die Gränzen der dem Altgesange angewiesenen Tonreihe überschreiten, es wäre denn, daß er allein zugleich die Stelle mehrerer begleitender Stimmen ausfüllen, mithin das Eigenthümliche der übrigen Stimmen in sich vereinigen müßte. Die begleitende Stimme muß

3) einen genau und sichtbar bestimmten Charakter nicht nur haben, sondern auch gehörig halten und durchführen. Der Charakter einer begleitenden Stimme ist sichtbar in der Art, wie die Melodie fortschreitet und in den Figuren, in denen sie fortschreitet. Diese einmal angenommene Art der Fortschreitung, diese einmal gewählten Figuren, sind unendlicher Veränderungen und Abwechselungen fähig. Es kann daher eine einzelne Melodie aus einer in wenigen Noten bestehenden Figur ausgesponnen und so künstlich und gründlich durchgeführt seyn, daß sie, ohnerachtet ihrer großen Simplizität, nicht den geringsten Ekel befürchten läßt, sondern vielmehr ihren bezweckten Eindruck nur um so sicherer und kräftiger bewirkt.

Die Regeln über das Verhältniß der begleitenden Stimme zur Hauptstimme, sind die Regeln des zweistimmigen Satzes überhaupt. Denn wer den zweistimmigen Satz in seiner Gewalt hat, findet in der Behandlung des mehrstimmigen keine neuen Einschränkungen, sondern vielmehr Freiheiten.

Die Hauptregel dieses Satzes ist, daß man zu den wesentlichen, oder harmonischen Noten der Hauptstimme, blos Sexten, oder Terzien *anschlagen* darf. Jedoch ist es

2) erlaubt, die Octave, oder den Einklang zu Anfang und Ende des Tonstücks, oder eines Hauptperioden desselben anzuschlagen.

3) Die übrigen Intervalle dürfen unter wesentlichen, oder harmonisch entscheidenden Noten des Cantus firmi blos nachschlagen, oder gebunden erscheinen.

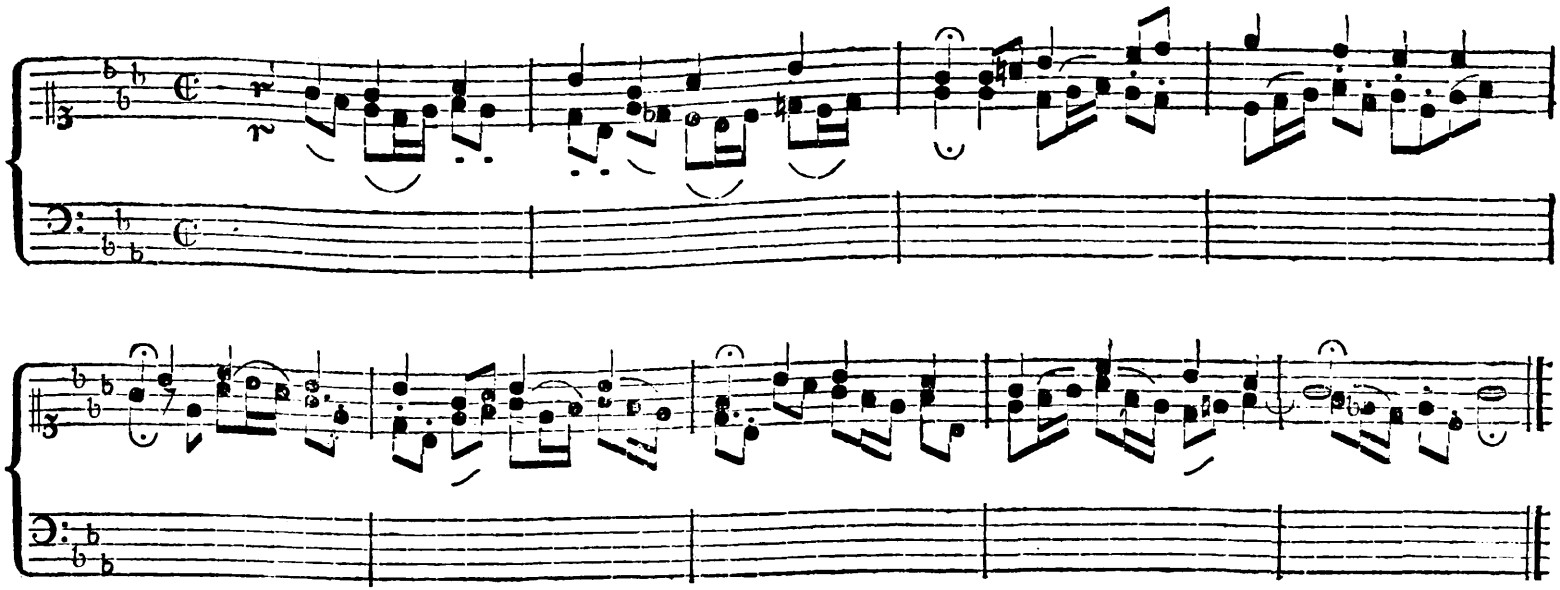
4) Doch läßt man sie, so wie die Octave anschlagend zu, bei solchen Noten der Hauptstimme, welche auf einen schlechten Takttheil, oder auf ein schlechtes Taktglied fallen, mithin von dem Gehöre nicht so bestimmt gefaßt werden.

Hieraus ergiebt sich, daß der zweistimmige Satz im unverzierten Kontrapunkte, wo Note zur Note schlägt, einen gründlichen und geübten Harmoniker erfordere. Denn abgerechnet, daß die Wahl der Harmonie an sich selbst gründlich und schön seyn muß, wenn man blos zwei Stimmen hat, durch die sie dargestellt werden kann, so würde es auch Ekel erwecken, wenn man diese beiden Stimmen in ewigen Terzien- oder Sextengängen fortschreiten lassen wollte. So wie uns die Anhörung eines Gesprächs mißfallen würde, in welchem die andere Person nichts spräche, als das Nämliche, was die erstere sagt, oder immer nur Ja, oder Nein, eben so mißfällt auch der Gesang zweier Stimmen, in welchem die andere nichts Charakteristisches, nichts Lebendiges, nichts Energisches hat. Sind Hauptstimme und begleitende Stimme beide im unverzierten Kontrapunkte gesetzt, so muß sich freilich letztere an erstere zu genau anschmiegen, als daß sie einen bestimmten, von jener abweichenden Charakter behaupten könnte, aber sie kann doch Energie genug verrathen, um zuweilen von ihrer Führerin abzugehen, und einen andern Weg zum nämlichen Ziele einzuschlagen. Der Gebrauch der Gegenbewegungen ist daher in diesem Satze vorzüglich zu empfehlen.

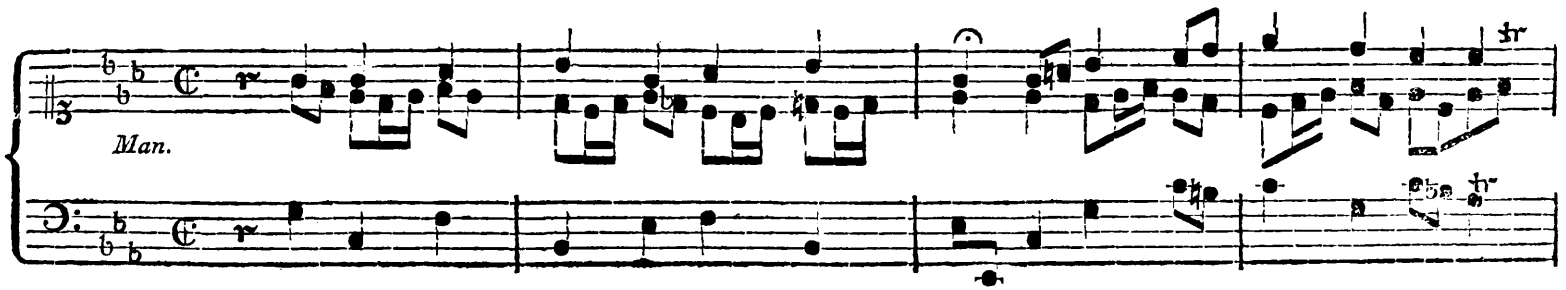
Das bisher Gesagte wird hinreichen, den Zweck und die Behandlung des obigen zweistimmigen, im unverzierten Kontrapunkte abgefaßten Chorals erkennen zu machen.

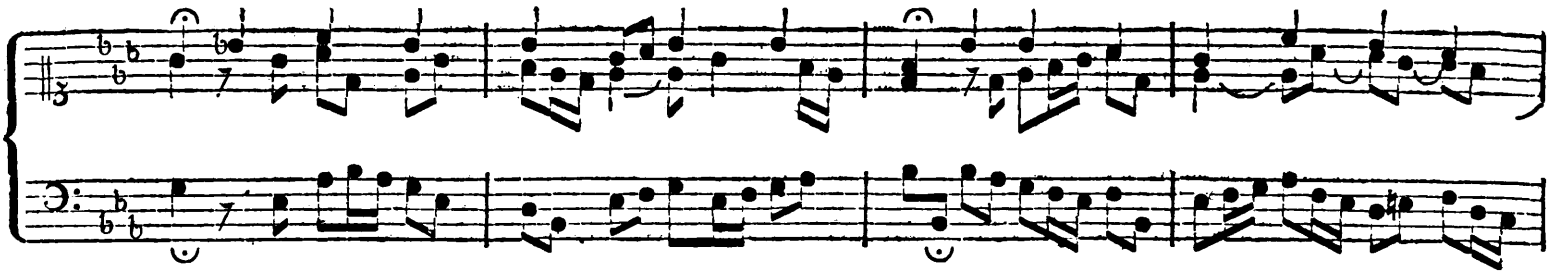
Ein auf diese Weise abgefaßter Satz läßt sich ohne weitere Abänderung umkehren, wie man an obigem Beispiele versuchen kann.

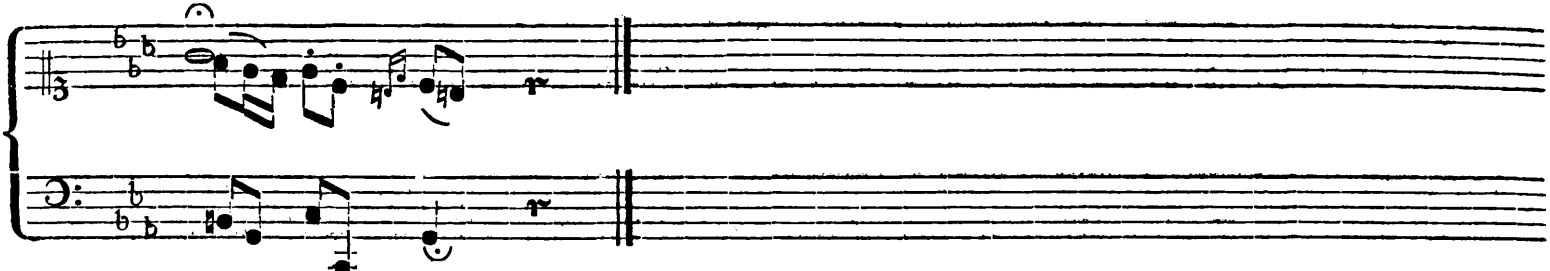
Es folgt nun der Cantus firmus obigen Chorals in Begleitung einer Altstimme, welche im verzierten Kontrapunkte gesetzt ist. Die gleich zu Anfange angenommene Figur im Alte, ist bis zu Ende genau beibehalten, mithin dient dies Beispiel zum Beleg der vorhin gegebenen Regel, daß die begleitende Stimme einen bestimmten Charakter haben und halten müsse.



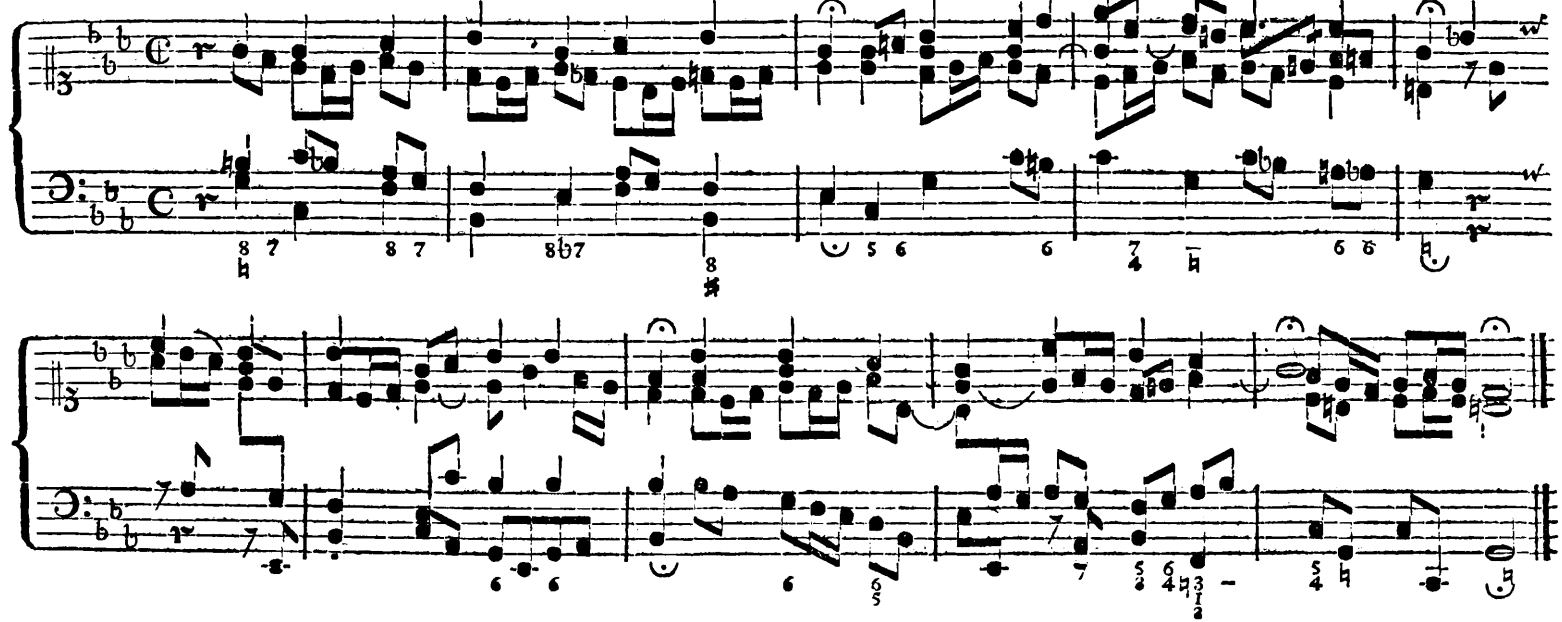
Ein Satz, in welchem die Regel beobachtet ist, daß die begleitende Stimme in ihren Fortschreitungen und Cadenzen die ihr zukommende Tonreihe halten müsse, kann leicht mit mehreren Stimmen vermehrt werden. In folgendem Beispiele ist der begleitenden Altstimme ein ordentlicher Baß zugestellt. Vom fünften Takte, als der dritten Strophe an, hat man den vorherigen Alt in den Baß versetzt, und eine neue, im nämlichen Kontrapunkte und Charakter fortschreitende Altstimme statt jener eingeschoben.





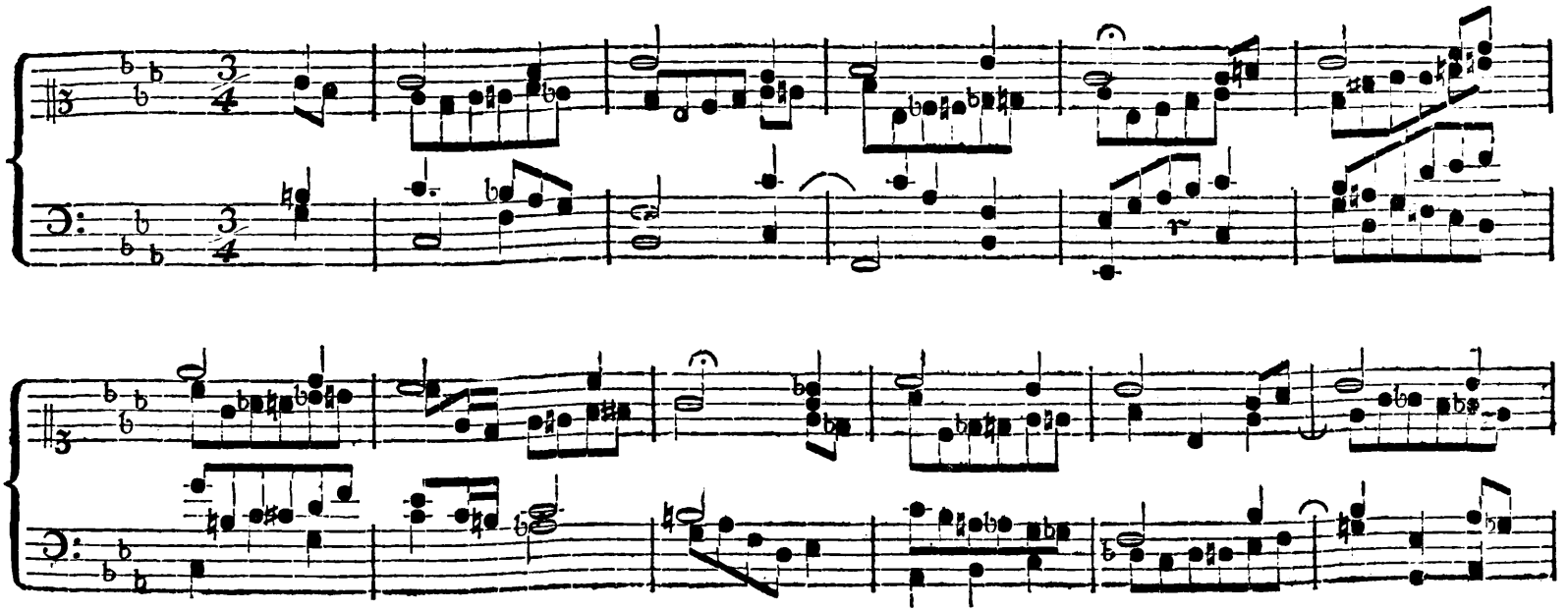


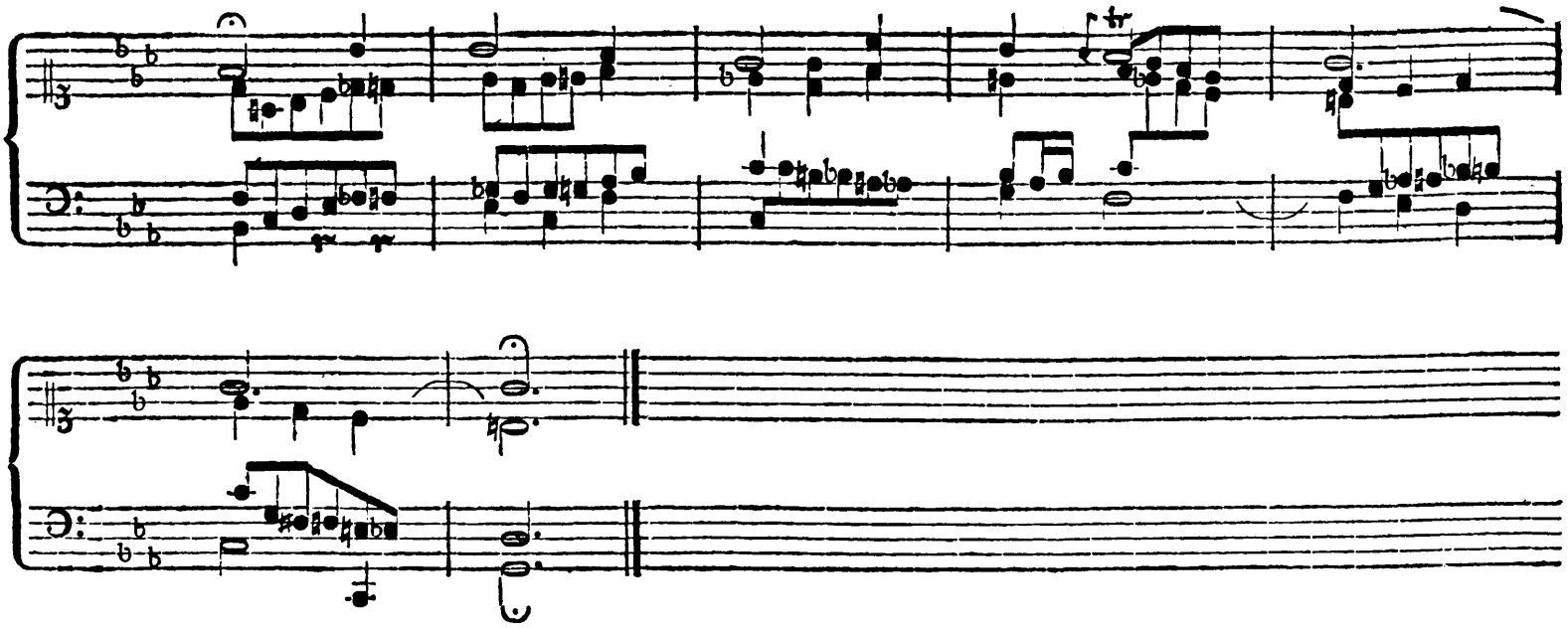
Derselbe Choral nach obigem Altsubjecte in den drei begleitenden Stimmen bearbeitet.



Aus den angeführten Beispielen erhellet, daß diese sorgfältige Bearbeitung der zum Ganzen gehörigen Theile ein weites Feld zur Anwendung aller musikalischen Schönheiten eröffne. Wenn schon eine einfache Choralmelodie, an deren harmonische Begleitung man diesen geringen Aufwand von Kunst verwendet, eine weit interessantere, ausdrucksvollere, kräftigere Gestalt gewinnt, um wie vielmehr wird dies der Fall dann seyn, wenn wir den Hauptstoff zu einem Tonstücke selbst wählen, und mit aller Freiheit den Mitteln anschmiegen können, wodurch es seiner höchsten Vollendung entgegen geführt werden kann?

In folgender Begleitung der nämlichen Choralmelodie ist ein chromatisches Subject zum Grunde gelegt, welches wechselsweise und zugleich von den beiden Mittelstimmen und dem Basse durchgeführt wird. Man hat diese Variation im Dreivierteltakt gesetzt, weil dieser Takt durchgehenden Harmonien mehr Raum verstattet, mithin dem chromatischen Satze besonders günstig ist, und weil eine Choralmelodie, welche man aus einer geraden Taktart in eine ungerade versetzt, schon dadurch die Form einer Variation gewinnt. Warum aber diese Ausführung der Choralbegleitung blos als Variation, nicht aber als eigentlicher Kirchengesang gelten solle, wird unten deutlicher werden.





Was ich für den Anfänger über die chromatische Schreibart überhaupt zu erinnern habe, läßt sich in folgende Bemerkungen zusammenfassen.

1) Beim chromatischen, oder halbtonweise fortschreitendem Gesange, hat man vorzüglich auf das Natürliche und Fließende der Fortschreitungen zu sehen.

2) Damit der Vortrag durch die vielen durchgehenden, außer der zum Grunde liegenden Tonart vorkommenden Töne nicht unverständlich werde, muß die Harmonie an sich Deutlichkeit und Bestimmtheit haben, sie muß auf den guten Takttheilen unverstellt anschlagen, damit der Zuhörer den harmonischen Leitfaden durchs Labyrinth der Töne behalte, und die Regeln des Durchgangs müssen mit großer Genauigkeit beobachtet werden.

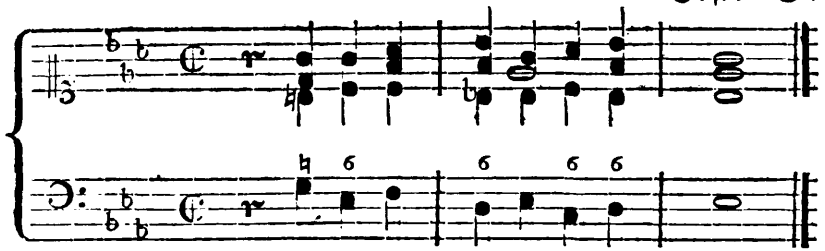
3) Der chromatische, dem freien Wesen der größern diatonischen Fortschreitungen so ganz entgegengesetzte Gesang, hat seinen eigentlichen Platz im Ausdrucke solcher Leidenschaften, die von Beklemmung, Trübsinn, Schmerz, Schrecken, Furcht u. s. w. begleitet sind, und darf daher nur selten und mit Vorsicht angewendet werden. Ganze Stücke in chromatischen

Fortschreitungen fallen leicht ins Gezwungene und Unnatürliche. Man thut daher am besten, chromatische Sätze dann, wenn man sie zum Ausdrucke nöthig findet, entweder blos in diatonische einzuflechten, oder ihnen durch diatonische Sätze wenigstens die erforderliche Abwechselung zu geben. Besonders muß man mit Parthien, in denen mehrere Stimmen zugleich chromatisch bearbeitet sind, auf der Orgel sparsam seyn, denn ist die Bewegung etwas schnell und der Vortrag nicht sehr präzis, so bekommt die Musik leicht den Anstrich eines wilden Geheules.

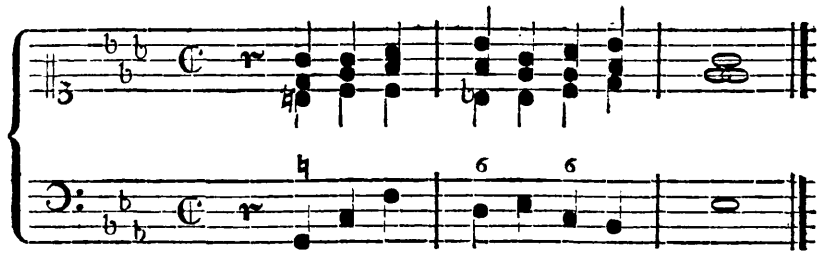
4) Die harmonischen Verhältnisse der einzelnen Stimmen unter einander, dürfen im chromatischen Satze zuweilen wider den sonst üblichen Anstand verstoßen. Wer hier, wo Unebenheiten und Mißverhältnisse im Tone sind, z. B. auf Queerstände Jagd machen wollte, würde lächerlich werden. Indessen gelten diese Freiheiten nicht vom harmonischen Grundgebäude an sich selbst.

5) Anfängern sind Uebungen in Sätzen, worin eine, oder mehrere Stimmen chromatisch behandelt sind, sehr zu empfehlen, denn sie schärfen die richtige Beurtheilung der Melodie und Harmonie, und die Genauigkeit im Arbeiten ungemein. In Seb. Bachs Werken findet man die instructivesten Muster dieser Schreibart, nur muß man wohl unterscheiden zwischen dem, was er für das Klavier, und zwischen dem, was er für die Orgel schrieb. Choräle mit durchaus chromatischer Begleitung neben dem Gesange der Gemeinde zu spielen, ist unschicklich, theils darum, weil der Charakter der Orgelmusik während des Gottesdienstes ruhige Würde seyn soll, theils weil ein solches Spiel dem Zweck der harmonischen Orgelbegleitung gerade zuwider seyn würde.

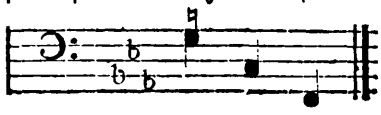
So viel von den allgemeinen Grundsätzen, auf welche bei Aufsuchung eines Grundbasses und bei der Bearbeitung der aus demselben herfließenden Harmonien Rücksicht zu nehmen ist. So kurz und einfach sie sind, so gehört doch eine ziemlich geschärfte Beurtheilung dazu, den Werth eines Basses oder einer harmonischen Begleitung in so unendlich verschiedenen Fällen richtig zu würdigen. Demohnerachtet ist diese kritische Kunst dem gründlichen Tonkünstler ganz unentbehrlich. Da nun lediglich eine lang fortgesetzte Uebung die hierzu erforderliche Fertigkeit erwerben kann, und dem Anfänger um eine Anweisung zu thun seyn muß, die ihm sichtlich zeigt, wie er bei dergleichen Uebungen zu verfahren habe, so wird ein großer Theil der folgenden Blätter der Absicht gewidmet seyn, diesem Bedürfnisse abzuhelfen. Wir gehen also zuvörderst zu einer Kritik der in obigem Chorale vorkommenden Bässe zurück.

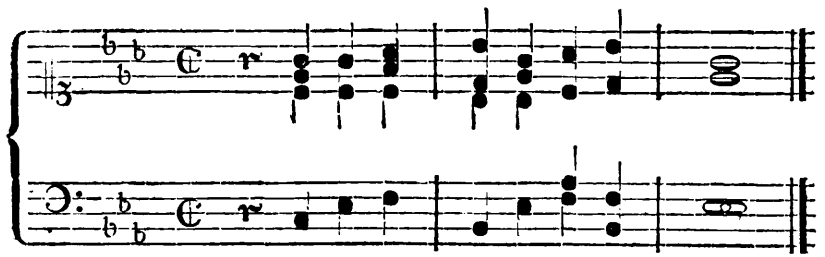


Diesem Basse fehlt das baßmäßige Gewicht, weil er blos in altmäßigen Fortschreitungen einhergeht. Soll ein Choral rechte Wirkung thun, so muß er von einem Grundbasse begleitet seyn, der, wie wir oben gesehen haben, in Quintfällen oder Quartsprüngen fortschreitet.

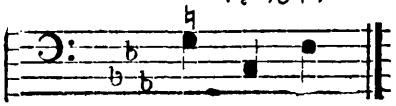


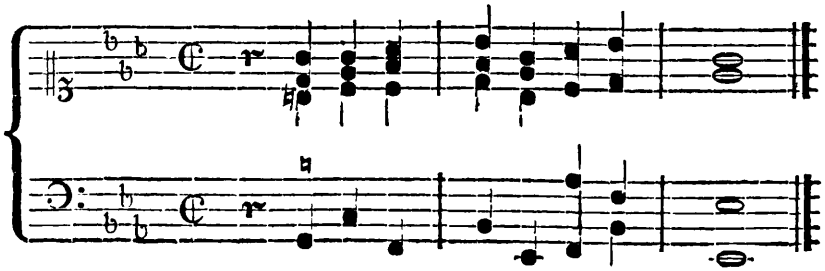
Die drei ersten Noten dieses Basses sind wegen der beiden auf einander folgenden Quartsprünge fehlerhaft. Der nämliche Fehler würde statt finden bei zwei aufeinander folgenden Quintfällen:

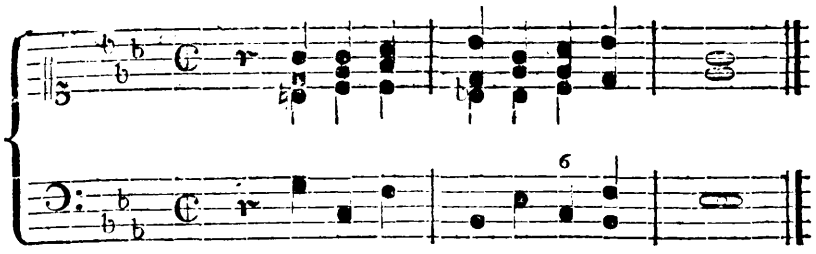




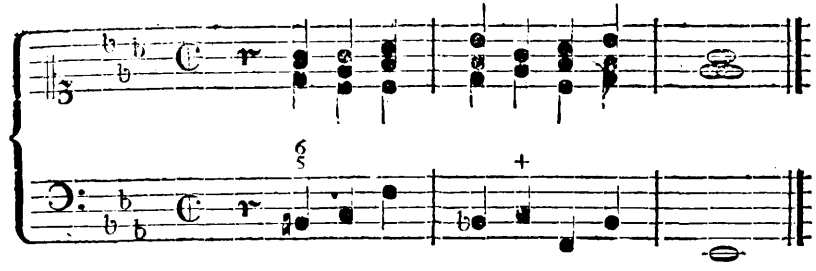
Die erste Note ist wegen des Verstoßes gegen die Natur der phrygischen Tonart falsch. Besser:



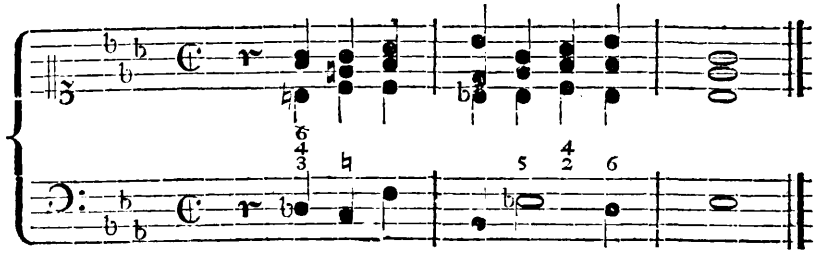




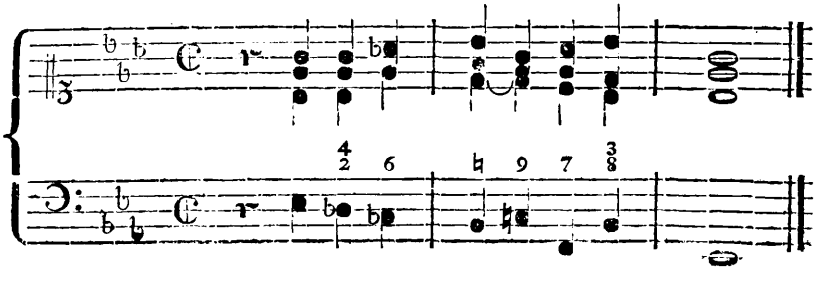
Dieſer Baß iſt wegen ſeiner Quintfälle gewichtvoller, als der vorhergehende mit ſeinen Quartſprüngen. Denn ein Quartſprung klingt gegen einen pathetiſchen Quintfall zu jung.



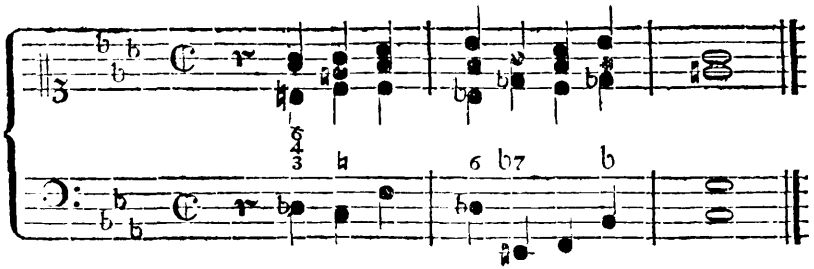
Die mit + bezeichnete Cnote im Baſſe nimmt ſich ſchlecht aus, 1) darum, weil die zweite Note vom Anfange C ſchon hatte, und 2) weil der Tenor vor dieſer bezeichneten Note die Tonart Esdur verlangt.



So gut und regelmäßig auch dieſe Harmonie iſt, ſo darf man ſie doch nur in der Mitte des Chorals gebrauchen. Für den Anfang iſt ſie zu fremd, und kann leicht Gelegenheit zur Verwirrung im Geſang der Gemeinde geben.

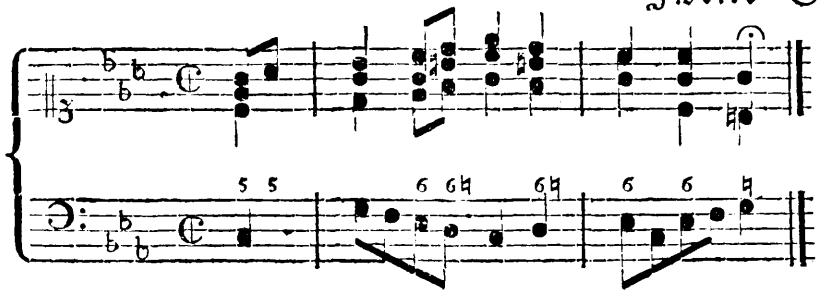


In der Mitte des Liedes gut; aber zum Anfange verräth es Unwiſſenheit in der Behandlung der alten Tonarten.

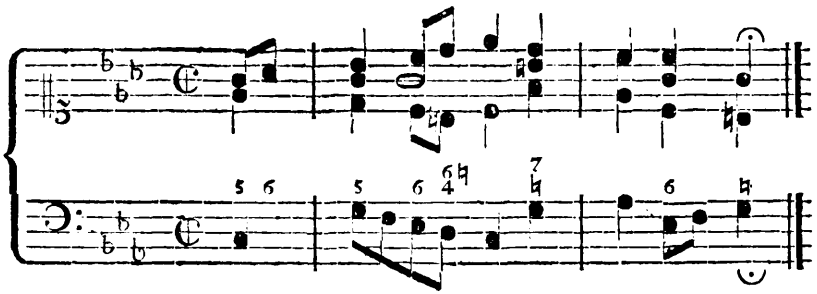


Ob dieſe Harmonie gleich rein iſt, ſo möchte ſie doch dem mit ſolchen harmoniſchen Subtilitäten unbekannten großen Haufen fremd, ja wohl gar barbariſch vorkommen, weil ſie das Gefühl der Tonart ganz verwirrt.

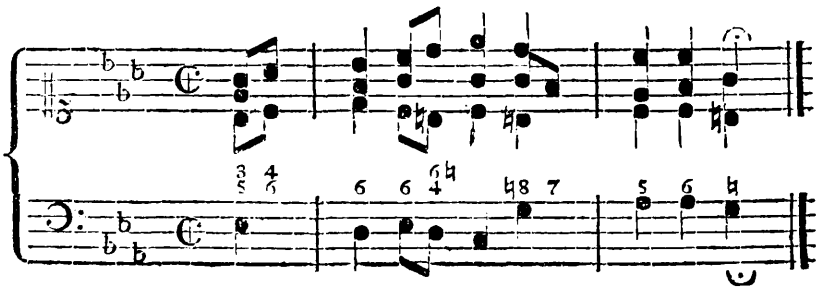
Zweite Strophe.



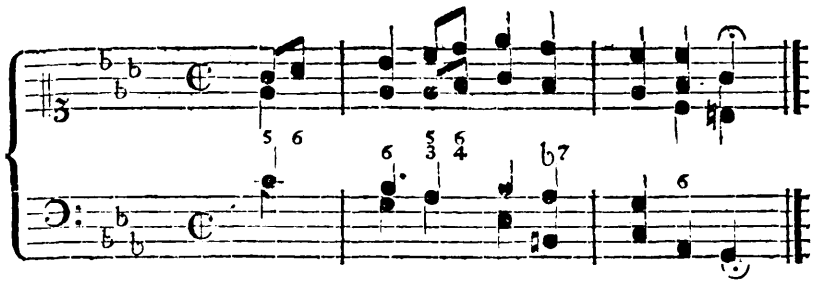
Die dritte Note im Cantu firmo b erſcheint gegen die ſowohl im Baſſe, als Tenor vorhergehende Cnote als Septime. Da nun die Choralmelodie aufwärts geht, ſo muß es dem Zuhörer vorkommen, als werde die Septime über ſich, mithin falſch aufgelößt. Aus dieſem Grunde iſt dieſer Satz nicht wohl zuzulaſſen.



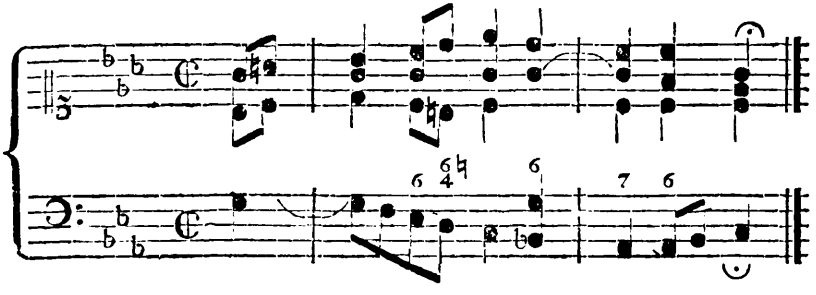
Etwas beſſer.



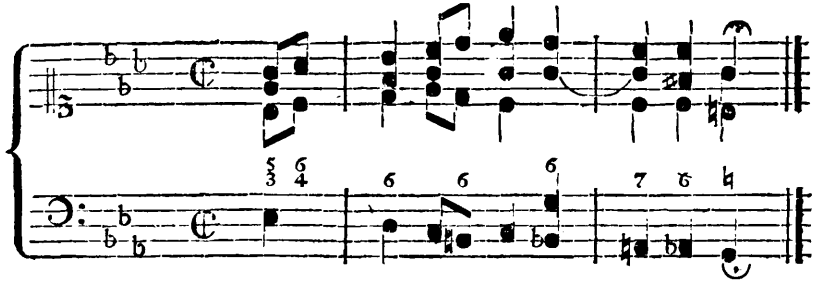
Beſſer.



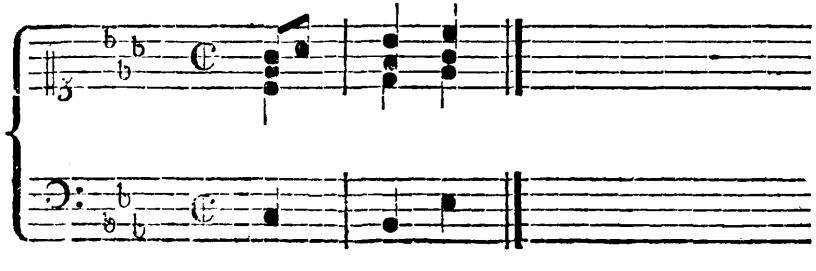
Ein mehr diatonischer Baß.



Die ganze Harmonie ist gut, nur taugt der Einsatz mit der Oktave in Gmoll nichts. Denn in der Mitte des Chorals setzt man nicht gerne mit der Oktave ein, weil der Grundton dadurch dem Zuhörer zweifelhaft wird. Die Oktave kömmt von Rechtswegen nur dem Anfange und Ende des Tonstücks zu.

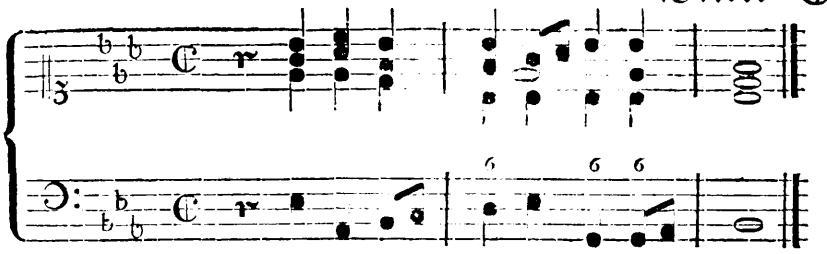


Der Anfang ist hier richtiger, aber was den letzten Takt betrifft, so war darin voriges Exempel reiner; denn hier scheint der Sopran gegen den Baß verdeckte Oktaven zu machen.

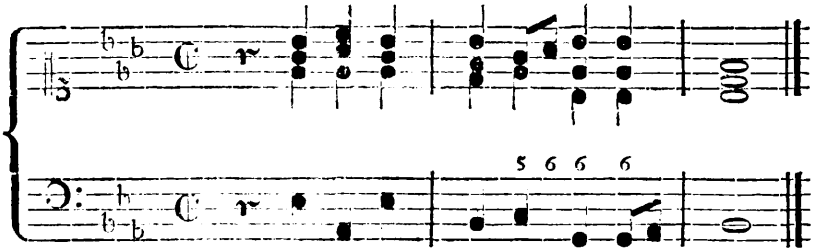


Dieser Satz würde aus folgenden drei Ursachen schlecht seyn: 1) Emoll setzt ein, da nun diese Tonart zu ihrem Leittone h hat, so nimmt es sich schlimm aus, wenn gleich der Oktavenackord von Bdur folgt. 2) Auf Bdur folgt wieder Emoll, welches erst durch seinen Leitton vorbereitet seyn sollte. 3) Die dritte Note im Sopran b, stehet als Sekunde mit der vorhergehenden Baßnote C im Mißverhältniß.

Dritte Strophe.

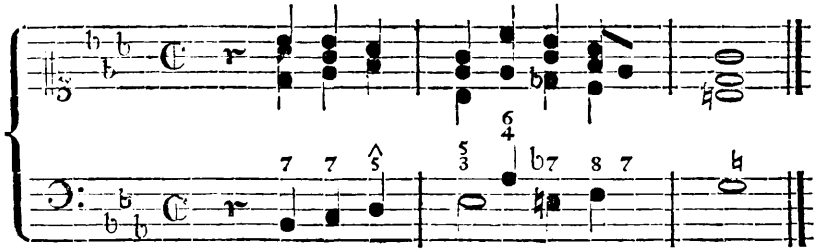


Die dritte Altnote kommt hier zu früh, denn die zweite Altnote as will ihrer Natur nach erst g, als ihren Leitton.

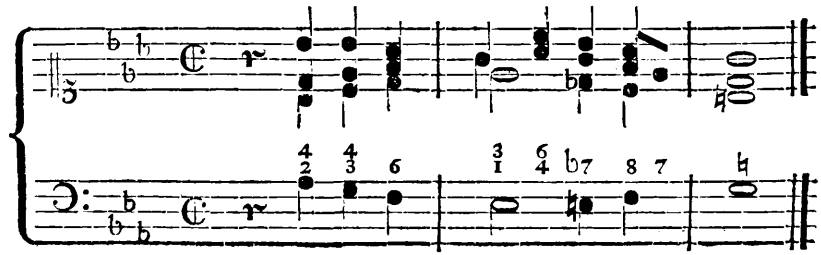


Besser.

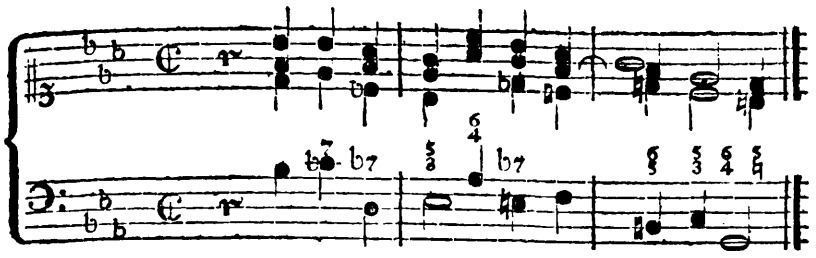
Vierte Strophe.



Sinnreich.

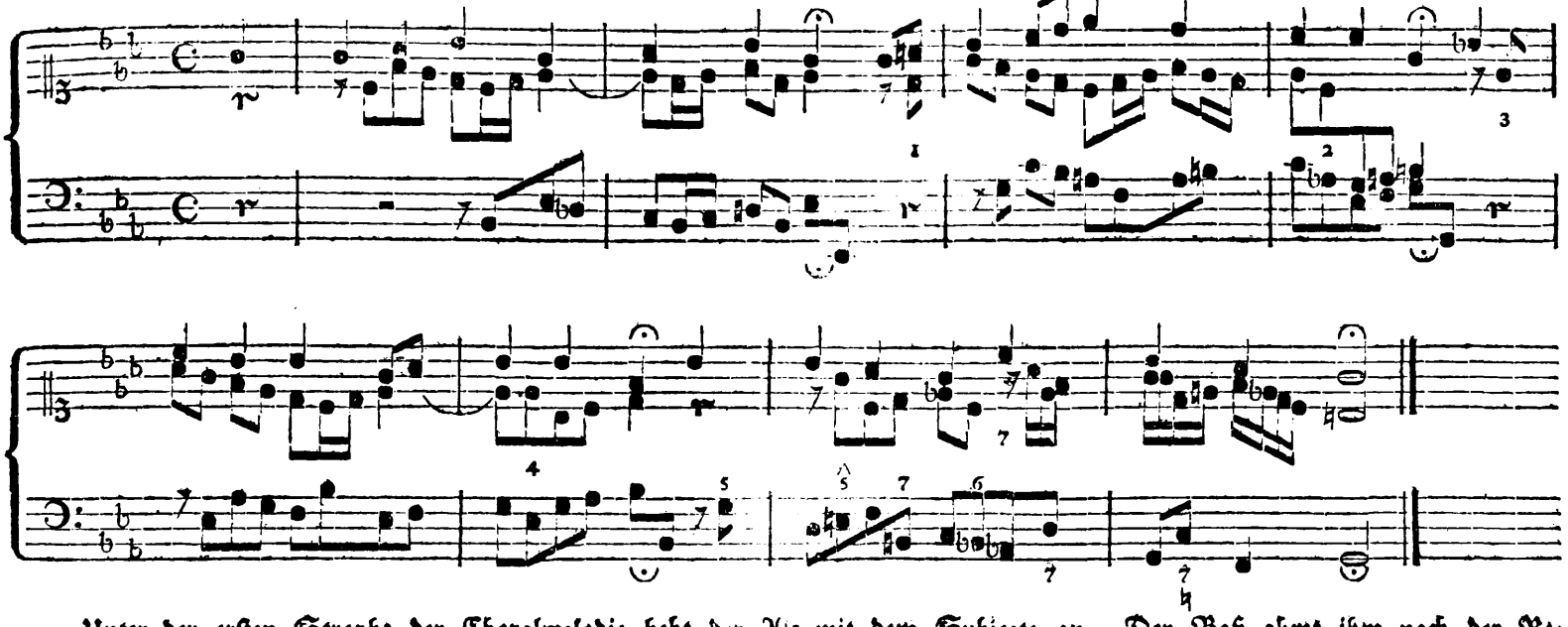


Gewöhnlicher.



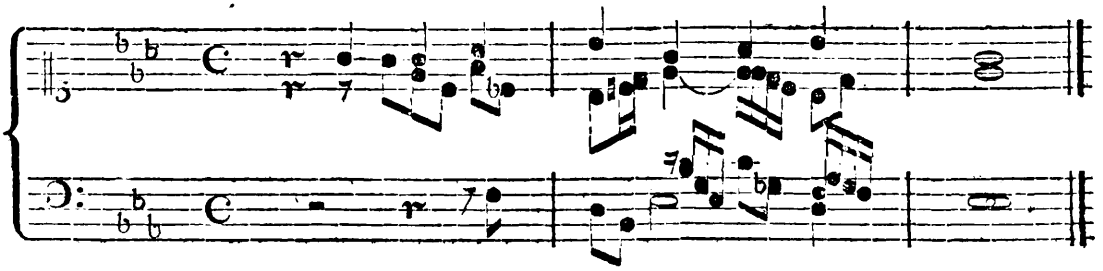
Chromatisch, und zugleich sangbarer und reiner im Tenore.

Obiger Choral mit zweistimmiger Begleitung in kanonischen Nachahmungen.

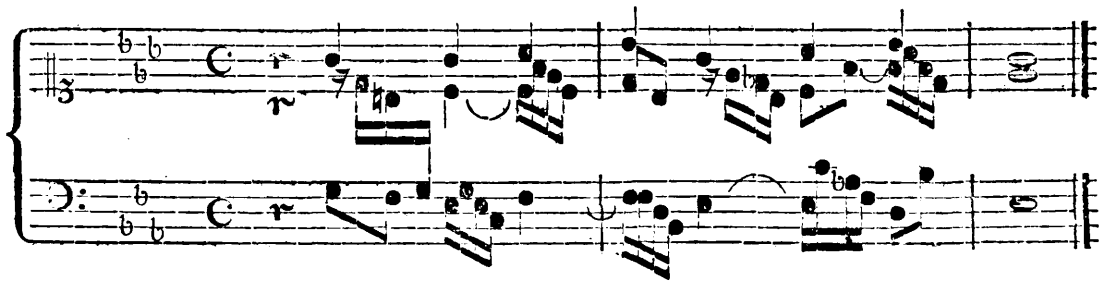


Unter der ersten Strophe der Choralmelodie hebt der Alt mit dem Subjecte an. Der Baß ahmt ihm nach der Regel in demselben Taktverhältnisse nach. Bei 1 rücken sich schon die beiden Stimmen näher. Bei 2 bringen Alt und Baß das Thema zugleich verkehrt. Nachdem bei 3 die beiden Stimmen nachahmend eingetreten sind, schlägt der Baß eine Fortschreitung ein, durch welche das Thema im Zusammenhange auf verschiedene Art dargestellt und entwickelt wird; auch der Alt bleibt dabei in seinem Gange des Thematis eingedenk (4). Bei 5 fährt der Baß fort, das Thema auf die vorherige Art zu bearbeiten. Er bringt das Thema erst verkehrt, und der Alt thut es ihm nach, sodann bei 6 krebsgängig, worauf der Alt eine Figur einschlägt (7), die das Thema per diminutionem verkehrt enthält.

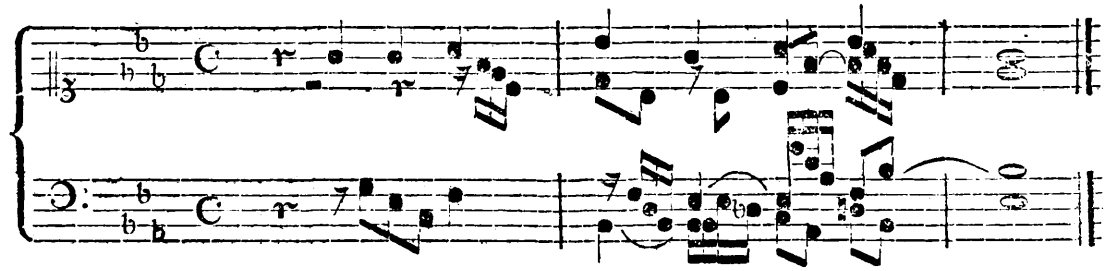
Da dieser Vortrag des Chorals auch während dem Gesange statt finden und von guter Wirkung seyn kann, da ferner Uebungen dieser Art überhaupt die zweckmäßigste Vorbereitung auf den Fugensatz sind, so will ich noch einige Muster ähnlicher Bearbeitungen beifügen, welche man nach dem angegebenen Leitfaden weiter ausführen kann.



Mit dreistimmiger Begleitung.

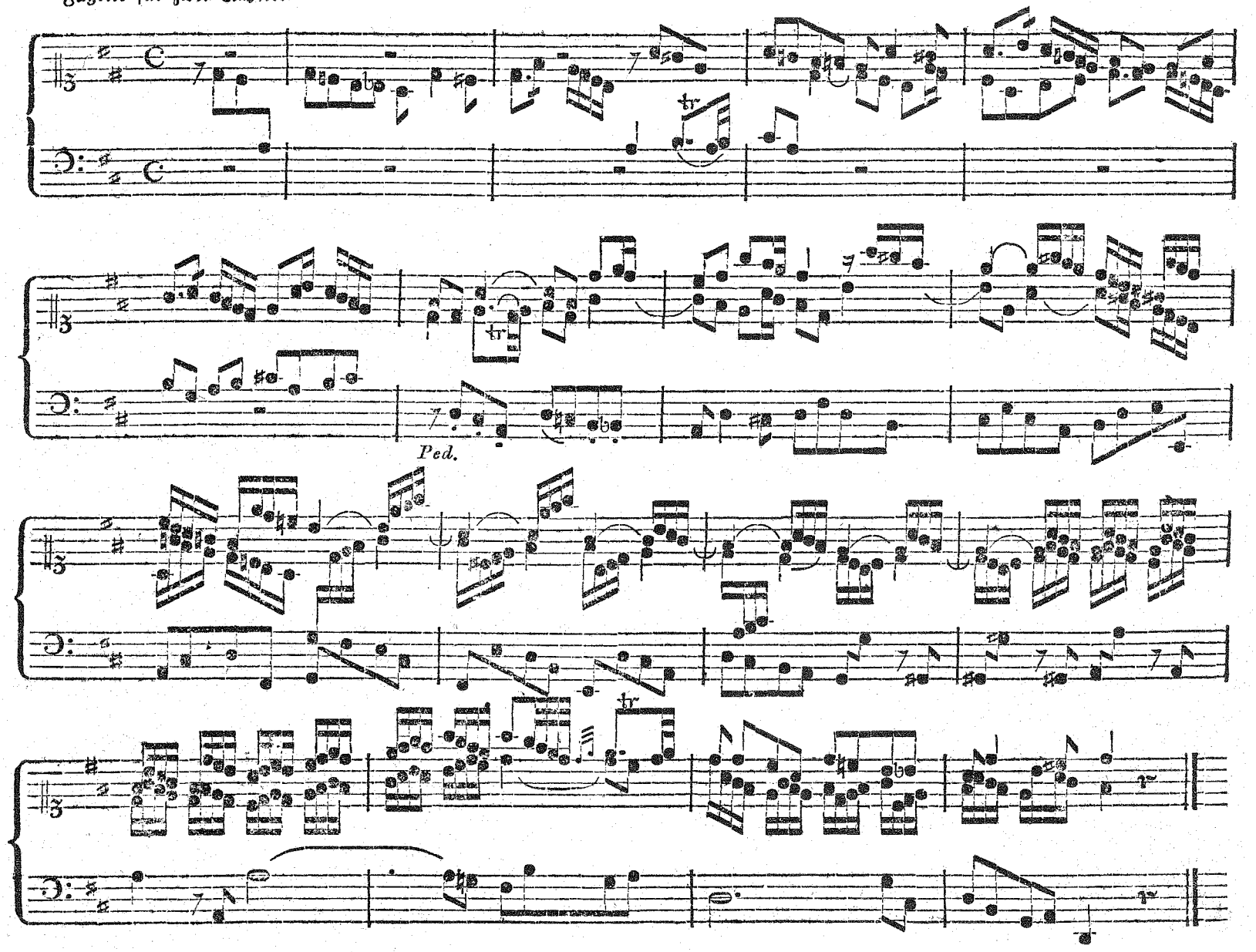


Mit zweistimmiger Begleitung.

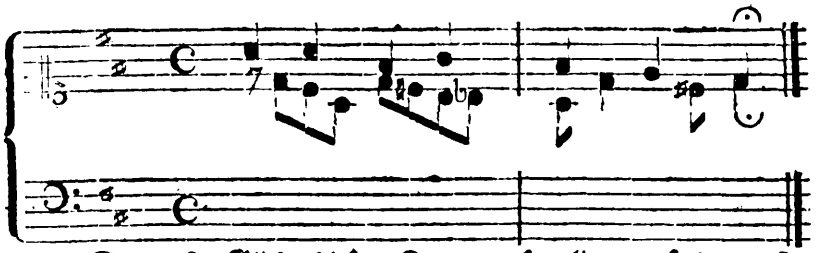


Mit zwei Subjecten und dreistimmiger Begleitung.

Fugette für zwei Claviere.



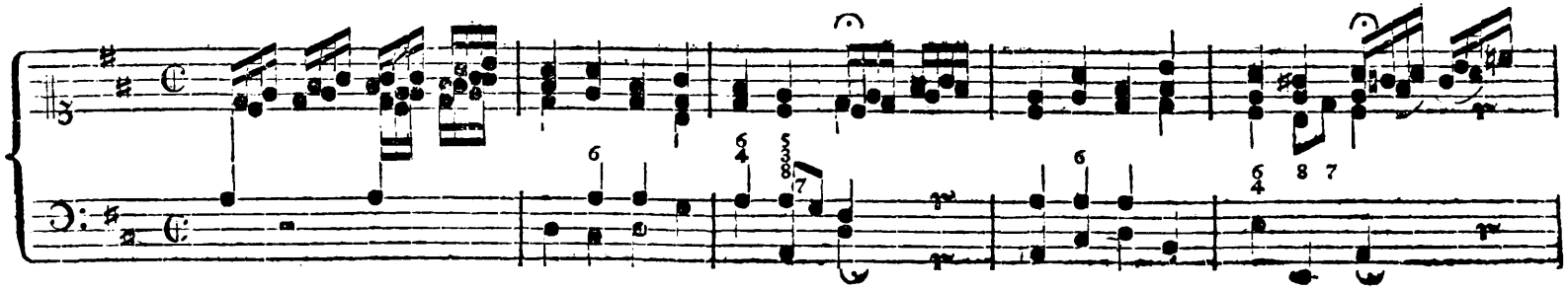
Das Thema zu vorstehendem Präludium ist ein Subject zu der ersten Strophe der Choralmelodie, wie erhellt, wenn man den Cantum firmum darüber setzt. Z. B.

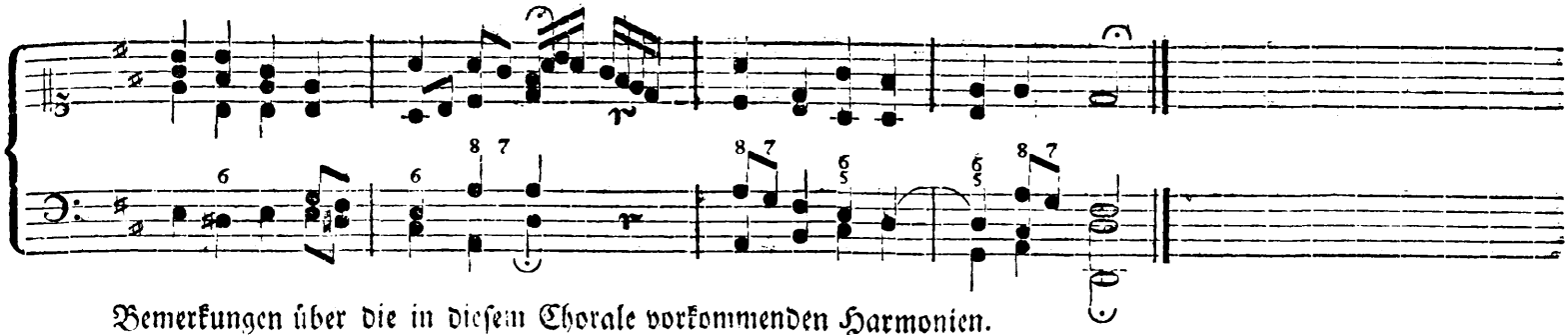


Man konnte darum in der Fugette selbst auf diese Strophe des Chorals noch näher hinweisen, indem man im sechsten Takte über dem Eintritte des Pedals erst den Sopran, und dann den Alt den ersten Absatz der Choralmelodie neben dem Themate, doch in einer veränderten, dem fugirten Satze angemessenen Form, vortragen ließ. Das erste Glied dieses Kontrapunkts liegt auf der ersten Variation zu diesem Choral, welche weiter unten folgt, zum Grunde. Auf diese Weise und auf diese Behandlung qualifizirte sich also obiges Thema eines Altsubjectes zu dem Hauptgedanken des Vorspiels.

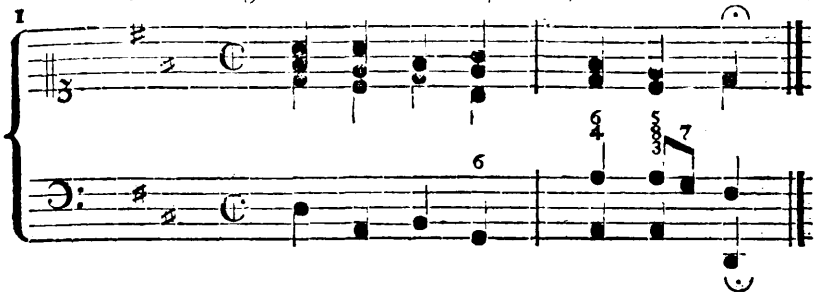
So reichen Stoff dies Thema zur künstlichen, sowohl diatonischen, als chromatischen Bearbeitung enthält, so begnügte man sich doch mit einer freiern, der Kürze des Tonstücks angemessenen Ausführung.

Nachdem man die drei Stimmen fugenmäßig hatte eintreten lassen, und neben dem Eintritte der letztern auf den Choral deutlicher hingewiesen hatte, eilte man zu einer Figur, die aus dem in die Dominante leitenden Anhange zum Themate genommen ist, zum Schluß. Diese Figur wird von den beiden Oberstimmen mannichfaltig zergliedert; die Fortschreitungen des Basses hingegen beziehen sich auf das erste Glied dss Thematis. Nach der auf diese Weise, aber im galanten Stile vorbereiteten und gemachten Schlußcadenz in den Hauptton zurück, bringt der Sopran nochmals das Thema im Haupttone, worauf sich das Tonstück schließt.

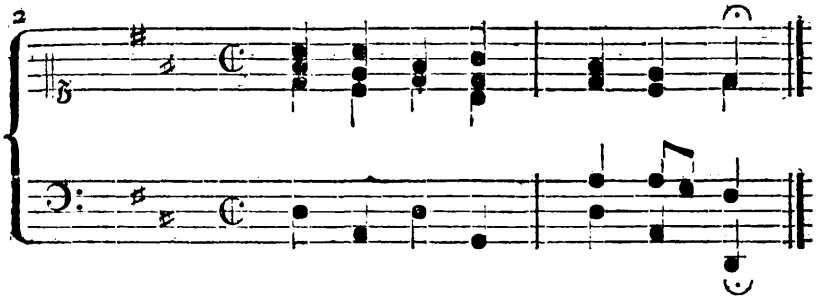




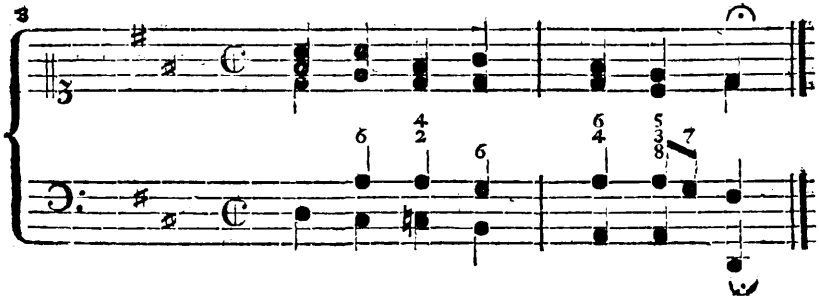
Bemerkungen über die in diesem Chorale vorkommenden Harmonien.



Erste Strophe.

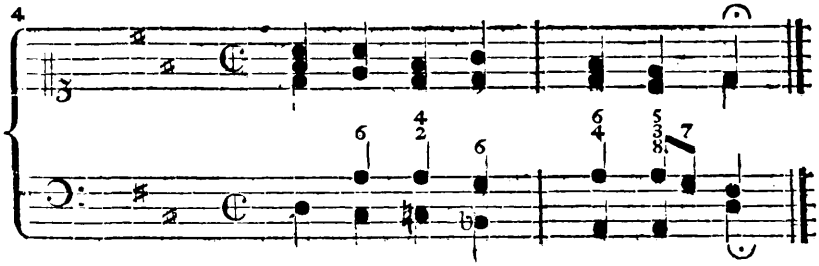


Der Baß ist richtig, aber wegen des viermaligen D, Accordes zu monotonisch.



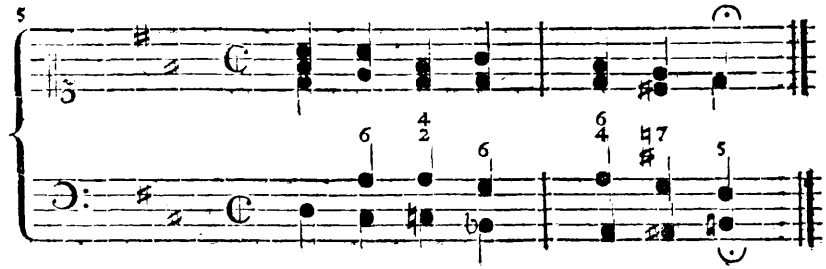
Reicher an Harmonie.

4



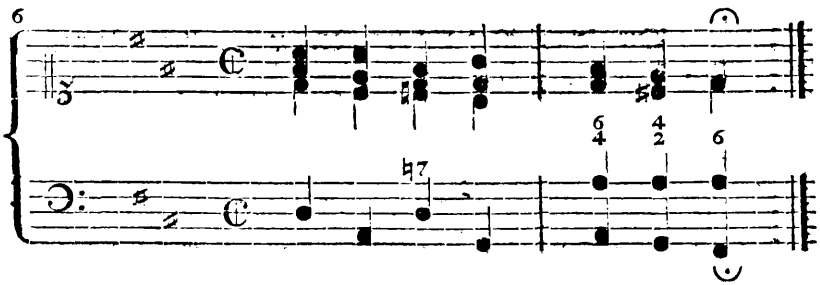
Chromatiſch.

5



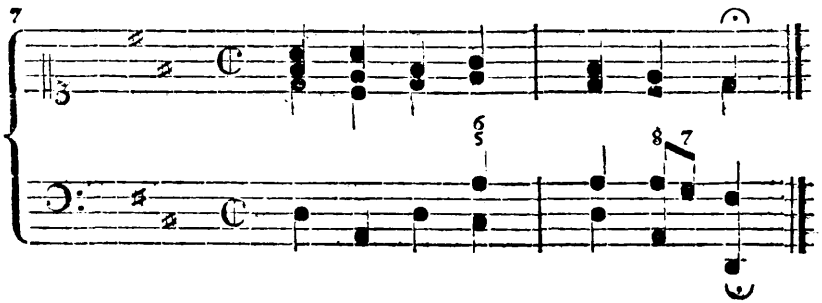
Enharmoniſch.

6



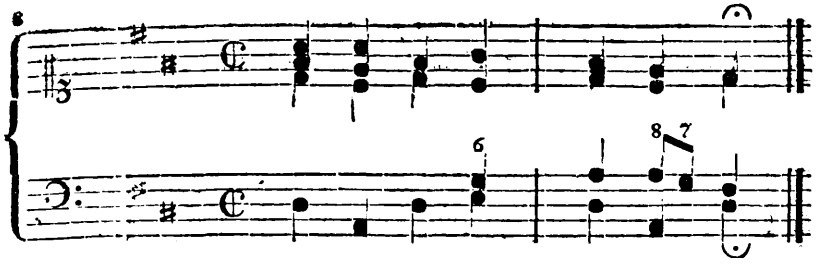
Hier erſcheint der Baß von Nro. 3. in der Tenorſtimme. Da der hier befindliche Baß am Ende keinen Grundton hat, ſo iſt er nicht wohl zu empfehlen. Doch iſt er regelmäßig.

7



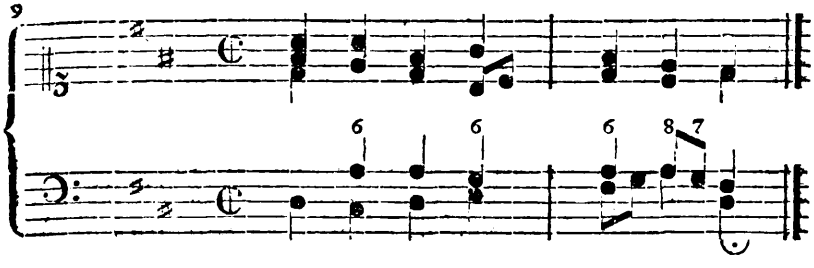
Vor ſolchen lenermäßigen Sätzen muß man ſich in Acht nehmen.

8



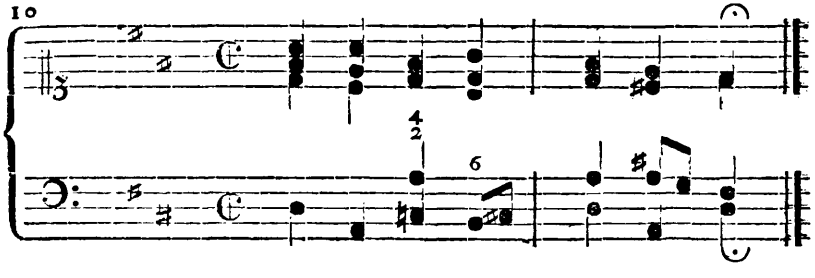
Noch ſchlimmer, denn der Baß hat viermal den Grundton, und der Alt ſingt immer eine Leyer.

9



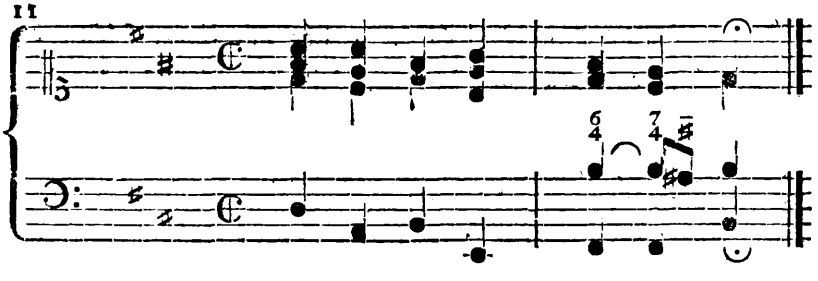
Etwas beſſer, aber doch monotoniſch.

10

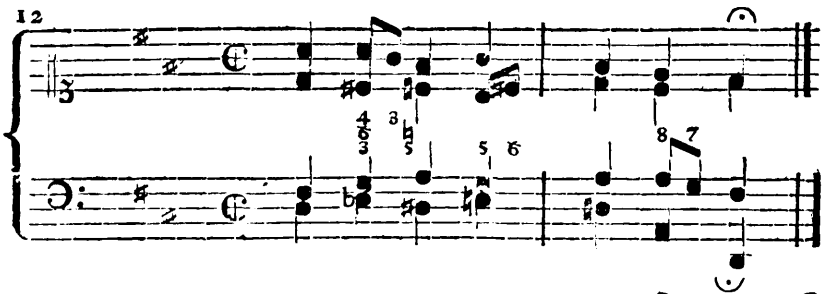


Dieſer Baß iſt ſchlecht, und giebt Veranlaſſung zu dem Querſtande zwiſchen der zweiten Note des Tenors cis, und der dritten des Baſſes c.

11

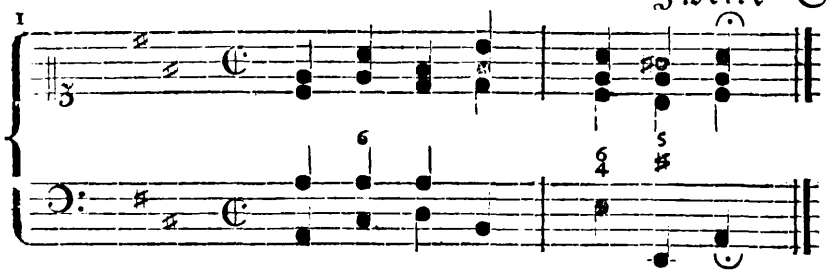


Die Harmonie iſt richtig, demohnerachtet kann ihre Anwendung nur zur Abwechslung in der Mitte des Chorals ſtatt haben. Im erſten Verſe des Liedes darf man durchaus nur Grundharmonien zur Melodie hören laſſen.

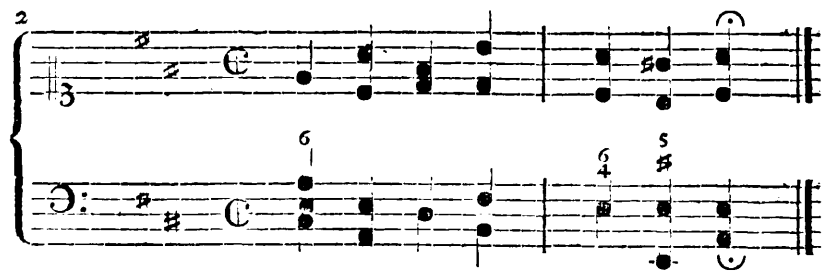


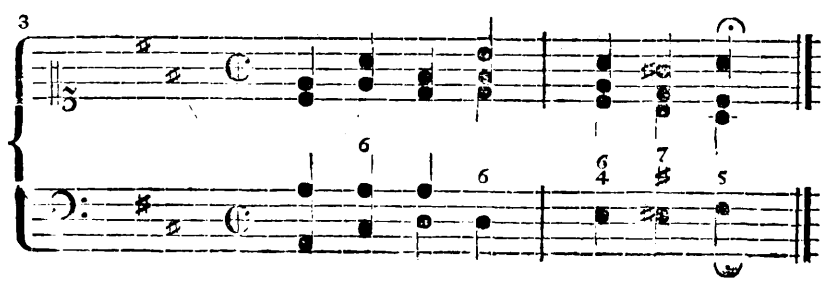
Diese zwar richtige, aber wilde Harmonie darf beim Vortrage des Chorals gar nicht angewendet werden, denn sie würde die Gemeinde irre machen.

Zweite Strophe.



Der Baß bei Nro. 1: ist dem bei Nro. 2. vorzuziehen. Die erste Baßnote bei 1. hat mehr Gewicht, als der tenorisirende Baß bei Nro. 2. Bei ersterem sind auch die Mittelstimmen sangbarer.

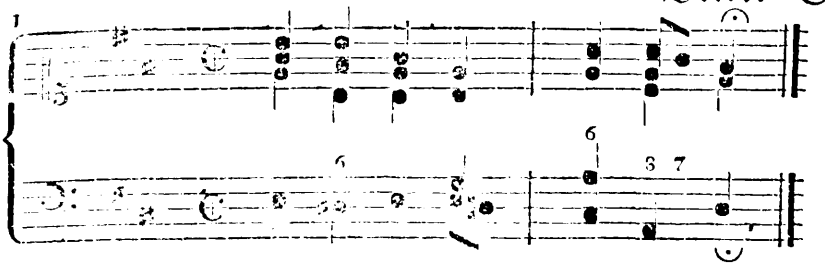




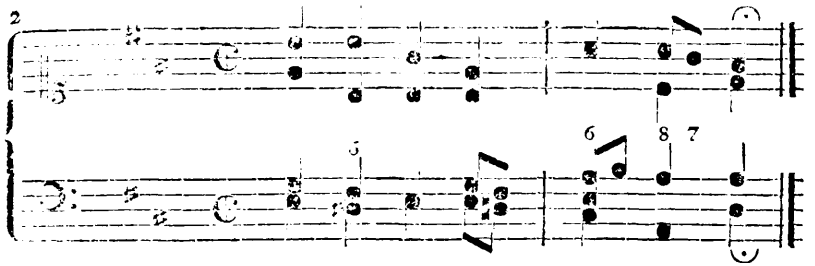
Nach den Strophen, welche mit einem solchen unterbrochenen Schlusse, den die Italiäner Cadenza d'inganno nennen, enden, ist das Zwischenspiel zur folgenden Strophe mit Vorsicht und Ueberlegung zu formiren.

Dritte Strophe.

1

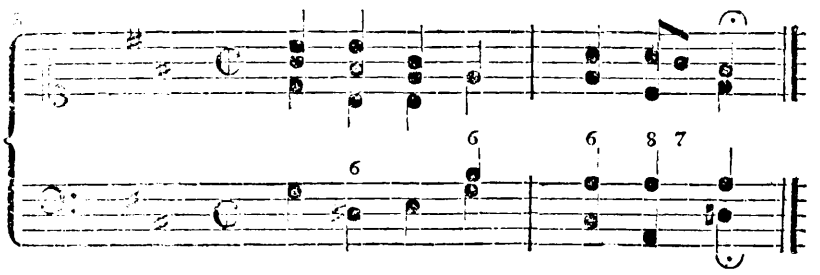


2



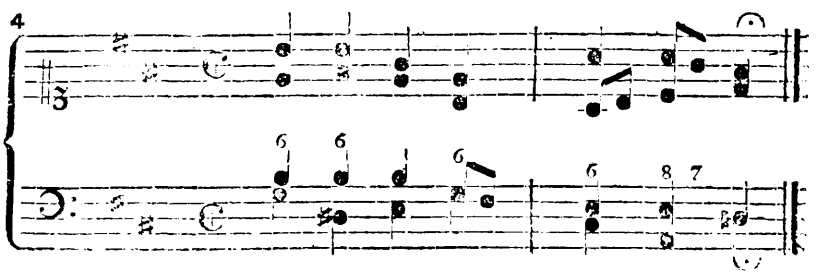
Dieſer Satz hat nicht nur einen beſſern Tenorgeſang, ſondern auch einen vollſtändigeren Schluß, als der erſtere.

3

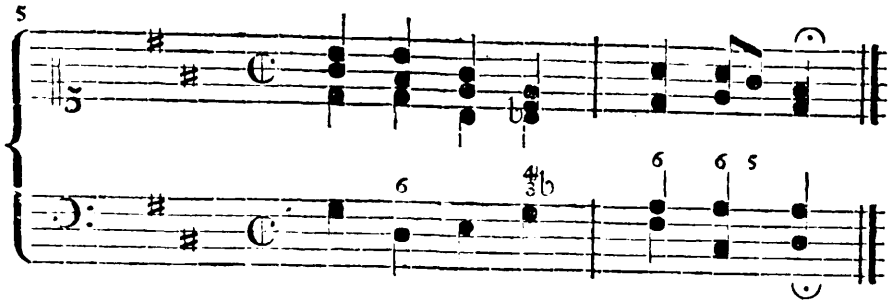


Dieſe Harmonie iſt wegen des zwiſchen der erſten Note des Tenors d, und der zweiten des Baſſes dis befindlichen Querſtandes verwerflich.

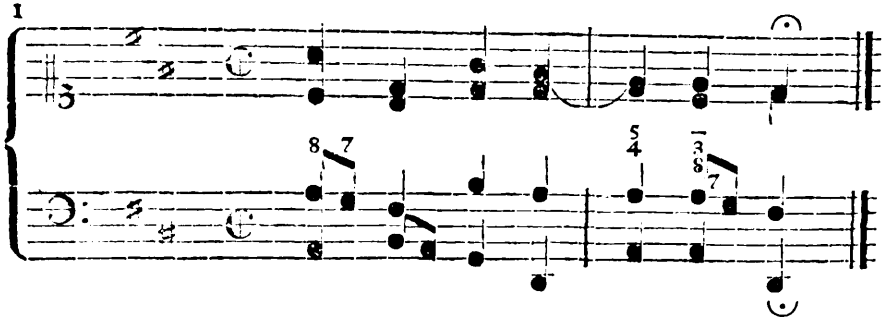
4

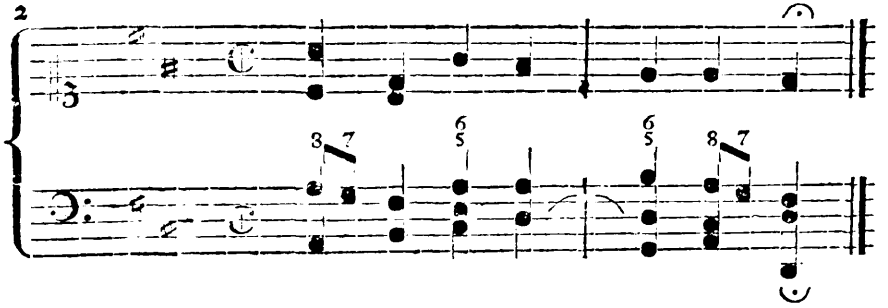


Rein, auch ſind die Mittelſtimmen beſſer.

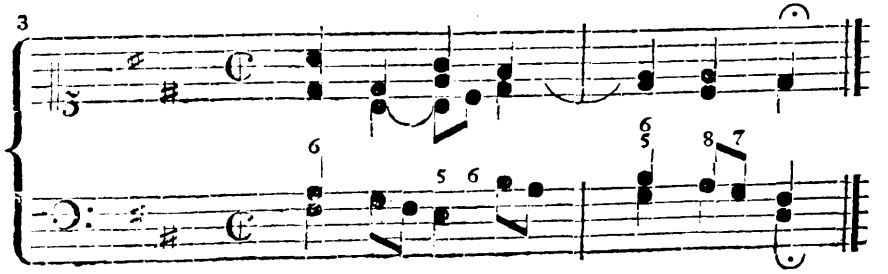


Vierte Strophe.

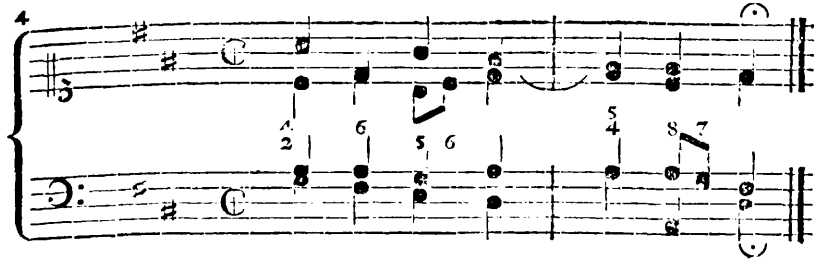


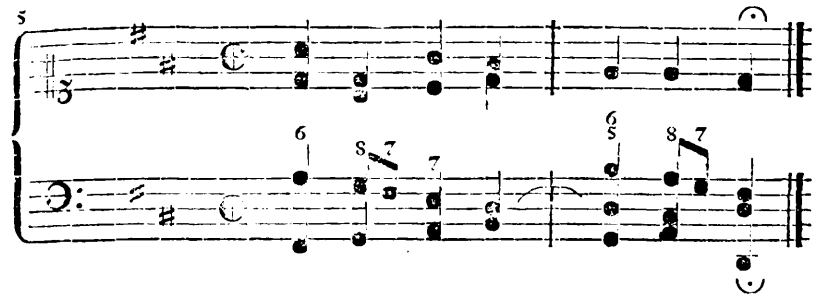


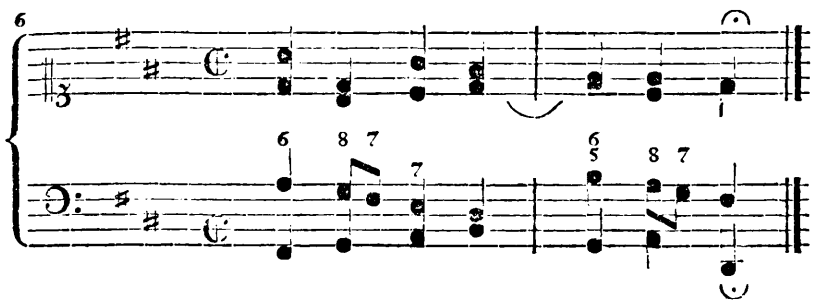
Dieſer Satz empfiehlt ſich durch einen ſangbaren Tenor.



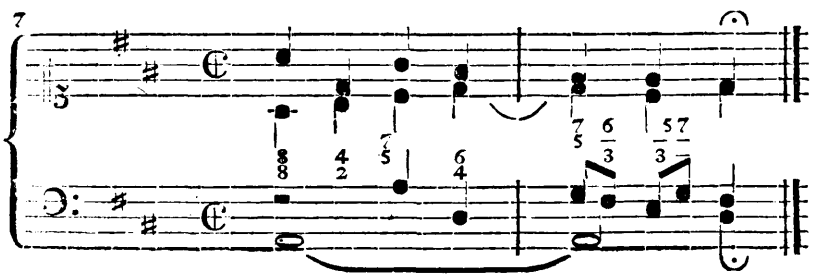
Hier herrſcht in allen vier Stimmen richtiger und fließender Geſang.



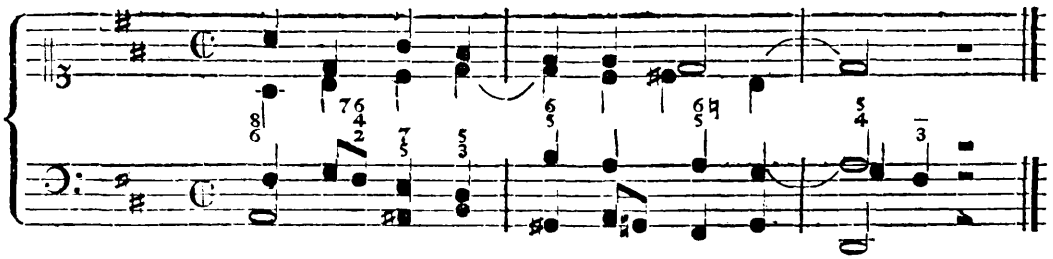




In dieſem Satze iſt der Geſang der Altſtimme ſangbarer, als im vorigen.

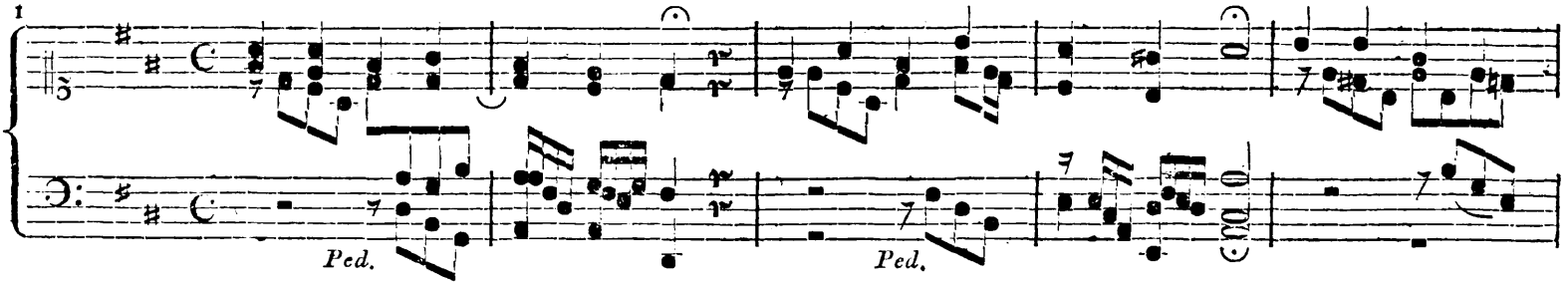


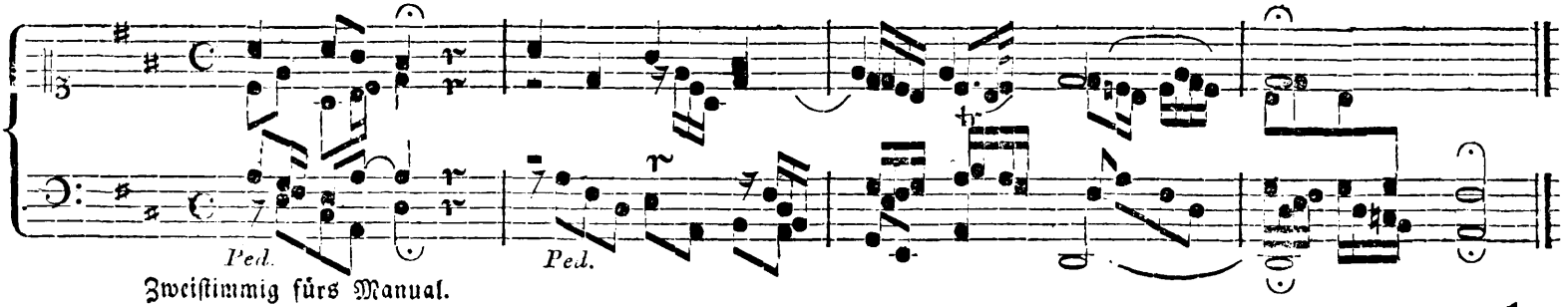
Indem hier der Baß einen Orgelpunkt formirt, ahmt die Tenorſtimme den Sopran kanoniſch nach.



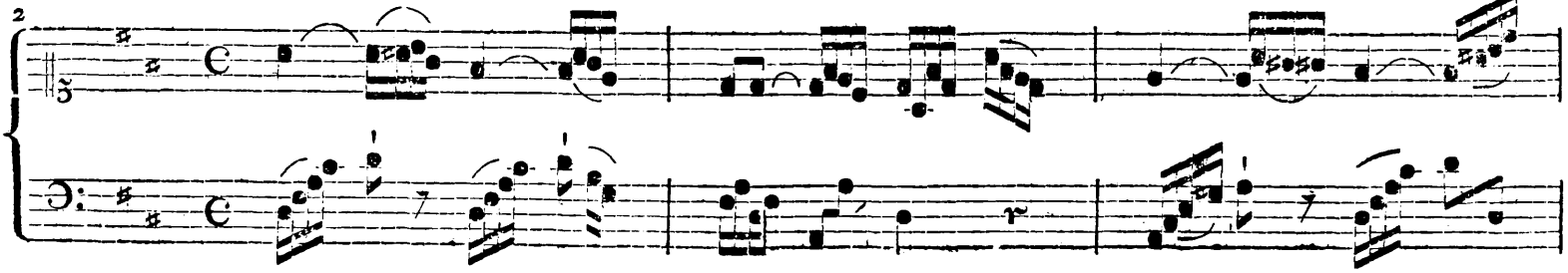
Beim Schluſſe des Liedes anwendbar.

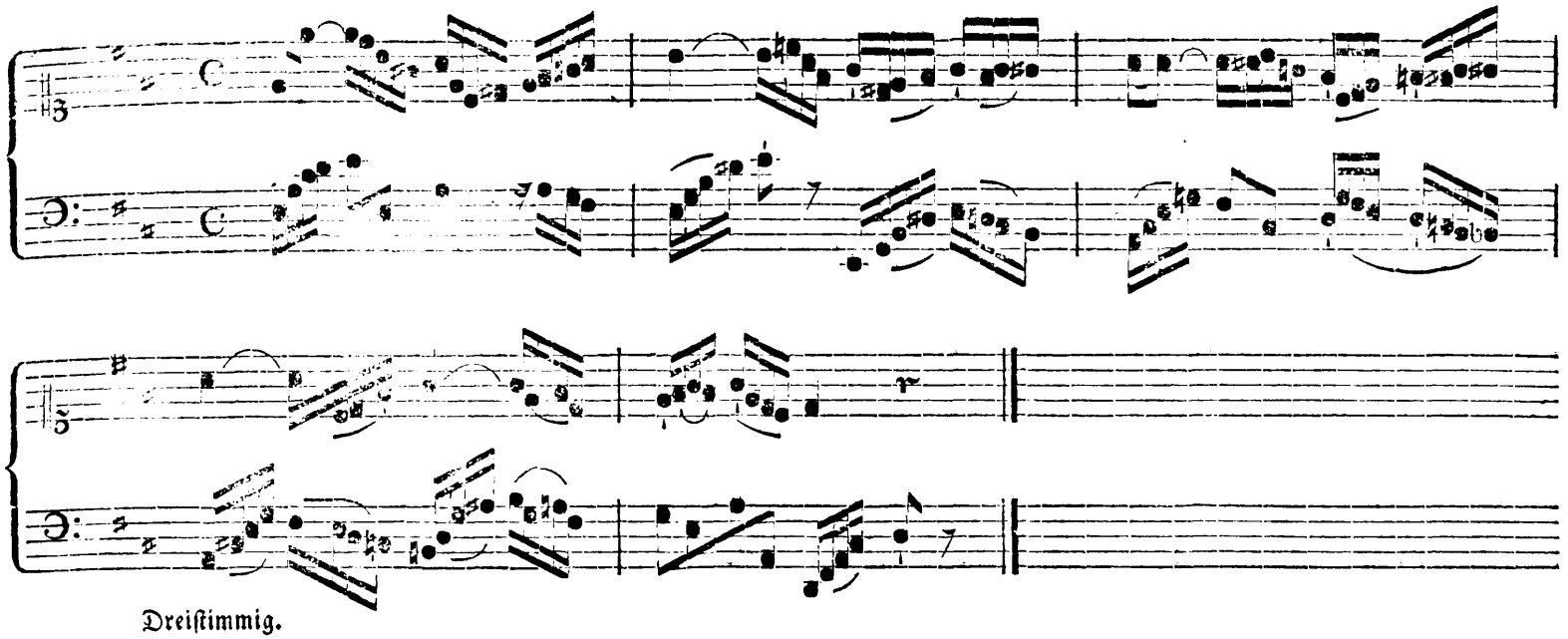
Einige Veränderungen über denſelben Choral mit feſtem Themate.



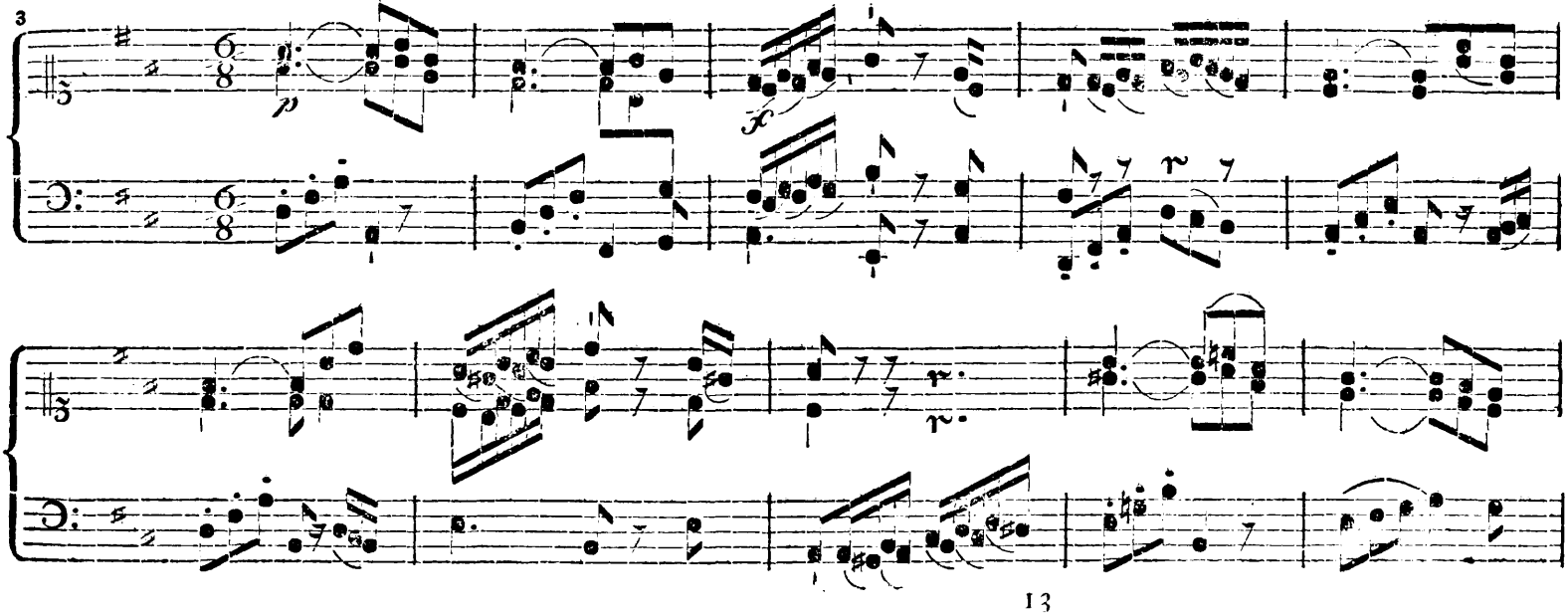


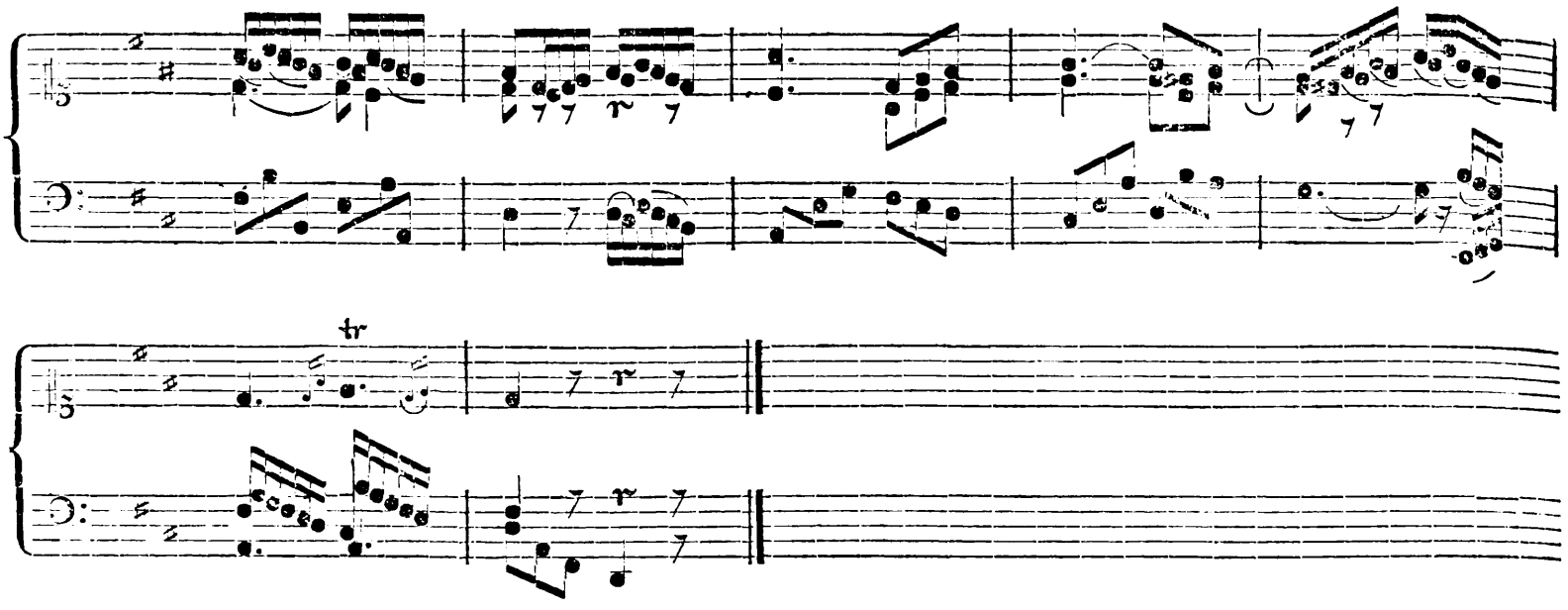
Zweiſtimmig fürs Manual.





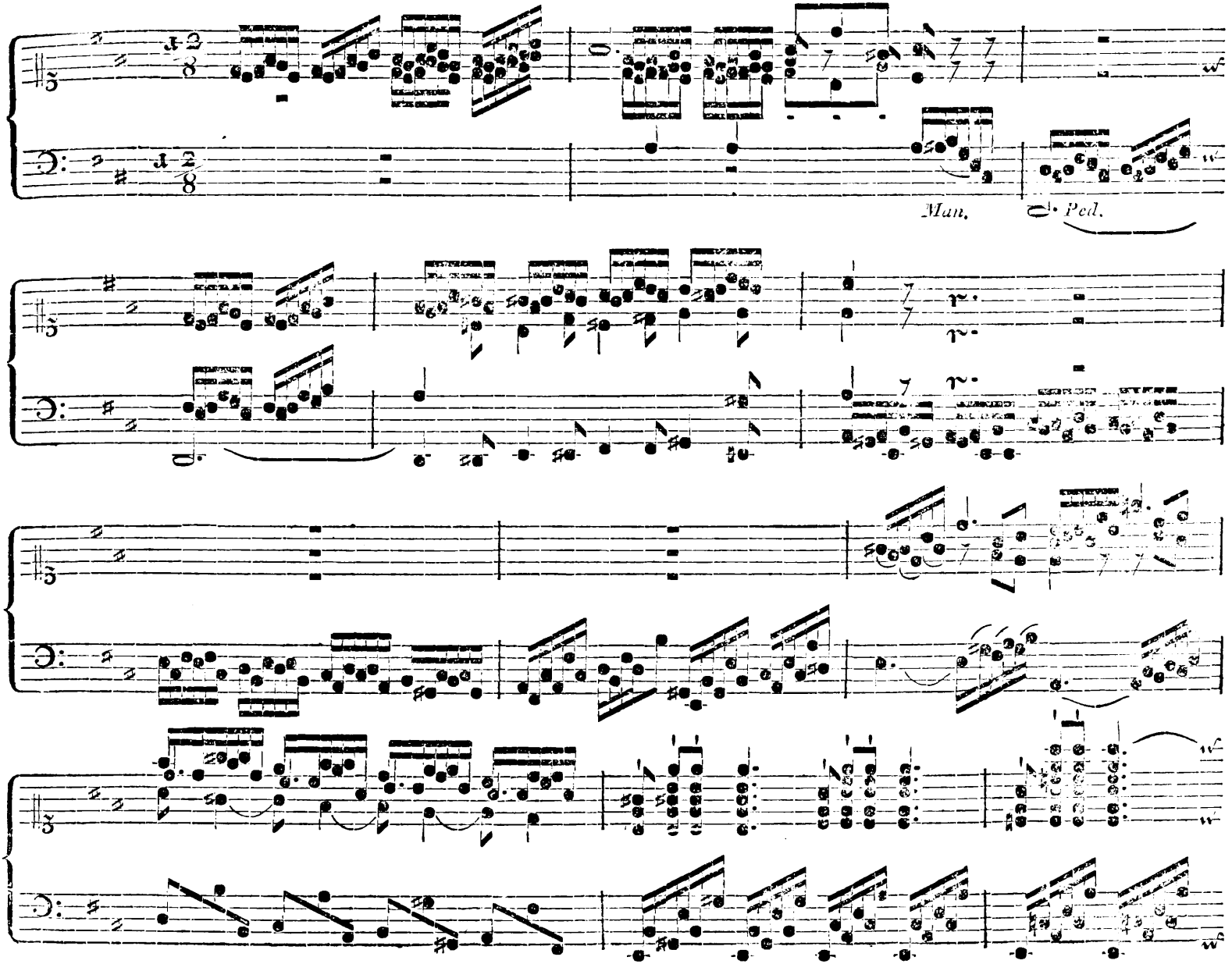
Dreiſtimmig.

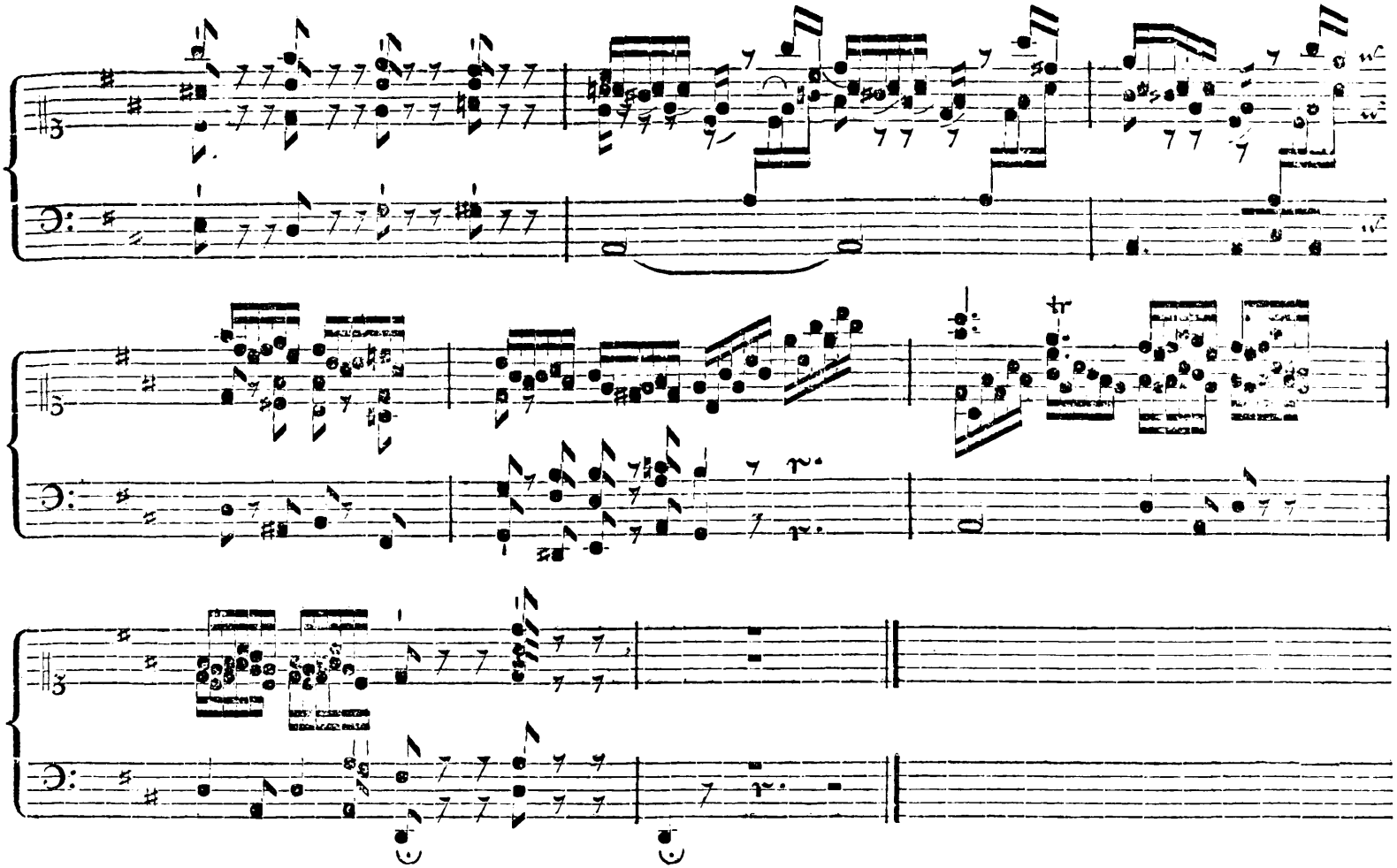




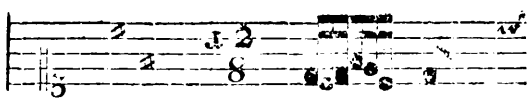
Es ist bereits in der ersten Abtheilung dieses Werkes das Nöthige über musikalisches Variiren erinnert worden; um den Anfänger die hier befindlichen Variationen verstehen zu machen, brauche ich ihn daher blos auf den Gesichtspunkt zu leiten, aus welchem sie zu betrachten sind.

Bei Nro. 1. liegt die Variation in der Begleitung. Der Anfang des oben angezeigten, als Thema zum Vorspiele weiter ausgeführten Airsubjects zur ersten Strophe der Choralmelodie, giebt den Hauptgedanken zu der Art ab, wie die begleitenden Stimmen behandelt sind. Die Bearbeitung ist kanonisch, und das Thema ist, ohne Einmischung fremdartiger Gedanken, durchgängig streng gehalten. Dies gab Gelegenheit, den gewählten melodischen Hauptgedanken genau und mannichfaltig zu entwickeln. — Die Variation bei Nro. 2. betrifft die Choralmelodie selbst. Sowohl Diskant, als Baß schreiten jeder in einer besondern Figur, die von beiden Seiten, jedoch ohne Affektation gehalten wird, fort, und erstere ist aus dem canto firmo so geformt, daß sie ihren Stoff überall deutlich genug verräth. Bei Nro. 3. ist außer der Melodie auch der Takt vermittelst einiger andern Figuren, in drei Stimmen, übrigens ebenfalls mit festem Themate variirt. Die beiden letztern Variationen können als Vorspiele, die erstere aber beim Vortrage des Chorals selbst, jedoch erst in der Mitte des Liedes gebraucht werden.


Man.
Ped.



Der Stoff zu obigem Vorspiele liegt in folgenden melodischen Gedanken:

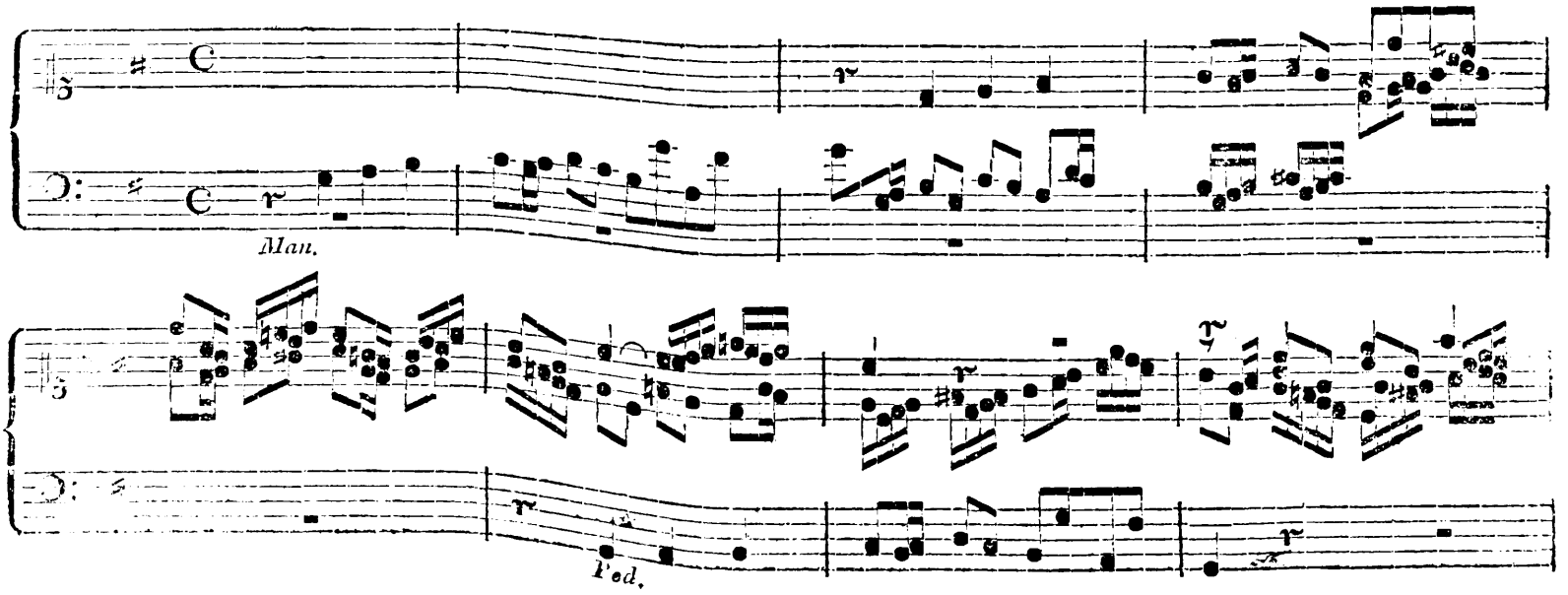


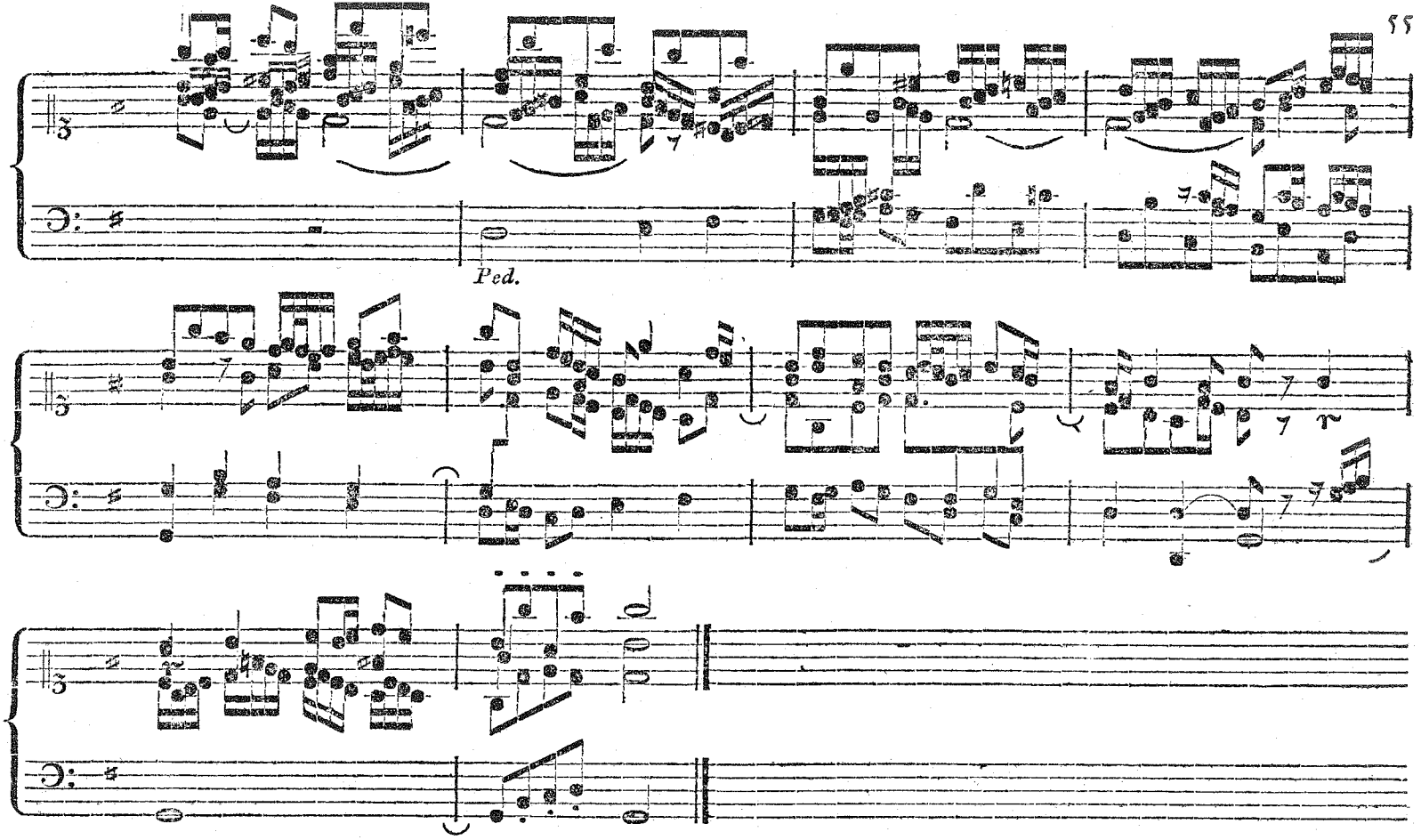
Die mannichfache Entwickelung dieses Thematis in allen Stimmen ist lediglich der Inhalt des Tonstücks. Da der Charakter desselben Ernst und Majestät seyn sollte, so konnte dieser nicht besser dargestellt werden, als durch Simplicität des Hauptgedankens und einer dieser angemessenen Ausführung. Die Ausführung wurde dadurch einfach, daß man sich 1) ausser des kurzen Hauptgedankens aller gesuchten, verzierten, fremdartigen Nebengedanken enthielt, 2) daß man eine Bearbeitung

wählte, welche frei vom Gesuchten und Gekünstelten zum Themate am natürlichsten paßte. Zum Beweis hiervon dient, da das Uebrige von selbst in die Augen fällt, die Modulation dieses Tonstücks. Außer der nöthigen Ausweichung in die Dominante berührt sie, ehe sie sich wieder in den Hauptton neigt, nur auf kurze Zeit das nahverwandte Hmoll, demohnerachtet sind die beiden Hauptcadenzen in einer dem kräftigen und feurigen Ausdrucke angemessenen Manier abgefaßt, ohne einen andern Stoff, als das Thema zu haben.

Ueberhaupt ist es eine ausgemachte Wahrheit, welche insbesondere bei dem itzt einreisenden Modegeschmack in der Musik angehenden Tonsetzern nicht dringend genug empfohlen werden kann, daß Simplicität der Form nicht erreicht werden könne, ohne Simplicität des Stoffs, oder, mit andern Worten, daß ein einfaches Thema am leichtesten einer einfachen Ausführung fähig sey. Daß aber diese edle Einfalt in Gegenständen der schönen Kunst das wahre Gepräge höchster Vollkommenheit sey, sagt uns reine Empfindung eben sowohl, als jede richtige philosophische Theorie der Künste.

Vorspiel zu dem Chorale: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc.





Das Thema zu obigem Vorspiel gehört dem Cantus firmus nicht sowohl melodisch, als harmonisch an. Es giebt nämlich die Unterlage zu der ersten Strophe der Choralmelodie ab, qualifizirt sich aber vermöge seiner melodischen Form auch außerdem noch zum Fugenthema.

Nachdem bis zu Ende des neunten Taktes die vier Stimmen fugenmäßig eingetreten sind, erscheint das Ideal von neuem, und zwar der Regel gemäß mit dem Comite. Der Alt begleitet es mit dem Comite vom dritten Takte an im Tenore untergelegten Contrapunkte, der Sopran hingegen mit einer melodischen Figur, welche aus dem lezten Gliede des

Thematis fortgesetzt ist. Das Pedal setzt das letzte Glied des Thematis eben so, wie kurz zuvor der Sopran erst in den eigentlich herabsteigenden Sextensprüngen, sodann aber der musikalischen Lizenz gemäß, in Quartensprüngen fort, wobei die beiden obern Stimmen die im Kontrapunkte angegebene melodische Figur entwickeln.

Im Anfange des dreizehnten Taktes erscheint der Sopran mit dem Themate, welches verkleinert und in die Gegenbewegung gebracht ist, und die beiden Unterstimmen folgen ihm ebenfalls mit dem in die Gegenbewegung gebrachten Themate, jedoch ohne Verkleinerung desselben auf dem Fuße nach, der Baß nämlich in der Oktave, der Tenor aber in der Unterserte. Jedoch bricht der Tenor nach den drei ersten Noten das Thema ab, aber der Baß bringt es ganz. So wie die Unterstimmen dem Soprane nur ein Achtel Vorsprung ließen, so tritt auch der Alt nur ein Achtel später, als jene, ebenfalls mit dem Duce ein, welcher zwar diminuirt ist, aber übrigens in rechter Bewegung erscheint. Kaum hat der Baß den Ducem in der Gegenbewegung eingeführt, so setzt er wieder mit der letzten Note desselben (d zu Ende der ersten Hälfte des vierzehnten Taktes) ein, um den Comitem in rechter Bewegung nachzubringen, dessen erste Note d auf diese Weise diminuirt wird. Der Sopran ahmt ihm hierin vom zweiten Achtel des funfzehnten Taktes an nach, und führt den Comitem ebenfalls, aber verkleinert und in der Gegenbewegung auf. Nachdem im Anfange des sechzehnten Taktes alle Stimmen die Cadenz in die Tonica zurück gemacht haben, formirt der Baß einen Orgelpunkt auf dem Grundtone, über welchem mit dem vierten Viertel des sechzehnten Taktes der Sopran mit dem Duce, und mit dem zweiten Viertel des folgenden Taktes, der Alt mit dem Anfang des Comitis eintritt, während der Tenor den Sopran mit einer Figur begleitet, die in dem dem Duci anfangs zugesellten Contrapunkte gegründet ist, worauf eine nochmalige Finalcadenz das Vorspiel beschließt.

So viel über die einzelnen Glieder des Ganzen; nun noch Einiges über ihre Folge und Zusammensetzung. Betrachten wir den Gang der Bearbeitung obigen Tonstücks, so finden wir eine auffallende Ungleichheit darin. In der ersten und größten Hälfte der Fugette, nämlich bis zum zwölften Takte, herrscht wenig Kunstaufwand, aber vom dreizehnten Takte an, ist plötzlich alles Künstliche zusammengehäuft und an einander gedrängt. Folgendes wird dies Verfahren erklären:

Obgleich das Interesse jeder sukzessiven Darstellung in den schönen Künsten in niedrigen Stufen und kleinen Schritten vom Niedern zum Erhabenen, vom Gewöhnlichen zum Ungewöhnlichen, vom allgemein Verständlichen zum Tiefgedachten aufzuschreiten befiehlt, und das aus Gründen, die uns die Natur selbst sichtlich zeigt, ob man daher gleich auch in der Musik bei Enthaltung eines melodischen Gedankens eigentlich blos allmählig und stufenweise fortgehen soll, und ob man gleich diesen Grundsatz bei Verfertigung eines Tonstücks, das, wie die Fuge einen wichtigen Theil seines Werthes erst durch die Bearbeitung erhält, vorzüglich strenge zu berücksichtigen hat; so treten doch Fälle ein, wo man von diesem

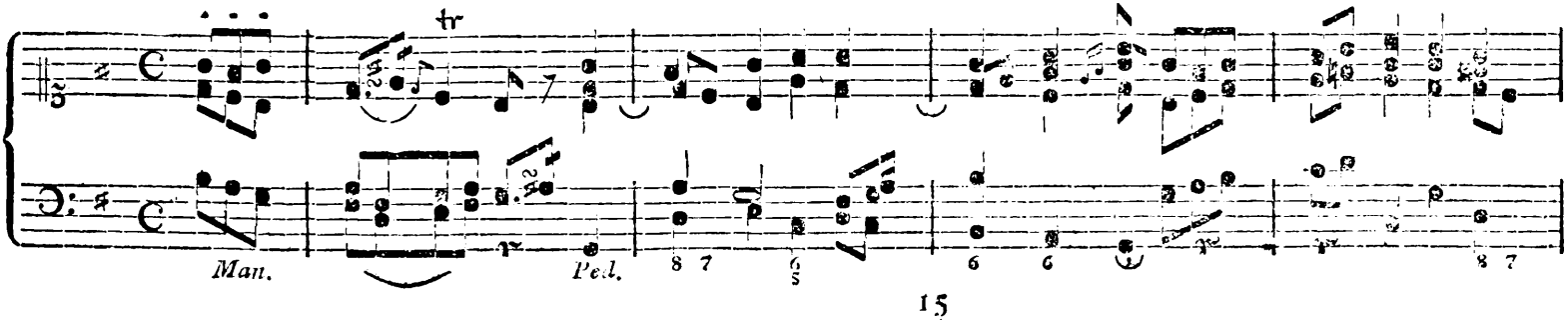
Grund-

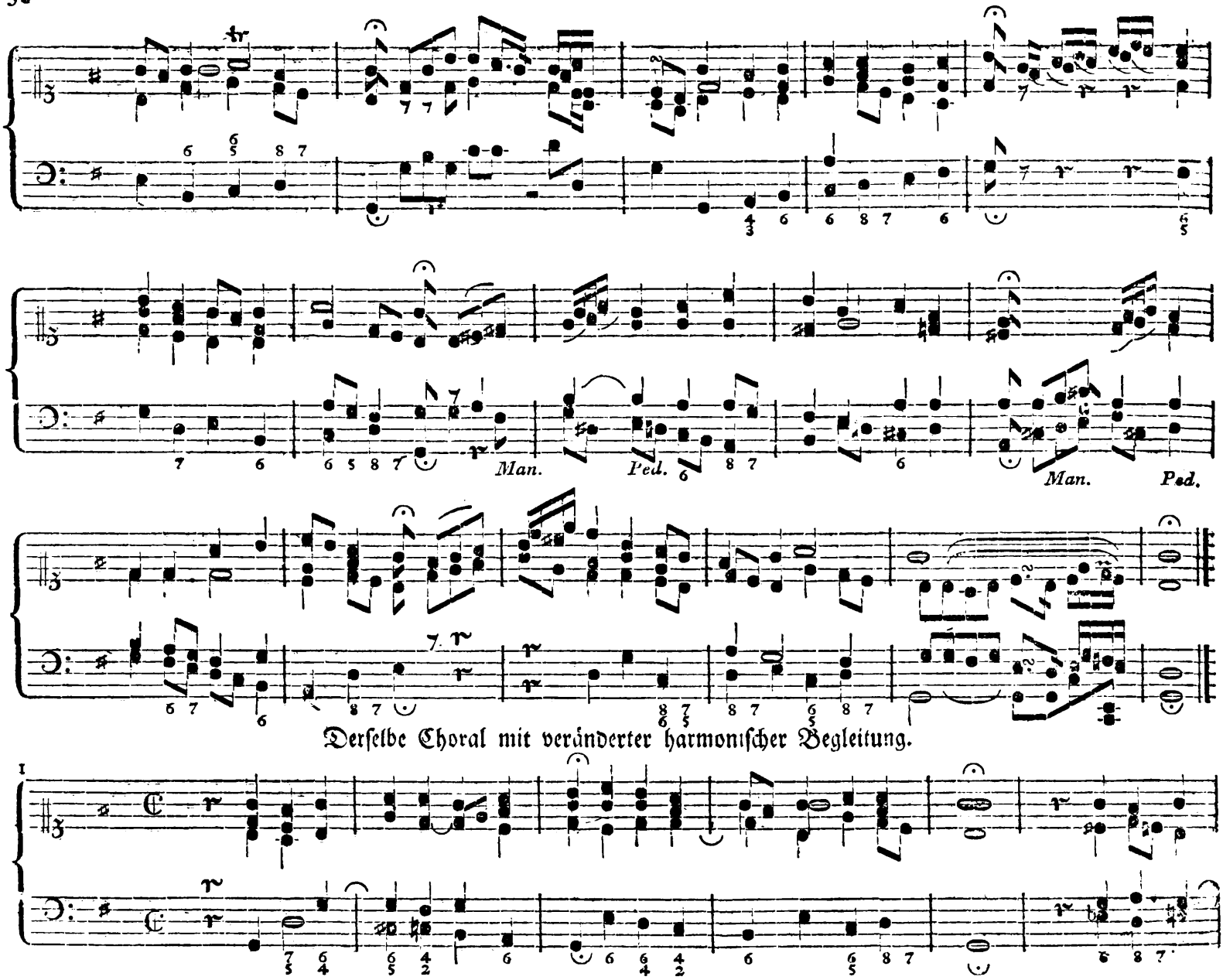
Grundsatze freiwillig, oder gezwungen abweicht, freiwillig, wenn wir die Absicht haben, in der Seele des Andern ohngefähr dieselbe angenehme Stimmung zu erregen, mit welcher die Natur den Wandrer überrascht, wenn sie ihm nach langer Einförmigkeit plötzlich eine lachende Aussicht zeigt, gezwungen, wenn uns ein bestimmter Zweck, oder enger Raum die Hände binden. Nun ist der Zeitraum, welcher dem Vorspiele insgemein verstattet wird, so kurz, daß zur vollständigen Entwickelung eines Thematis vermittelst der Fuge, selten Zeit ist. Es bleibt hier also kein anderer Weg übrig, als entweder das Tonstück abzubrechen, oder die stufenweise Analyse vorbeizugehen, blos die aus ihr herfließenden wichtigern Resultate, die sich uns beim Disponiren zeigten, aufzugreifen und als die interessantesten Ansichten des Hauptgedankens zusammenzudrängen, um durch sie den Schluß desto kräftiger und eindringender zu machen. Der erstere Weg wäre schon darum zu verwerfen, weil der Künstler auf ihm Erwartungen erregen würde, die er nicht befriedigen kann. Unsere Seele will durch das melodische Spiel der Töne an die seeligen Träume der Phantasie nicht erinnert, sondern in sie hinübergeführt seyn. Man muß mithin den zweiten Weg wählen, jedoch muß ich nochmals bemerken, daß ich hier blos von der Fuge, dem Geschöpfe der feurigsten Begeisterung rede, denn die Darstellung jeder andern Empfindung würde durch ein solches Verfahren an Wahrheit verlieren.

Da man nun in obigem Vorspiele nach dem fugenmäßigen Eintritte der vier Stimmen, welcher der Verständlichkeit halber vollkommen und frei von zufälligen Künsteleien seyn mußte, schon auf den Schluß zu denken hatte, so war es am rathsamsten, in diesen das Interessante, was man in der Disposition für den weitern Fortgang des Stücks in Petto hatte, zusammenzudrängen. Hierdurch wurde zugleich einem wichtigen Gebote der Kunst Folge geleistet. Denn in der Tonkunst erkennt man, wie in der Redekunst, an einem guten und kräftigen Schlusse den Meister.

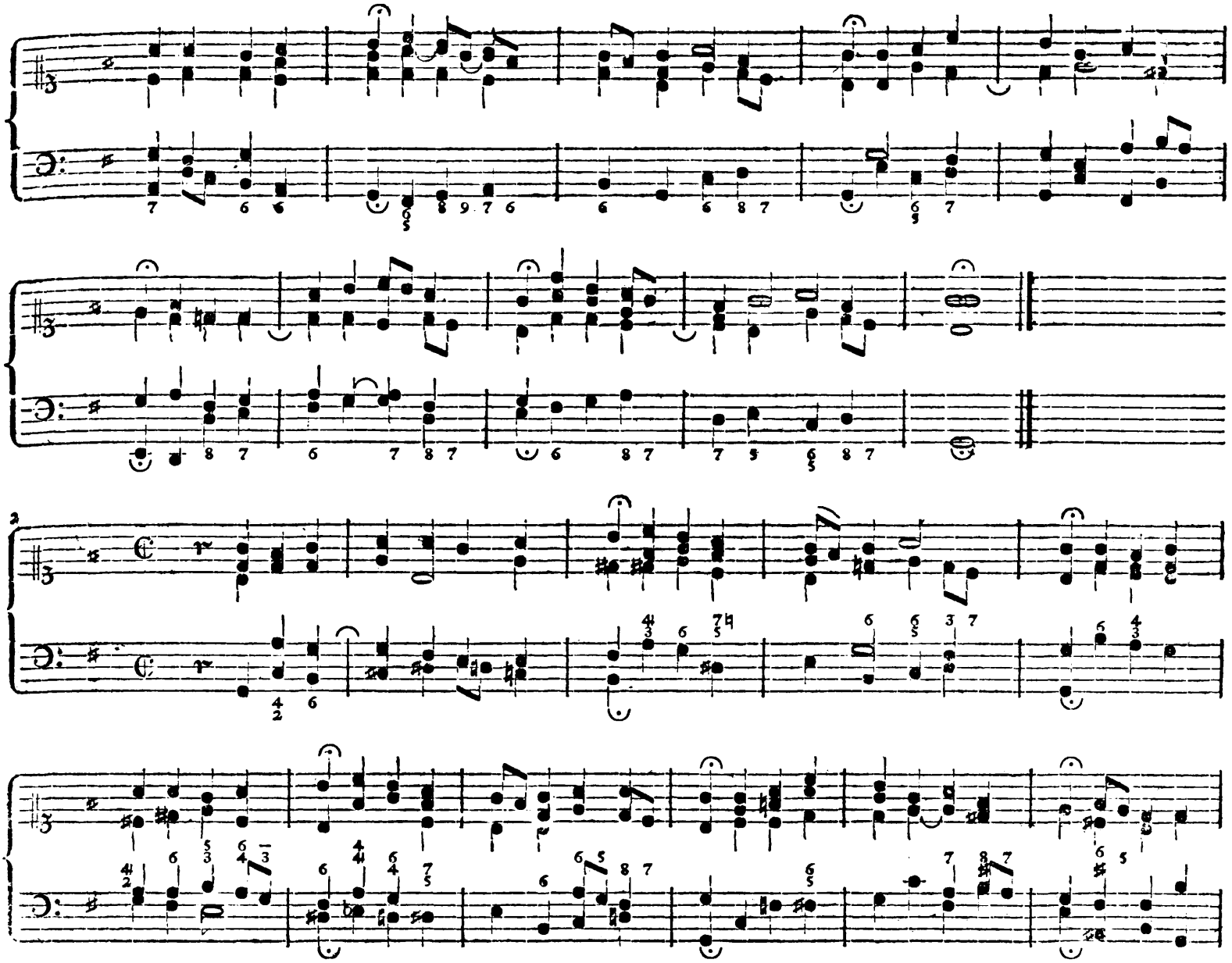
Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird sich der oben angegebene Zweifel lösen lassen.

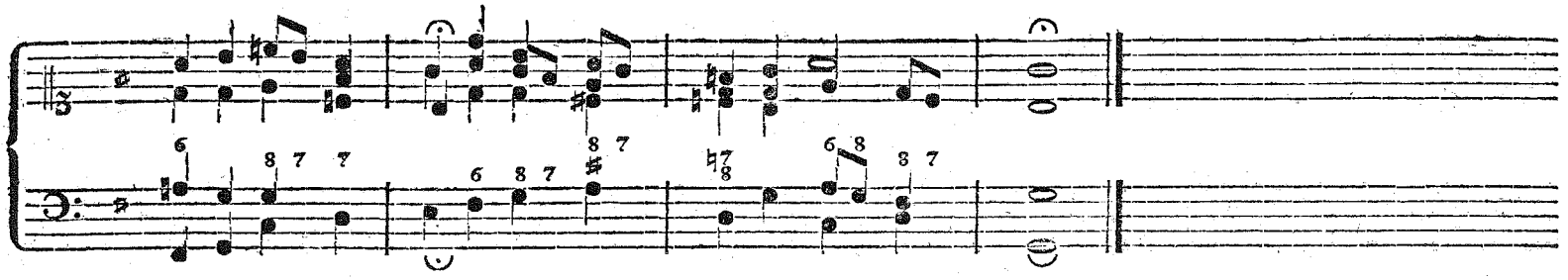
Choral, nebst Zwischenspielen, welche aus dem Themate des obigen Vorspiels größtentheils hergeleitet sind.



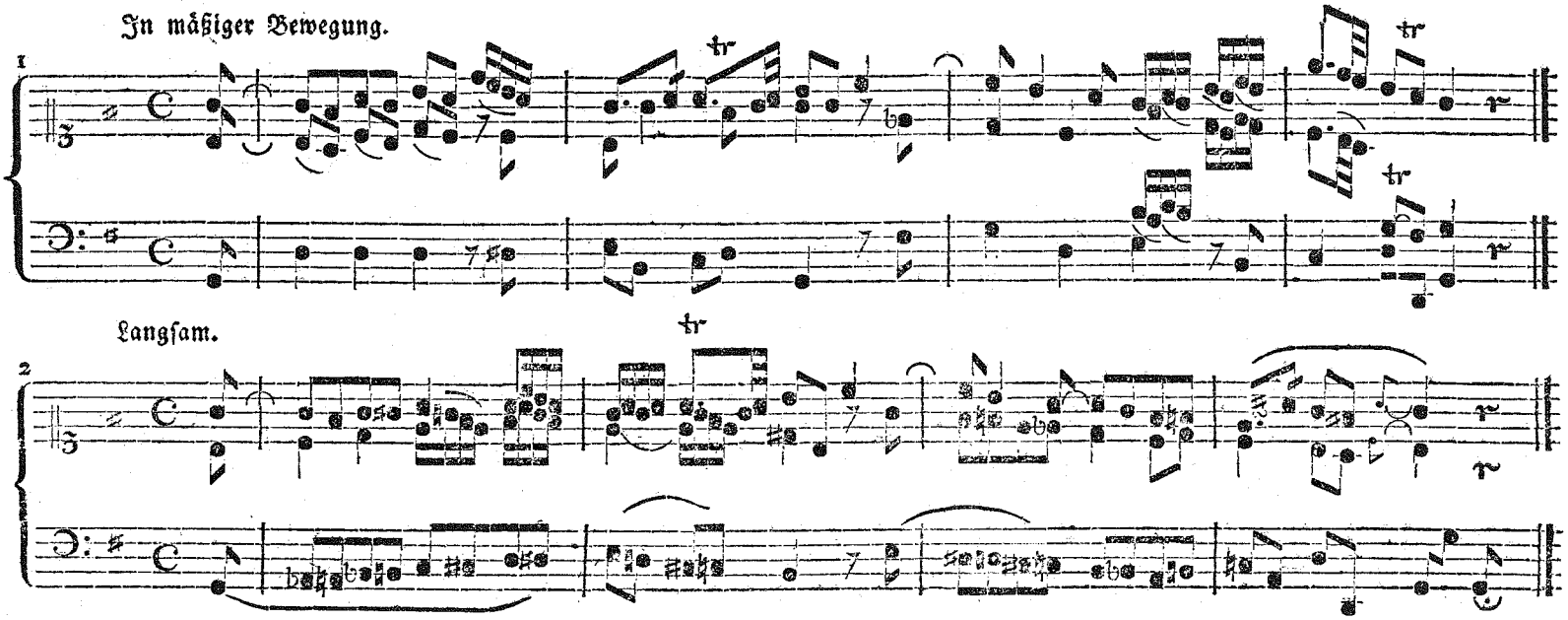


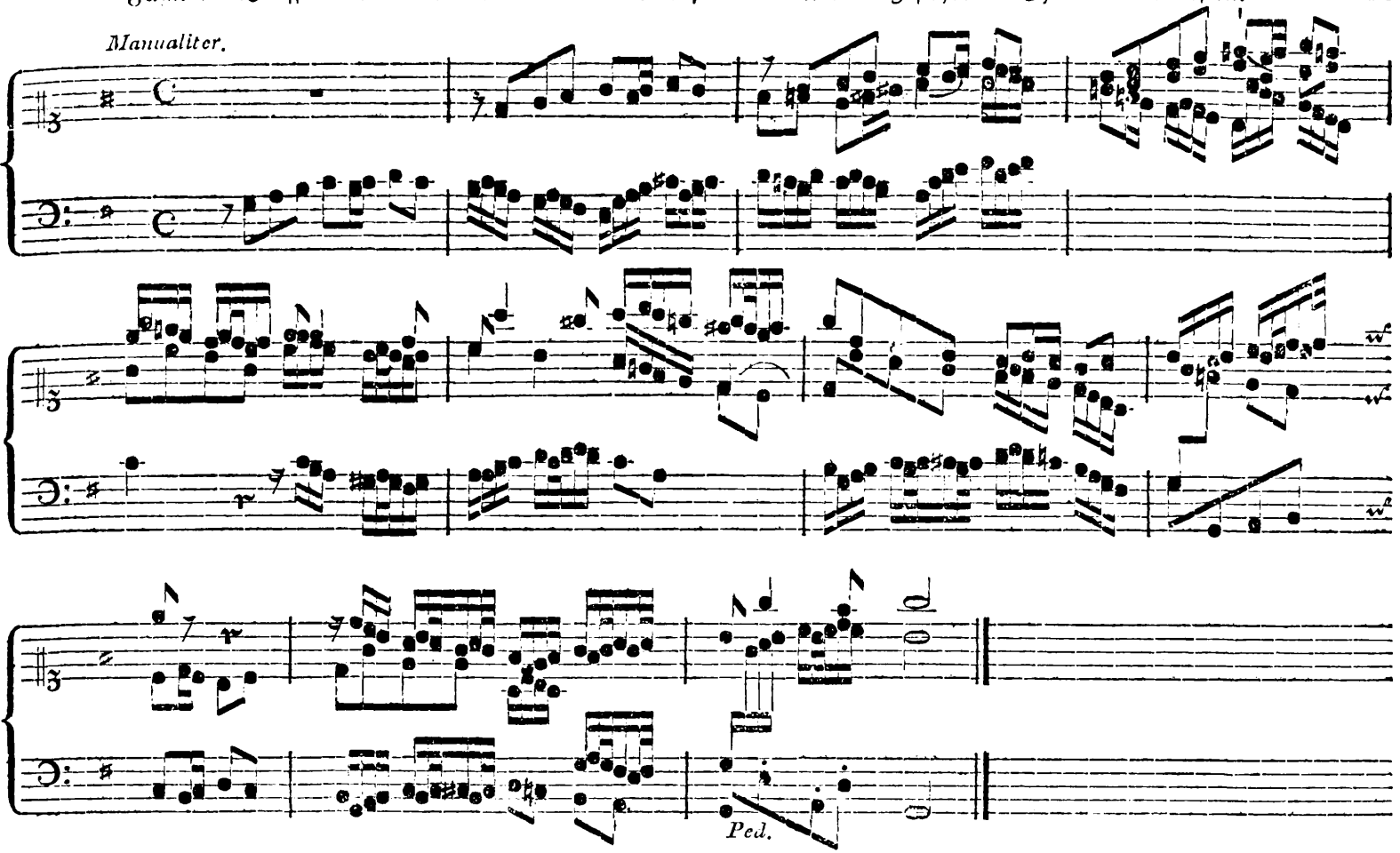
Derſelbe Choral mit veränderter harmoniſcher Begleitung.





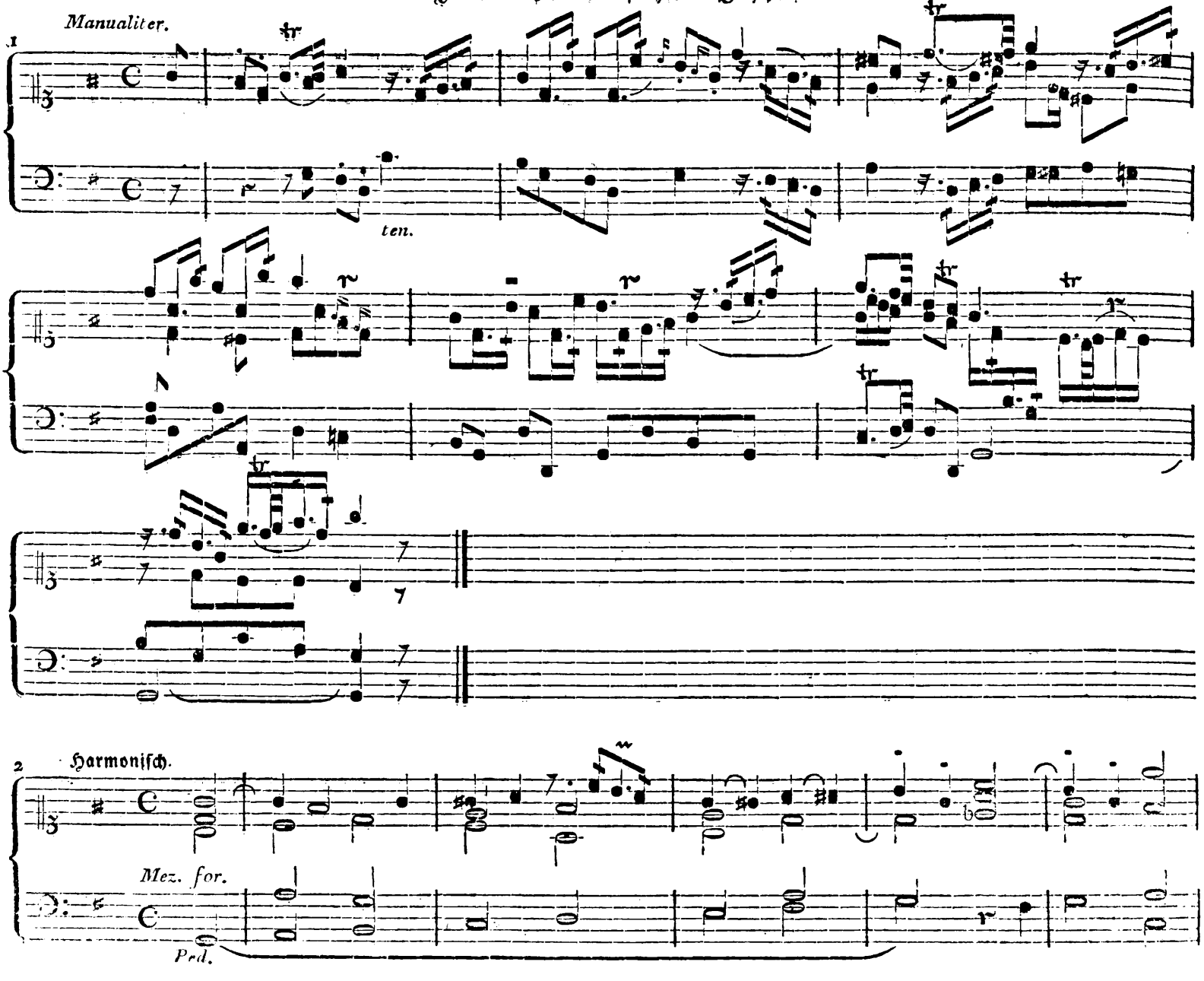
Es folgen hier einige kurze Einleitungen zu obigem Choral, die man nach Befinden weiter ausdehnen kann. Die Idee zu beiden ist aus den Anfangsnoten des Chorals geschöpft, wie man deutlich sehen wird, wenn man den Hauptnoten die melodischen und rhythmischen Verzierungen abnimmt. Der erstere dieser Sätze würde zu einem Liede passen, dessen Inhalt Lehre, oder sanfte Ermunterung wäre, der zweite ist für Klage und Trauer.

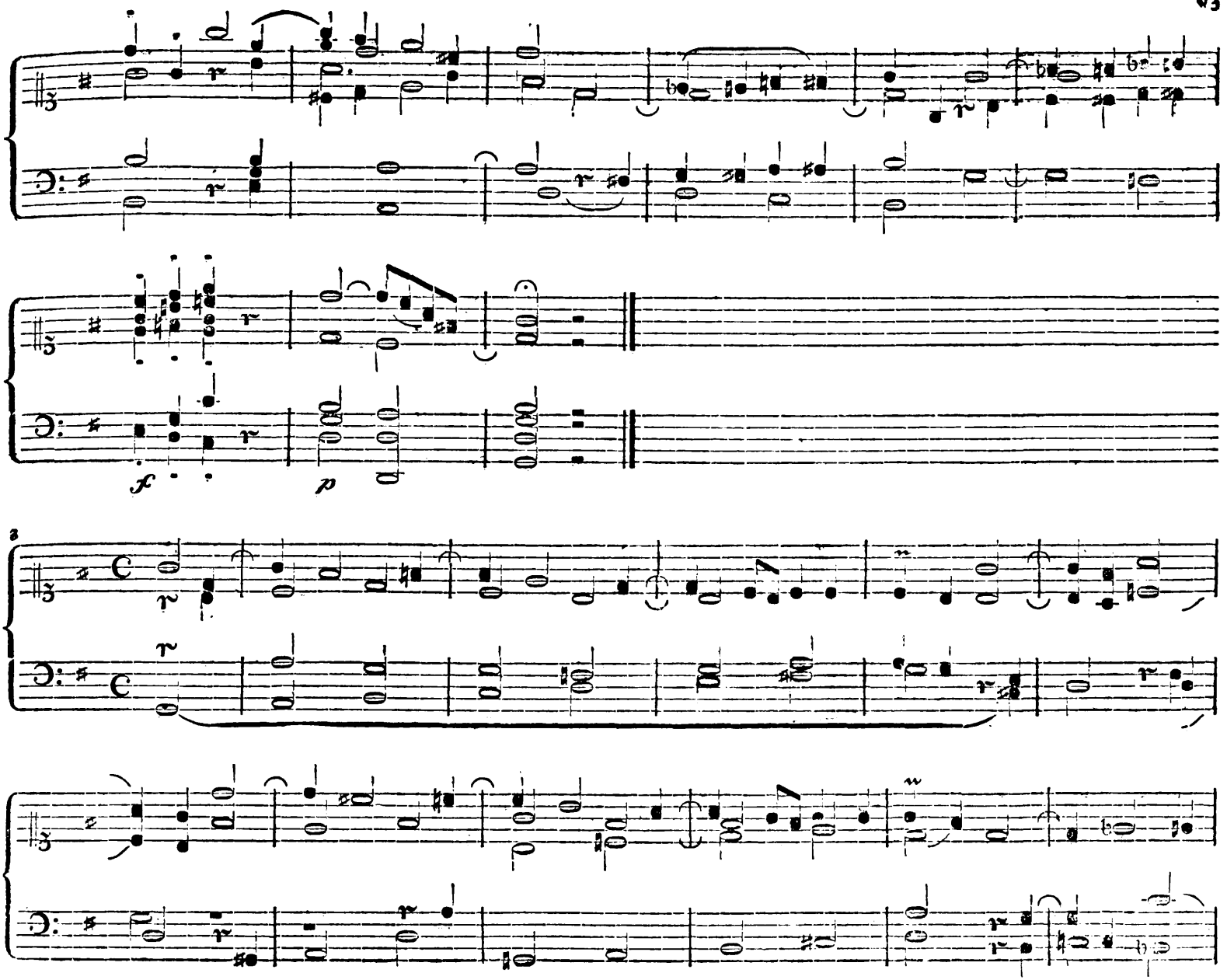


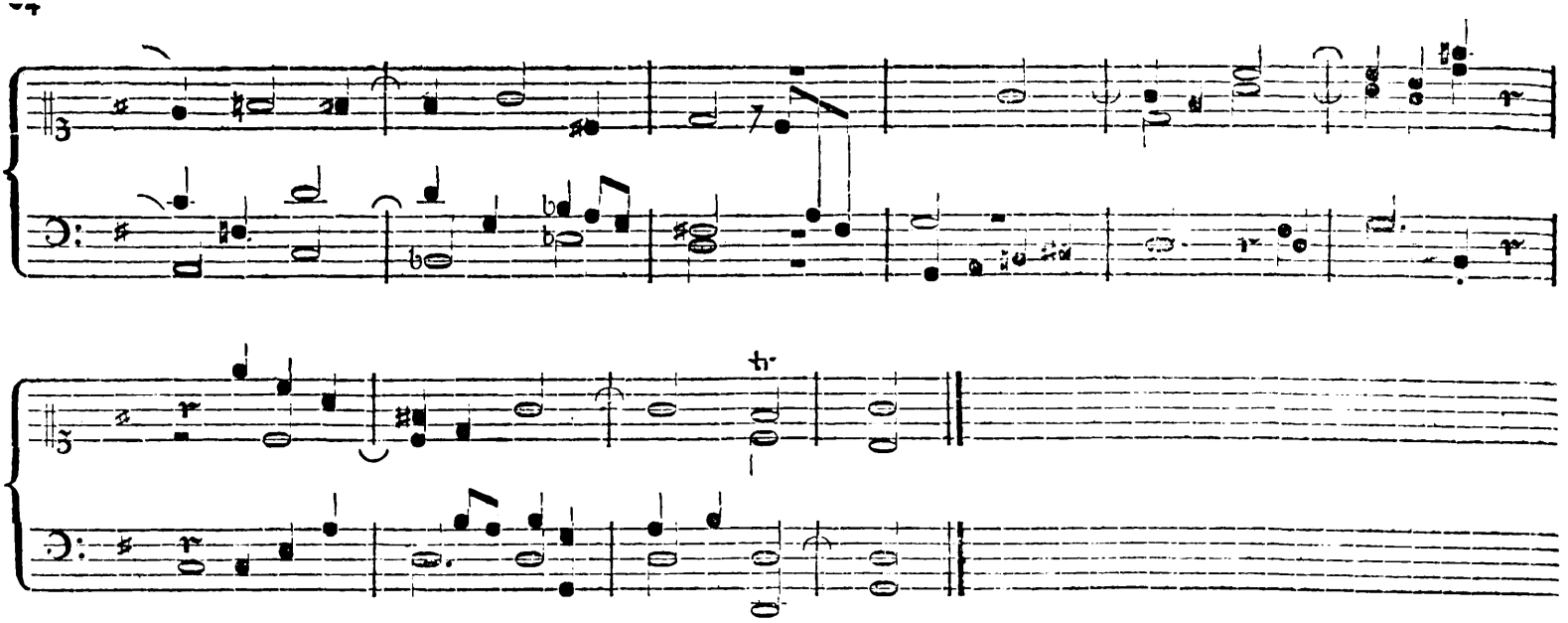


Wir wollen hier der Kürze halber nur auf den Schluß Rücksicht nehmen. Mit dem zweiten Sechzehntheil des achten Taktes bringt der Sopran das Thema per diminutionem, jedoch so, daß sich der Schluß des Thematis aufwärts zieht, statt herunter zu gehen, wovon die Ursache die Aufschreitung des Basses ist. Der Baß folgt ein Sechzehntheil später dem Sopran mit dem Duce, ohne Diminution, und die Mittelstimme bringt zu gleicher Zeit mit dem Basse das Thema, aber in der Gegenbewegung. Noch interessanter sind die Engführungen des folgenden Taktes. Da der Satz nur dreistimmig ist, so war hier zu einer gleichmäßigen Entwickelung der Hauptidee mehr Raum, als in obigem Vorspiele. Demohnerachtet mußte auch hier das Beste für den Schluß aufgespart werden.

Zu einem Liede von froherem Inhalte.




f
p
3



Das Vorspiel Nro. 1. hat zum Thema die erste Strophe der Choralmelodie, welche so variirt ist, daß sie sich zum Ausdruck einer sanften Freude schickt. Das Thema wird in drei Stimmen Manualiter ausgeführt. Nachdem der Alt mit dem Themate angehoben hat, folgt sogleich der Baß mit dem Anfange desselben nach, indessen jener den angefangenen melodischen Satz gar vollendet. Hierauf tritt, zu Ende des zweiten Taktes der Sopran mit dem Comite ein, und die beiden Unterstimmen begleiten ihn dem Themate gemäß. Im vierten Takte schweigt der Sopran, und die beiden andern Stimmen führen zur Cadenz, indem beim Gange des Altes auf die zweite Hälfte des Thematis, beim Gange des Basses aber auf die erstere Hälfte desselben vorzüglich Rücksicht genommen ist. Der Sopran tritt zu Ende des fünften Taktes der Cadenz mit dem ihm eigenen Schlusse bei. Hierauf formirt der Baß einen Orgelpunkt, über welchem erst der Alt, und sodann der Sopran mit einer Figur beschließt, welche den Anfang des Thematis etwas variirt und per diminutionem enthält.

Das Vorspiel Nro. 2. ist ein harmonisches, d. h. der Ausdruck der in demselben geäußerten Empfindung wird weniger durch eine Melodie von bestimmtem Charakter, als durch den Gang und die Wahl der Harmonien befördert. Tonstücke dieser Art erfordern viel feines harmonisches Gefühl und viel Einsicht. Da die Orgel beinahe das einzige Instrument ist, wo ihre Wirkung der Erwartung entspricht, so verdient diese Schreibart die besondere Aufmerksamkeit des Organisten. Seb. Bach, der überhaupt dem Geiste seiner Zeit gemäß lieber Bewunderung seiner tiefen Gelehrsamkeit, als

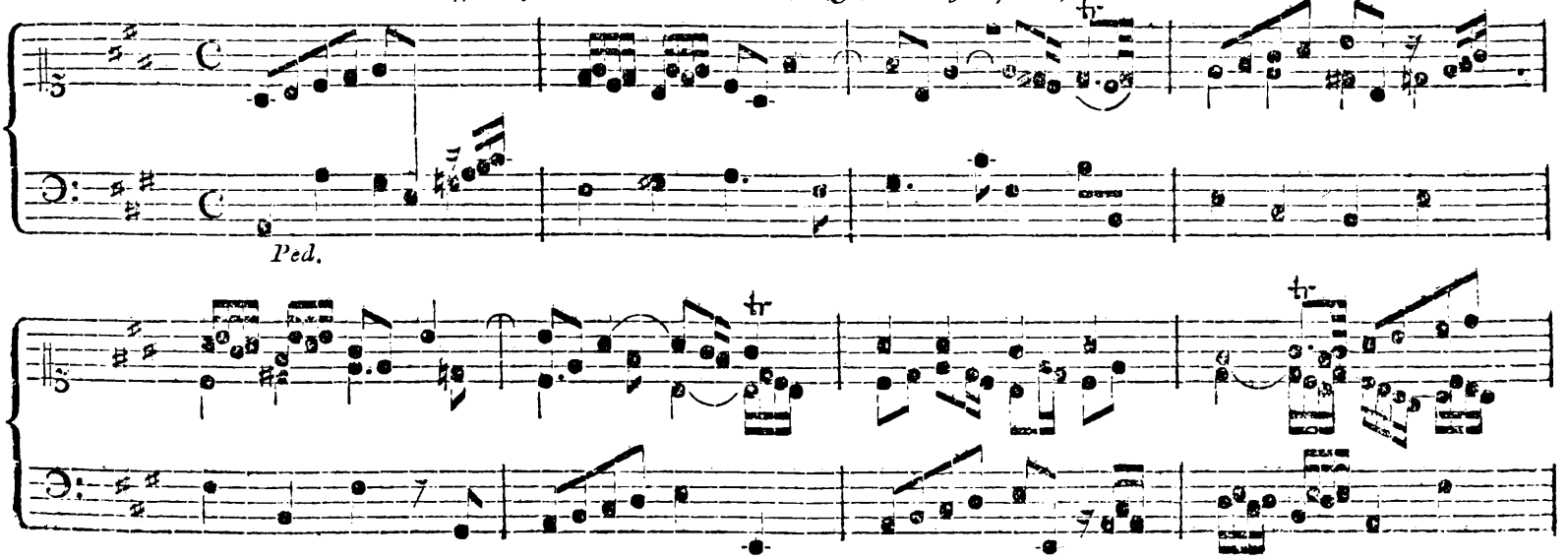
Räh-

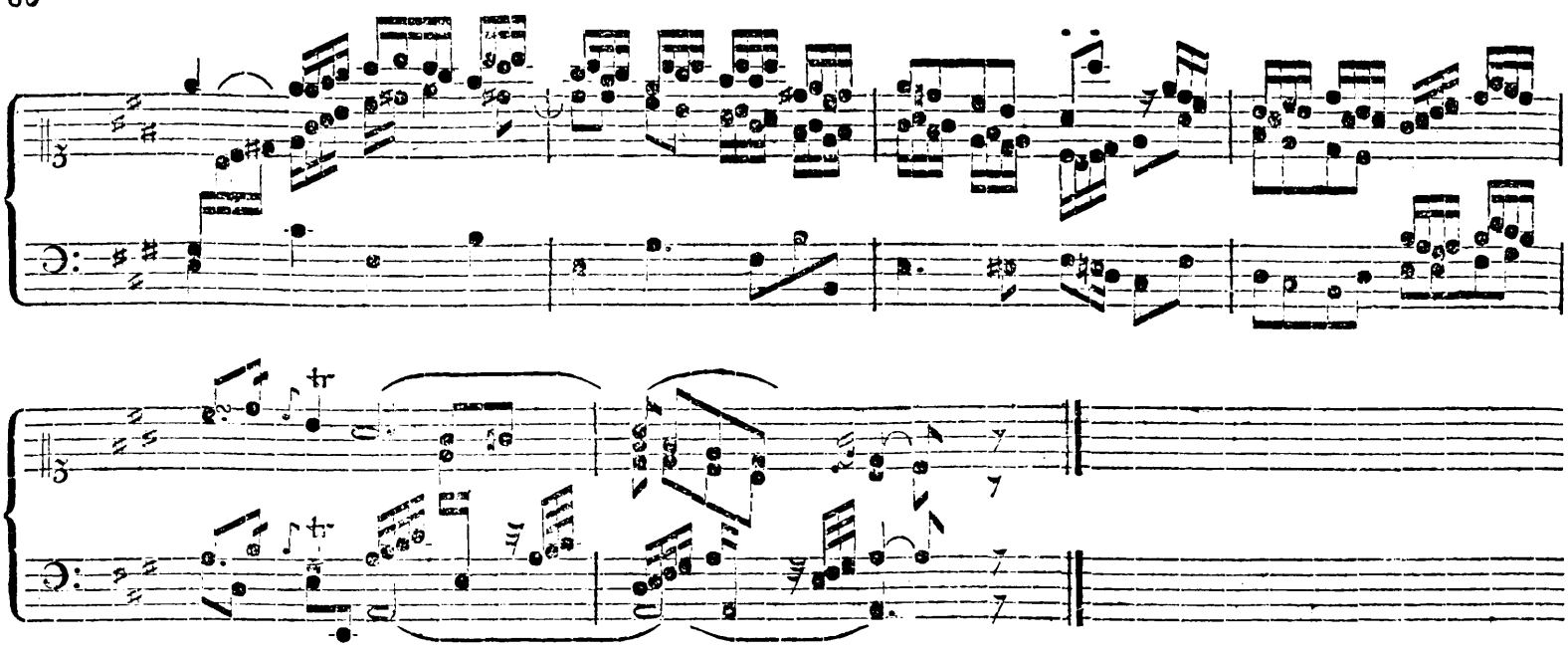
Rührung durch Anmuth und Ausdruck der Melodien erregen wollte, ob wir gleich, wenn ihn zuweilen in der freiern Schreibart Herz und Phantasie fortreißen, mit Ueberraschung wahrnehmen, wie sehr es der große Mann gekonnt hätte; — Bach hat auch in dieser Schreibart die besten Muster geliefert. Ich will nur an die allgemein bekannten Präludien im ersten Theile des wohltemperirten Claviers aus Cdur, und im zweiten Theile desselben Werkes, aus Cisdur erinnern. Das letztere besonders ist auf der Orgel langsam — (fälschlich glauben Manche, alle Bachischen Sachen nicht geschwind genug spielen zu können) — und mit wohlgewählten sanften Registern vorgetragen, wie ein heißes, andächtiges Gebet, in welchem sich Wünsche und Seufzer vom gepreßten Herzen losreisen, und der lebhaftere fugirte Schluß wie ein Amen voll frohen Vertrauens. Und doch, wie einfach, wie anspruchslos ist die Composition des Ganzen! Aber freilich, wer den kolossalischen Geist dieses Mannes fassen kann, ist auch kein Schüler mehr! —

Das Thema zu unserm Vorspiele ist ebenfalls die erste Strophe des Chorals, in den synkopirten Contrapunkt versetzt und verziert. Der Baß hat ein eignes Thema, das die Unterlage zur obigen Strophe abgiebt. Diesem Themati gemäß ist seine Fortschreitung das ganze Stück hindurch die stufenweise. Jemehr es sich dem Ende nähert, desto lebhafter wird auch der Ausdruck.

Bei Nro. 3. hat der Baß das vorige Thema, welches etwas ausführlicher bearbeitet wird. Die obigen Bemerkungen passen auch hieher. — Uebrigens müssen alle diese drei Vorspiele langsam vorgetragen werden.

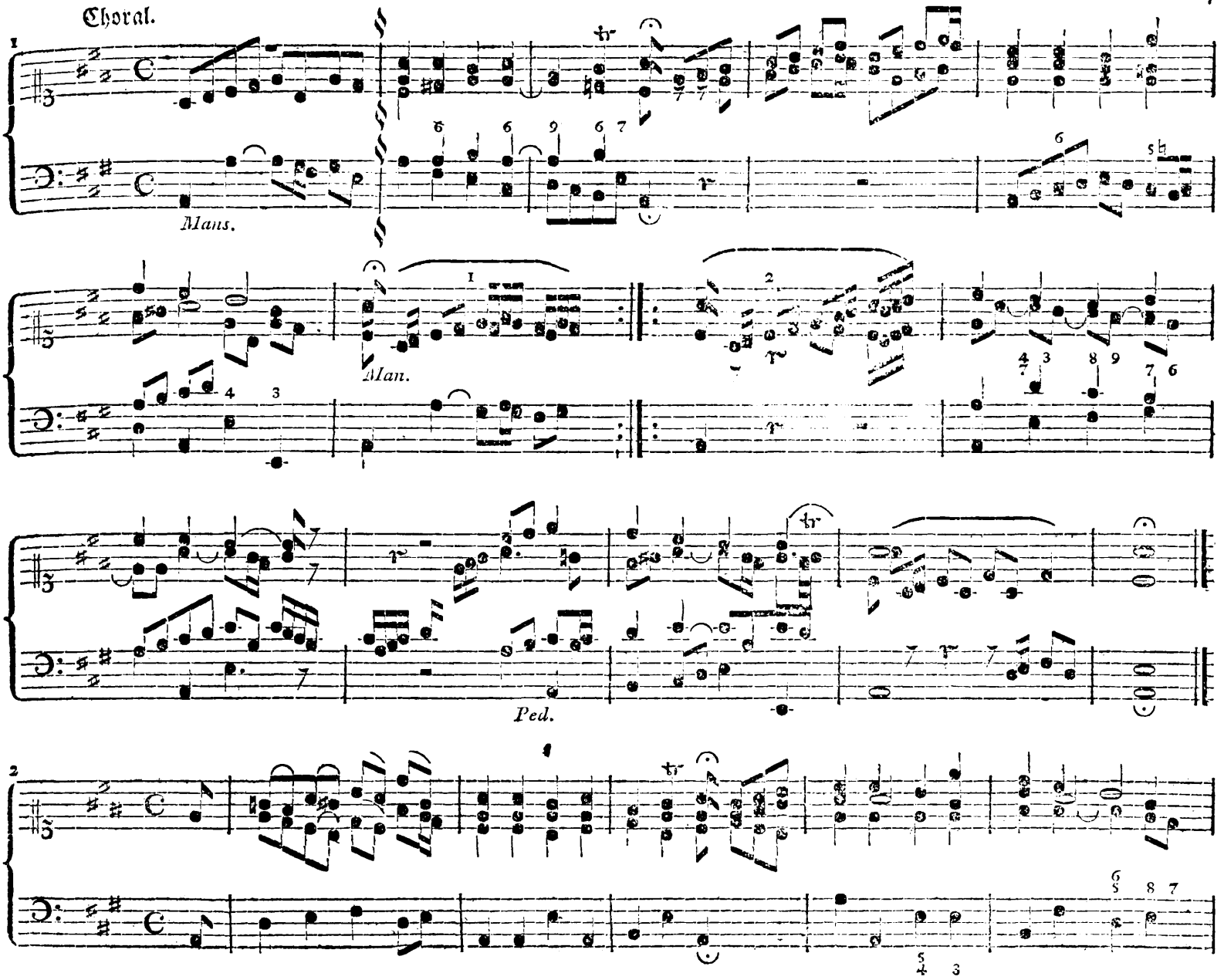
Vorspiel zu dem Liede: Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc.

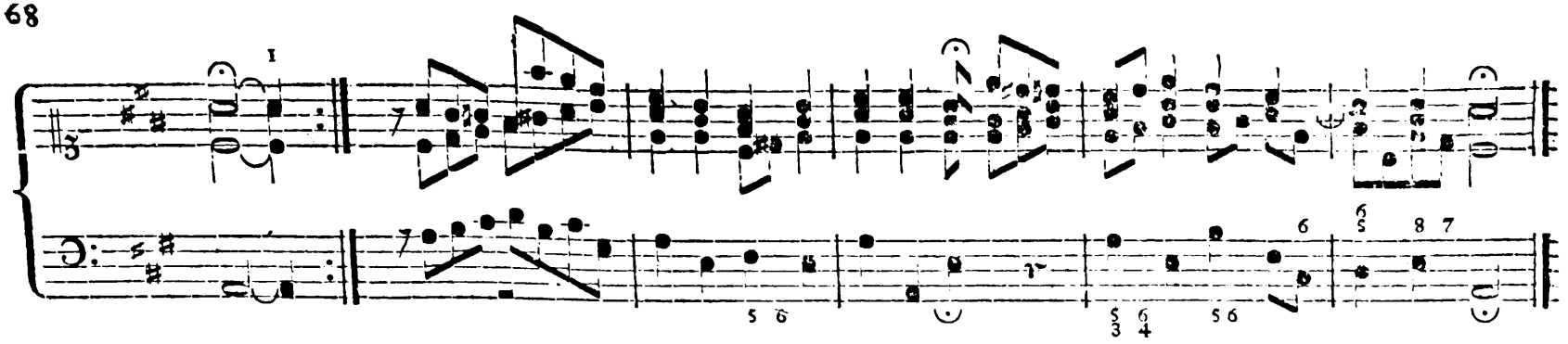




Das Thema zu obigem fugirten Vorspiele giebt die Unterlage zu der ersten Strophe der Choralmelodie ab, wie aus dem siebenten Takte erhellet. Mit dem Themate setzt gleich ein Contrathema ein, welches jedoch, wegen dem beschränkten Umfange des Tonstücks nicht als Hauptgedanke neben dem Themate bearbeitet werden konnte. Um dem Vorspiele sichtbare Beziehung auf den Choral selbst zu geben, erscheint in der Mitte des Stücks der Sopran mit der ersten Strophe des Chorals. Bei dieser Form des Vorspiels, wo das Thema keine merkliche Beziehung auf die Choralmelodie hat, ist es immer rathsam, durch dieses oder ein ähnliches Hülfsmittel den nächsten Zweck des Vorspiels zu befördern.

Der Alt tritt mit dem Themate ein, welches einen Anhang hat, der in die Dominante überleitet. Das Pedal begleitet das Thema mit einem Contrathema. Zu Anfang des vierten Taktes erscheint der Sopran mit dem Comite, der Alt ergreift nun das Contrathema, der Baß aber schreitet baßmäßig fort Nachdem der Sopran das Thema vorgetragen hat, tritt mit dem 7ten Takte dasselbe im Basse ein, und die Oberstimme rezitirt die erste Strophe des Chorals. Der Baß begnügt sich jedoch blos mit Aufführung des wesentlichen Theiles vom Themate. Es folgt nun eine kurze Entwickelung einiger Theile des Thematis in den beiden Oberstimmen. Im eilften Takte bringt der Sopran das Thema in der Gegenbewegung. Er und die übrigen Stimmen schreiten dem Themate gemäß fort bis zur Cadenz, im 13ten Takte. Nun formirt der Baß einen kurzen Orgelpunkt, über welchem die Mittelstimme das erste Glied des Thematis, jedoch diminuirt, zweimal aufführt, worauf der Schluß erfolgt.


Choral.
1
Mans.
Man.
Ped.
2

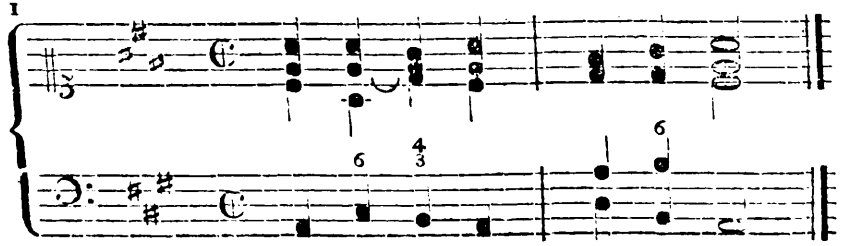


Der Einsatz zu dem Chorale Nro. 1. ist aus dem Themate des Vorspiels genommen, und giebt wiederum das Thema zu den folgenden Zwischenspielen ab, auch bezieht sich der Gesang der begleitenden Stimmen während des Chorals darauf. Bei a) ist eine kanonische Nachahmung in unisono. Bei b) bringt der Tenor das Thema des Zwischenspiels, nachdem es ihm der Baß im vorhergehenden Takte schon einigermaßen zuvor gethan hatte. Bei c) hat die Unterstimme das Thema des Zwischenspiels in der Gegenbewegung. Bei d) hat wiederum der Tenor das Zwischenspiel. Bei e) ahmt der Tenor den Alt in der Unterquinte nach. — Mit diesen auf Einheit und Kraft hinführenden, obgleich unbedeutend **scheinenden Hülfsmitteln**, muß sich der denkende Organist ganz vertraut machen.

Der Choral Nro. 2. ist in bloßen Grundaccorden geschrieben. Es ist schwer, manche Choräle in bloßen reinen Grundharmonien zu spielen, und doch hat dieser Vortrag auf einem sechzehnfüßigen Werke wohlgesuchter Stimmen vorzüglich viel Majestät und Würde. Von Rechts wegen sollte jeder Harmoniker und Organist auf diese Spielart hauptsächlichen Fleiß und viele Uebung verwenden. Es kostet wahrhaftig lange Uebung, ehe man eine Fertigkeit darin erlangt.

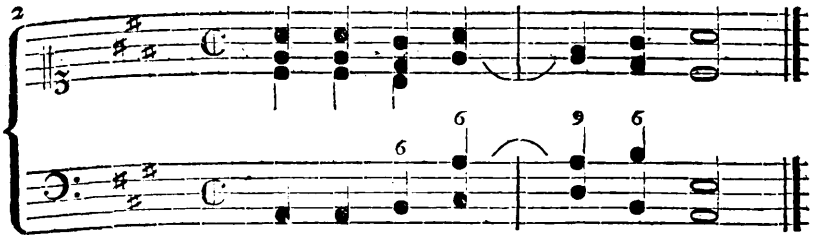
Dem Chorale sind kurze einleitende Harmonien beigefügt.

Derselbe Choral mit veränderter harmonischer Begleitung.

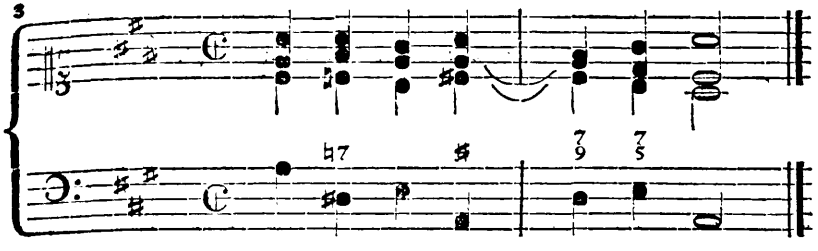


Da dieser Baß im Grundtone ganz richtig anhebt, aber sogleich wieder in ihn zurückgeht, welches leiermäßig klingt, so ist der folgende Baß besser, indem er sich majestätisch erhebt, und erst zu Ende der Strophe wieder in den Hauptaccord tritt. Auch ist der Gesang des Basses an sich fließender.

2

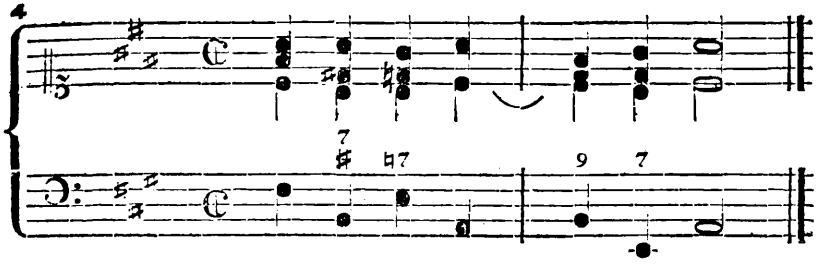


3



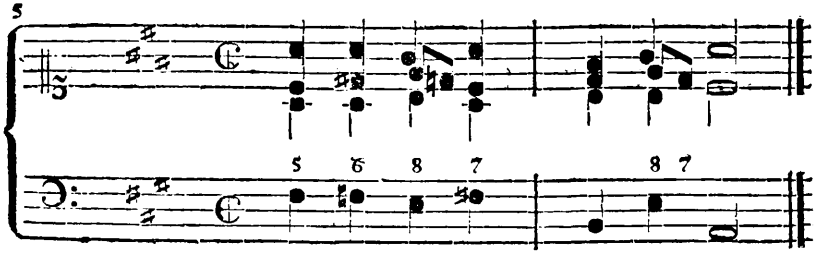
Harmoniereicher, als die vorherigen Exempel.

4



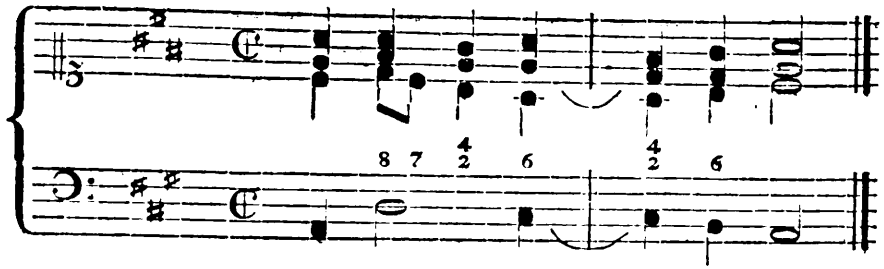
Wegen der Quintfälle ist dieser Baß baßmäßiger, als obige.

5



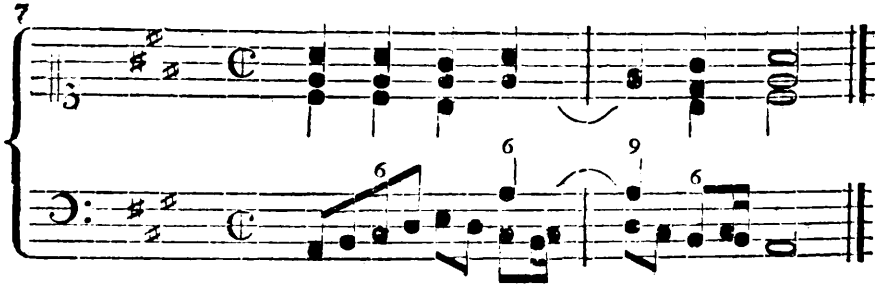
Harmoniereich.

6



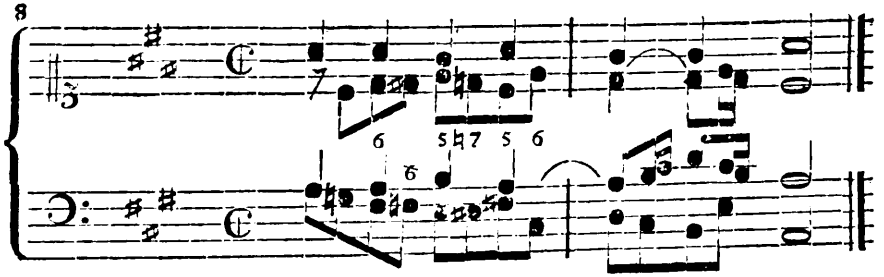
Dieser synkopirte Baß nimmt sich bei voller Orgel sehr kräftig aus.

7



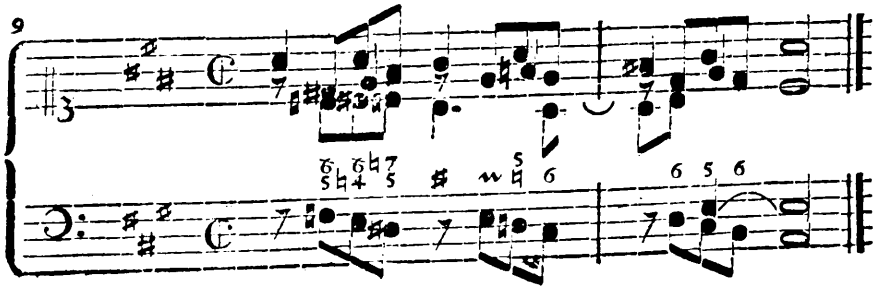
Der Baßgesang ist gut, und thut mit vollem Werke ebenfalls gute Wirkung.

8



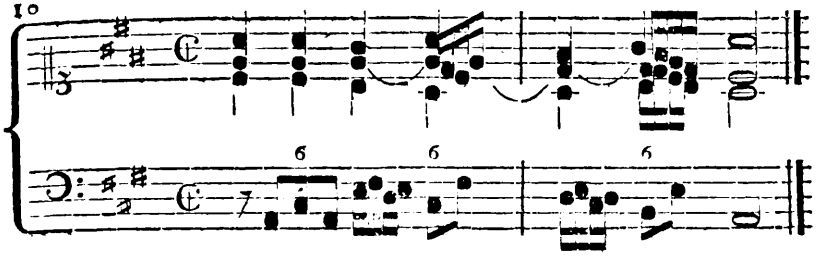
Die harmonische Begleitung hat bunten Kontrapunkt. In der Harmonie ist Kunst und Abwechselung.

9



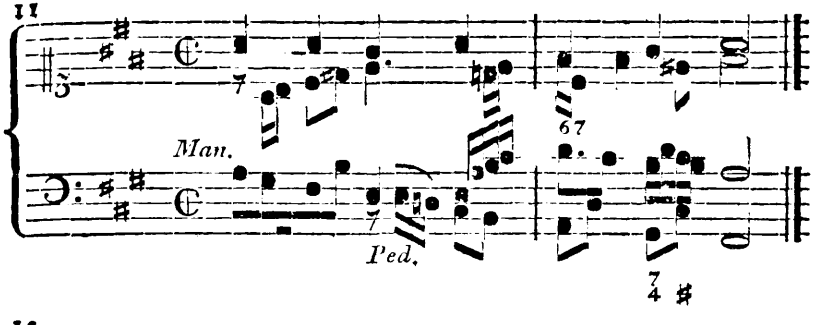
Der Baß hat ein sich gleich bleibendes Thema, eben so auch die Mittelstimmen. Letzteres ist chromatisch, und dadurch gewinnt die Harmonie an Abwechslung.

10



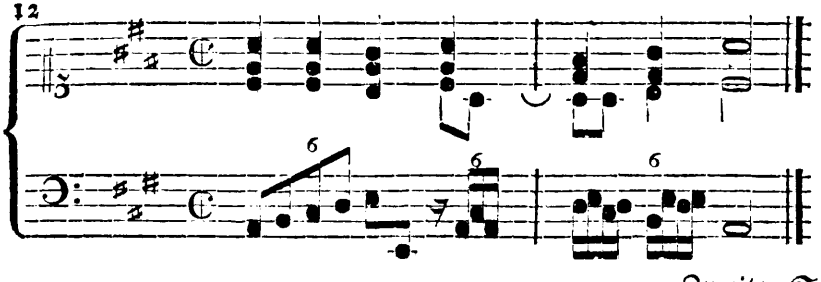
Mit voller Orgel ist dies Baßthema pathetischer, als das vorhergehende.

11



Die Baßstimme ahmt hier das Subject des Altes nach, aber umgekehrt.

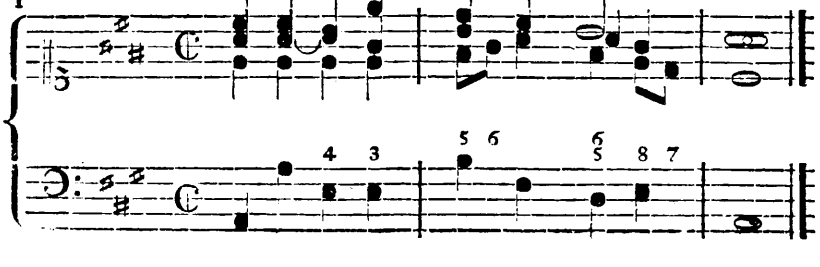
12



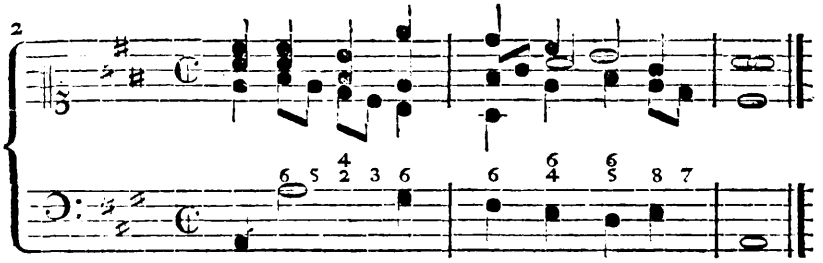
Hier erscheint das Thema des Vorspiels als Unterlage im Basse. Diese überlegte und bezugsreiche Spielart ist das wahre Kennzeichen eines denkenden und geschickten Organisten; nur findet man sie leider selten!

Zweite Strophe.

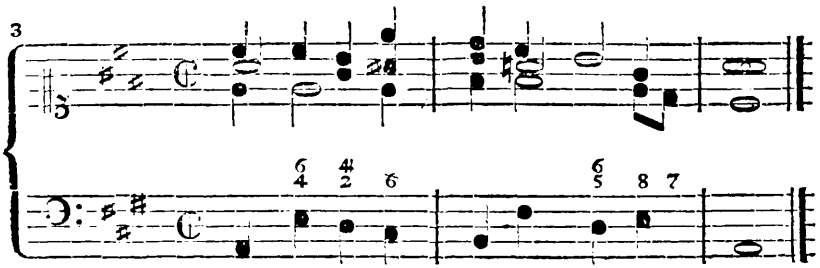
1



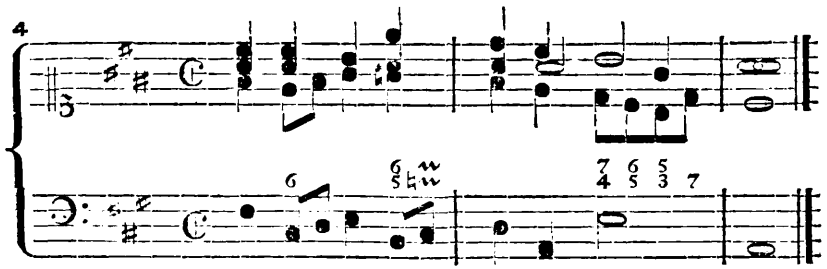
Nro. 1. hat den simpeln Grundbaß.



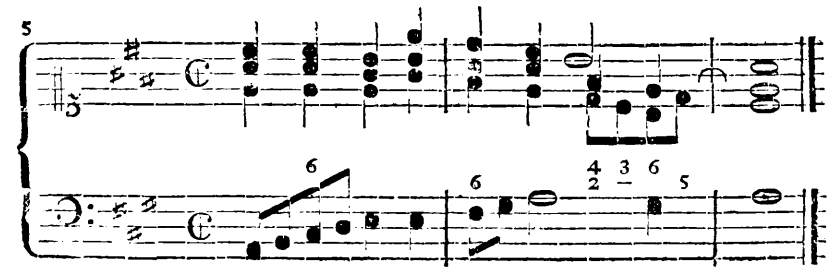
Nro. 2. hat einen guten Gesang im Basse.



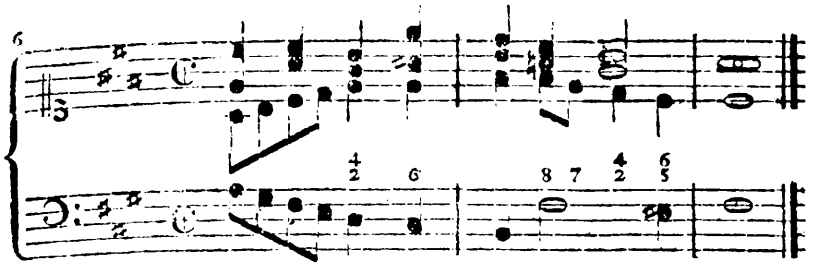
In Nro. 3. ist mehr Harmonie.



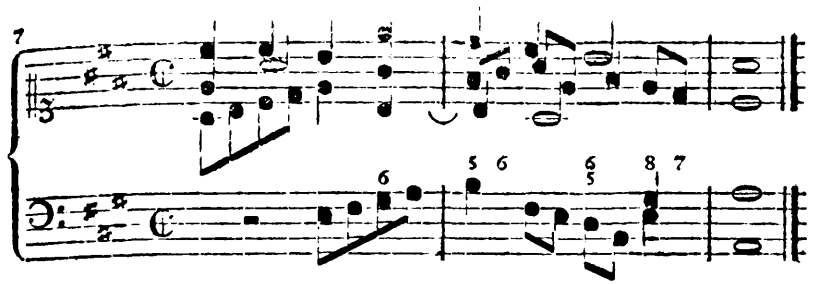
Der Baß ist melodisch gut.



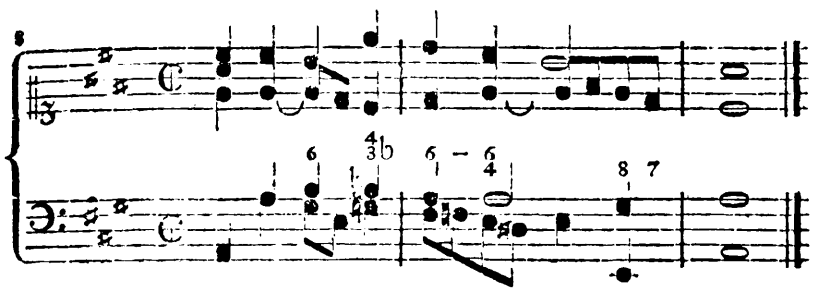
Der Baß hebt an mit dem Anfange des Thematis zum Vorspiel.



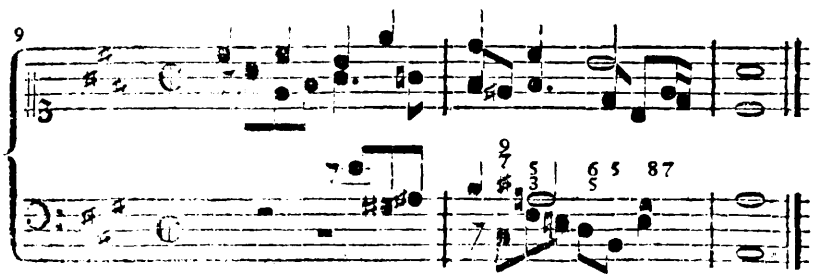
Hier fängt der Tenor mit dem Themate des Vorspiels an. Der Baß thut daſſelbe, aber in der Gegenbewegung.



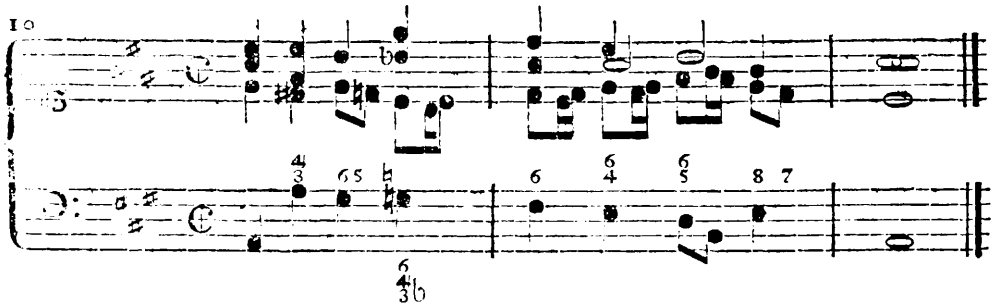
In dieſer kanoniſchen Nachahmung hat der Tenor das Thema des Vorſpiels, und der Baß ahmt regelmäßig in der Unterquarte nach.



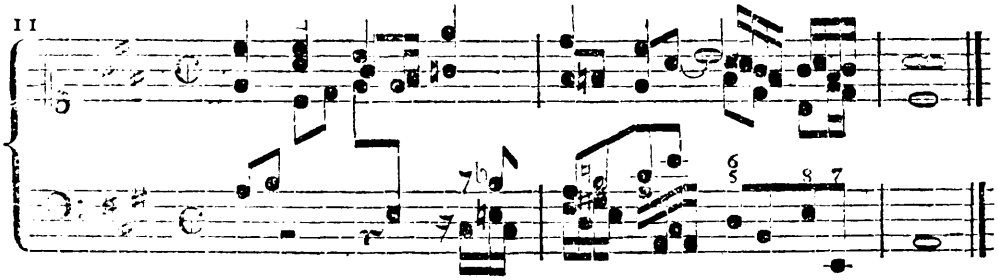
Mit chromatiſchen Harmonien.



Der Alt trägt ein Subject zu der Melodie vor, welches von dem Tenore nachgeahmt wird. Nach dem Tenore tritt auch der Baß, allein mit dem umgekehrten Themate ein.

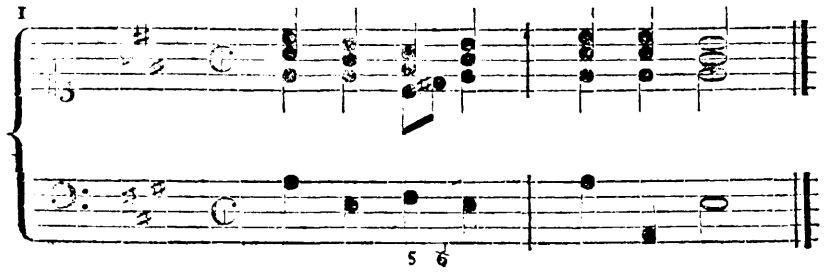


Der Gang des Baſſes iſt chromatiſch; der Tenor hebt ſich durch lebhafteren Geſang.

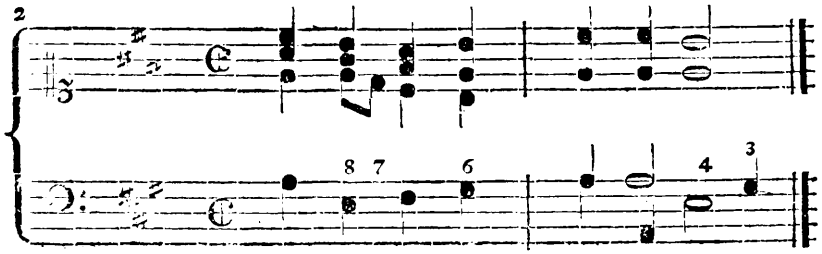


Der Tenor hebt an mit dem erſten Gliede des Thematis vom Vorſpiele, und der Baß bringt ſogleich das zweite Glied deſſelben nach.

Dritte Strophe.

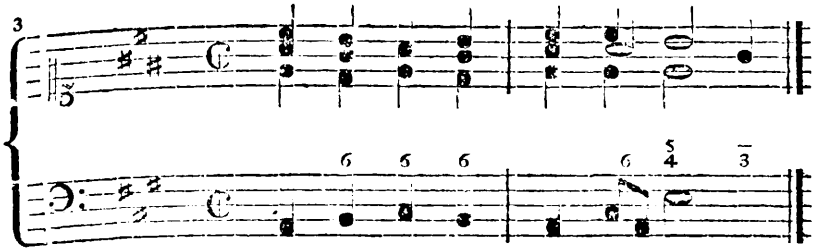


Bloße Dreiklänge.



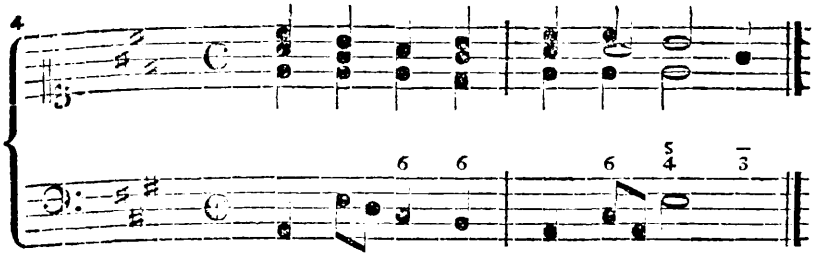
Gewöhnlicher Baß.

3



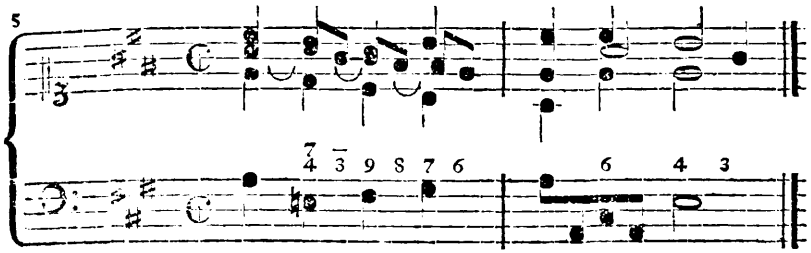
Dieser Baß ist zwar nicht fehlerhaft, jedoch wegen seiner Einförmigkeit und Monotonie nicht empfehlungswürdig.

4



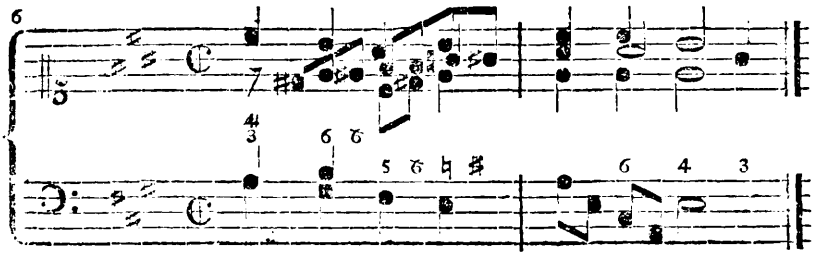
Dieser Satz ist vor dem vorigen um nichts besser, als um die zweite Baßnote. Denn diese giebt ihm eine bessere Gestalt.

5



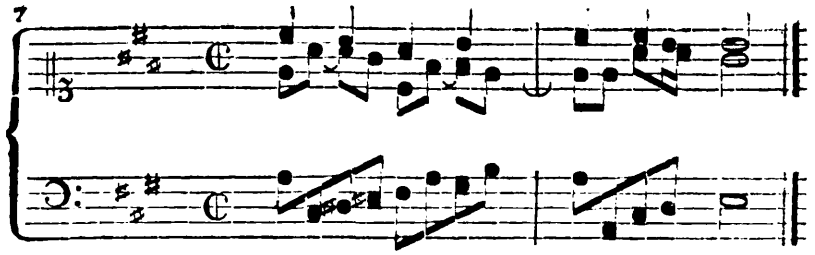
Der synkopirte Alt macht diese Harmonie interessant, denn er erregt bei jedem Accorde eine neue Erwartung.

6



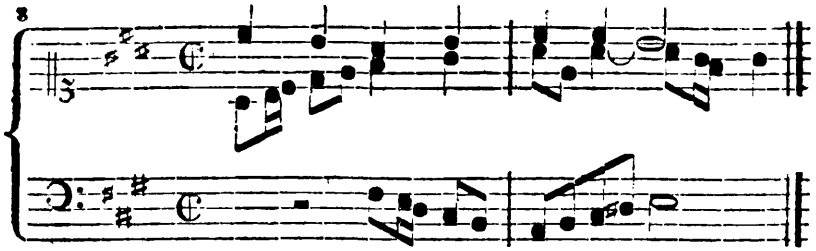
In diesem Satze hat der Alt einen fließenden chromatischen Gesang.

7



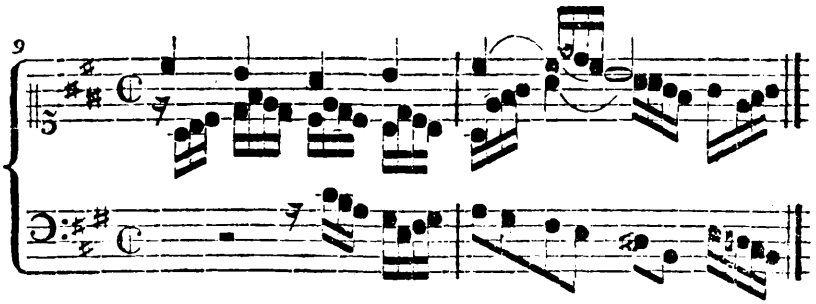
Dreistimmig; durch das synkopirte Altthema gewinnt die Harmonie an Abwechselung.

8



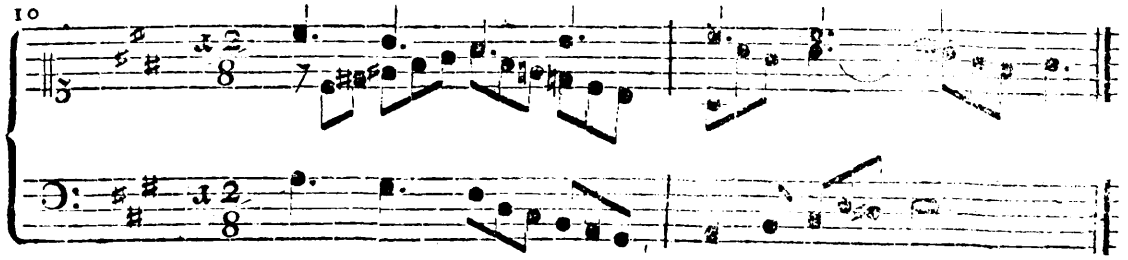
Hier ahmt der Baß das Altsubject in der Gegenbewegung nach.

9

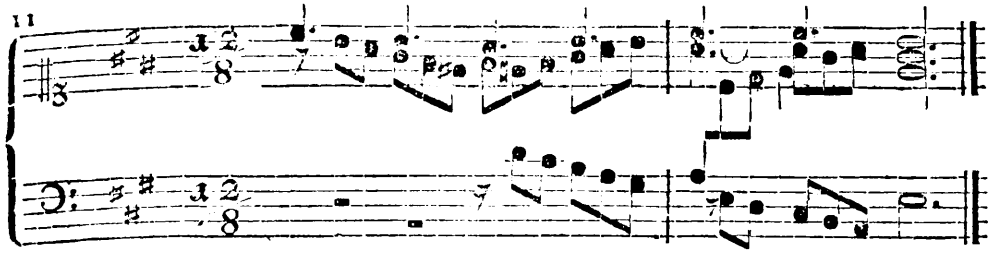


Die nämliche Bearbeitung, nur mit einem andern Subjecte.

10

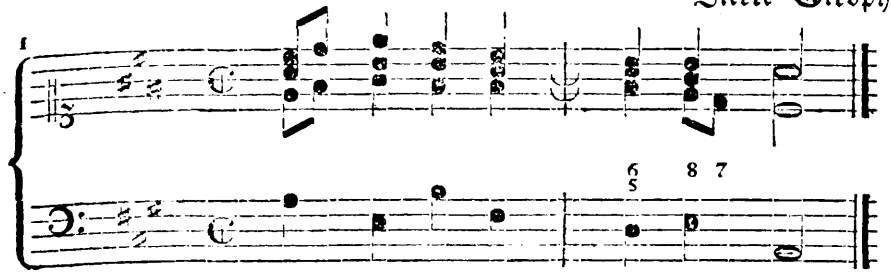


Die Choralmelodie ist in den $\frac{12}{8}$ Takt versetzt. Die Bearbeitung der begleitenden Stimmen ist wie in den obigen Beispielen.

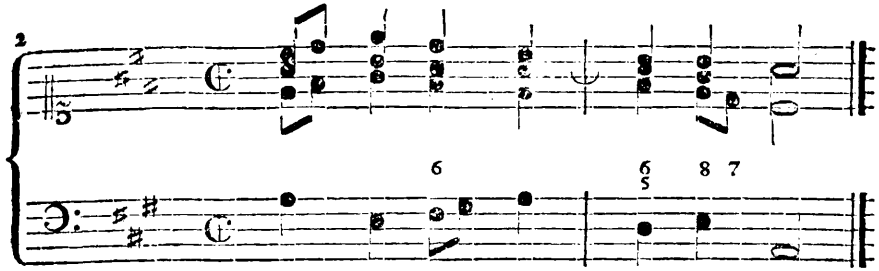


Hier führen das Subject alle drei Unterstimmen aus. Der Tenor ahmt den Alt in der Sexte und der Baß den Tenor in der Septime nach.

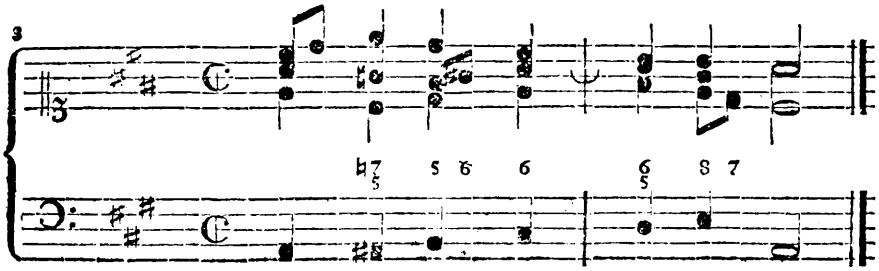
Vierte Strophe.



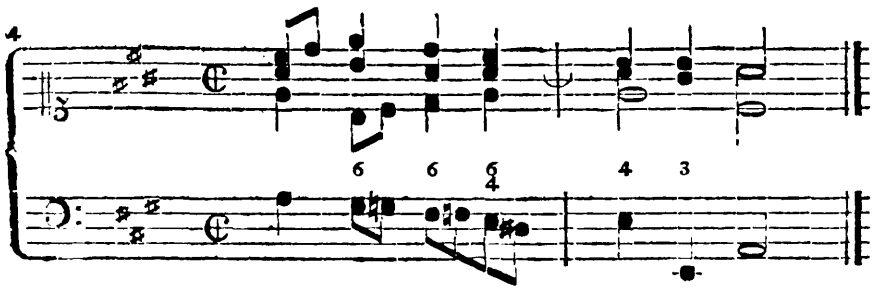
Blos reine Dreyklänge.



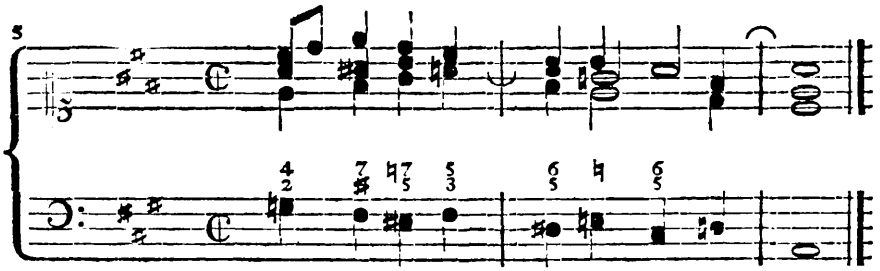
Zeichnet sich durch sangbare Mittelstimmen aus.



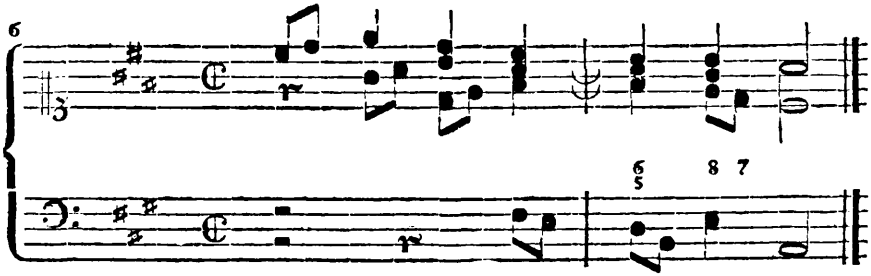
Hier ist in der Harmonie mehr Abwechselung.



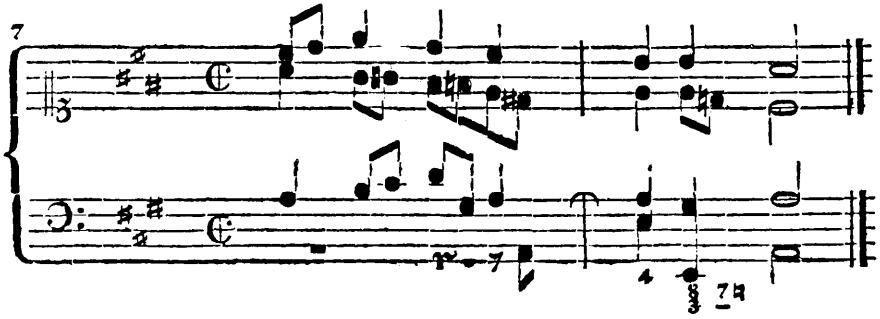
Chromatischer Baß.



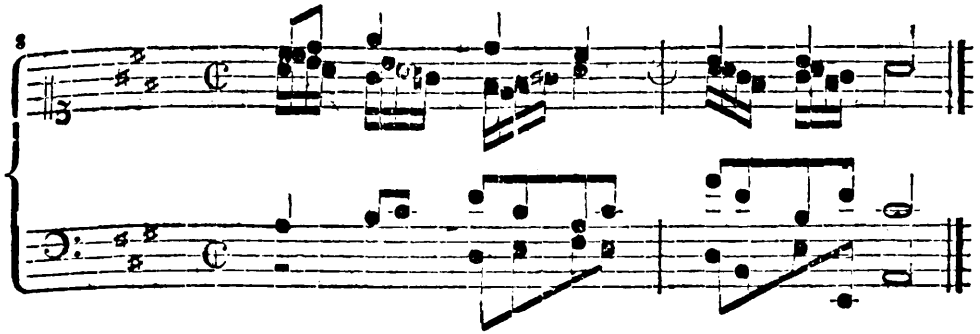
Frappante harmonische Begleitung. Der Baß, obgleich größtentheils ein alterirender, ist wegen seines streng gehaltenen, einförmigen Charakters gut.



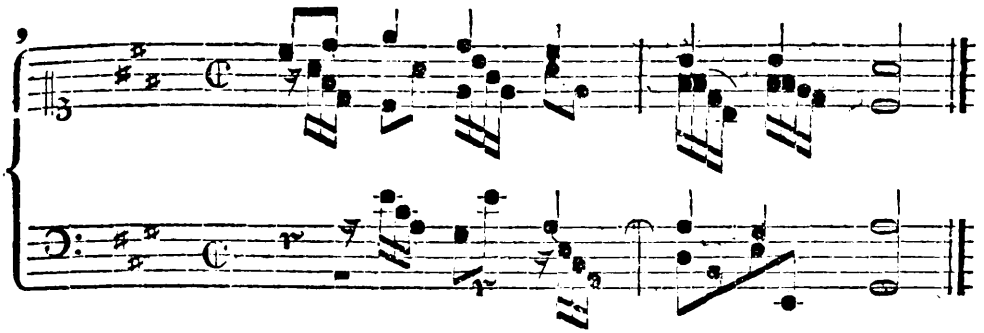
Alle drey begleitenden Stimmen ahmen das Thema des Soprans nach, der Baß aber in der Gegenbewegung.



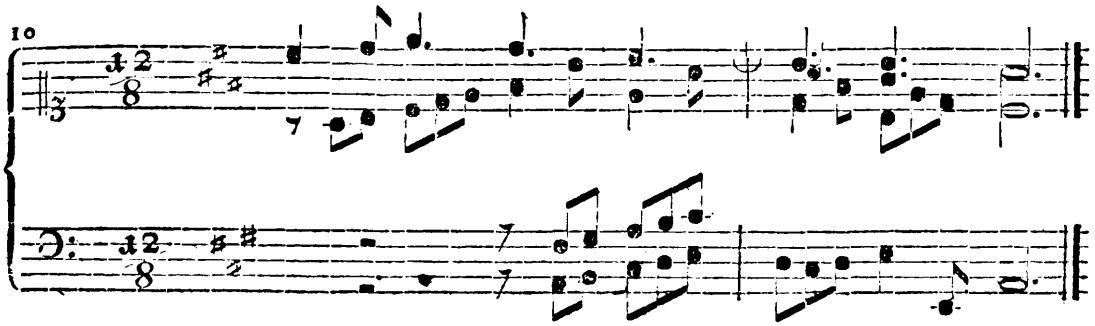
Sowohl Alt, als Tenor haben ein singbares Thema. Zuletzt tritt der Baß mit dem ihm eigenen Schlusse dazu.



Mit ähnlichen Wendungen, nur ist der Alt lebhafter und der Eintritt des Basses entspricht dem Eintritte des Soprans.

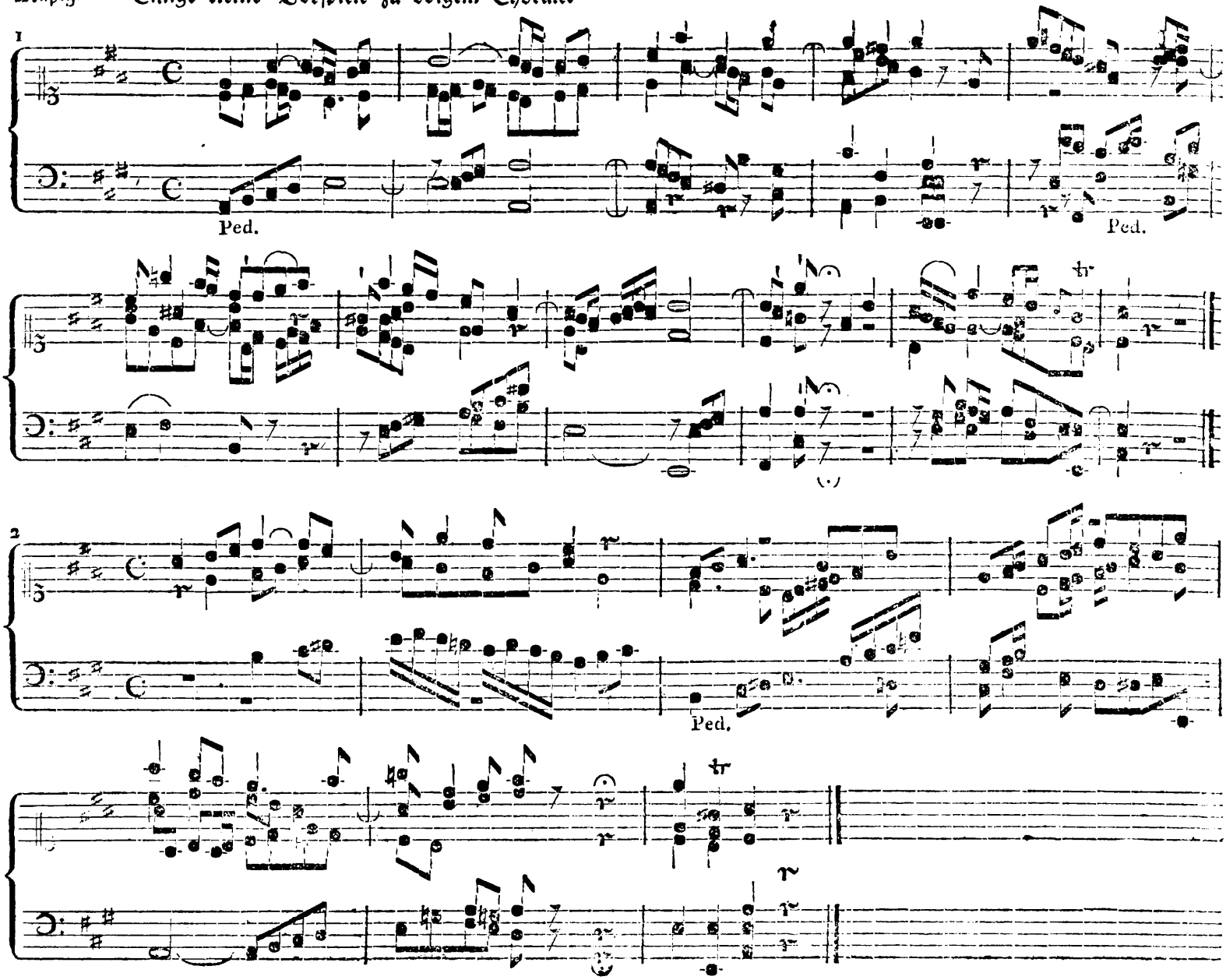


Dieser Satz ist künstlicher, weil sich alle drey Unterstimmen einander nachahmen.



Enthält wieder kanonische Nachahmungen und zwar zwischen dem Alte und dem Tenor und Basse.

Mäßig. Einige kleine Vorspiele zu obigem Chorale.



Es ist ausgemacht wahr, ob es gleich grade Anfängern meistens am wenigsten einzuleuchten pflegt, daß es schwerer ist ein kurzes Vorspiel gut zu machen, als ein langes. Die Wahrheit dieser Behauptung läßt sich mit ästhetischen Gründen sowohl, als mit grammatischen darthun. Die erstere kann man sich aus dem, was im erstern Abschnitte dieses Werkes über den Zweck des Vorspiels erinnert wurde, selbst ableiten, und die grammatischen glauben wir am einleuchtendsten aufzustellen durch pragmatische Betrachtung von Beyspielen. Da der Organist in unsern Zeiten aus einer sehr übel angebrachten Zeitersparniß derer, die das Liturgische dirigiren, im Präludiren immer mehr eingeschränkt wird, so werden dem angehenden Künstler dieses Fachs hoffentlich folgende vorläufige Bemerkungen nicht unwillkommen seyn.

Jedes Tonstück, mithin auch das Vorspiel wird von zwey Seiten beurtheilt, nehmlich von Seiten des Stoffs, und von Seiten der Form.

Soll das Vorspiel kurz seyn, so muß

I. in Ansehung des Stoffs

a) der Hauptgedanke des Vorspiels nicht nur überhaupt alle Erfordernisse eines guten Thematis *) in sich vereinigen, sondern auch insbesondere kurz und faßlich seyn. Die Ursache davon liegt darin, daß sich kurze und plane Gedanken auch im kurzen und gedrängten Vortrage so abhandeln lassen, daß die Ausführung Reichthum, Mannigfaltigkeit und Vollendung habe. Ein langer, wenig verständlicher Satz hingegen kann in einem sehr beschränkten Raume weder so mannichfach, noch so deutlich dargestellt werden, daß die bezweckte Empfindung bey den Zuhörern gehörig erregt werde, weil man genug damit zu thun hat, nur zu zeigen, was man eigentlich wollte. Das populäre eines musikalischen Gedankens aber fehlt in der größern melodischen und harmonischen Bestimmtheit und Leichtigkeit desselben. Die Erfindung eines solchen Satzes erfordert eben so viel Talent, als Beurtheilungskraft.

b) In der Ausführung muß blos das Wichtigste und Kräftigste ausgewählt werden. Wie in der Redekunst, so besteht auch in der Tonkunst die Ausführung eines Hauptsatzes aus einer zusammenhängenden Reihe von Gedanken, von denen einige nächste Beziehung auf den Zweck des Ganzen haben und wesentlich sind, andere hingegen blos der Erläuterung, der Verzierung, des Zusammenhangs wegen vorhanden, mithin weniger wesentlich sind. Hieher sind z. B. zu rechnen, Zergliederungen des Thematis, oder eines andern mit diesem nahe verwandten Satzes, wie im Fugenstile der dem Themati untergelegte Kontrapunkt ist, Anhängsel an Hauptperioden **), Uebergänge, Einleitungen zur Cadenz, Episoden, d. h. Einmischung ganz fremdartiger Sätze u. s. w. Ist dem Vorspiele nur kurze Frist gestattet, so muß man also mit der Ein-

*) S. die Bemerkungen zum ersten Vorspiele des ersten Theils.

**) Dergleichen Anhängsel an Hauptperioden und Einleitungen zur Hauptcadenz nehmen itzt, zumal im galanten Stile einen sehr beträchtlichen Theil der Tonstücke ein. Man betrachte einmal eine Sonate fürs Clavier von Mozart, die größtentheils nach einer Form, obgleich mit unendlichem Reichthume des Geistes gearbeitet sind, rechne die Anhängsel weg und das Uebrigbleibende wird oft kaum die Hälfte ausmachen. Da nun dergleichen Anhänge einen leichtern, flüchtigern, meist launigern Vortrag erfordern, als die Haupttheile, so erhellt, wie nöthig dem guten Clavierspieler Kenntniß des Rhythmus und der üblichen Form unserer Tonstücke sey.

schaltung solcher außerwesentlicher Theile sparsam seyn und sich dafür nur an das Wesentliche halten. Oft kann nicht einmal dieses ganz ausgeführt werden und dann muß man entweder wieder aus diesem blos das Erheblichste auswählen, oder die Ausführung überhaupt nur fragmentarisch behandeln. Am sorgfältigsten muß man sich hüten, über dem Zufälligen das Wichtige zu vernachlässigen, denn das ist der größte und unverzeihlichste Fehler, der hierin begangen werden kann. — Was nun

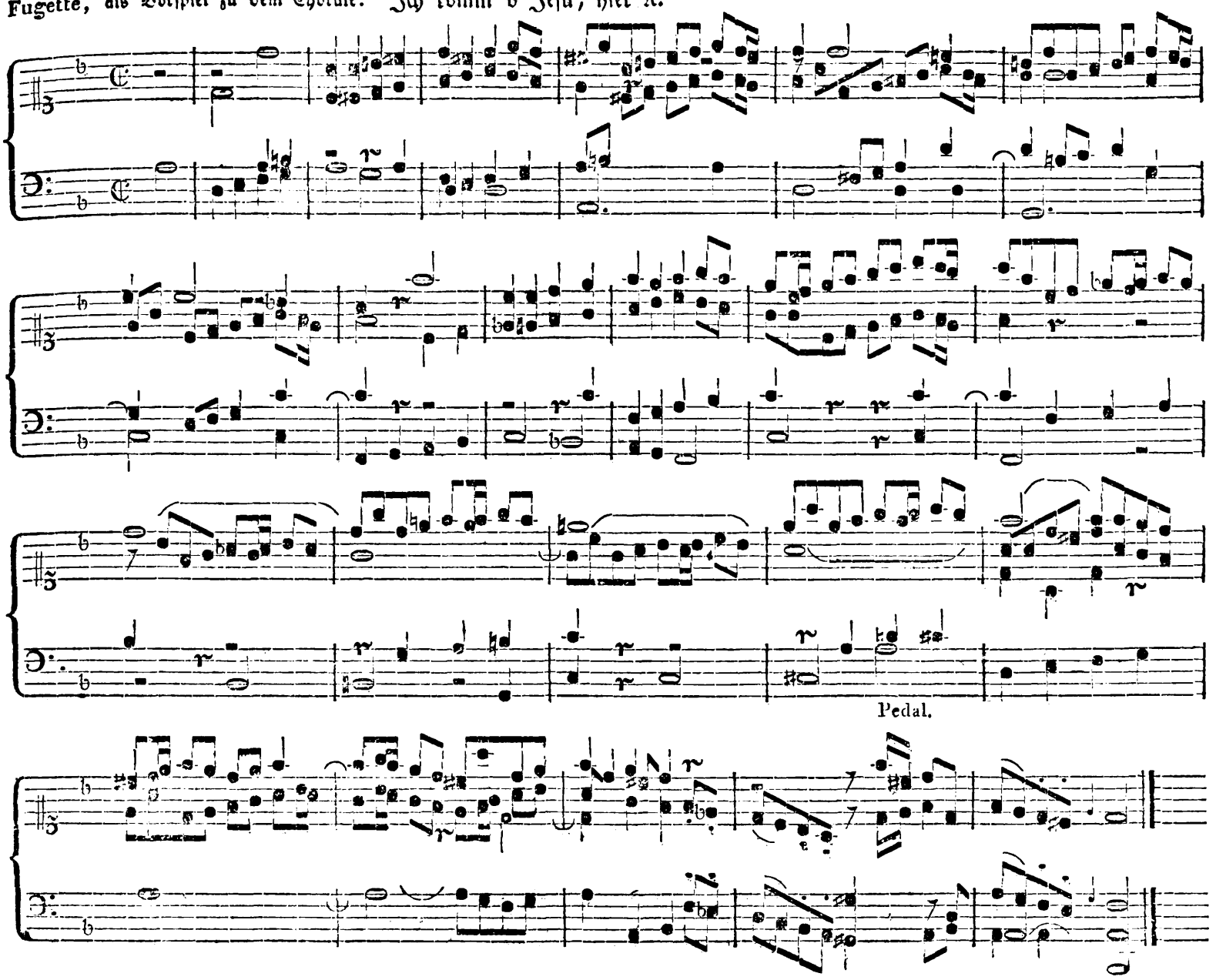
II die Form anbetrifft, so muß man darauf bedacht seyn, die einzelnen, nach den angezeigten Grundsätzen ausgewählten Theile so zusammen zu drängen, daß das Ganze gehörigen Zusammenhang, Ausdruck und Geschmack habe, oder, mit andern Worten, daß es auf die beste Art seinem besten Zweck entspreche. Die hierzu nöthige Beurtheilung und Fertigkeit wird dem Tonkünstler freylich erst durch sorgsames Studium und lange Uebung, aber bis dahin wird dem, welcher wahren Beruf zur ausübenden Kunst hat, reines Naturgefühl von selbst den rechten Weg zeigen, besonders wenn er gute Muster studirt, ohne sie ängstlich nachzuahmen. Es ließen sich hierüber mancherley Regeln nachweisen, aber sie würden von unbedeutendem Nutzen seyn, weil das, was sie bezwecken sollen, weder Produkte des Gedächtnisses, noch des ängstlichen Raffinements, sondern größtentheils des natürlichen Kunsttalents sind.

Nur auf einen wichtigen Punkt will ich im Vorbeygehen aufmerksam machen; — es ist die Modulation. Je kürzer das Tonstück ist, um so deutlicher und einfacher muß auch die Modulation seyn. Mancher Anfänger hält eine Reihe abentheuerlicher Harmonien groteſk geordnet für genie- und kunstmäßig; — aber er verfällt da auf ein eben so schädliches Extrem, als wenn er in ewigen Quintentranspositionen, Rosalien, oder Terz und Sextengängen fortschreiten wollte. Der Künstler, welcher aus dem Herzen spielt oder schreibt, wird auch hierin von selbst den besten Weg treffen; denn das Herzliche flieht das Gezwungene und allen Flitterstaat; es gefällt sich nur im einfachsten, anspruchlosesten Gewande. — Nun noch einiges über obige beiden Vorspiele.

Das Thema zu dem Vorspiele No. 1., welches vom Soprane aufgeführt wird, ist von einem Basse begleitet, der die Unterlage zu dem Anfange des Chorals abgiebt, und schon oben im ersten Vorspiele das erste Glied des Themgtis ausmachte. Diese beiden kurzen und faßlichen melodischen Gedanken, nehmlich das Thema und der Kontrapunkt zu demselben sind der Stoff, mit dessen Ausführung sich das Vorspiel lediglich beschäftiget. Diese weitläufig hier zu entwickeln, würde überflüssig seyn, weil bereits Anleitung genug dazu gegeben worden ist, und die beiden Hauptgedanken so beschaffen sind, daß man sie nicht leicht aus dem Gesichte verlieren kann.

Von dem Vorspiele No. 2. gilt das Nehmliche. Die Stimmen ahmen sich gleich bey ihrem Eintritte kanonisch nach. In der zweiten Hälfte des zweiten Takts hebt der Tenor mit dem Themate an. Mit der ersten Note des fünften Taktes tritt der Sopran mit dem Themate in der Gegenbewegung ein, und der Alt folgt ihm auf der zweiten Note gleichermaßen u. s. w. Die Fortschreitung aller Stimmen ist dem Themate gemäß, wie z. B. im 4ten Takte, wo Alt und Sopran das Thema per diminutionem enthalten. Die Modulation in beiden Tonstücken berührt nur die Dominante und die nächst verwandten Tonarten.

Fugette, als Vorspiel zu dem Chorale: Ich komm o Jesu, hier ꝛc.

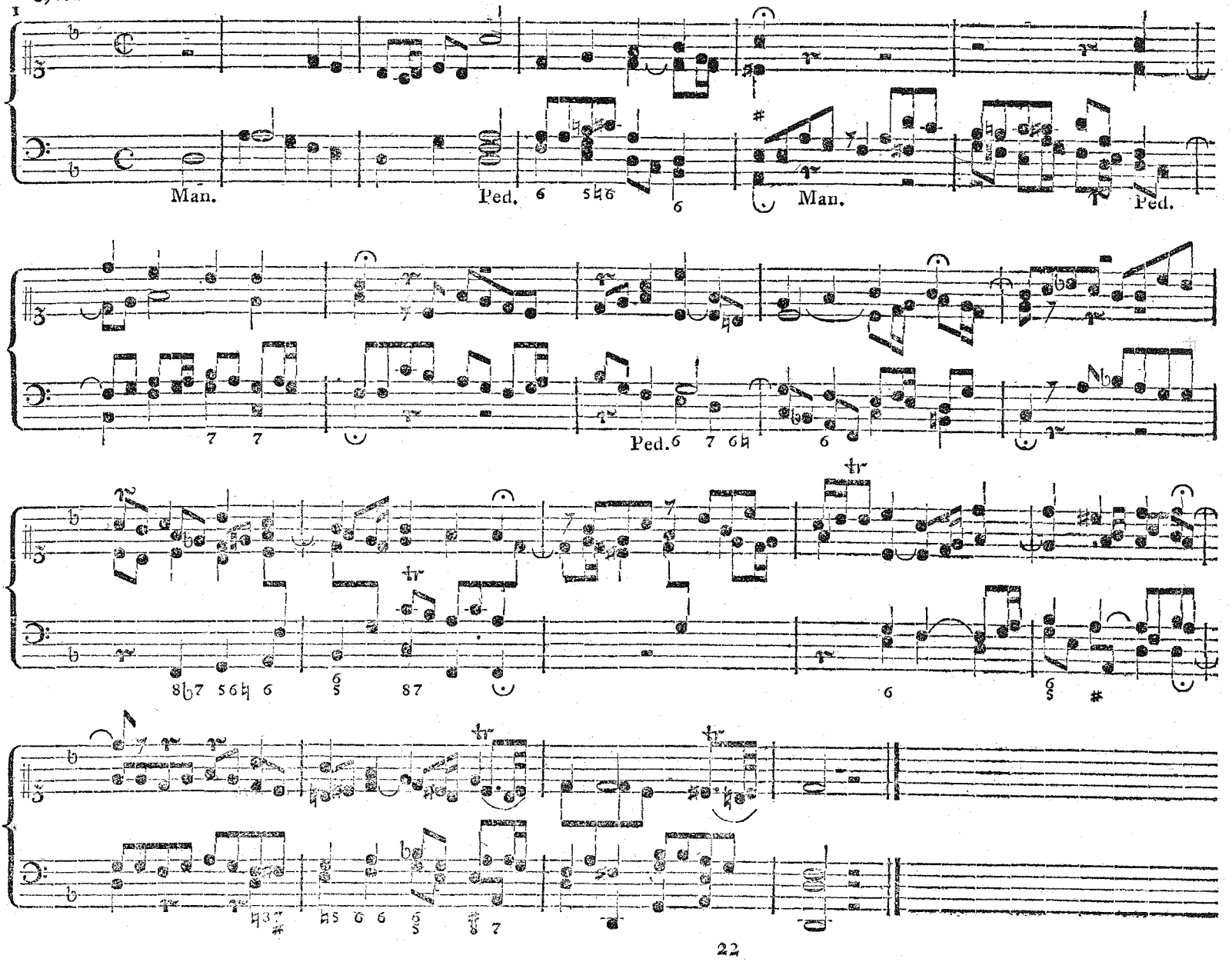


Das Thema zu vorstehender Fugette ist die erste Strophe der Choralmelodie selbst. Der Baß beginnt mit demselben. Der Alt erscheint in der ersten Hälfte des ersten Taktes mit dem Comite und der Sopran folgt in der andern Hälfte desselben Taktes ebenfalls mit dem Comite. Mit der letzten Note des dritten Taktes tritt der Tenor mit dem Themate selbst ein. Indem nun die drey Oberstimmen das Wesentlichste des Thematis per diminutionem zergliedern, schreitet der Baß dem Einsatze des Thematis angemessen fort bis zum siebenden Takte.

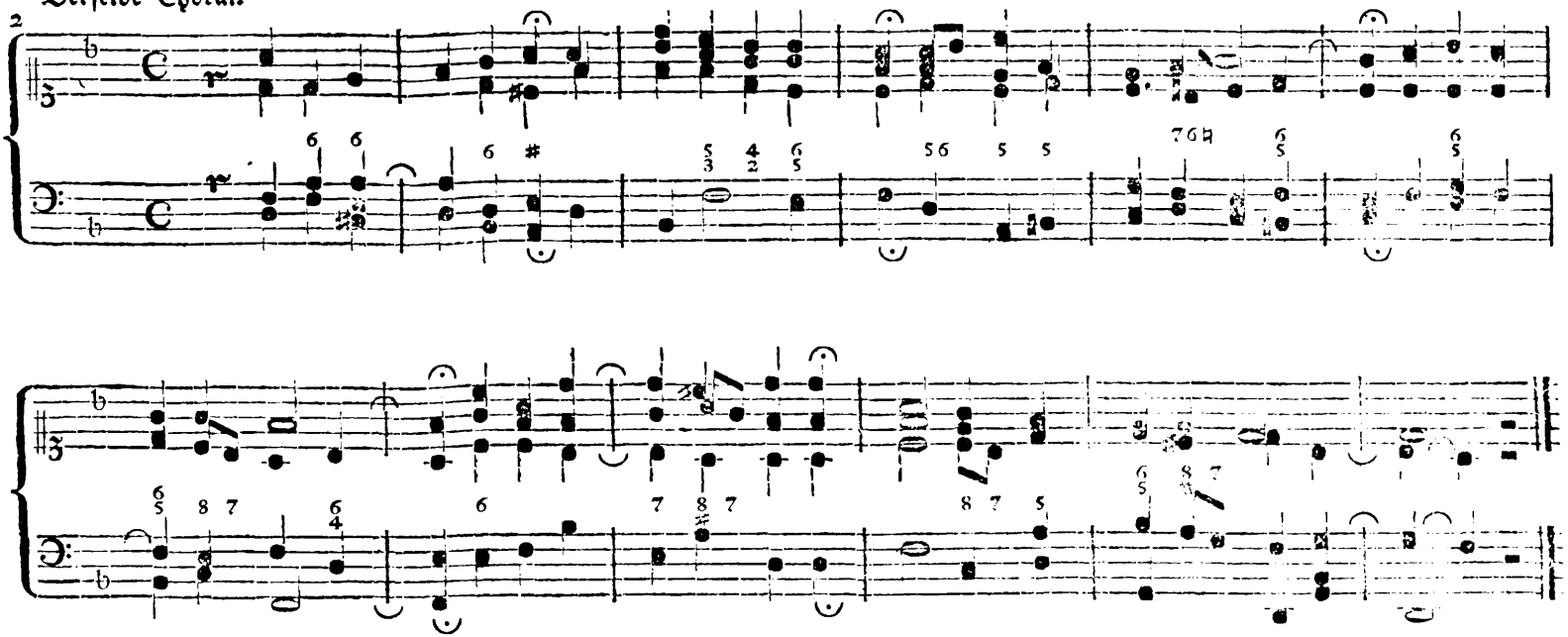
Mit der letzten Note desselben Taktes setzt der Baß ein, um das ganze Thema in F dur vorzutragen. Die übrigen Stimmen folgen ihm theils mit dem Themate, theils mit dem Comite desselben auf eben die Manier, in welcher sie zum Anfange der Fugette eingetreten waren.

Vom eilften Takte an bis zum sechzehnten leiten die beiden Oberstimmen in einer Figur, welche auf das Thema nächste Beziehung hat in den Hauptton zurück. Der Tenor tritt auf und ab, um an das Thema zu erinnern; der Baß aber begnügt sich den Gang der Harmonie kurz zu bestimmen. In der zweiten Hälfte des sechzehnten Taktes tritt er aber wieder mit dem Themate im Haupttone ein und nachdem er dasselbe vorgetragen hat bildet er einen kurzen Orgelpunkt, worauf er mit den übrigen Stimmen, die indessen das Thema weiter bearbeitet hatte, einen unterbrochenen Schluß (Cadence rompue) macht, dem jedoch bald, auf eine dem Themati angemessene Weise der vollkommene Schluß folgt.

Kann man der Fuge eine deutliche und konsequente Modulation geben, wie hier, wo sich die Harmonie wie in jedem andern Tonstücke erst nach der Dominante und von da durch wenige nach verwandte Tonarten in den Hauptton zurück bewegt, so befördert man ihre Verständlichkeit ungemein. Nicht blos der der Fuge eigene, eng verschlungene Rhythmus, sondern auch, und vielleicht mehr noch, der dem Unkundigen auffallende anscheinende Wirwirr in der Modulation, machen sie ihm zu einem Chaos. Wie einige Neuere, vorzüglich Haydn diesem Uebelstand abzuhelfen suchten, — davon werden Beyspiele gegeben werden, wenn wir von der Fuge ausschließend reden werden.


Man.
Ped.
Man.
Ped.
Ped.

Derſelbe Choral.

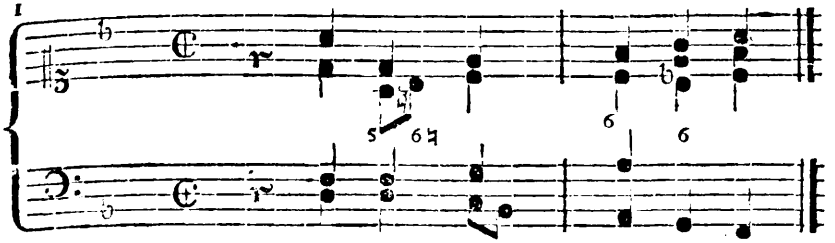


Der Choral No. 1. iſt mit Einleitungs und Zwiſchenſpielen verſehen, die ihn in nähere Beziehung zum Vorſpiel bringen. Die Zwiſchenſpiele ſind mit dem Chorale ſelbſt eng verwebt. Hierdurch bekömmt die Begleitung überhaupt einen höheren und wichtigern Charakter. Eine nähere Analyſe darf ich der eigenen Uebung überlaſſen.

Bey No. 2. habe ich blos wieder einiges über die Modulation zu erinnern. Wenn ein Choral in der weichen Tonart geſchrieben iſt und einen Abſchnitt in der Quinte formirt, ſo ſchließt man dieſen Abſchnitt gewöhnlich in dem Dur Accorde der Dominante, oder der Schlußquinte vom Haupttone. Bisweilen geht man aber auch in den nächſten Anverwandten des Stammaccordes. Nur muß man ſich hüten, in dergleichen Chorälen gleich im Anfange und zu ſchnell auszuweichen, ſonſt wird der Haupton zu früh verwiſcht und das Volk verwirrt. Es kann daher ein Choral übrigens ganz rein begleitet werden und dennoch in dieſem Punkte große Fehler haben. Folgende Beiſpiele werden diss deutlicher machen.

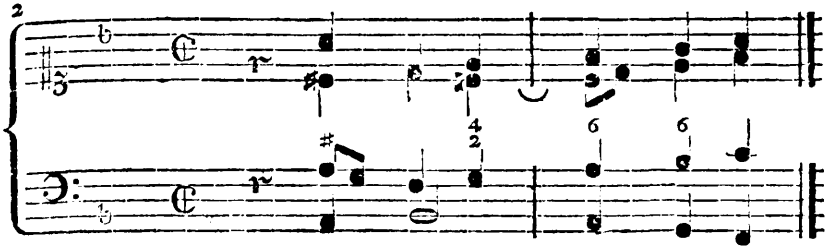
Derselbe Choral mit veränderten Harmonien.

1



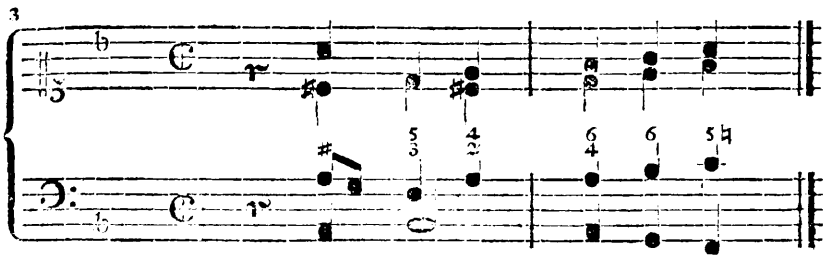
Die Harmonie weicht hier zu frühe aus der Haupttonart.

2



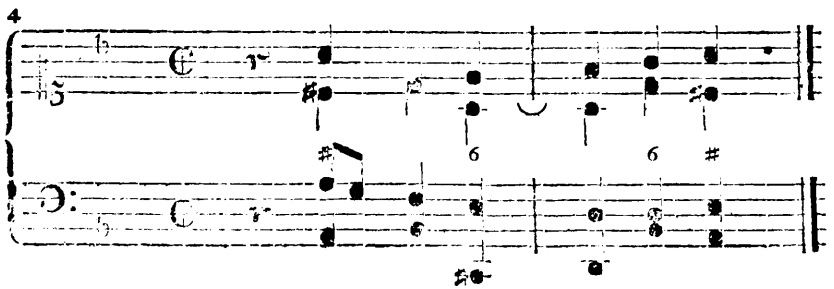
Die Ausweichung erfolgt hier ebenfalls zu frühe, denn die Haupttonart ist dem Zuhörer noch nicht fühlbar genug gemacht.

3



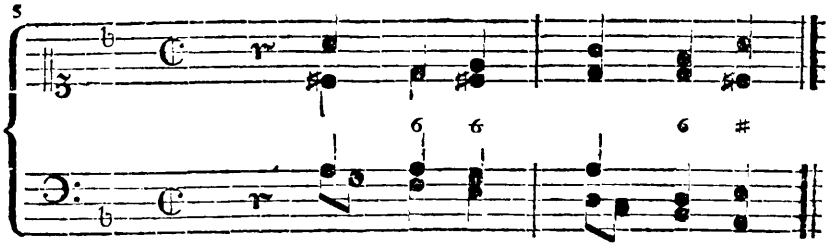
Diese Harmonie ist um einen Grad besser, als die vorherigen, weil doch der vierte Accord wieder der Haupttonarte angehört.

4



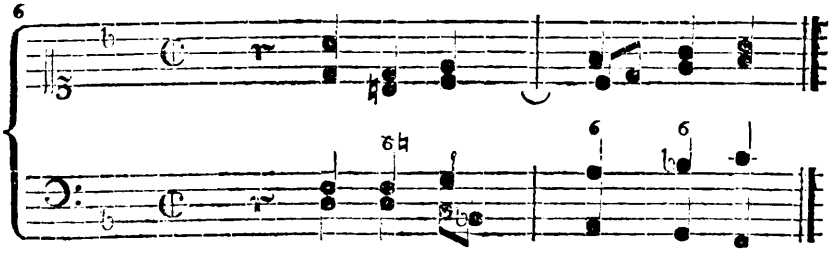
Bis auf die Sprünge im Basse gut.

5



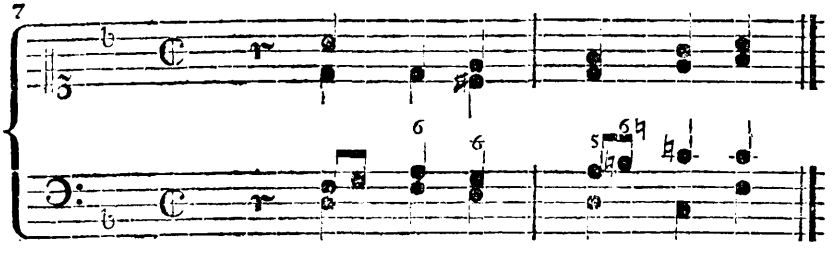
Regelmäßig und sangbar. Eigentlich liegt nehmlich in den beiden ersten Noten der Choralmelodie ein Baßschluß und darum gebürte der Note a, der Accord; aber um die Haupttonart gehörig anzuzeigen, muß man vor der Regel eine Ausnahme machen und den D Accord nehmen.

6



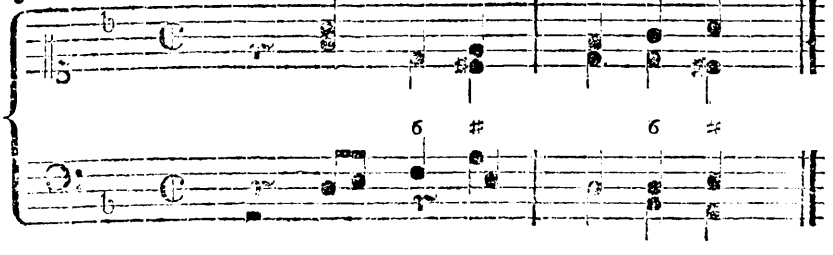
Der zweite Accord ist aus dreierlei Ursachen zu tadeln. 1) leitet er zu früh in eine fremde Tonart, nehmlich nach C. 2) zerstört das h im Alte das Gefühl des Haupttones um so mehr, da D moll in seiner Tonica b führt, und 3) würde nach den gegebenen Regeln, welchen zu Folge zur Secunde der Accord der Dominante gehört, die dritte Note der Melodie e der As accord erfordern. Hier aber folgt Cs und das giebt dem Satze große Aehnlichkeit mit einem unharmonischen Querstande.

7



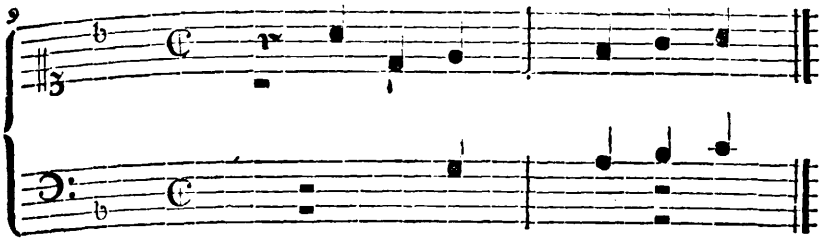
Hier ist die Tonart besser gehalten; nur hat man sich, meiner Empfindung nach, zu lange darin verweilt, um noch nach C auszuweichen. Das Ohr ist an Cis gewöhnt und nimmt das C in der Schlußquinte von f ungern an.

8



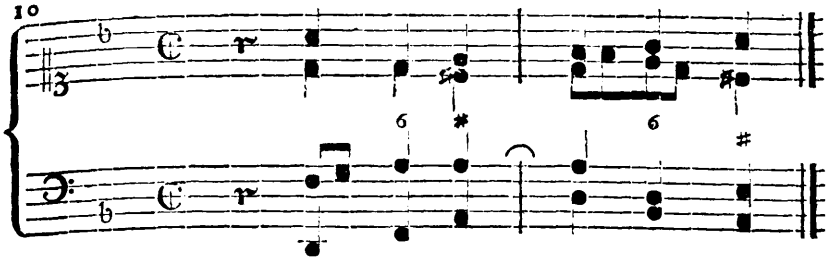
Der Baß imitirt die beiden ersten Noten des Cantus firmi.

9



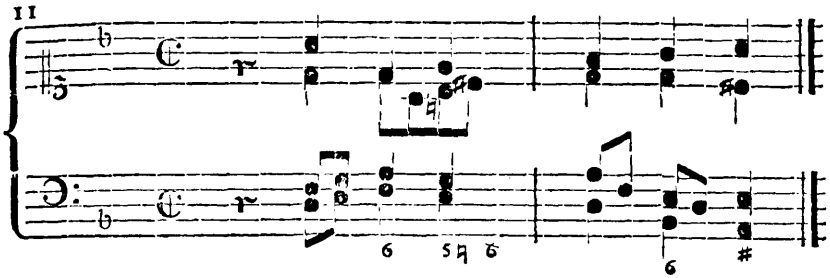
Der Alt ahmt die Choralmelodie in einer andern Tonart nach.

10



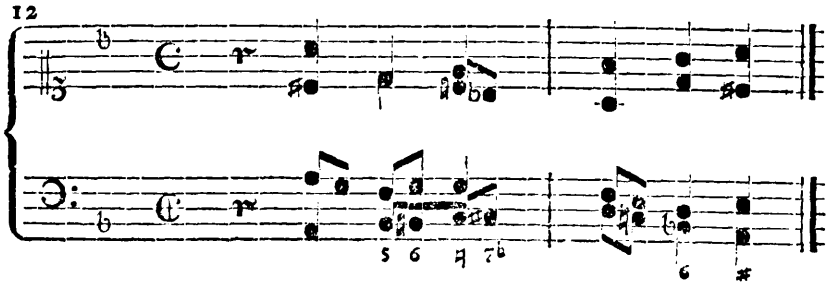
Der Gang des Basses begreift den vollen Accord der Tonart in sich und schickt sich zum Ausdruck des Pathetischen.

11



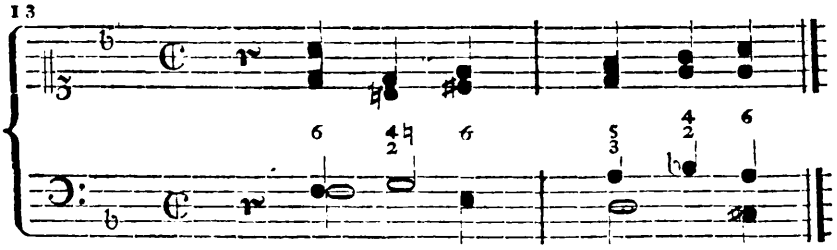
Der Alt bringt von der zweiten Note an den Comitem von der Choralmelodie, aber per diminutionem.

12



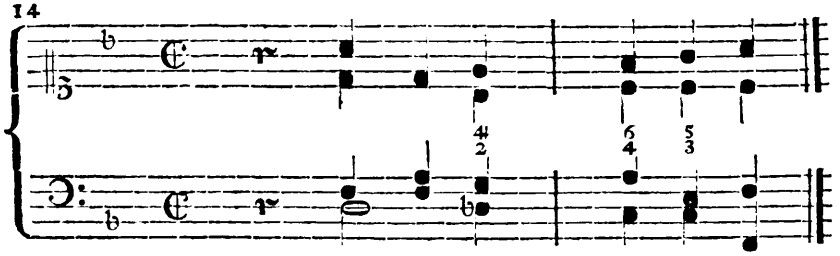
Der Baß schreitet chromatisch fort.

13



Der Gang des Baſſes iſt altmäßig.

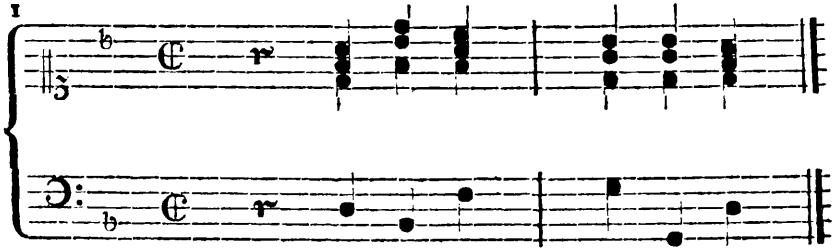
14



Die Wendungen der Harmonie durch das Des im Baſſe nach fis iſt richtig; jedoch nur in der Mitte des Chorals brauchbar.

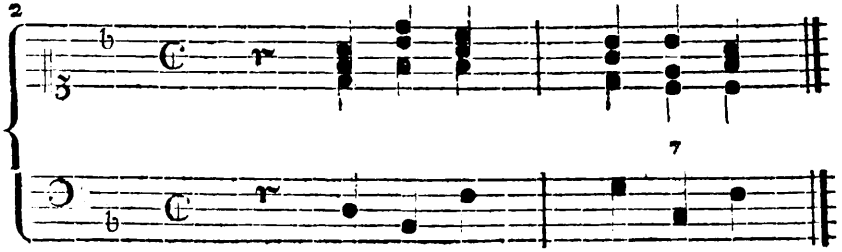
Zweite Strophe.

1

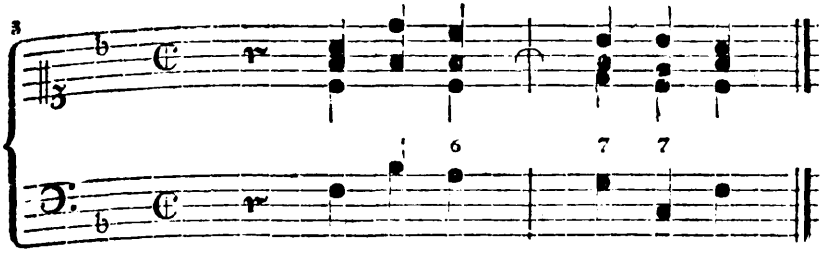


Bloß Dreiklänge.

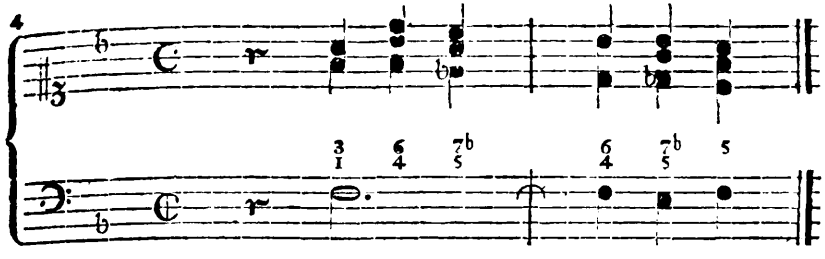
2



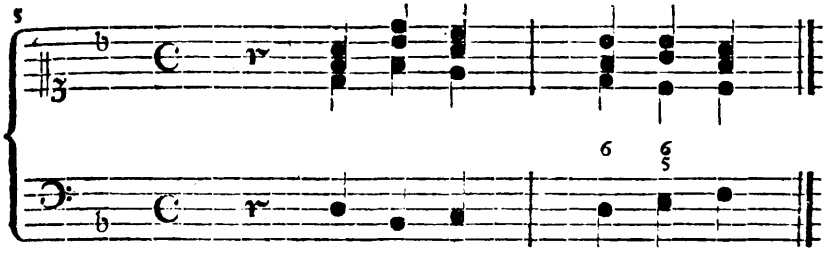
Hier ſchreitet die Harmonie zwar auch in Dreiklängen fort, aber theils der Melodie angemeſſen, theils weniger monotoniſch, als bei No. 1.



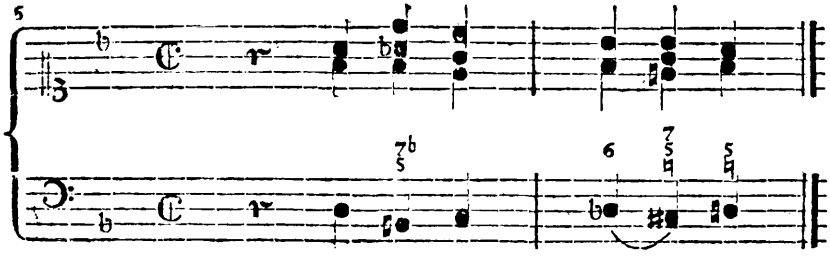
Die Mittelstimmen sind gut; aber der Baß hat nicht die Kraft und Würde des vorhergehenden.



Der Baß formirt hier einen Orgelpunkt.

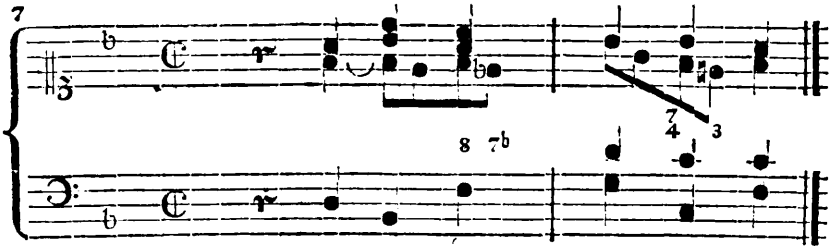


Der aufwärts steigende Baß giebt der Harmonie einen ernsthaften Charakter.



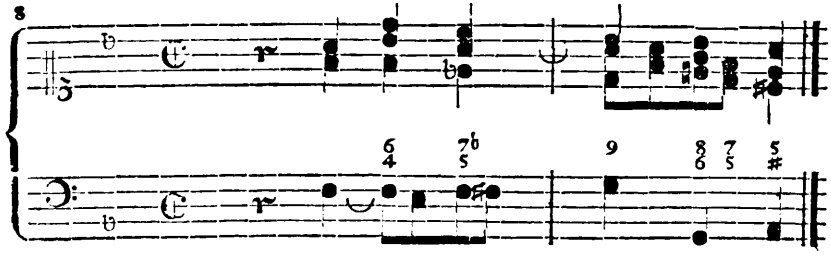
Die enharmonische Rückung auf der vierten und fünften Baßnote thut zu einem schicklichen Texte zuweilen gute Würkung. Man muß sich indessen solcher Künste nur selten und nur in der Mitte des Chorals bedienen, am wenigsten anfangs, oder am Ende.

7



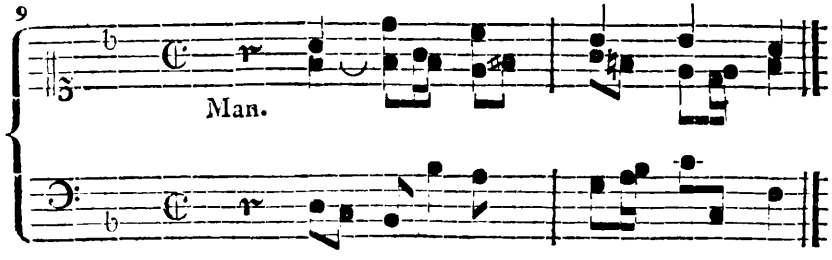
Mit figurirtem Tenore.

8



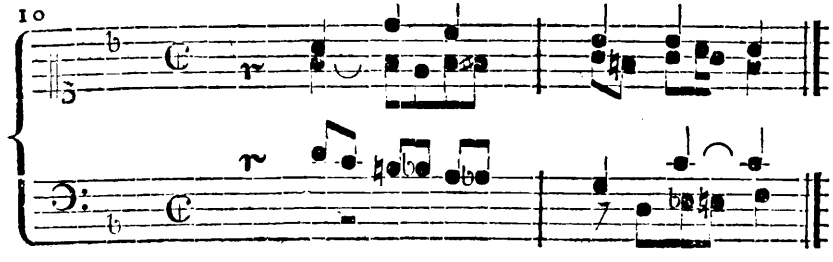
Gute harmoniſche Abwechſelung.

9

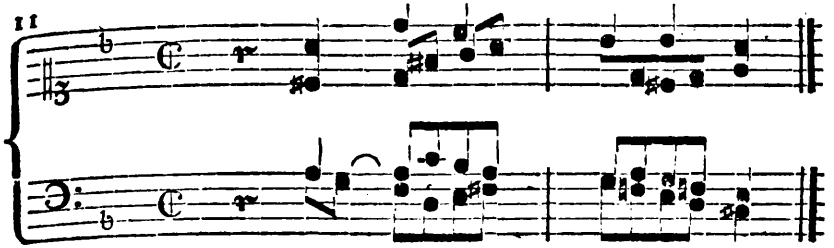


Dreiſtimmig. Die beiden Unterſtimmen haben flieſenden Geſang.

10

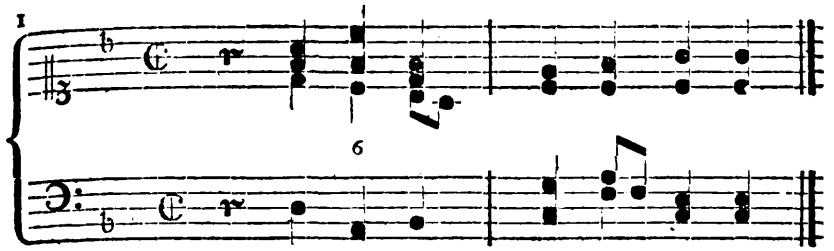


Chromatiſch.

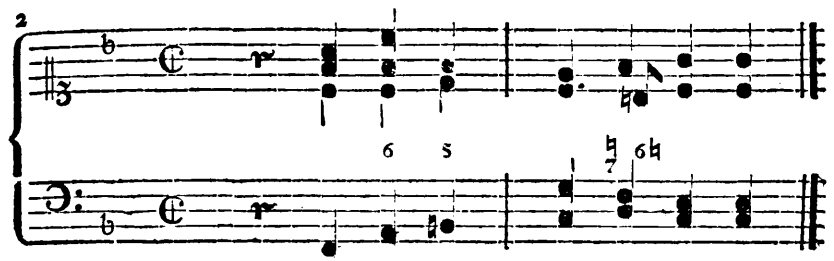


Die Harmonie hat Abwechselung und der Gesang der begleitenden Stimmen ist lebhaft und melodisch.

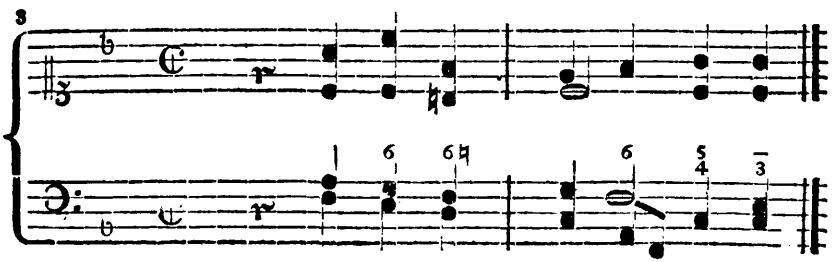
Dritte Strophe.



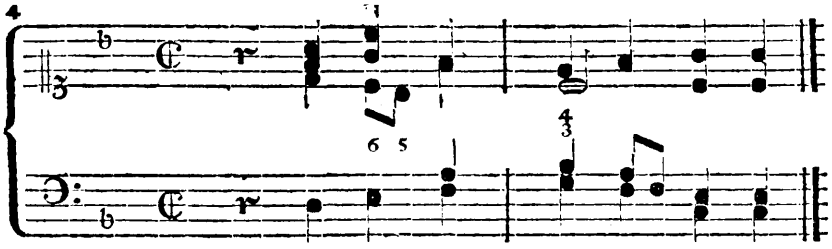
Dreiklänge.



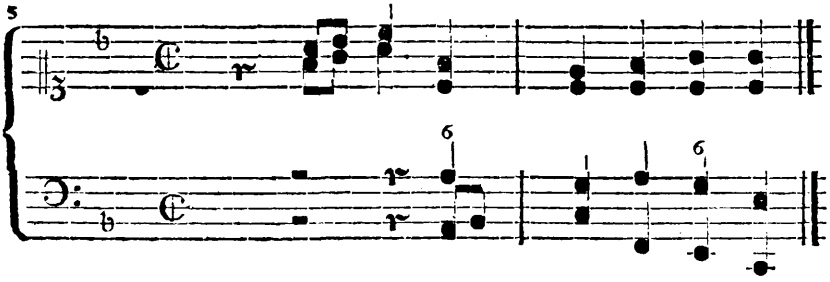
Natürlicher Baß ist beweglich.



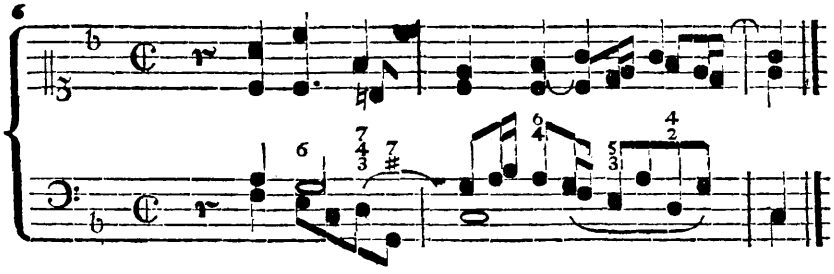
Der Baß ist zwar sangbar, aber N. 2. hat mehr sanftes.



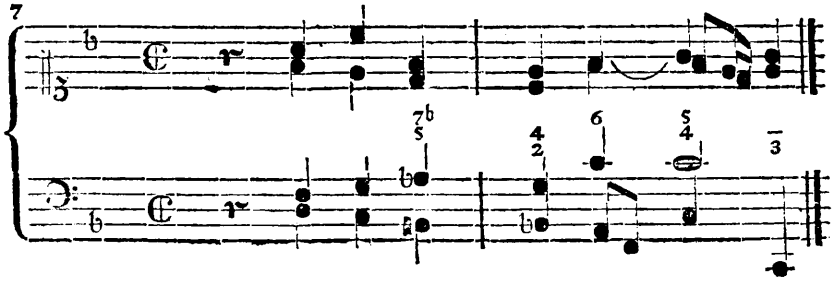
Sangbarer Tenor.



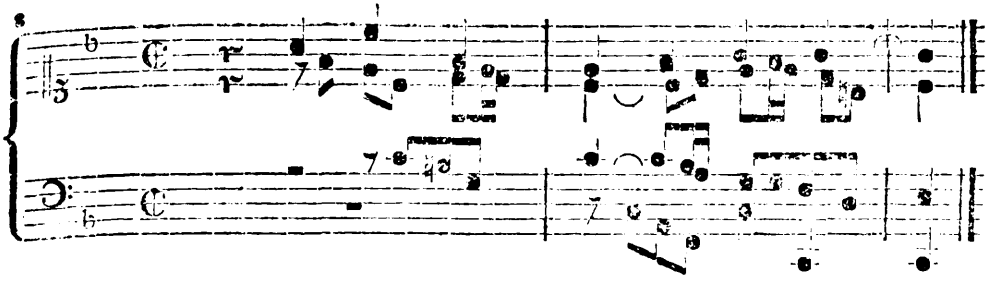
Der Baß ahmt die Choralmelodie im Canone der Octave nach.



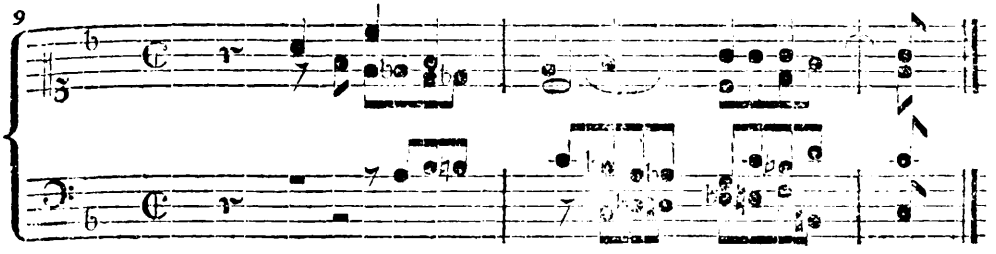
Lebhafter Tenor.



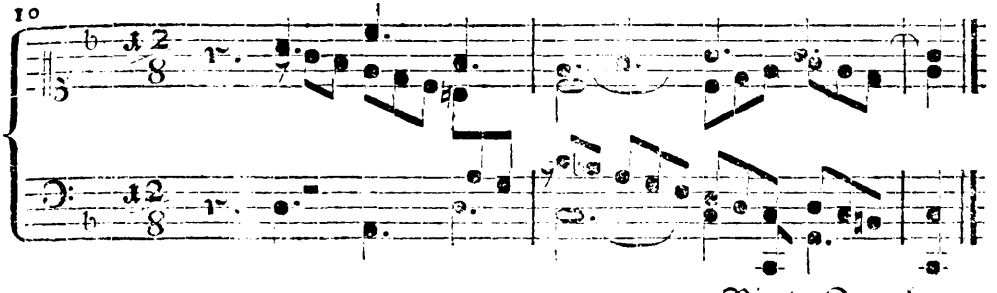
Chromatisch.



Die drei Unterſtimmen ahmen ſich kanoniſch nach.

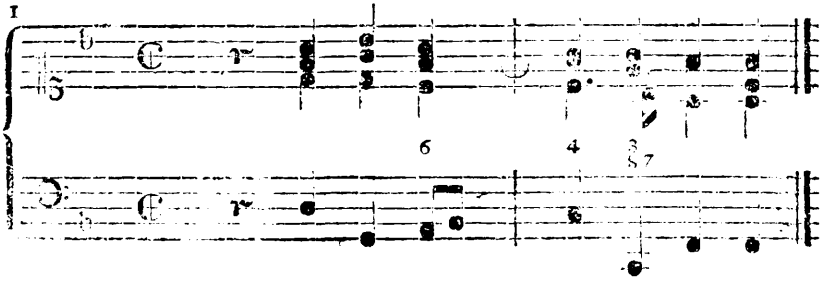


Der Alt fängt einen chromatiſchen Satz an, der Tenor ahmt ihn in der Gegenbewegung nach und der Baß ahmt hierauf den verkehrten Satz des Tenores nach.



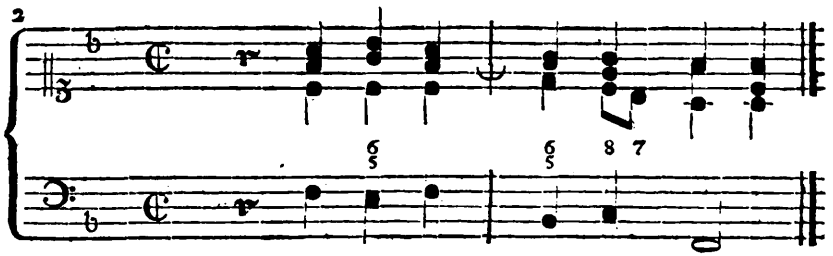
Der Alt fängt ein Subject an, welches der Tenor im zweiten Takte in der Unterſeptime rein nachahmt.

Vierte Strophe.



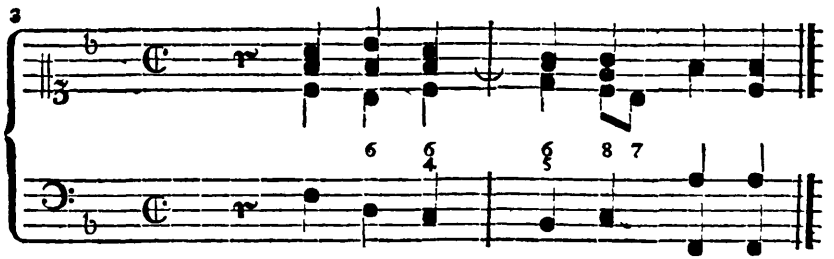
Dreiklänge.

2



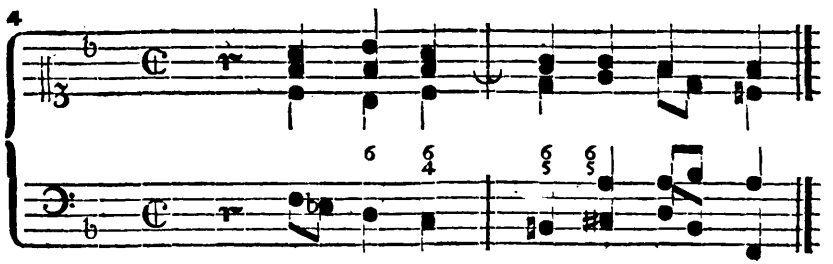
Reiner gewöhnlicher Baß, mit ſangbaren Mittelſtimmen.

3



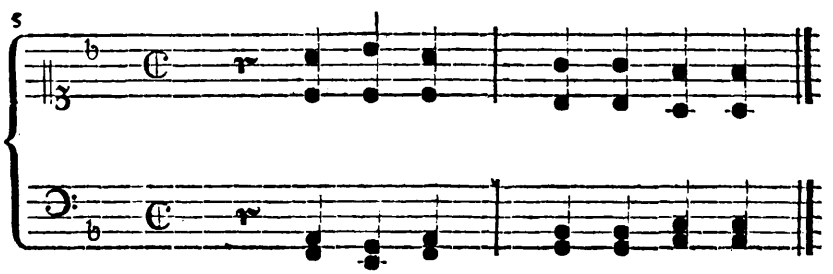
Hier iſt der Geſang aller Stimmen noch flieſender.

4



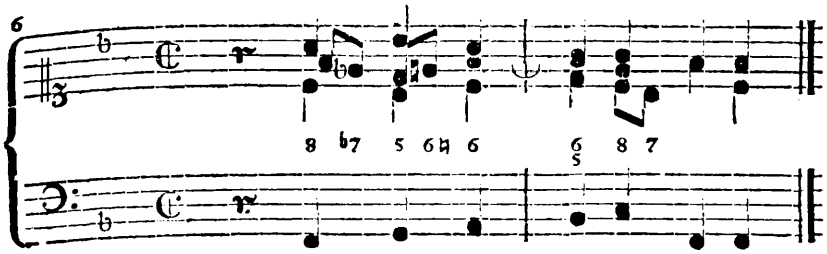
Abwechſelung in der harmoniſchen Begleitung ſollte in D bleiben, weil es in D moll geleitet iſt.

5



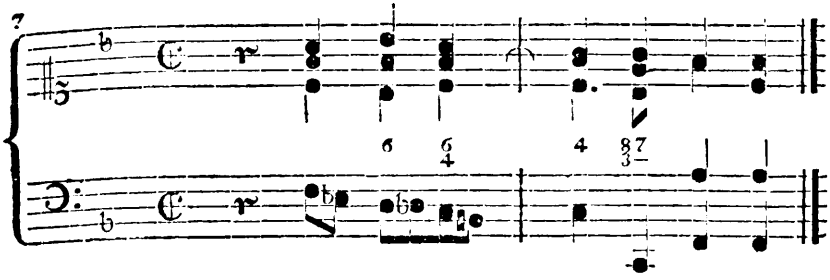
Die beiden Unterſtimmen erſcheinen hier gegen die beiden Oberſtimmen in der Gegenbewegung.

6



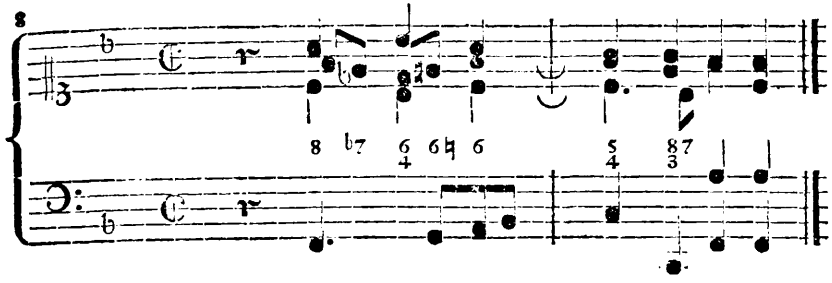
Diese harmonische Begleitung verbindet mit einem majestätischen Basse gute Mittelstimmen.

7



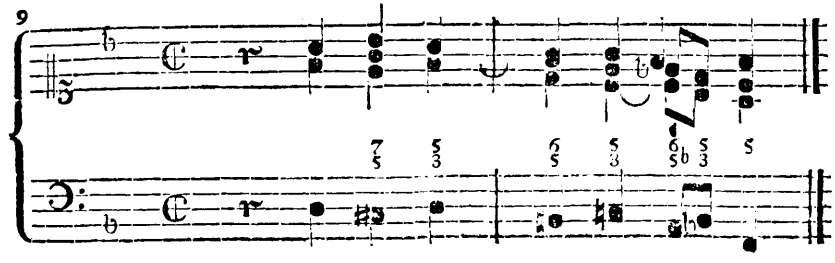
Chromatischer Baß.

8

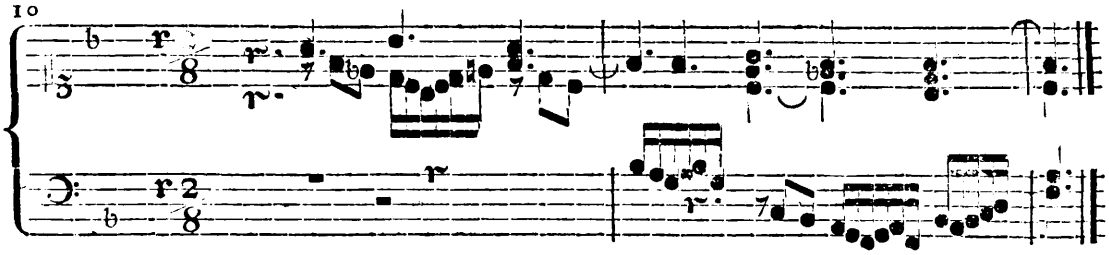


Zu den schon No. 6. angegebenen Mittelstimmen ist hier ein lebhafterer Baß gesetzt.

9

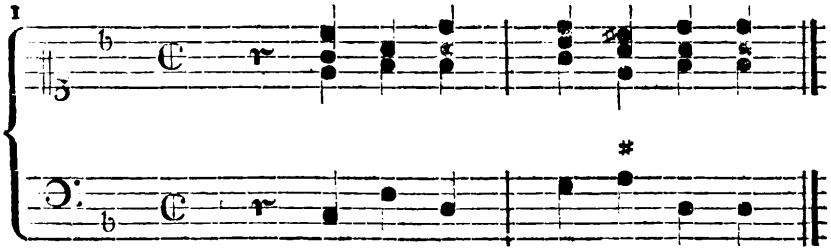


Diese Harmonie enthält außer guter Abwechselung auch einen regelmäßigen Quintsextengang.

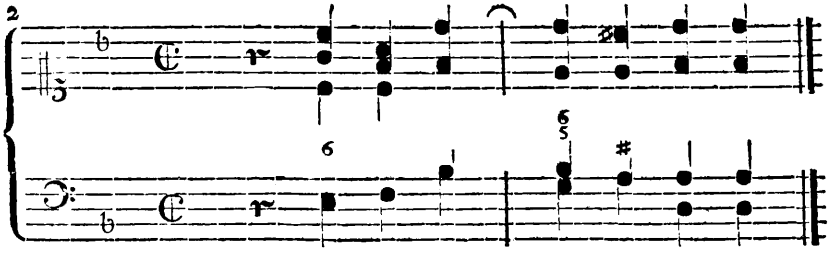


In dieser Variation ahmt erst der Tenor den Alt in der Unterterzie und sodann der Baß den Tenor in der Untersecunde nach.

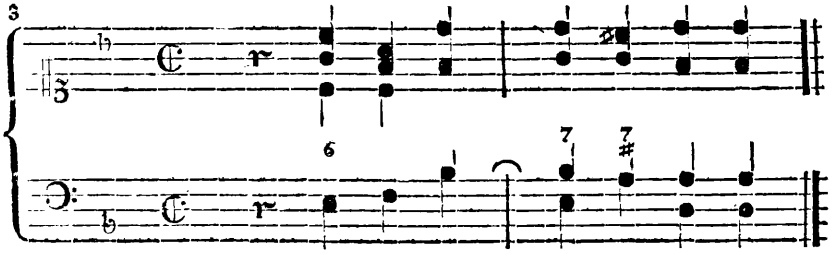
Fünfte Strophe.

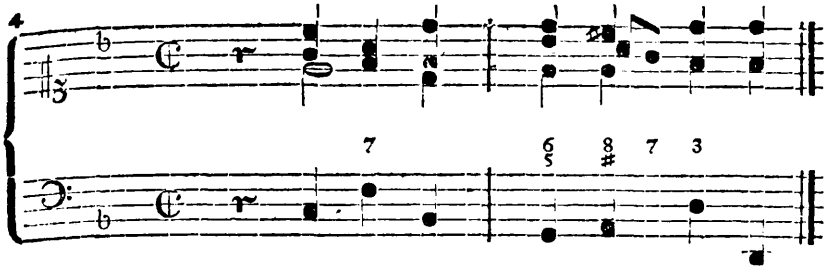


Grundaccorde.

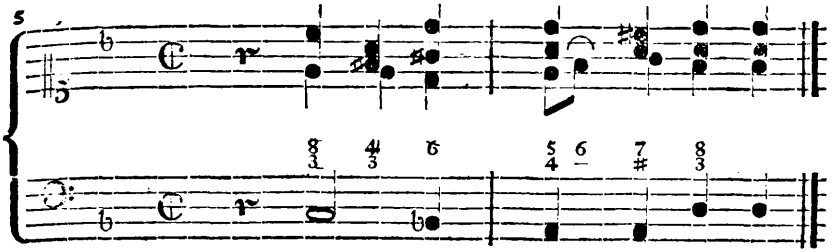


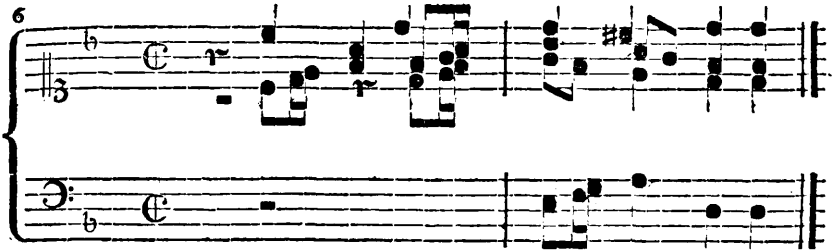
Nun folgen harmonische Verwechselungen der Grundharmonien.



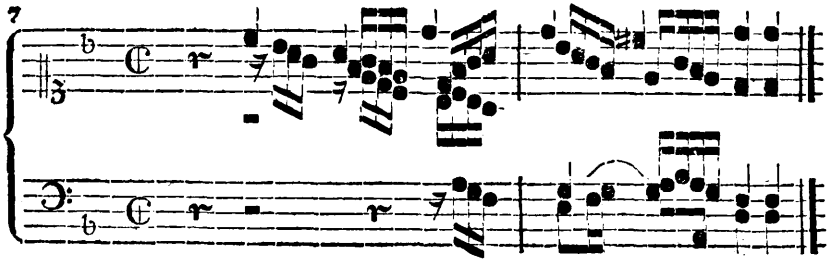


Dieſe Harmonie iſt gebunden und hat ſchon mehr kühne Ausweichungen und unerwartete Wendungen.



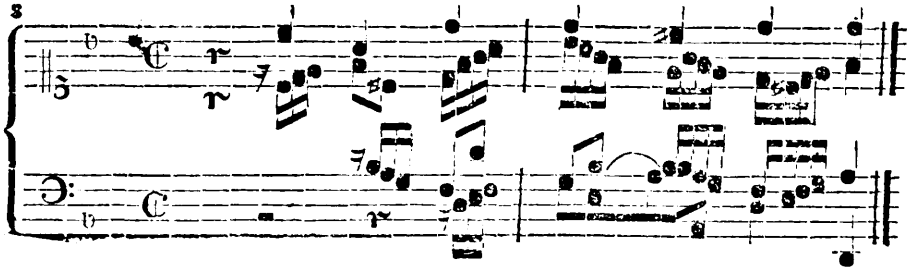


Kanoniſche Nachahmungen in der harmoniſchen Begleitung.



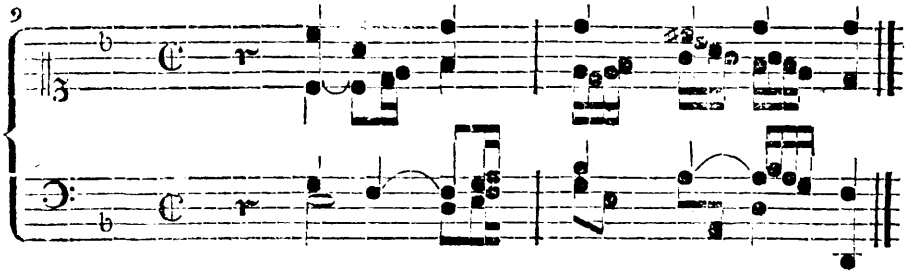
Auf ähnliche Art, nur mehr figurirt.

8



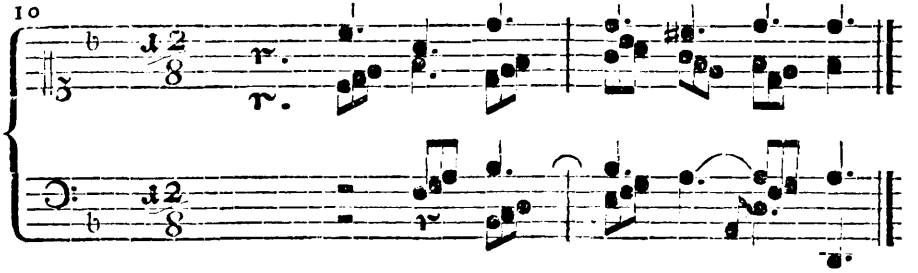
Künſtlicher; denn der Tenor ahmt das Alt-thema in der Gegenbewegung nach, der Baß aber in grader Bewegung.

9



Die begleitenden Stimmen ahmen ſich wiederum in der nächſten Entfernung (alla ſtretta nennt man es in der Kunſt der Fuge) nach.

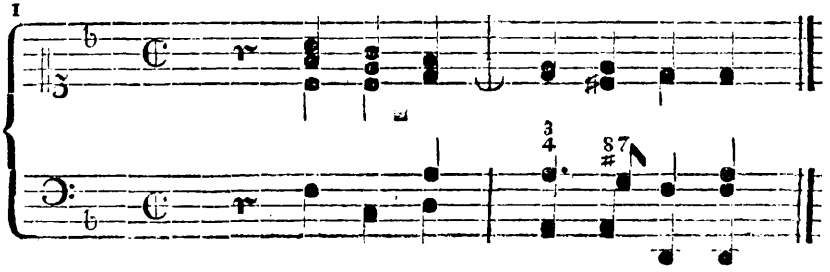
10



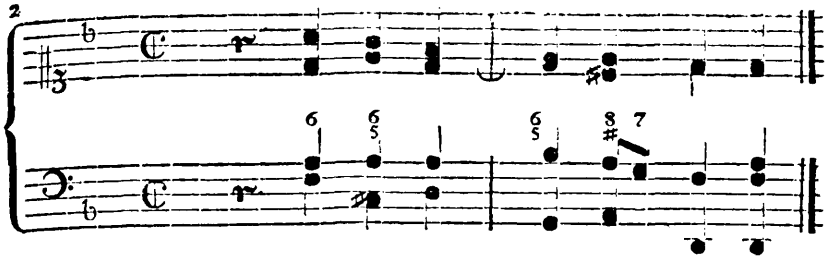
Reine kanoniſche Nachahmungen in der Unterquinte (hypodiapente)

Sechste Strophe.

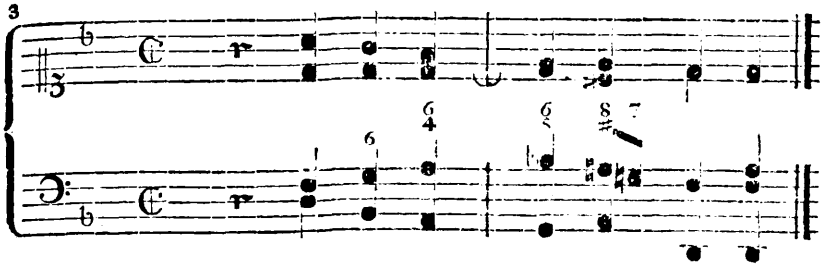
1



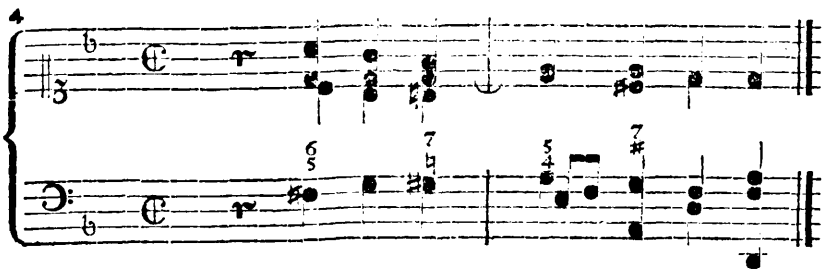
Grundaccorde.



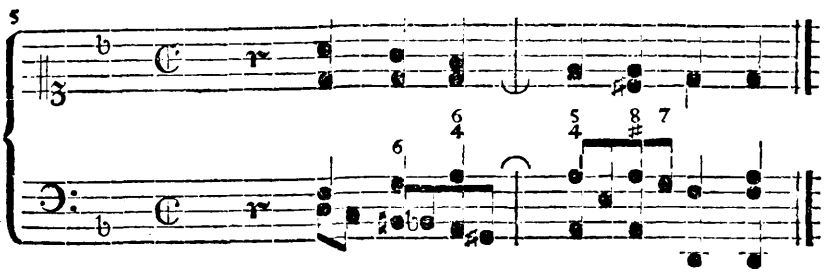
Abgeleitete Harmonien.



Ebenfalls.

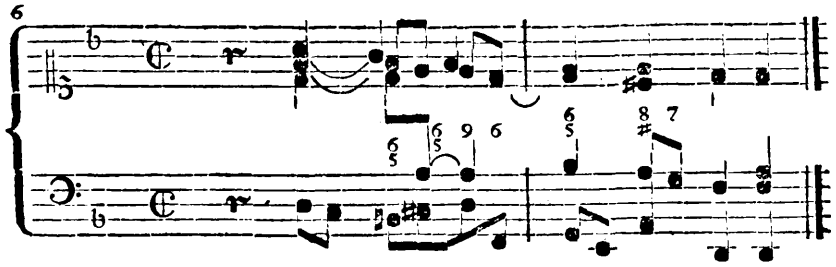


Chromatiſche Harmonien



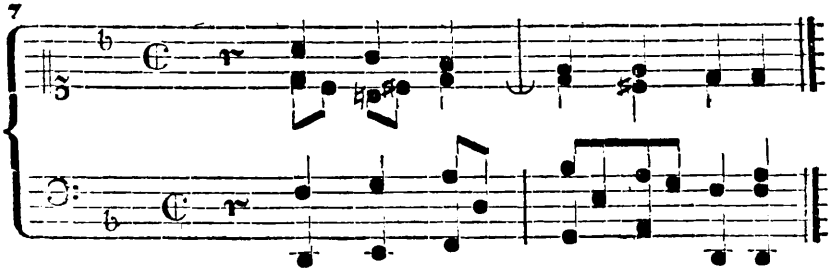
Ein chromatiſcher Baß.

6



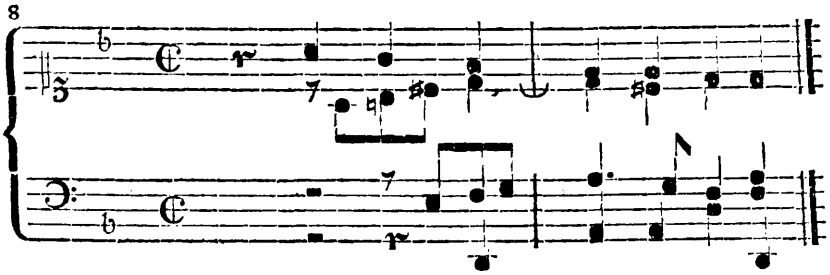
Gebundener Stil.

7



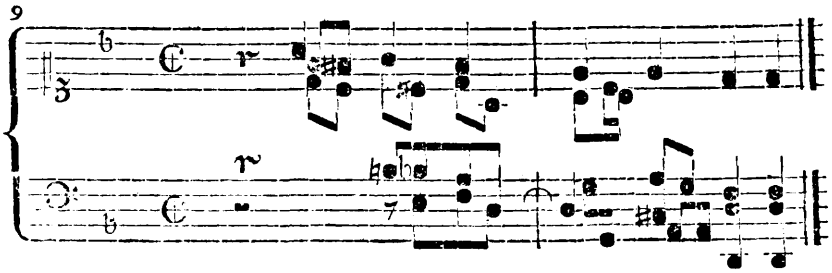
Der Alt hebt mit dem Anfange des Basses im vorhergehenden Exempel an.

8

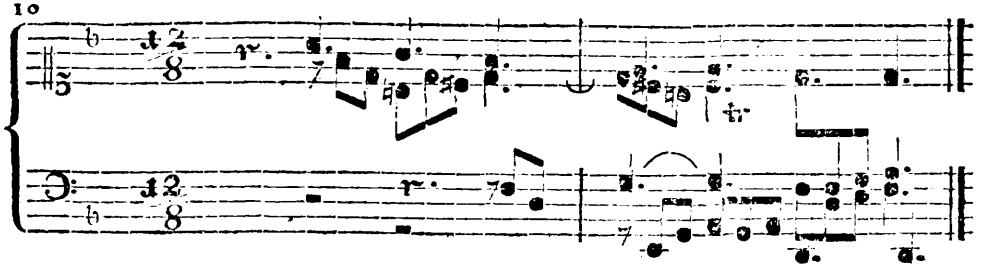


Tenor und Alt ahmen sich kanonisch nach.

9

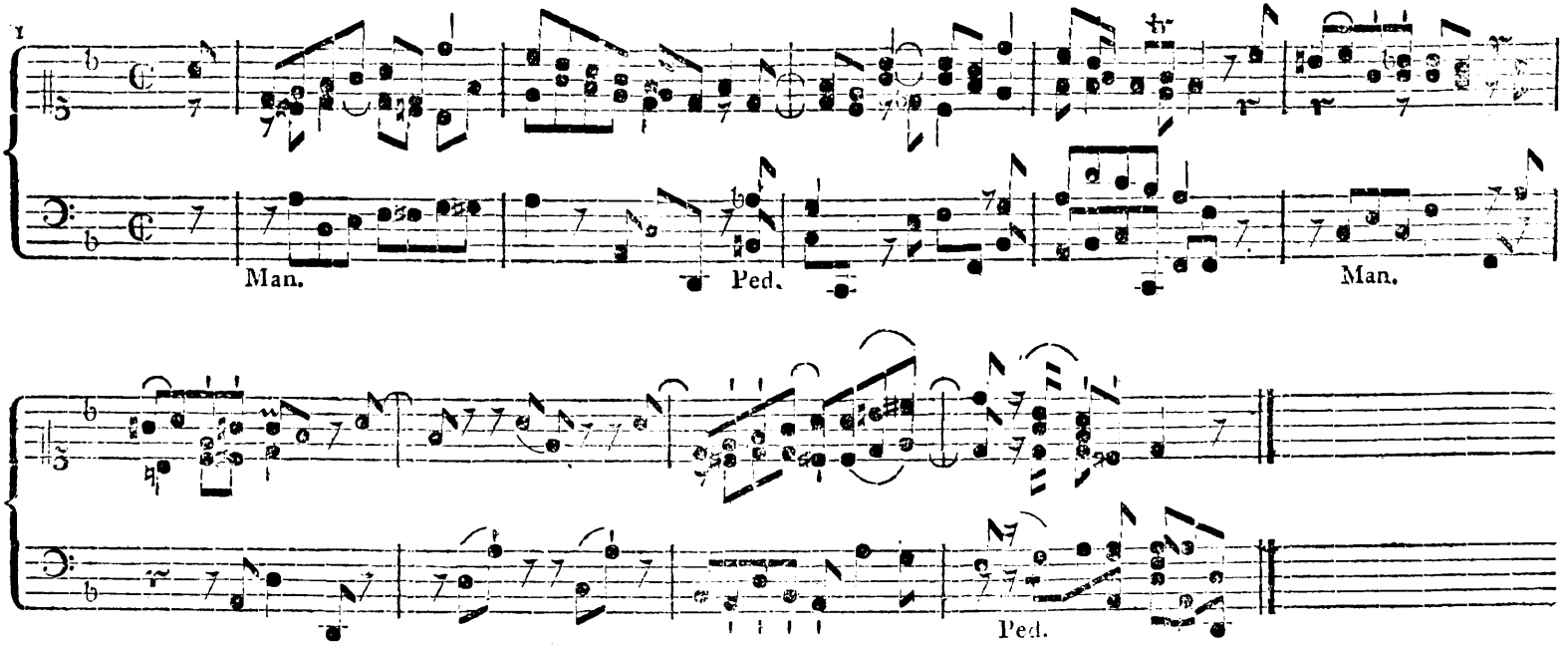


Chromatischer Satz.

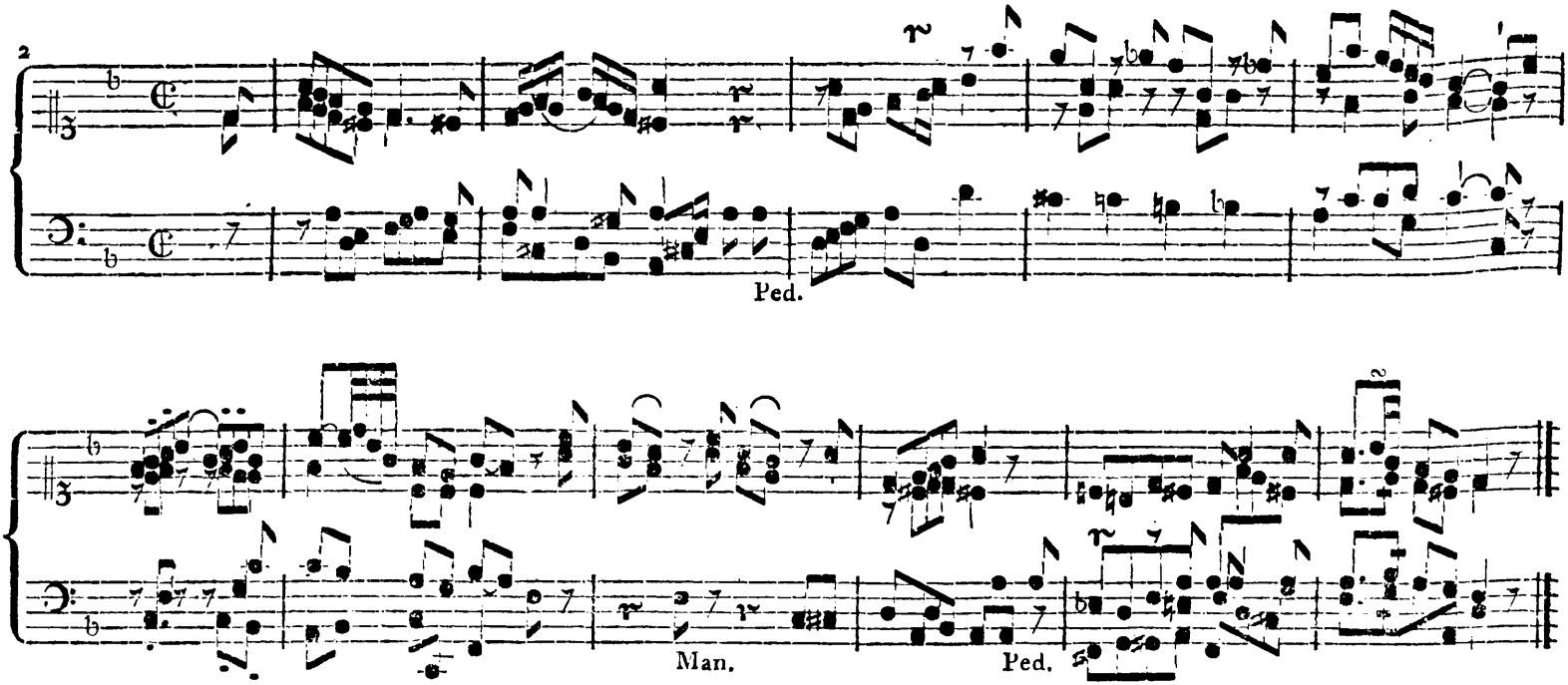


Freye Nachahmung in den begleitenden Stimmen.

Einige kurze Vorspiele zu obigem Chorale.



Das Thema zu diesem Vorspiele ist der Cantus firmus der ersten Strophe des Chorals in diminutione. Der Baß folgt dem Soprane, welcher das Thema aufführt, auf der dritten Note in der Octave, jedoch mit einem chromatisirenden Schlusse. Obgleich die Ausführung des Hauptgedankens blos leicht und fragmentarisch behandelt ist, so hat sie doch überall gehörigen Bezug aufs Thema. Im 8ten Takte bringt der Diskant das Thema wieder vollkommen, nachdem er im vierbenden Takte in einer Manier, welche dem Einsatze des Themats entsprach, auf dasselbe vorbereitet hatte. Die Bewegung dieses kleinen Tonstücks muß nicht zu eilend genommen werden.



Das Thema zu dieſem Vorſpiele iſt das vorige, nur verkehrt. Der Baß folgt dem Soprane gleich von der dritten Note an kanoniſch, mit dem Themate in eigentlicher Geſtalt. Im zweiten Takte tritt das Thema wieder mit der letzten Baßnote ein und der Alt folgt kanoniſch. Nun folgt in einer Manier, welche ſich auf den Einſatz des Thematis bezieht in den beiden Oberſtimmen, die ſich nachahmen, der Uebergang in die Dominante, in welcher der Sopran im ſechsten Takte des Thema aufführt. Nach einem dem Anfange des Hauptgedankens angemeſſenen Uebergang erſcheint im neunten Takte wieder das Thema im Haupttone, worauf der Schluß erfolgt. In der Modulation dieſer beiden Vorſpiele ſowohl, als im Rhythmus, hat man das Einfache und Faßliche geſucht.

Druckfehlerverzeichniß.

Seite. 5. muß über dem ersten Notenexempel stehen: oder:
" 6. muß über dem ersten Notenexempel des vierten Notensystems statt Gromatisch gelesen werden: Chromatisch.
" 8. in der dritten Zeile von unten ist statt Cadanz zu lesen: Cadenz.
" 9. in der 8ten Zeile des Textes v. u. statt unverläßlichen, unerläßlichen.
" 10. Zeile 14 lies statt daß das Gefühl u. s. w. das das Gefühl.
" 11. muß in der zweiten Helfte des dritten Tacktes auf dem zweiten Notensysteme die Baßnote h in a verändert werden.
" 14. Zeile 3 statt wußte, mußte.
" 22. in der vorletzten Zeile des Taktes lies Die, statt Diese.
" 40. Zeile 9 lies statt auf, auch.

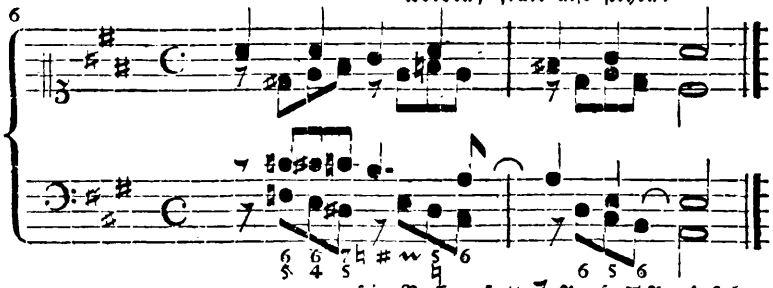
Ebendas. Zeile 10 lies statt auf, durch.

Seite 55. Zeile 3. von unten lies statt Ideal, Thema.
" 46. Zeile 3. von unten lies statt Enthaltung, Entfaltung.
" 58. Syſtem 3. Takt 5. muß im Basse die letzte 8telnote anstatt e c blos c heißen.

" 59. " 3. " 3. fehlt im Basse die Bezifferung
6 6 6 #
5 5
cis dis e d c | h

" " " 4. " 1. im Basse anstatt 6, setze 5.
" " " " " 2. im Basse über der Note es $\frac{4}{2}$
" 62. " 1. " 3. im Diskante vor der Note f das ♮ weg.
" 66. " 1. " 2. müssen im Discante die 4 sechzehntheilnoten des 3ten Viertels, fis gis e fis heißen.
" 70. " 3. " 2. muß die Melodienote gis in fis verwandelt werden.

Seite 70. Syſtem 4. sind im Diskante die Stimmen nicht akkurat gesetzt worden, sollte also stehen:



" 77. " 1. " 1. muß im Basse anstatt 7 Pause 7 Pause stehen.
" 80. " 1. " 4. ist das 3te Viertel a im Tenore vergessen worden zu del.
" 80. " 3. " 2. muß im Diskante die 3te Note d nicht über fis, sondern über dem gis stehen.
" 84. lies in der 18ten Z. statt Wir wirr, Wirr warr
" 83. Syſtem 4. Takt 1. muß die erste Altnote e in f durch den Bogen verbunden, die Tenornote g in a, auch mit dem Bindbogen, verwandelt werden, die Baßnote d bekömmt auch einen Bindbogen.
" 86. " 2. " 2. muß die erste Tenornote e in c verwandelt werden. b
" 86. " 2. " 5. muß die letzte Note im Basse statt g bloß g allein seyn.
" 88. " 1. " 2. im Diskante, die ersten zwey Noten g f müssen f g werden.
" 90. " 2. " 1. muß über der Paßnote des, die 4 ohne Strich stehen.
" 91. " 3. " 1. die letzte Note a im Alte muß g werden.

In Rücksicht des Taktes ist vielfältig 𝔊 anstatt 𝔈 gesetzt worden, welches blos aus Mangel an diesen Typen geschehen.

Bei dem Verlegern dieses sind folgende nützliche Schriften erschienen, und in allen Buchhandlungen zu haben.

Beyer J. R. G, Predigten über Sprüchwörter, nach Anleitung der Sonn- und Festagsevangelien, 2 Bde. gr. 8. 1800. 2 thl. 16 gl.

Dalberg F. H. von, die Aeolsharfe, ein allegorischer Traum. 8. brosch. 8 gl.

— Untersuchung über den Ursprung der Harmonie und ihre allmähliche Ausbildung, mit Kupf. gr. 8. 800. 12 gl.

— zwölf Lieder mit Begleitung des Klaviers, gr. 4. 99. brosch. 1 thl.

Fischer A., das Bild der Christen in seinen gewöhnlichen Verhältnissen in 6 Predigten entworfen, 8. 802. 8 gl.

Geschichte, die, Josephs, für Kinder, eine gekrönte Preißschrift, von W. Oesterwyck, Hulshoff, a. d. Holl., vom Superint. Jakobi 8. 98. 10 gl.

Gotthardt D. G. Ch., vollständiger Unterricht in der Bienenzucht, 8. 795. 11. gl.

— der deutsche Gemüß- oder Küchengartenbau, mit Kupf. und Tabell., gr. 8. 97. 18 gl.

— die Kultur und Benutzung des türkischen Waizens oder Mais, 8. 87. 4 gl.

— Unterricht in der Behandlung der Obstbäume, von ersten Keime an bis zu ihrer gänzlichen Vollendung, nebst Anzeige der vorzüglichsten Obstarten und ihrer Benutzung, 2te Aufl. 8. 802. 1 thl.

— das Ganze der Federviehzucht, oder vollständiger Unterricht in der Wartung, Pflege und Behandlung des mannichfaltigen ökonomischen Federviehes, seiner verschiedenen Benutzung, Kenntniß und Heilung seiner Krankheiten, 8. 98. 22 gl.

Lieder der Indier und anderer orientalischen Völker, herausgegeben von F. H. von Dalberg. 4. brosch. 12 gl.

Möller, J. M., erste Anleitung für Kinder, mit Zahlen umzugehen, und sie zum Kopfrechnen vorzubereiten, mit Tabellen, 8. 97. 5 gl.

Rehm, H. F., Leichenpredigten zur Aufklärung und Beruhigung für solche, welche Aeltern, Geschwister oder Freunde beklagen, gr. 8. 99. 18 gl.

— Predigten über Volksvorurtheile und Aberglauben, in moralischer und physischer Hinsicht, und in Verbindung mit den Sonn- und Festagsevangelien, 1r Bd. gr. 8. 802. 18 gl.

Seelsorger, der, am Kranken- und Sterbebette, herausgegeben von einer Gesellschaft praktischer Seelsorger, zum Gebrauch für katholische Christen, 8. 802.

Sendschreiben des Hochwürdigsten Fürsten und Herrn Karl Theodor, Bischofs zu Konstanz, des H. R. Reichs Fürsten, an seine Geistlichkeit, 4. 801. 4 gl.

Spitz D. A Ch., patriotische Vorschläge zur Anpflanzung solcher Holzarten, die sich vor allen andern durch einen geschwinden Wuchs auszeichnen; ein Buch für Bürger und Landmann, 8. 97. 8 gl.

— Bemerkungen, über die durch das Abschälen der Baumrinde vermehrte Fruchtbarkeit der Obstbäume, gr. 8. 802. 2 gl.

— über Erziehung guter, auch neuer Obst- und Spielarten, auf Kernstämmen, ohne Veredlung, gr. 8. 802. 8 gl.

Theorie, die beste, von Strafen und Belohnungen in Schulen, zwey gekrönte Preisschriften, a. d. Holländ. mit Anmerk. vom Superint. Jacobi, 8. 98. 9 gl.

Ueber die Musik der Indier, aus dem Engl. des Sir William Jones übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet, von Fr. H. von Dalberg; nebst einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge und vielen Kupfern, 4. 802. 2 thl. 6 gl.

Unterricht zur Vertilgung der Feldmäuse, herausgegeben auf Verfügung der kurfürstl. Maynz. Commerzien-Deputation zu Erfurt, 8. 802. 5 gl.

Vollständiger Unterricht in der Wartung und Pflege des Seidenwurms, und der Gewinnung der Seide, von einem praktischen Seidenbauer herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von D. J. Ch. Gotthard, 8. 802.

Von der freien Gnade Gottes, eine Predigt über die Epistel am 13. Sonnt. nach Trinitatis, 8. 802. 3 gl.

Wartung, die, und Pflege der vorzüglichsten deutschen Holzarten, ein Unterricht für den deutschen Landwirth, von einem praktischen Forstmanne, 8. 97. 6 gl.

Wildenow's Dr. C. L. und A. H. Homeyers gekrönte Preisschriften, über die von der kurfürstl. Akad. nützlicher Wissenschaften zu Erfurt aufgegebenen pomologischen Preisfragen, gr. 8. br. 801. 12 gl.

Wimpfen, des Frhrn von, neueste Reisen nach St. Domingo, oder Nachrichten über die geographischen, physischen, statistischen, moralischen und politischen Verhältnisse dieser Insel, a. d. Franz. nach einer ungedruckten Handschrift des Verfassers, 2 Theile, 8. 98. 99. 1 thl. 22 gl.

In Commission:

Tableau des conjugaisons francoises, tant régulières qu' irrégulières, oder vollständige praktische Anleitung des Conjugiren in der Französischen Sprache auf eine leichtere und viel Zeit ersparende Art zu erlernen, 8. brosch. 801. 12 gl.

Feldzug gegen Stock und Ruthe, oder Vorschläge zu einer bessern Erziehung der Jugend beiderlei Geschlechts von Möller 1802. 12 gl.

Der

angehende praktische Organist.

Dritte Abtheilung.

Von

Johann Christian Kittel.

(Preiß 1 Rthlr. 8 Gr. alle 3 Bände 4 Rthlr.)

Erfurt,
bei Beyer und Maring
1808.

Durch das Vorſpielen vor Chorälen ſoll der Organiſt die Aufmerkſamkeit ſeiner Zuhörer erregen, ihre Herzen erwärmen und ſolche Empfindungen in ihnen beleben, welche dazu mitwirken können, daß der Inhalt des folgenden Liedes ihren Seelen wichtig und wohlthätig werde. Denn was das Herz dem Verſtand anempfiehlt, das wird von dieſem meiſtens wohl aufgenommen. Choralvorſpiel und Choral ſtehen alſo in der genaueſten Verwandſchaft mit einander. Dieſer ſoll ſich aus jenem gleichſam entwickeln. Und dazu zeigt uns die Kunſt zweyerley Wege. Entweder muß das Vorſpiel einen melodiſchen Gedanken aus dem Chorale zum Themate haben, oder es muß wenigſtens im Geiſte des Chorals erfunden und ausgeführt ſeyn.

Fragt man: welcher von dieſen beyden Wegen überhaupt, und beſonders dem angehenden Organiſten, am meiſten zu empfehlen ſey? — ſo iſt es gewiß der Erſtere. Denn

1) iſt es weit leichter das Vorſpiel nach einem aus dem Chorale ſelbſt gewählten Themate zu entwickeln, als es im Geiſte des Chorals eigen zu erfinden und auszuführen. Dort iſt der Stoff ſchon da: er muß nur mit Geſchicklichkeit und Geſchmack zu einem beſtimmten Zweck verarbeitet werden und auch dazu findet man Winke genug in dem gewählten melodiſchen Gedanken ſelbſt. Hier kommt es auf eigenes ſchöpferiſches Talent, auf eigene Erfindung an und doch hat man dabey nicht volle Freyheit. Man muß das Lied, vor dem man präludiren will, genau durchdacht haben, der Hauptgedanke des Präludiums muß ſich gerade auf dieſe Ideen beziehen, gerade zur Darſtellung dieſer Empfindungen geſchickt ſeyn. Und dann hat man erſt das Thema: die Ausführung iſt wieder für ſich. Es iſt wahr — für Männer von lebhafter Phantaſie und großem Reichthum an originellen Gedanken, ſind ſelbſt dieſe Schranken wohlthätige Führer. Meiſter in der Vocalmuſik z. B. wiſſen das aus der Erfahrung. Aber nicht alle Organiſten ſind ſolche Männer, können und ſollen es auch wohl nicht ſeyn.

2) ist es auch in den meisten Fällen weit schicklicher, das Vorspiel nach einem aus dem Chorale selbst erwählten Themate zu entwickeln, als es frey zu erfinden. Unsere meisten und besten Choralmelodien sind in einem Stile abgefaßt, der von dem in unserer jetzigen Musik gebräuchlichen verschieden ist. Das ist besonders bey alten Chorälen der Fall. Mehrere dieser ehrwürdigen Gesänge sind für den Tonkünstler, was Homers Rhapsodien für den Dichter sind. Wir schauen gleichsam in ihnen andere Menschen, andere Zeiten, andere Sitten. Die Fortschreitungen der Melodie, der Gang der Modulation, die Cadenzen, sind unserer Musik fremd — es müßte denn diese zuweilen von ihrer ältern Schwester eine glänzende Feder borgen zum Putz. Die charakteristischen Eigenschaften jener alten Choräle, Simplicität, Kraft, Herzlichkeit können wir zwar bewundern, aber nicht nachahmen. Vielleicht können uns die nehmlichen Empfindungen begeistern, aber wir werden sie schwerlich auf die nehmliche Art ausdrücken. Ein neumodisches Präludium vor einem alten Chorale würde eben den Contrast verursachen, als ein modernes Thor vor einem antiken Gebäude.

3) ist es oft sogar nöthiger, zum Themate des Vorspiels einen aus dem Chorale selbst gewählten melodischen Gedanken zu nehmen, als eigner Erfindung zu folgen. Das Publikum, vor dem wir spielen, ist theils zu untermischt, theils die Zeit, die uns gewöhnlich zum Vorspiel verstattet ist, zu kurz, als daß wir auch bey dem eifrigsten Bestreben dem Präludio immer Beziehung auf den Choral zu geben, hoffen dürften, ein jeder unserer Zuhörer werde durch unser Spiel gerade zu diesen Empfindungen erweckt und mit seinem ganzen Sinn gerade auf diesen Choral hingeleitet werden, zu welchen wir ihn vorbereiten wollen. Es ist daher nöthig, daß wir uns jedes Mittels bedienen, dem Präludio auch eine durchaus verständliche äussere Beziehung auf den Choral zu verschaffen. Das geschieht aber dadurch, daß man eine Strophe, oder den Theil einer Strophe aus dem Chorale zum Hauptgedanken des Vorspieles macht. Nun weiß der Zuhörer schon zum Voraus, was für ein Choral folgen wird, er sieht schon das Ziel in der Ferne vor sich, wohin man ihn führen will, er erkennet in der Wahl des Weges selbst Zweck und Ueberlegung. Das Alles trägt dazu bey die Wirkung des Spieles bey ihm zu verstärken. Sieht man sich auch bey dieser Manier zu präludiren zuweilen genöthiget, manchen wirklich guten Gedanken wegzulassen, so wird doch der Vortrag selbst verständlicher und eindringender. Bey Kirchenmelodien, die der Gemeinde weniger geläufig sind, ist es ohnehin nothwendig, nicht nur eine, oder einige, sondern alle Strophen des Chorales der Reihe nach in das Vorspiel zu verweben.

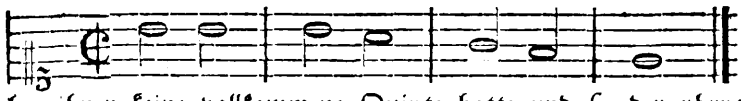
Wenn man das überlegt, so muß man sich billig wundern, daß man jetzt gleichwohl öfter Vorspiele über eigen ausgesonnene, als aus der Choralmelodie selbst entlehnte Themata hört. Es ist das ein Zeichen, daß wohl nicht alle Organisten richtige Begriffe vom Zwecke des Präludirens haben. Oft ist auch bey solchen Vorspielen weder Erfindung, noch Ausführung weit her. Im goldnen Zeitalter der Orgelmusik, zu den Zeiten eines Reinecke, Buxdehude, Böhme, Flor, Pachhelbel, Händel, Sebastian und Friedemann Bach, war dieses anders. Da übertrieb man es eher wieder auf der andern Seite und lähmte den genialischen Schwung der Phantasie viel zu sehr durch die Fesseln der Kunst und

durch pedantische Vorurtheile. Auch hier ist die goldne Mittelstraße die beste. Wenn man sich auch bey den Choralvorspielen gewisse Einschränkungen, die uns reifliche Ueberlegung anempfiehlt, gefallen läßt, so darf man sich dagegen bey den übrigen Arten von Vor- und Nachspielen seinem freyen Ideengange desto ungezwungener überlassen und kann mithin dem Verdachte leicht ausweichen, als ob man eine Manier ausschließend begünstige.

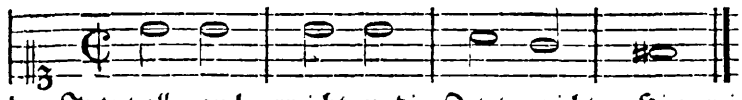
Aus den angeführten Ursachen ist es also in den meisten Fällen, besonders dem angehenden Organisten, anzurathen, die Vorspiele vor Chorälen, und namentlich vor alten Chorälen, aus einem melodischen Gedanken des Chorals selbst zu bauen. Jedoch werden freylich auch schon dazu musikalische Kenntnisse erfordert, welche einem großen Theile unserer jetzigen Tonkünstler fremd bleiben. Es wird nehmlich

1) Kenntniß der alten Tonarten dazu erfordert. Ohne diese kann man die alten Kirchenlieder nicht einmal recht harmonisch begleiten, geschweige zu andern Zwecken bearbeiten. Gesetzt, man wollte aus der ersten Strophe des Liedes: Christus, der uns selig macht ꝛc. ein fugirtes Vorspiel bauen, so wäre das der Dux:

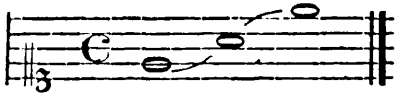
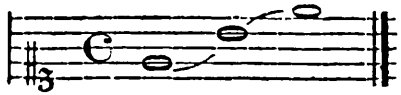
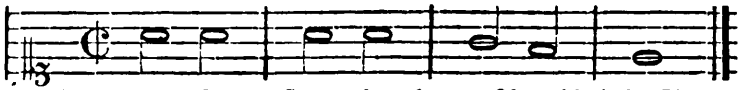
Wie soll nun der Comes formirt werden? Etwa so:



? Aber die Alten pflegten hier das h zu vermeiden, weil es bey ihnen keine vollkommene Quinte hatte und fis der phrygischen Tonart fremd war. Oder so:



Aber da endet der Comes in fis, einen dieser Tonart fremden Intervall: auch erreicht er die Octave nicht. Hier reicht man also mit den gewöhnlichen Fugenregeln nicht aus, hier kommt es auf richtige Beurtheilung der Tonart, besonders auf den Unterschied zwischen modus authenticus und modus plagalis, zwischen selbstständiger und erborgter Tonart an. Allerdings läßt der Schluß des Chorals auf die phrygische Tonart schließen. Aber der übrige Gang der Melodie gehört offenbar der hypoäolischen Tonart an. Hier gilt also die bey Behandlung dieser alten Tonarten sonst eingeführte Regel: daß die Tonart nach denjenigen Intervallen zu bestimmen sey, welche am häufigsten im Tonstücke vorkommen. Nun ist in diesem Chorale das h siebenmal, das a hingegen dreyzehnmal zu finden. Es kommen zwar drey Cadenzen in h vor, aber auch eine in a und es wird immer in der Quarte moduliret. Ursache genug, um den Choral nach der hypoäolischen Tonart zu behandeln, nicht nach der phrygischen.

Hypoäolisch:  nicht:  Phrygisch. Dann kommt also der Comes so heraus:  Und so wird nicht nur in e geschlossen, sondern der Dux wird auch auf das Genaueste nachgeahmt. Auf ähnliche Art muß bey mehreren alten Chorälen verfahren werden und dazu gehört **Kenntniß der alten Tonarten.** Aber auch

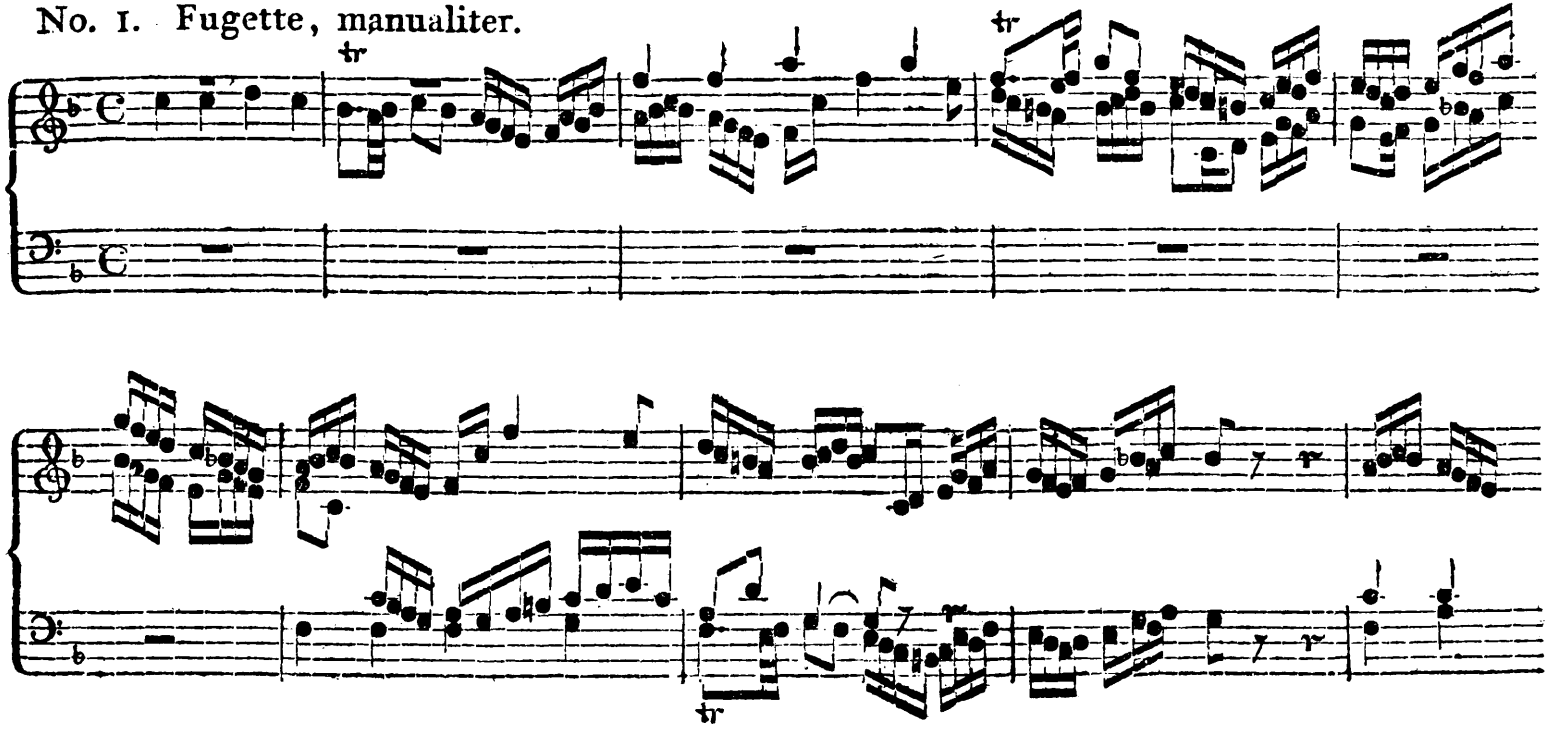
2) **Kenntniß von der Kunst der Fuge und des doppelten Contrapunktes** wird dazu erfordert, wenn man das Vorspiel aus dem Chorale selbst nehmen will. Einen Gedanken von wenig Noten zum Hauptinhalte eines ganzen Tonstücks aus dem Chorale auszuheben, ihn in mehreren Stimmen stufenweise zu entwickeln und von allen seinen interessanten Seiten zu beleuchten, der ganzen Darstellung vermittelst schicklich gewählter Nebengedanken Deutlichkeit und Abwechselung zu geben, und nun durch ein solches einfaches, ungezwungenes, geschmackvolles Ganze gerade **diese** Empfindungen auszudrücken, das ist eine Aufgabe, welche nur derjenige mit Glück lösen wird, der sich in Imitationen aller Art und in der melodischen Haushaltungskunst gründlich geübt hat. Dem eigentlichen Organisten ist daher Kenntniß von der Kunst der Fuge und des doppelten Contrapunktes unentbehrlich. Aber nicht nur um jener Präludien willen und nicht nur ihm allein vor andern Tonkünstlern. Wer irgend ein Thema — und ein Tonstück ohne Thema ist eine Welt ohne Sonne — wer irgend ein Thema, es sey nun im Kirchen- oder Kammerstil, für die Orgel, oder für andre Instrumente, oder für den Gesang, gehörig durchführen will — der bedarf dieser Kenntnisse: der Organist aber unter allen Tonkünstlern am meisten. Endlich wird auch

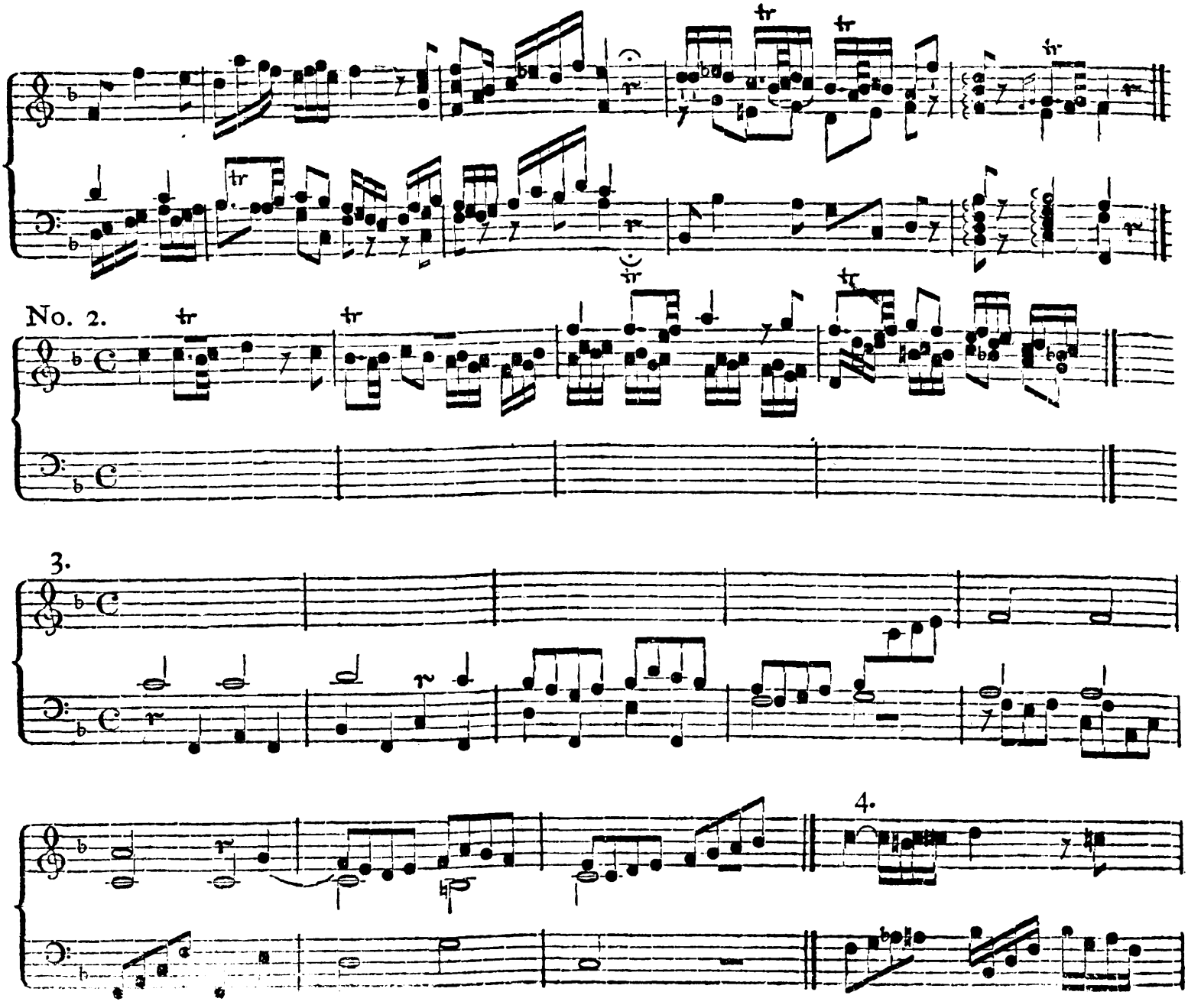
3) **viele praktische Erfahrung und viele mechanische Fertigkeit** dazu erfordert, um Vorspiele, denen ein melodischer Gedanke aus dem Chorale zum Grunde liegen soll, **gut zu extemporisiren.** Das bedarf wohl nicht recht eines Beweises. Jedoch bilde man sich nicht ein, daß ein Organist alles extemporisiren müsse. Einem denkenden Manne macht es weit mehr Ehre nach einem fremden, oder eigenem Concepte zu spielen, als schlecht zu extemporisiren. Aber selbst dann, wenn man Sachen fremder Verfasser spielen will, muß man sich erst wohl prüfen, ob man sie auch **richtig vortragen** könne. Wie oft hört man nicht die besten Arbeiten durch einen zu eilfertigen, oder zu schleppenden Vortrag, oder wohl gar durch stockende und stolpernde Finger und Füße erbärmlich verzerren und radebrechen! Wie oft wagen sich nicht Leute, welche kaum einen Choral richtig und erbaulich spielen können, mit muthwilligem Frevel an die Sachen eines **Bach** und **Händel** und versündigen sich dadurch an den Ohren und Herzen ihrer Zuhörer! Wer nicht einmal weiß und fühlt, was es heißt ein Stück ordentlich spielen, oder zu träge ist es zu lernen, der handelt doch gewissenlos, wenn er sich auf den Posten eines Organisten wagt, wo er mehr schadet, als nützt. Ueberhaupt ist es eine ausgemachte und sehr trau-

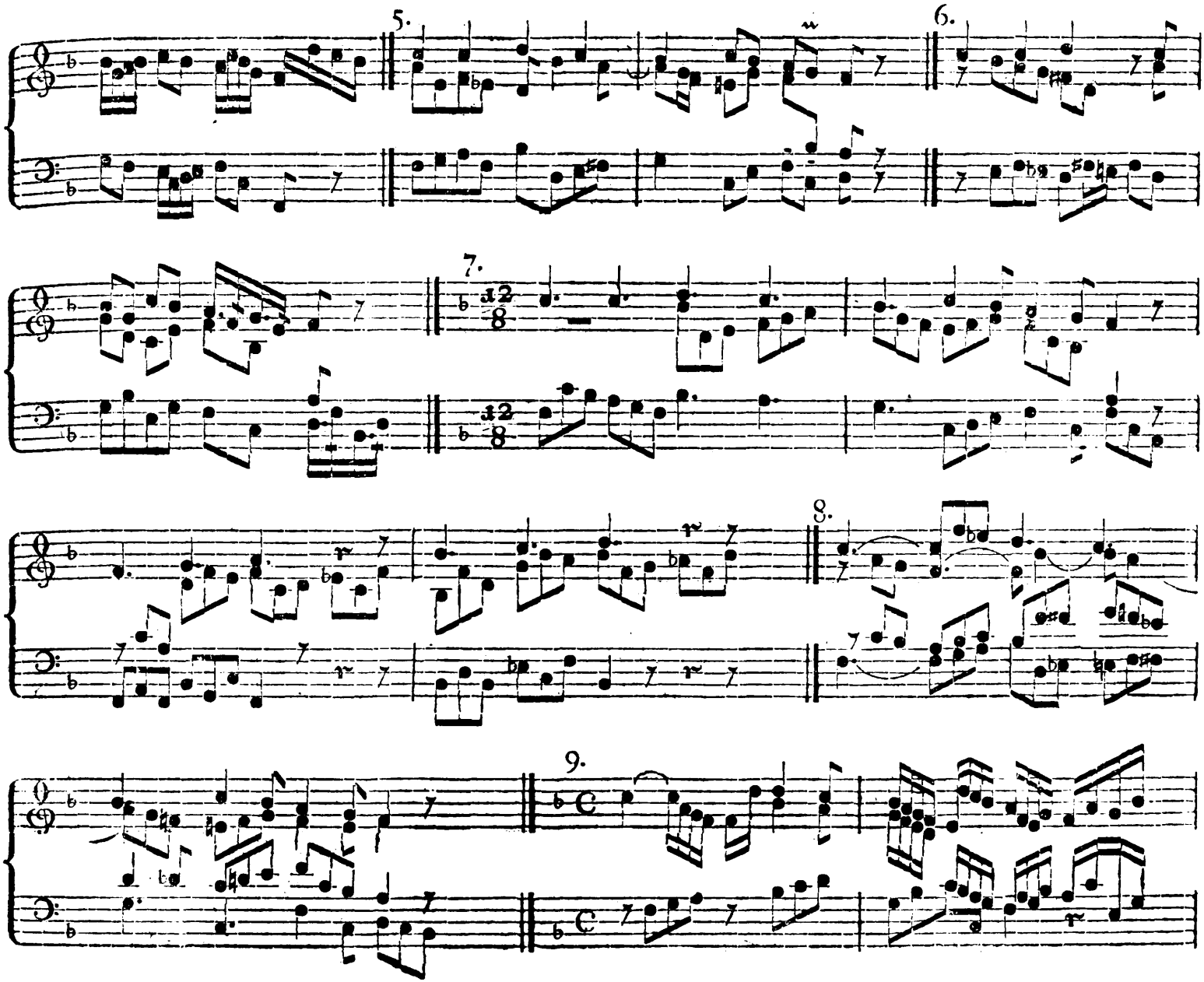
rige Thatſache, daß gerade in den Kirchen, welche ſchlechte Organiſten und Vorſänger haben, der Choralgeſang zu einem ärgerlichen Geplärre, ja wohl gar zum Spiel des frechſten Muthwillens herabgewürdiget wird. —

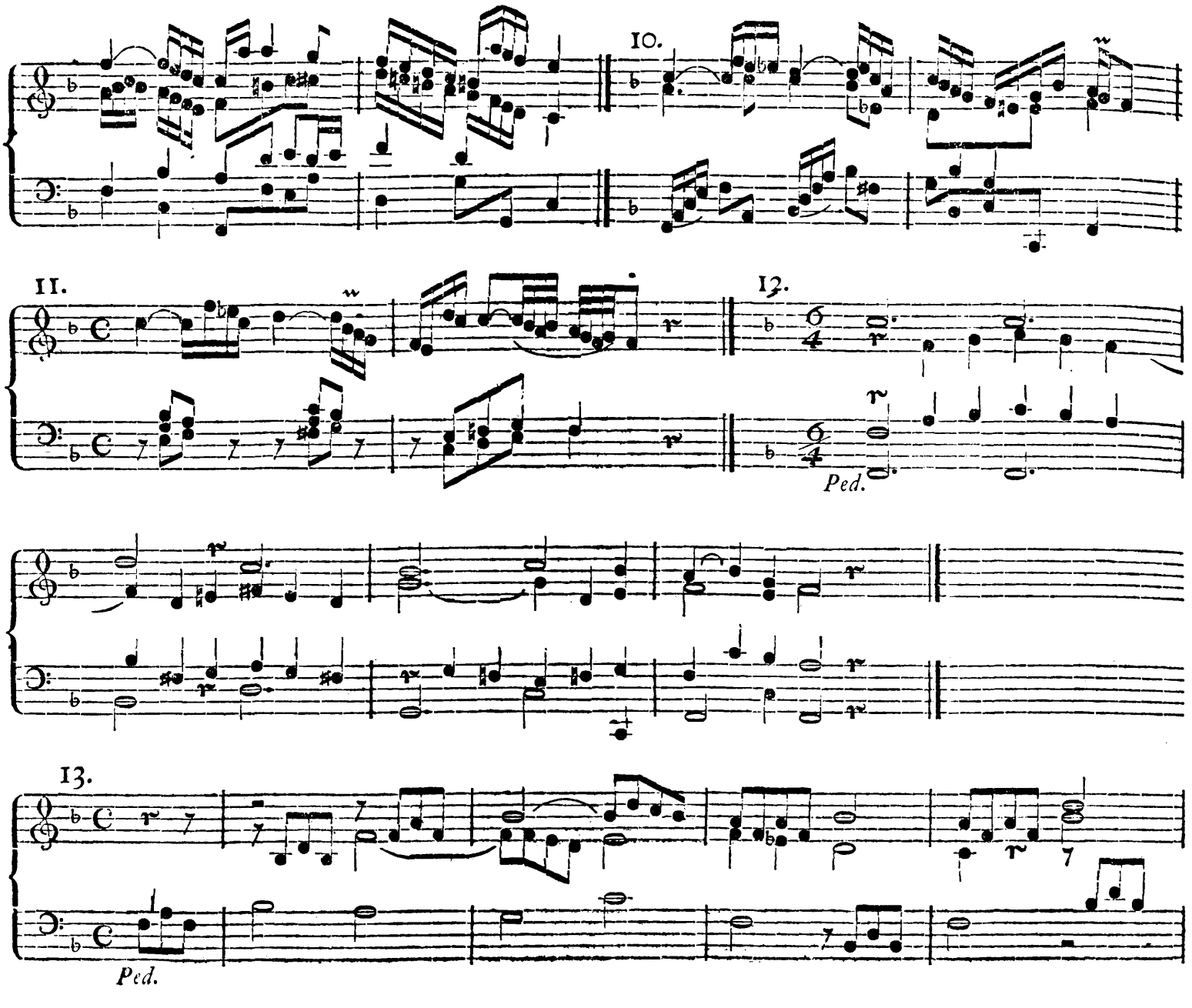
Ob man übrigens den aus der Charalmelodie entlehnten und zum Thema des Vorſpieles beſtimmten Gedanken unverändert beybehalten, oder anders einkleiden, ob man ihn ſtrenger, oder freyer bearbeiten ſoll, das hängt theils von dem Inhalte des Liedes, vor dem zu präludiren iſt, theils vom Charakter der Choralmelodie, theils von der Geſchicklichkeit des Organiſten ab. Einige Materialien dieſer Art will ich beyfügen. Geſetzt, man wolle vor dem Liede: Warum ſoll ich mich denn grämen ꝛc., präludiren und die erſte Strophe des Chorals zum Vorſpiel wählen: ſo läßt ſich dieſes Thema in einer Fugette (N. 1.) ausführen: oder man kann es etwas verzieren und noch freyer (jedoch mit keinem tändelnden Contrapunkte) bearbeiten (N. 2.): oder man trägt das Thema figurirt vor (N. 3.): oder man ſchmückt theils das Thema, theils die harmoniſche Begleitung deſſelben verſchieden aus (N. 4 bis 12.):

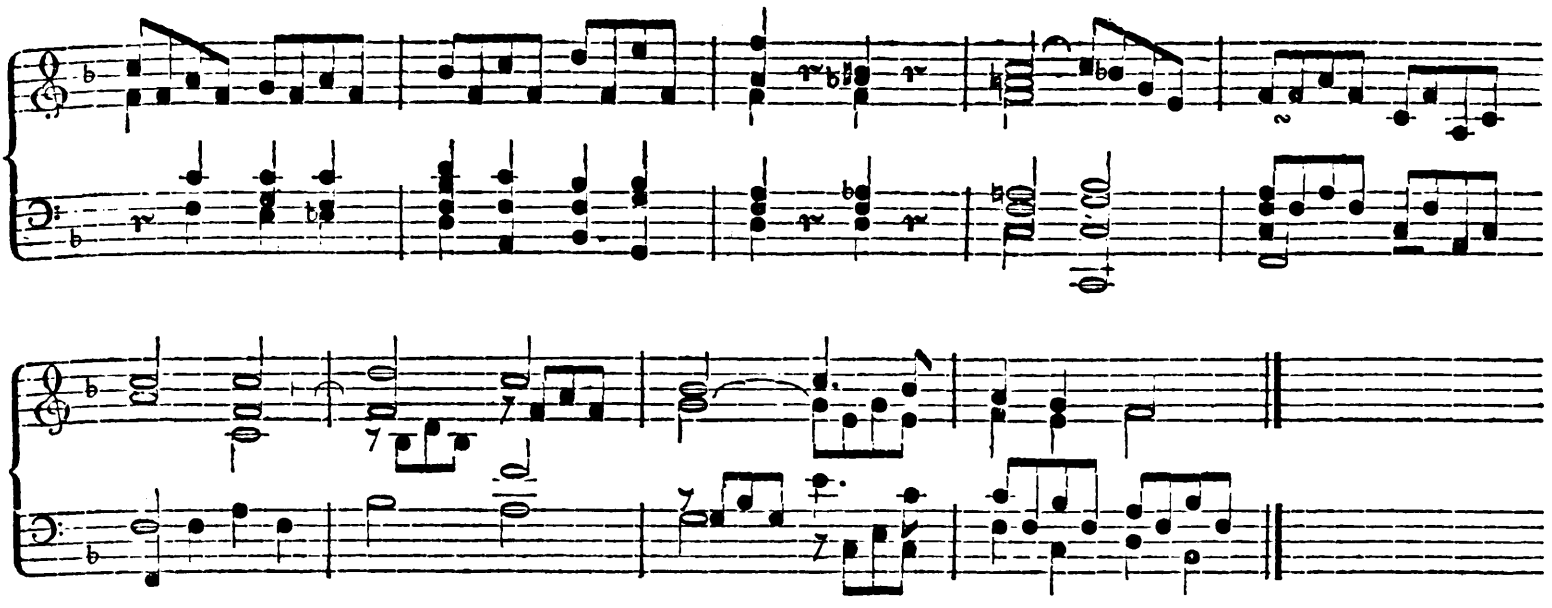
No. 1. Fugette, manualiter.




No. 2.
3.
4.


5.
6.
7.
12/8
12/8
8.
9.


10.
11.
12.
Ped.
13.
Ped.



Vorſtehendes Exempel paßt zu einem Liede lebhaftern Inhaltes, wie etwa zu dem: Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen. Das eigentliche Subjeckt dieſes Vorſpieles iſt die erſte Strophe des Chorals, oder wenn man will, der ganze Choral. Dieſem iſt theils zur harmoniſchen Unterlage, theils zur Ausſchmückung folgendes Contraſubject beygeſellt, das in den drey begleitenden Stimmen bearbeitet wird:

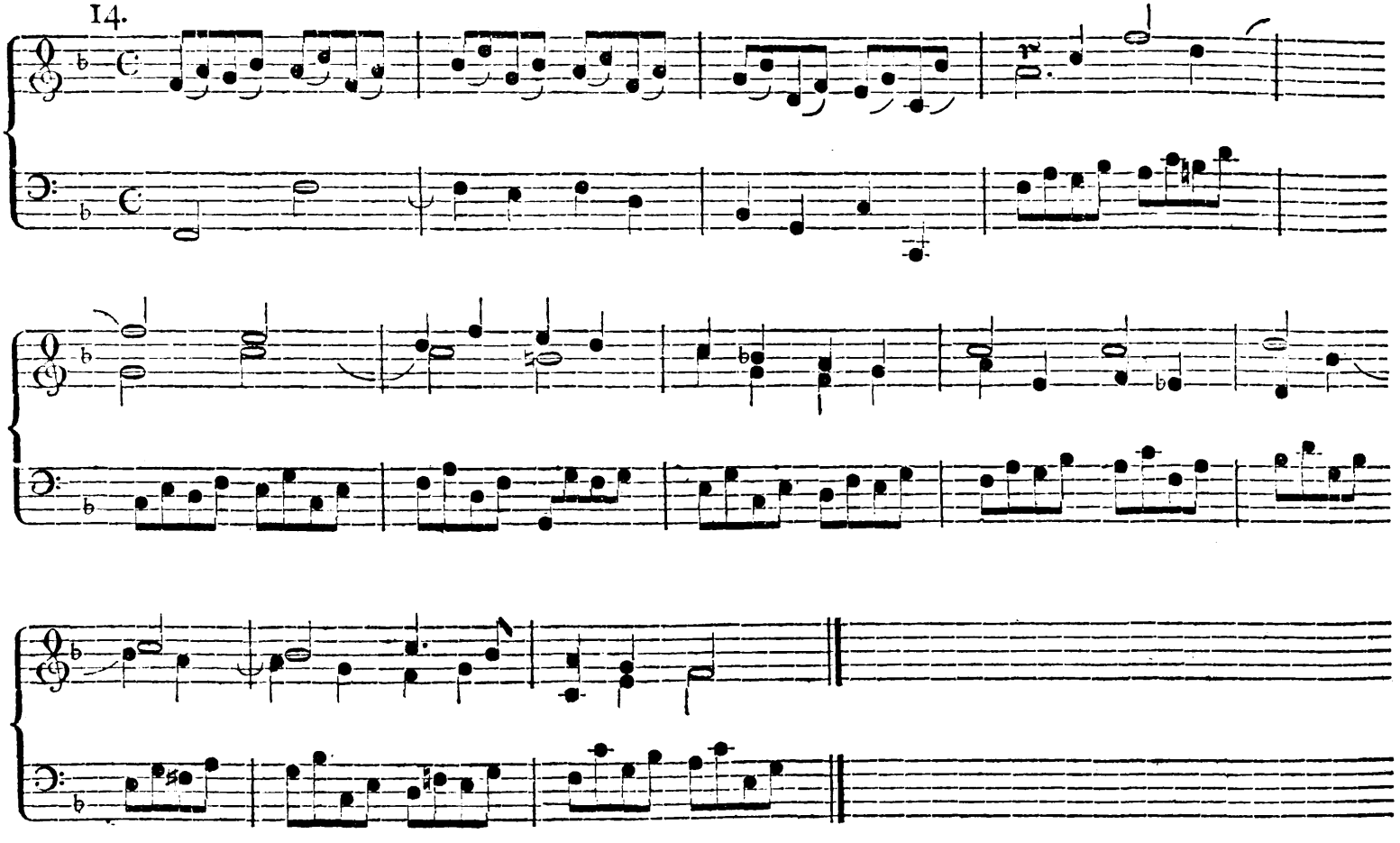
Zu dergleichen Contraſubjecten paſſen am beſten ſolche melodiſche Figuren, welche aus wenig Noten beſtehen (wie z. B. dieſes nur aus vier) und ſich einem Cantus firmus leicht anſchmiegen laſſen. Je weniger aber begleitende Stimmen ſind, deſto mehr Freyheit hat man auch bey der Wahl eines ſolchen Contraſubjects.

Erſt kommt eine kleine Einleitung bis zum 10ten Takte, wo der Choral ſelbſt eintritt. Der Baß bringt hier die drey erſten Noten des Contraſubjects per augmentationem. Das geſchieht nicht aus zweckloſer Künſteley, ſondern um den Eintritt des Chorals bemerkbarer zu machen. Aus demſelben Grunde wählte man auch in dem vorhergehenden Tacte den

uniſonen Gang, der aus dem Contraſubjecte hergeleitet iſt. Nach Eintritt der erſten Strophe des Chorals kann man nun entweder zum Schluſſe eilen, oder auch die übrigen Strophen des Chorals auf gleiche Weiſe durchführen.

Von derſelben Art iſt folgendes Exempel (N. 14.) für drey Stimmen. Der Cantus firmus tritt im achten Tacte ein.

14.

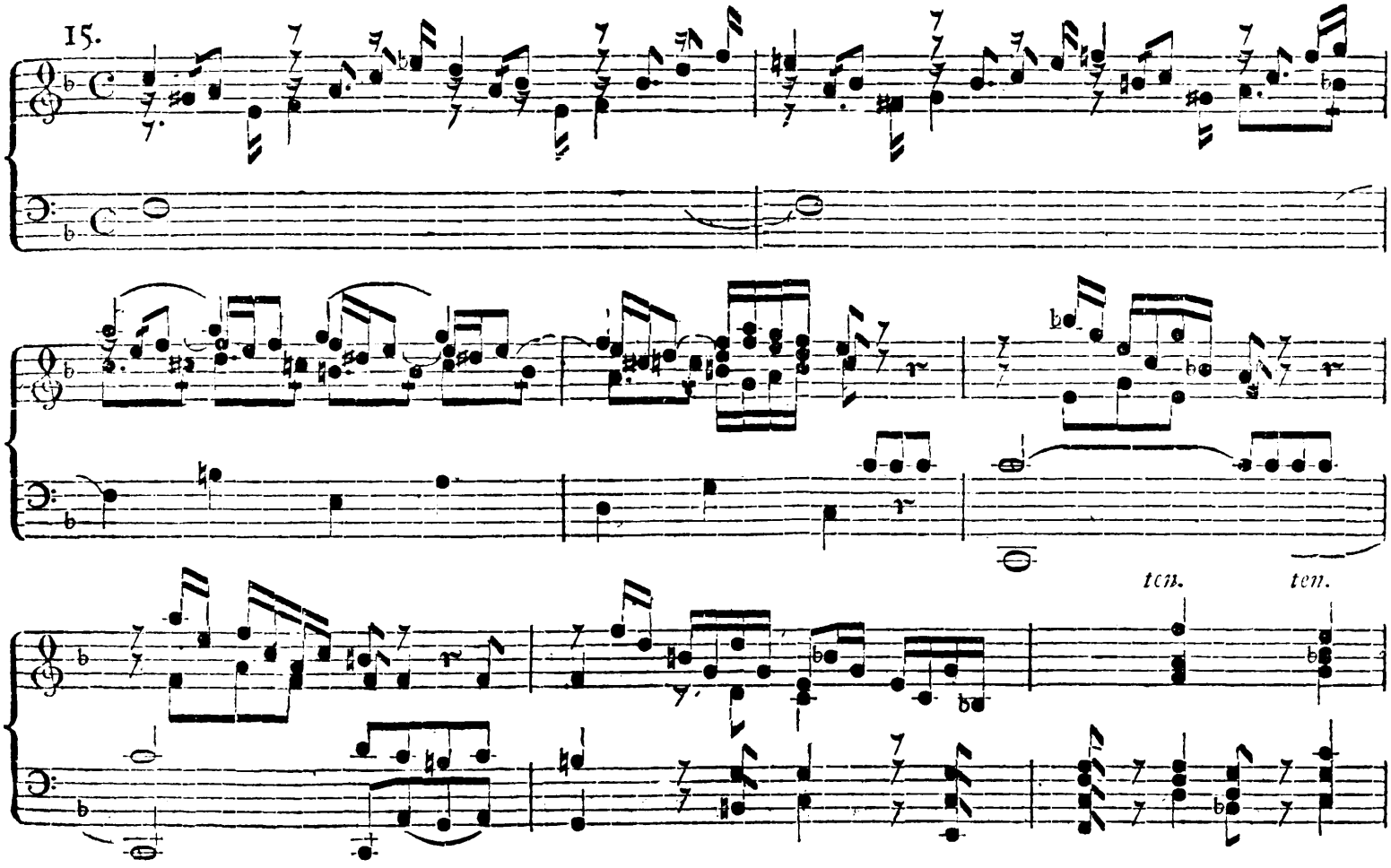


N. 15. iſt die Anlage zu einem Präludium im freyen Stil. Es fängt mit einem Orgelpunkte an, deſſen Harmonien der erſten Strophe des Chorals angehören. Hierauf tritt ein gebundener Satz ein, welcher wiederum zu einem Orgelpunkte

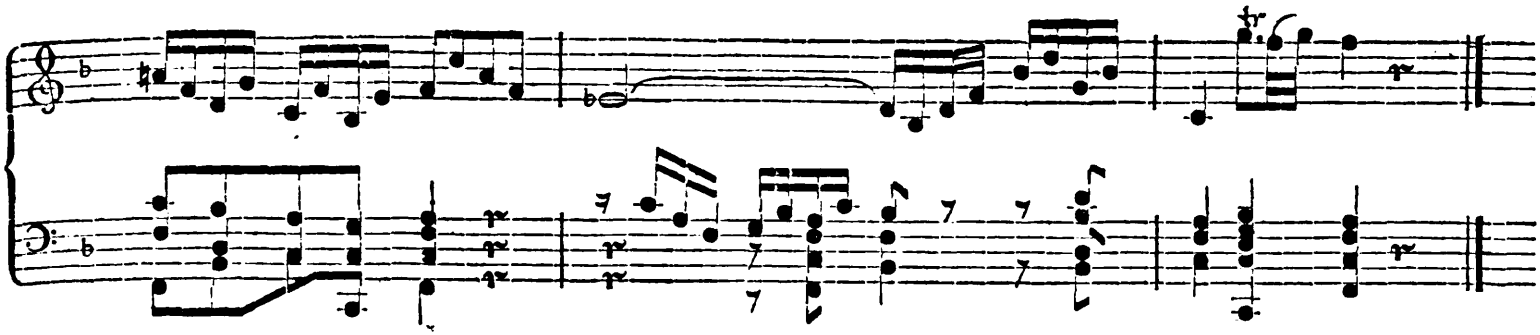
leitet, der das Ganze beschließt. Soll das Vorspiel länger dauern, so kann man sowohl die Orgelpunkte, als den gebundenen Satz weiter ausdehnen und durch die verwandten Tonarten führen. Nur muß man sich hüten, eine Figur zu lange beyzubehalten, oder Quintengänge durch ganze Octaven fortzusetzen, sonst entsteht ein kahles Einerley.

Das Vorspiel N. 16. ist aus einer melodischen Figur von vier Noten ausgesponnen, die in den drey Oberstimmen bald recht, bald umgekehrt, bald krebsgängig erscheint, während der Baß seinem Charackter gemäß in langsamern Schritten fortschreitet und seinen lebhaftern Begleiterinnen gleichsam zum Führer dient. Uebungen dieser Art, so trocken und beschwerlich sie auch anfangs scheinen mögen, bilden den Künstler.

15.



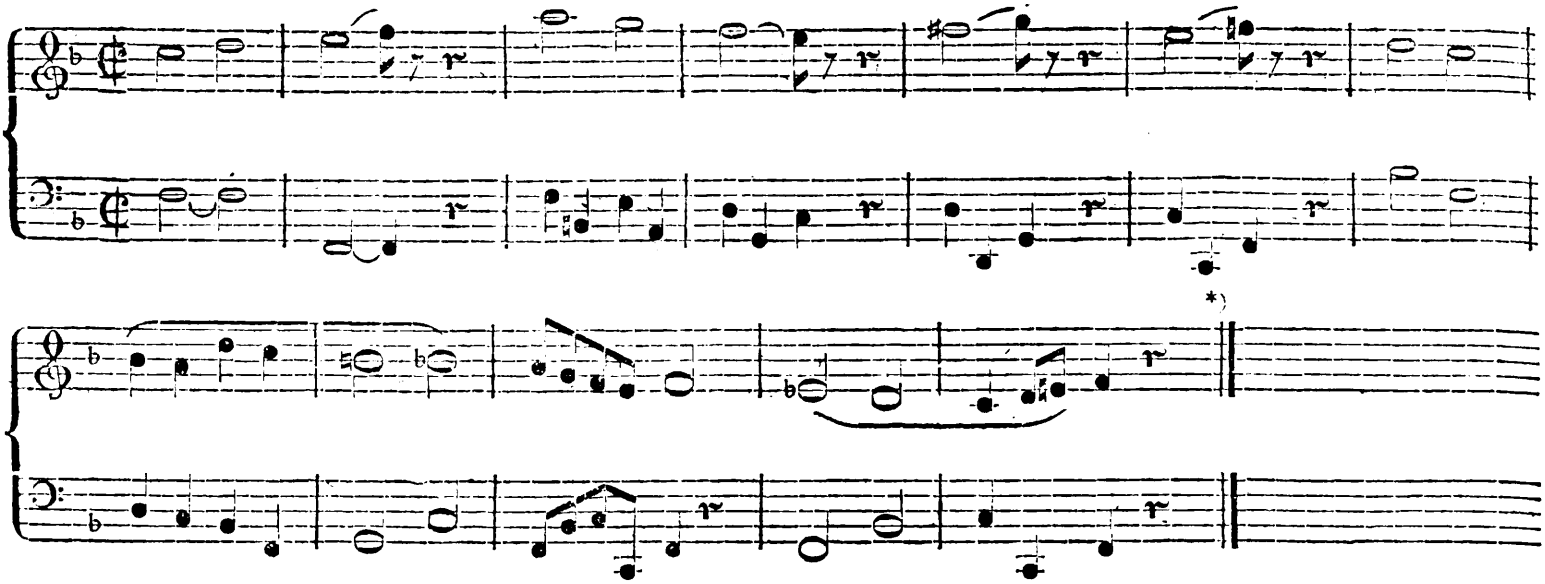
16.



Ein Abweg, auf den sich der Anfänger bey Arbeiten dieser Art leicht verirrt, ist der, daß er über dem Bestreben gründlich zu seyn — dunkel wird. Und dennoch ist, wie in der Redekunst, so auch in der Tonkunst Deutlichkeit gerade diejenige Eigenschaft, welche dem Vortrage Schönheit und Kraft giebt. Man wird jenen Abweg leicht vermeiden können, wenn man bey seinen Arbeiten so viel möglich auf gute Melodie und auf Ordnung, sowohl in der Anlage des Ganzen, als in den einzelnen Theilen sieht.

Melodie ist die Seele der Musik. Wer nicht die natürliche Gabe hat neue Melodien zu erfinden, oder doch wenigstens alte so auszustaffiren, daß sie neu scheinen, der ist für die Musik verloren. Doch reicht die natürliche Gabe allein noch nicht hin eine gute Melodie zu machen; diese muß auch nach den Regeln der Kunst geformt seyn *). Gut ist eine Melodie, wenn das Herz eines jeden Zuhörers durch sie gerührt werden kann (d. h. wenn sie eine bestimmte Empfindung vernehmlich ausdrückt), wenn sie von dem Verstande eines jeden Zuhörers gefaßt werden kann (richtig in der Modulation), wenn sie von der Stimme eines jeden Zuhörers, wenigstens in Gedanken, nachgesungen werden kann (richtig beschränkt dem Umfange nach). Gute Melodie muß seyn nicht nur in einem Cantu firmo, sondern, so viel möglich, auch in den begleitenden Stimmen. Darnach muß der angehende Organist vor allen Dingen trachten. Also selbst die sogenannten harmonischen Vorspiele, wo eine melodische Floskel in mehreren Stimmen nach einem harmonischen Leitfaden bearbeitet wird, muß doch von einer Hauptmelodie gleichsam umschlungen seyn. Zum Beyspiel kann gleich das vorhergehende Vorspiel N. 16. dienen. Entkleidet man da die Oberstimme von ihrem Putz, so kommt folgende Melodie heraus:

*) Eben so wahr ist aber auch diese Behauptung, wenn man sie umkehrt. Marpurg war ohnstreitig einer der gelehrtesten musikalischen Theoretiker seiner Zeit und wußte gewiß was zu einer schulgerechten Melodie gehörte — aber sehr vielen seiner eigenen Melodien, besonders in der freyen Schreibart, fehlt es bey aller Richtigkeit an Neuheit und Herzlichkeit. Manche Parthien seiner Clavierſonaten z. B. sind mehr fürs Auge, als fürs Herz componirt und lassen den Zuhörer ganz kalt.



Auf der Orgel thut man am beſten, wenn man ſo viel möglich der diatoniſchen Skale treu bleibt. Nur hat man ſich dabey vor Monotonie zu hüten. Will man lernen für die Orgel cantabel ſetzen, ſo ſtudire man die Choralmelodien. Dieſe ſind hierin die beſten Muſter.

Nächſt der guten Melodie trägt auch Ordnung, ſowohl in der Anlage des Ganzen, als in den einzelnen Theilen viel zur Deutlichkeit des Vortrages bey. Wer über irgend einen Gegenſtand faßlich und eindringend reden will, muß nicht nur zuvor überlegt haben, was eigentlich geſagt werden ſoll, ſondern er muß nun auch den vorhandenen Stoff nach den einzelnen Parthien ſo anordnen, daß ein gutes Ganze daraus entſtehe. So kommt es auch bey der Muſik nicht nur auf gute Invention, ſondern auch auf gute Diſpoſition an **). Die Gedanken müſſen ſucceſſiv entwickelt werden, die einzelnen Theile müſſen das gehörige Verhältniß haben und ſo auf einander folgen, daß Zuſammenhang und Abwechslung entſteht. Das lehrt uns die Rhythmick. Sie giebt uns Vorſchriften, wie die Hauptabtheilungen eines Tonſtücks, die Perioden, die kleinern

*) Der Anfänger kann dieſen Satz vierſtimmig ausſetzen.

**) Wer nicht im Diſponiren ſehr geübt iſt, darf nicht wagen auf der Orgel zu extemporiſiren. Ehedem, wo man noch überall tüchtige Organiſten zu haben wünſchte, legte man bey Organiſtenproben dem Candidaten ein Fugenthema vor und gab ihm fünf Minuten Zeit in Gedanken eine Diſpoſition darüber zu entwerfen. Dann mußte ſogleich zur Ausführung geſchritten werden. Die Zeiten, Brüder, ſind nicht mehr! —

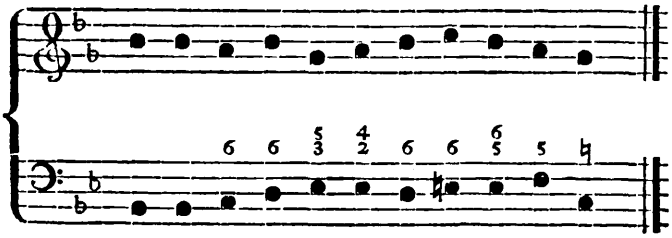
Sätze, aus denen jede Periode zusammengesetzt wird, sich nach ihren Tacten und Tacttheilen symmetrisch gegen einander verhalten, wie ihre Cäsuren und Cadenzen gestellt und geformt werden müssen — mit einem Worte, sie lehrt uns dem Vortrage richtiges Verhältniß und gefälligen Anstrich geben. Ein Tonstück kann die schönsten Gedanken, die schönsten Melodien enthalten — fehlt logische Ordnung und rhythmischer Zusamenhang, so wird es seine rechte Wirkung verfehlen.

Nach den verschiedenen Schreibarten in der Musik sind auch die rhythmischen Vorschriften verschieden. Für den sogenannten galanten, oder freyen, oder Kammernstil sind sie am mannichfaltigsten und bestimmtesten. Und doch kommt man da mit allen Regeln nicht aus. Ein feiner gebildeter Geschmack und längere Uebung müssen hier das Beste thun. Und das ist natürlich. Im höhern gesellschaftlichern Umgange kommt man auch nicht blos mit den gewöhnlichen Regeln der guten Lebensart, oder mit auswendig gelernten Formeln fort. Richtiger Verstand, natürlicher Witz, feine Empfindung, Delicatesse ist es, was da unsern Gesprächen Leben und Interesse giebt und diese Eigenschaften werden nur durch geistige Bildung, gute Erziehung, längere Uebung erlangt. Gerade so ists mit der Musik, welche diejenigen Empfindungen darstellen soll, die sich im edlern geselligen Menschenleben am meisten äussern. Feine Nüancen, überraschende Wendungen, ungezwungene und doch charakteristische Uebergänge machen da den Vortrag erst anziehend. Wie man es damit anzufangen habe, kann keine Kunst lehren, nur was man allenfalls dabey zu vermeiden hat. Darüber findet man die besten, der jetzigen Form unserer gewöhnlichen Tonstücke anpassendsten Vorschriften in des verdienstvollen Herrn Kochs Handbuch der Composition.

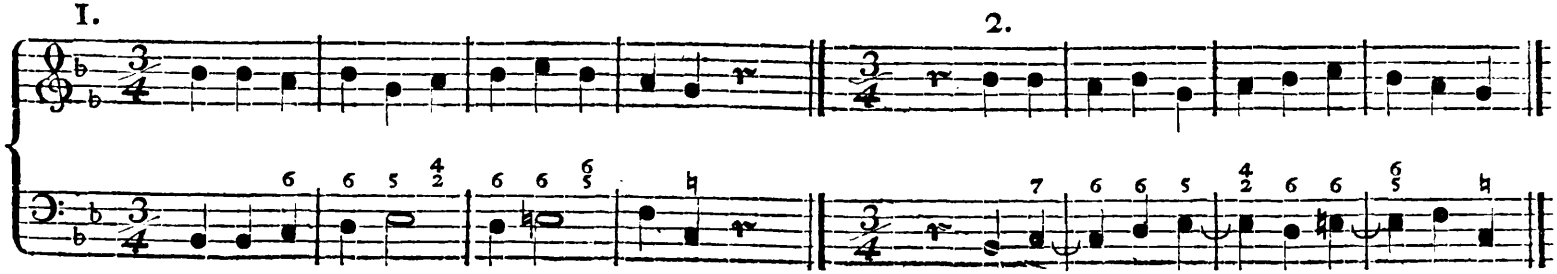
Für den sogenannten gebundenen, oder Capell- oder Kirchenstil giebt es schon vollständigere rhythmische Regeln. Hier kommt es hauptsächlich auf einen körnigen, kraftvollen, gedrängten Vortrag an. Die einzelnen Haupttheile werden enger mit einander verkettet, die Perioden zusammengeschoben, das Ganze läuft in strenger Einheit fort bis zum Schlusse. Das ist besonders in der Fuge der Fall, wo der Rhythmus von dem in andern Tonstücken gebräuchlichen sehr abweicht. Marpurgs Kunst der Fuge giebt hierüber nähere Belehrung. Der strenge Fugenstil hat jedoch das Unbequeme, daß er zwar die feurige Begeisterung, aber nicht die Deutlichkeit begünstiget. Der Gang der Modulation ist wenigstens für den, der gerade nicht Kenner ist, nicht verständlich genug, es fehlt an Ruhepunkten, an Licht und Schatten, an erläuternden Episoden. Man hat daher in neuern Zeiten angefangen, die strengere und freyere Schreibart gleichsam in einander zu verschmelzen und dadurch eine dritte Gattung gewonnen, in welcher sich feyerlicher Ernst mit Anmuth verbinden läßt. Muster hiervon findet man in einzelnen Mozartischen und Haidnischen Chören, Symphonien, u. s. w. doch hat eigentlich schon Händel in seinen Chören den Anfang gemacht. In der sogenannten großen Symphonie von Mozart aus dem C. ist der Schlußsatz, ein Allegro assai ohne Zweifel das gelungendste Meisterstück in dieser Gattung und verdient ein Triumph der neuern Tonkunst genannt zu werden. Da die Kunst der Fuge und des doppelten Contrapunktes, wenn man sich ihrer in diesem vermischten Stile bedient, an Bedeutung und Umfang so sehr gewinnt, so wäre zu wünschen gewesen, daß man bey der neuen Ausgabe von Marpurgs Kunst der Fuge auf die neueingeführten Formen von Fugen und Fugensätzen, so wie

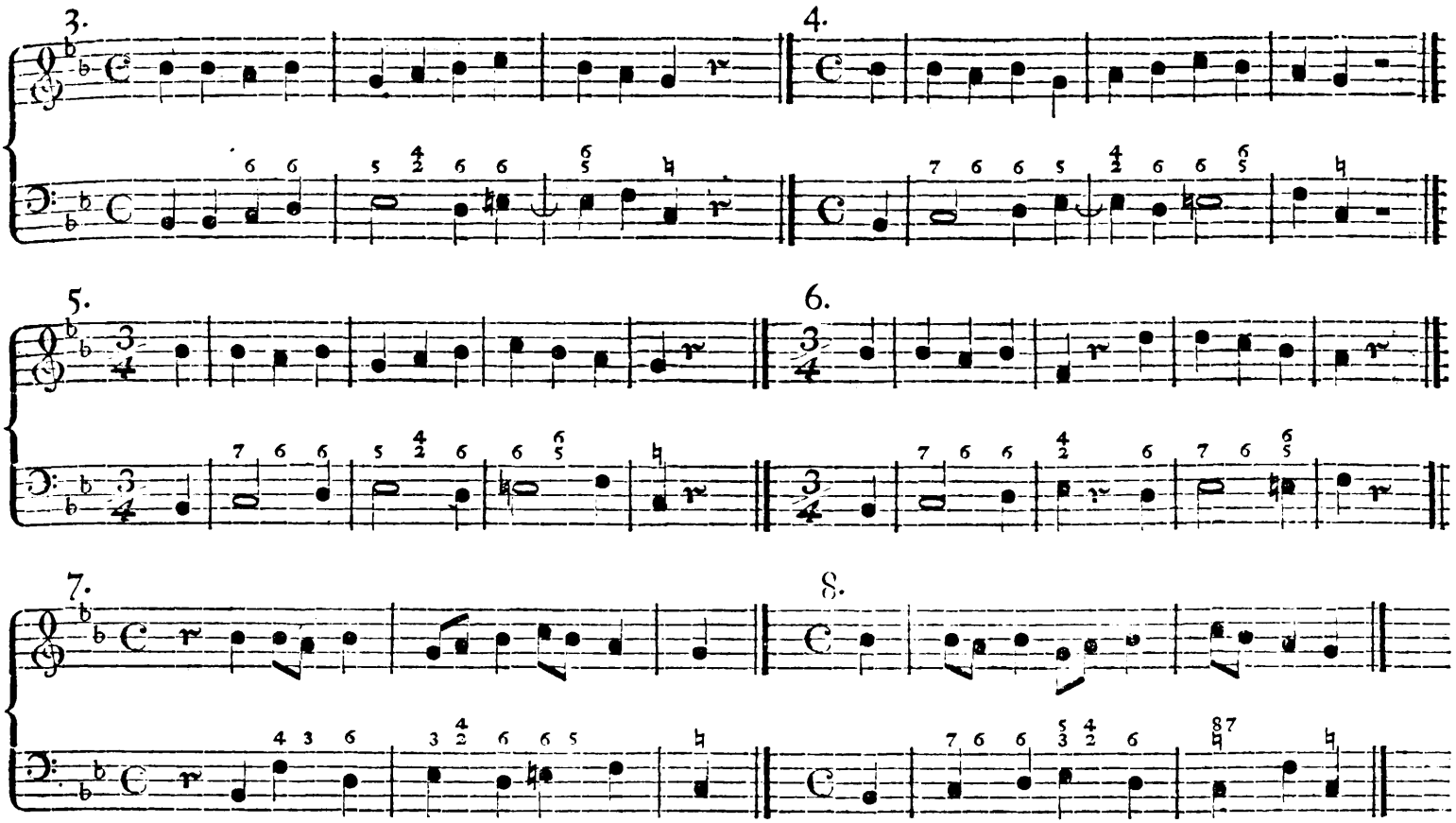
auf ihre Uebertragung in die freye Schreibart Rücksicht genommen und besonders die Lehren von der Modulation und dem Rhythmus in Fugen nach den neuern Erweiterungen bearbeitet hätte. Ueberhaupt hätte wohl manches in diesem Werke nach den jetzigen Bedürfnissen umgearbeitet, oder weiter ausgeführt werden können. Wie sehr übrigens der Rhythmus in Fugen von dem im freyen Stile verschieden sey, das lehren uns warnende Beyspiele in des großen Seb. Bachs Werken. Seine Fugen haben den schönsten Rhythmus, aber in seinen sogenannten galanten Sachen scheint dieser oft gänzlich vernachlässiget. Bach trug nehmlich den Fugenrhythmus zu sehr in die freye Schreibart über. Dadurch werden manche seiner Arbeiten in dieser Gattung für den Ungelehrten ungeniesbar, ermüdend, ein gelehrtes Chaos.

Daß auch dem Organisten gründliche Kenntniß des Rhythmus unentbehrlich sey, mag dem Anfänger folgendes Beyspiel zeigen. Gesetzt man wolle aus der ersten Strophe des Liedes: Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht, das Thema zu einem Vorspiele nehmen, so muß man vor allen Dingen den Rhythmus der Choralmelodie selbst richtig beurtheilen. Nach den gewöhnlichen Choralbüchern darf man sich hier nicht richten: die sind in diesem Stücke sehr unsichere Führer. Man muß also fürs Erste die Choralmelodie rhythmisch abtheilen.



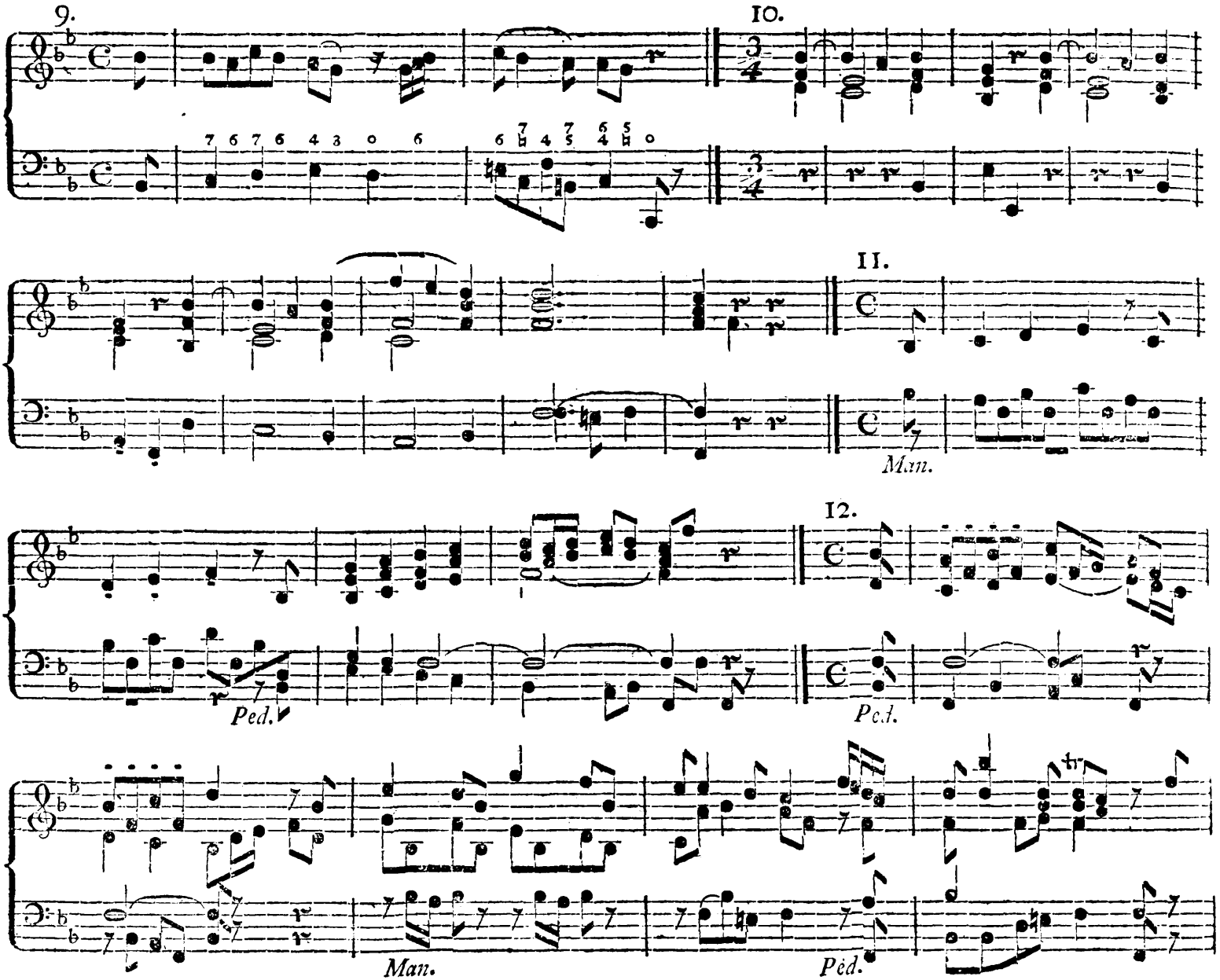
Diese Melodie kann nun auf verschiedene Weise abgetheilt werden:

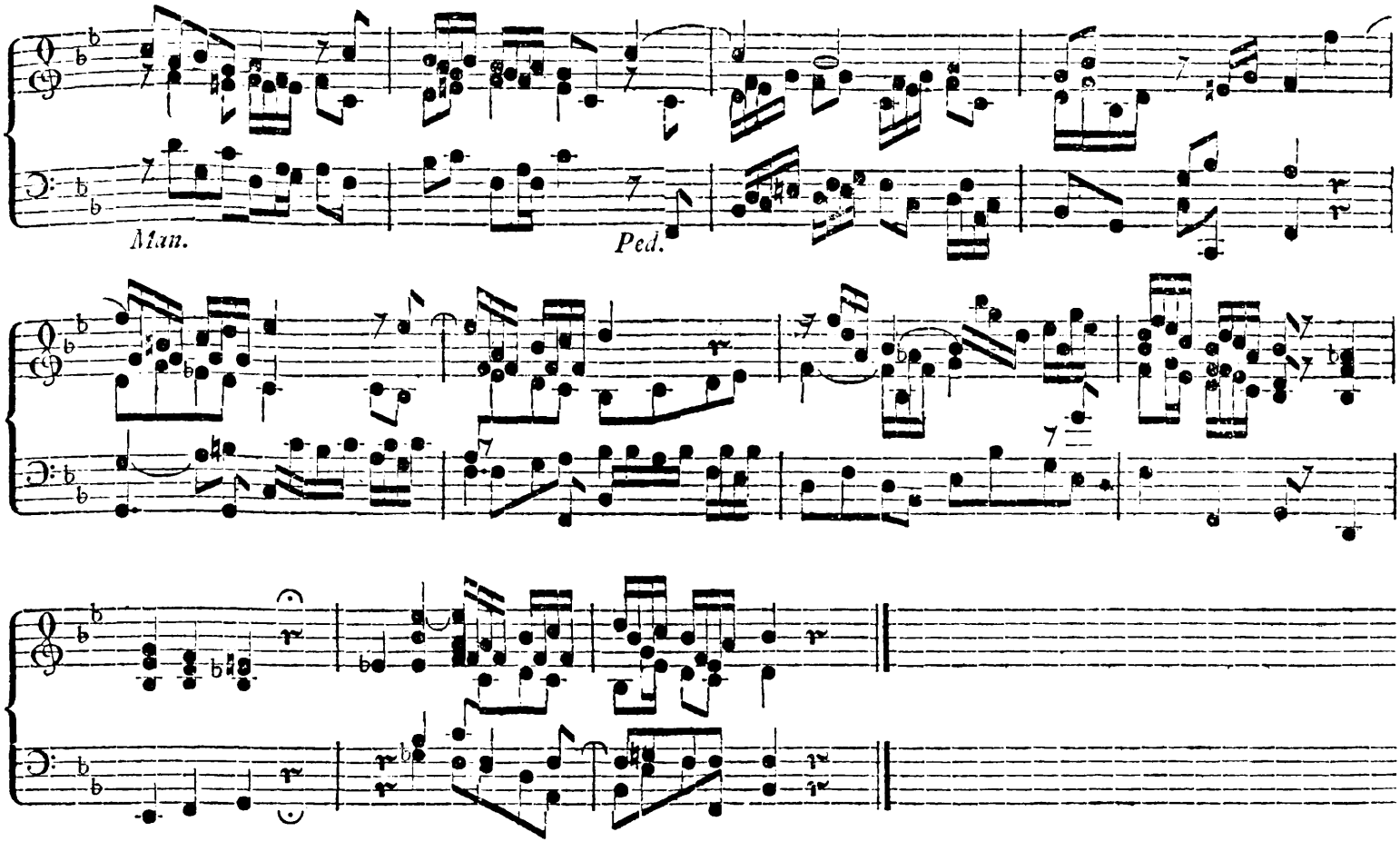




Die ersten vier Exempel sind ganz fehlerhaft, wie Jeder sogleich fühlen wird, der es versucht den Text zu den Noten zu fügen. Richtig sind N. 5. 7. 8. *) N. 6. zeigt, wie der Satz zergliedert, und, wenn man die Noten der Choralmelodie selbst nicht genau beybehalten will, zum Thema eines Vorspieles umgeschmolzen werden kann. Das Thema N. 9. enthält die erste Strophe des Chorals verziert. In N. 10. ist blos das erste Glied der ersten Strophe des Chorals zum Grunde gelegt. In N. 11. ist das Thema aus dem Basse von N. 9. genommen. Eben so ist auch der Hauptgedanke zu dem weiter ausgeführten Vorspiele N. 12. aus der Baß-Begleitung in N. 11. entlehnt.

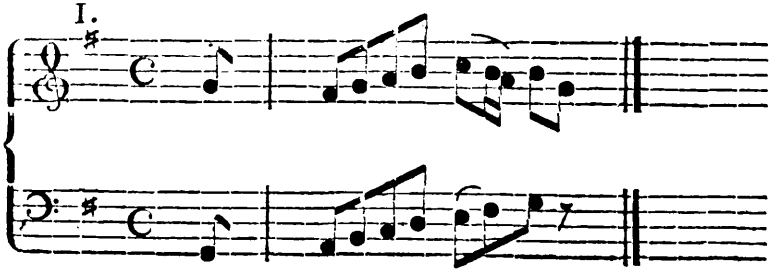
*) Die Gründe lassen sich hier nicht angeben, ohne die ganze Lehre vom Tackte und Rhythmus auseinander zu setzen. Ich muß daher auf das schon oben erwähnte Handbuch der Composition von Herrn Koch verweisen.


9.
10.
11.
Man.
12.
Ped.
Ped.
Man.
Ped.



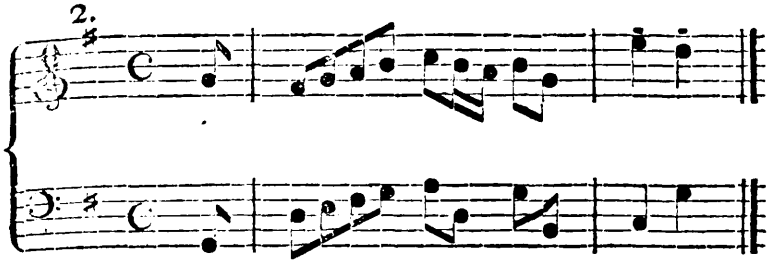
Hier führt der Sopran im ersten und zweyten Tackte das Thema auf, dessen Charakter das ganze Tonstück hindurch festgehalten wird. Man sehe z. B. im 3ten Tackte den Alt, im 6ten und 7ten Tackt den Sopran und Tenor, im 10ten und 11ten Tackt den Sopran und Baß, wo ersterer das Thema per diminutionem recht und letzterer das Thema, ebenfalls per diminutionem umgekehrt bringt und beyde Stimmen sich wechselsweise nachahmen. Aus dem Themate hergeleitet, sind die Gänge Tackte 8. 9. 12. 13. In den beyden letzten Tackten bringt der Sopran das Thema per diminutionem erst recht, dann umgekehrt. Der Contrapunk, welcher dem Thema zugesellt ist (siehe den Alt im 1ten Tackt), zeigt sich überall als Begleiter desselben, z. B. Tackt 3. im Sopran, dem Thema gemäs verzieret, Tackt 10. 11. im Alte und Tenor zugleich

und in der Gegenbewegung, so wie auch im 15. und 16ten Tackte. Die verschiedenen Stimmen, besonders der Baß, schreiten auch dann, wenn sie das Thema nicht selbst aufführen, doch dem Charackter des Thematis gemäs fort. Abwechselung in das Ganze bringt theils das alternirende Pedal und Manual, theils die mit der Hälfte des Tonstücks beginnende lebhaftere Bearbeitung des Thematis, theils das ungezwungene Abtreten und Wiedereintreten der verschiedenen Stimmen u. s. w. Der Gang der Modulation erstreckt sich durch die gewöhnlichen Abstufungen (siehe das 3te Viertel des 2ten Tackts, das 3te Viertel des 4ten Tackts, das 3te Viertel des 7ten Tackts) nicht weiter, als bis zur Dominante (s. den 9ten T.) und wieder zurück, ohne Umwege und Ausschweifungen. Die nächstverwandten Tonarten (C moll s. den 10ten und Es dur, siehe den 12ten Tackt) werden nur im Vorbeygehen berührt. Der geringe Umfang des Tonstückes gestattete das nicht anders, auch befördert eine einfache, ungezwungene Modulation ganz vorzüglich die Gründlichkeit in der Ausarbeitung. Ueberhaupt ist Deutlichkeit und Ordnung in der Modulation eine Haupterforderniß zum guten Vortrag auf der Orgel. Der Charakter des Orgelspiels ist Ernst und Würde, die innere Organisation des Instrumentes selbst ist allzufeinen Schattirungen und Uebergängen nicht günstig: es fließt da Alles zu sehr in einander. Daher kommt es, daß oft Manches, was auf dem Claviere den schönsten Effect macht; sich auf der Orgel läppisch, empfindelnd, unwürdig ausnimmt, und dagegen Manches, was auf der Orgel Kraft und Nachdruck hat, auf dem Claviere matt, kalt, alltäglich klingt. — Anfänger in der Rhythmick mögen noch bemerken, wie sich der Einsatz jedes neuen Abschnittes nach dem Einsatze des Thematis richtet, wie die einzelnen melodischen Sätze nach dem Muster des Thematis sämmtlich aus der geraden Zahl von zwey Tacten bestehen (der 5te Tackt ist nur Anhang, um den Uebergang in die Dominante zu bekräftigen) und wie das ganze Tonstück in zwey Haupttheile zerfällt, welche unter einander im vollkommensten Ebenmaaße stehen (der erste Haupttheil schließt im 9ten Tackt mit einer Cadenz in die Dominante F). — Zur richtigen Beurtheilung und Ausführung eines Thematis mag noch folgendes Beyspiel dienen:



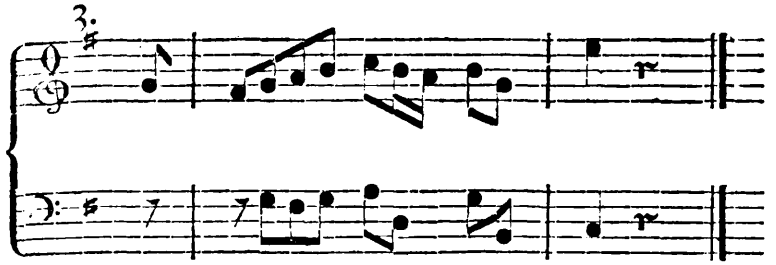
Das letzte Achtel ist zu viel, wenn es nicht der Anfang eines neuen melodischen Satzes seyn soll, wie man sogleich sehen wird, wenn man den hier gebrauchten uneigentlichen vier Vierteltackt in den Zweyvierteltackt abtheilt und das erste Achtel sodann in den zweyten Tackt mit einrechnet. (S. N. 10.)

2.



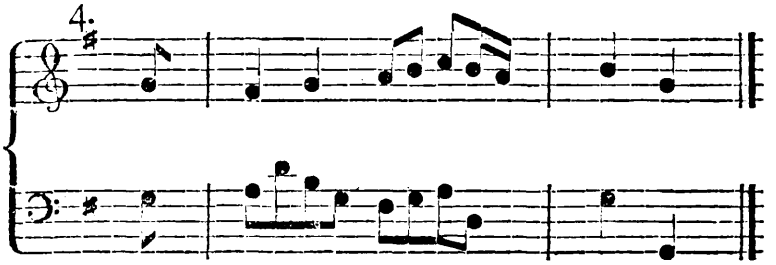
Dies Thema hat entweder ein Glied zu viel, oder eins zu wenig, denn ein richtiger melodiſcher Satz muß allemal aus einer geraden Zahl von Gliedern (etwa 2. 4. 6. oder 8.) beſtehen. Dieſer hat drey. Ueberdiß müßte auch das letzte Viertel ein Achtel ſeyn. (S. N. 9.)

3.



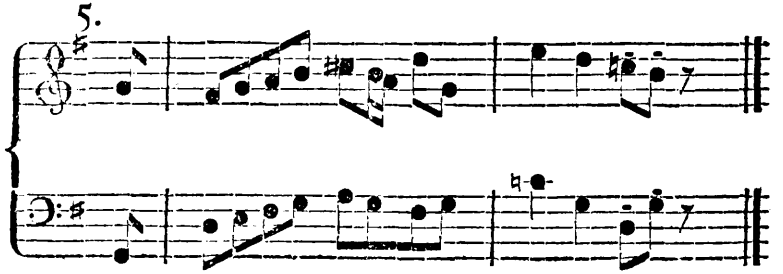
Eben ſo unrichtig

4.



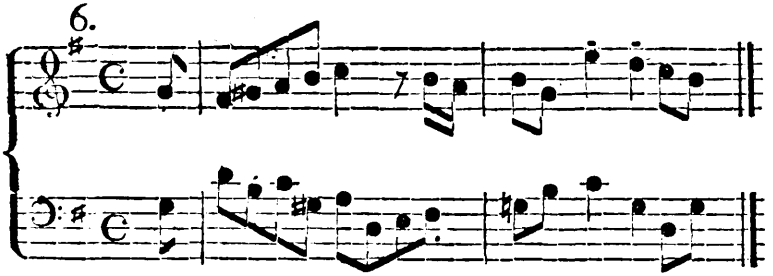
Noch ſchlimmer.

5.



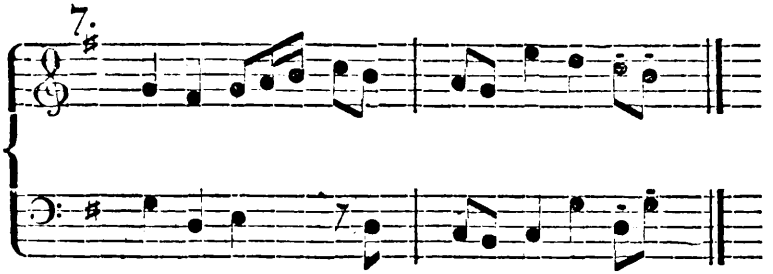
Weicht zu früh aus. Erſt muß man die Haupttonart recht feſtſetzen.

6.



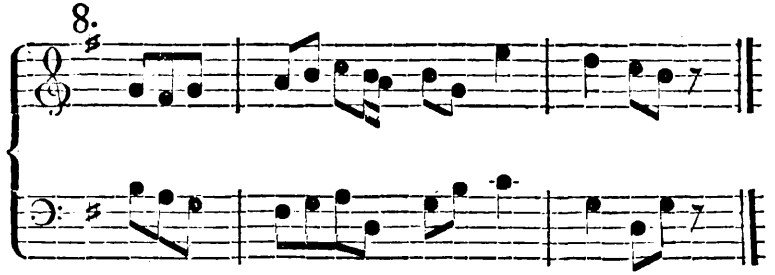
Desgleichen.

7.



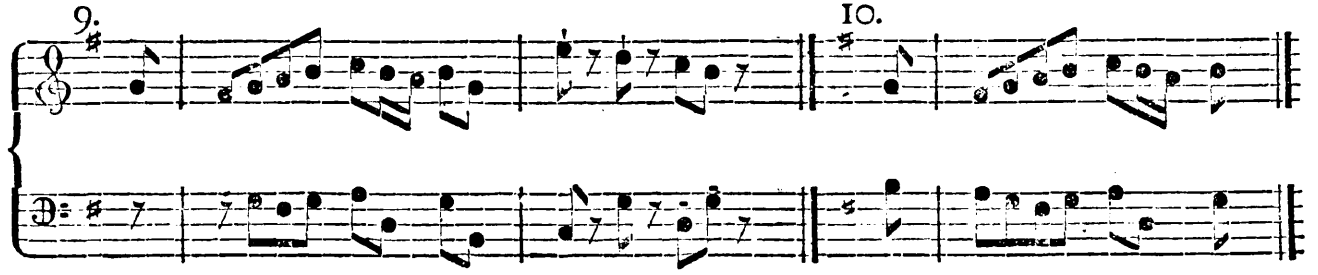
Wie im vorhergehenden schon, so ist auch hier der Schluß falsch, weil er auf das letzte Viertel fällt. In einem regelmäßigen Abschnitte muß der Schluß (wenn es Viervierteltackt ist) auf die erste, oder dritte Viertelsnote fallen. (Von Vorhalten und Verzierungen ist hier nicht die Rede.)

8.



Dieses Exempel vereiniget alle bisher getadelten Fehler wider den Rhythmus in sich.

9.

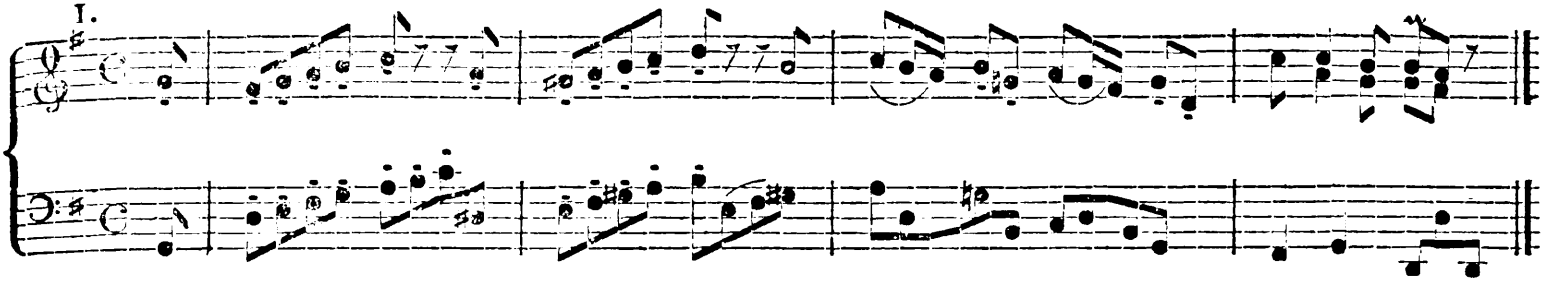


10.

Beydes richtig.

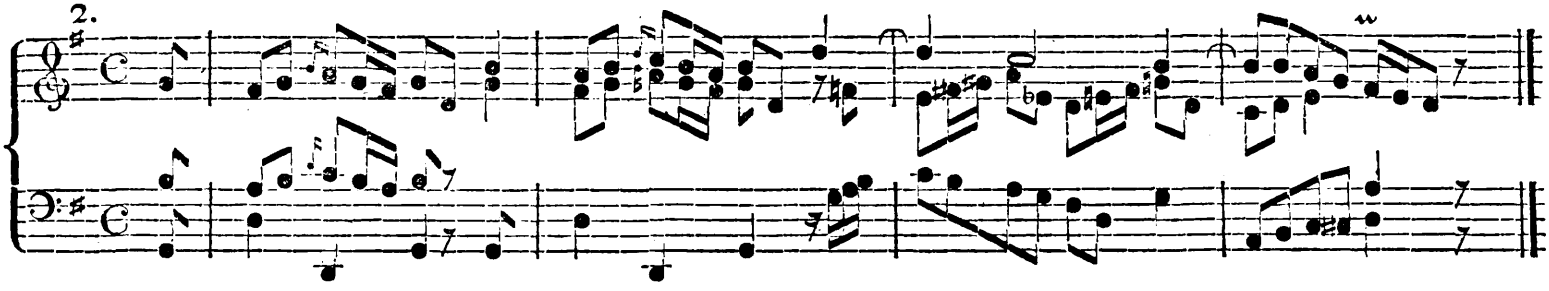
Aus dieſem kurzen Themate (N. 10.) wollen wir nun einige andere herleiten.

1.

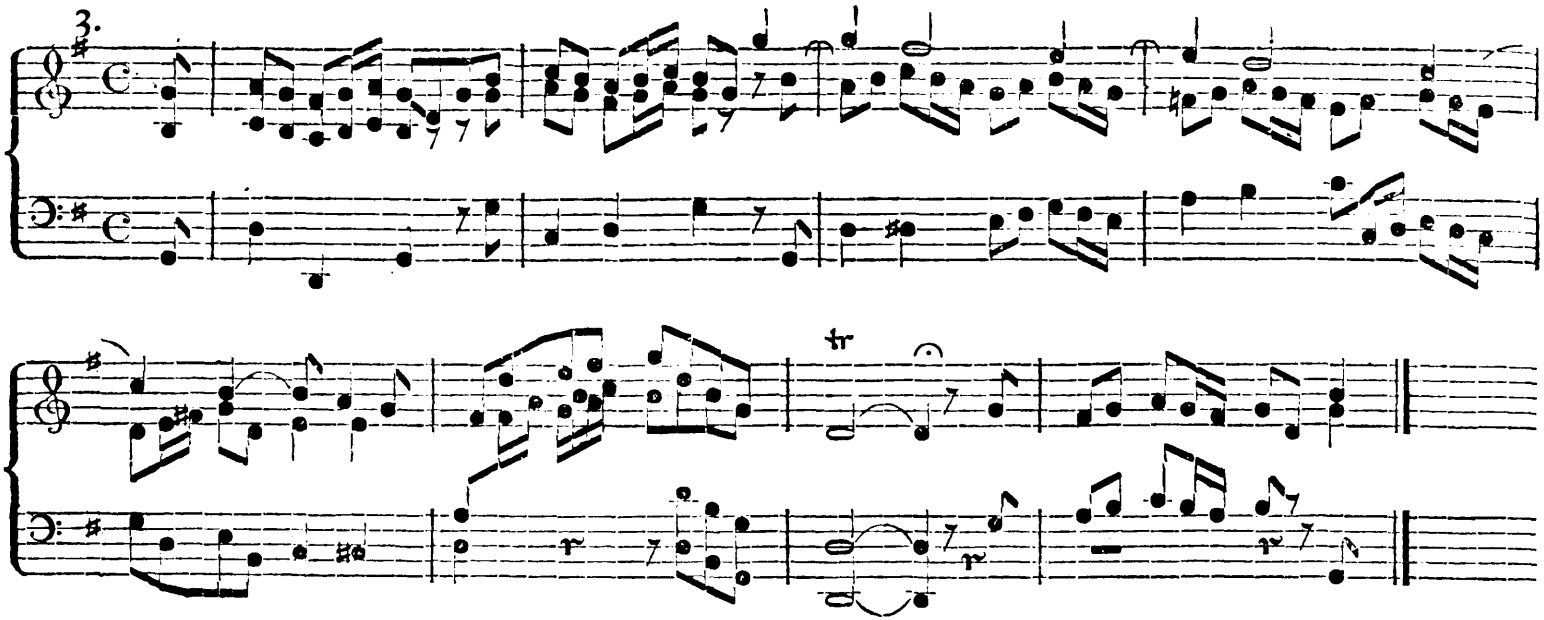


Hier erſcheint zuerſt das erſte Glied des Thematis, welches (T. 2.) in einer andern Tonart wiederholt wird. Wiederholungen dieſer Art prägen dem Gehör einen melodiſchen Gedanken, dem man vorzügliche Bedeutung geben will, beſſer ein und geben dem Vortrage Abwechſelung. Nur muß man wieder raſch und nachdrücklich in die Haupttonart einzulenken wiſſen, damit dieſe nicht verwiſcht werde. Hierauf folgt (T. 3.) das zweyte Glied des Thematis, ebenfalls wiederholt, und führet zu dem Abſchnitte in der Dominante.

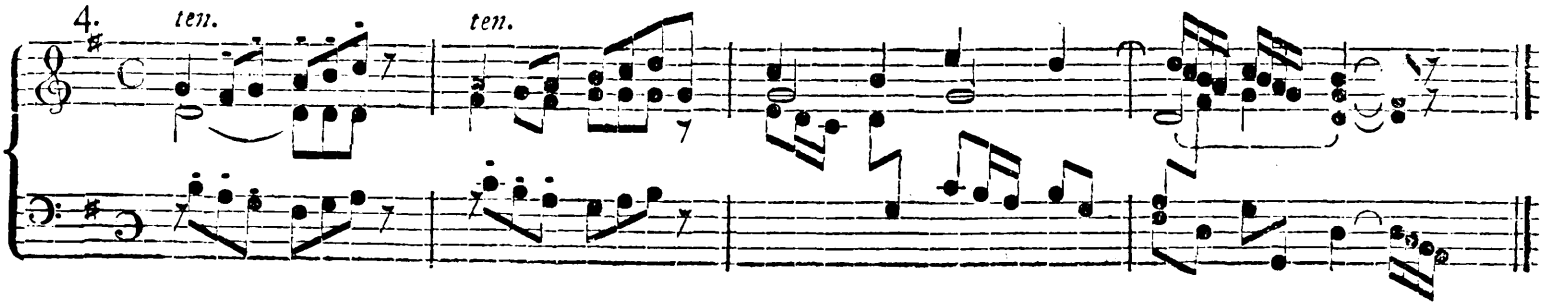
2.



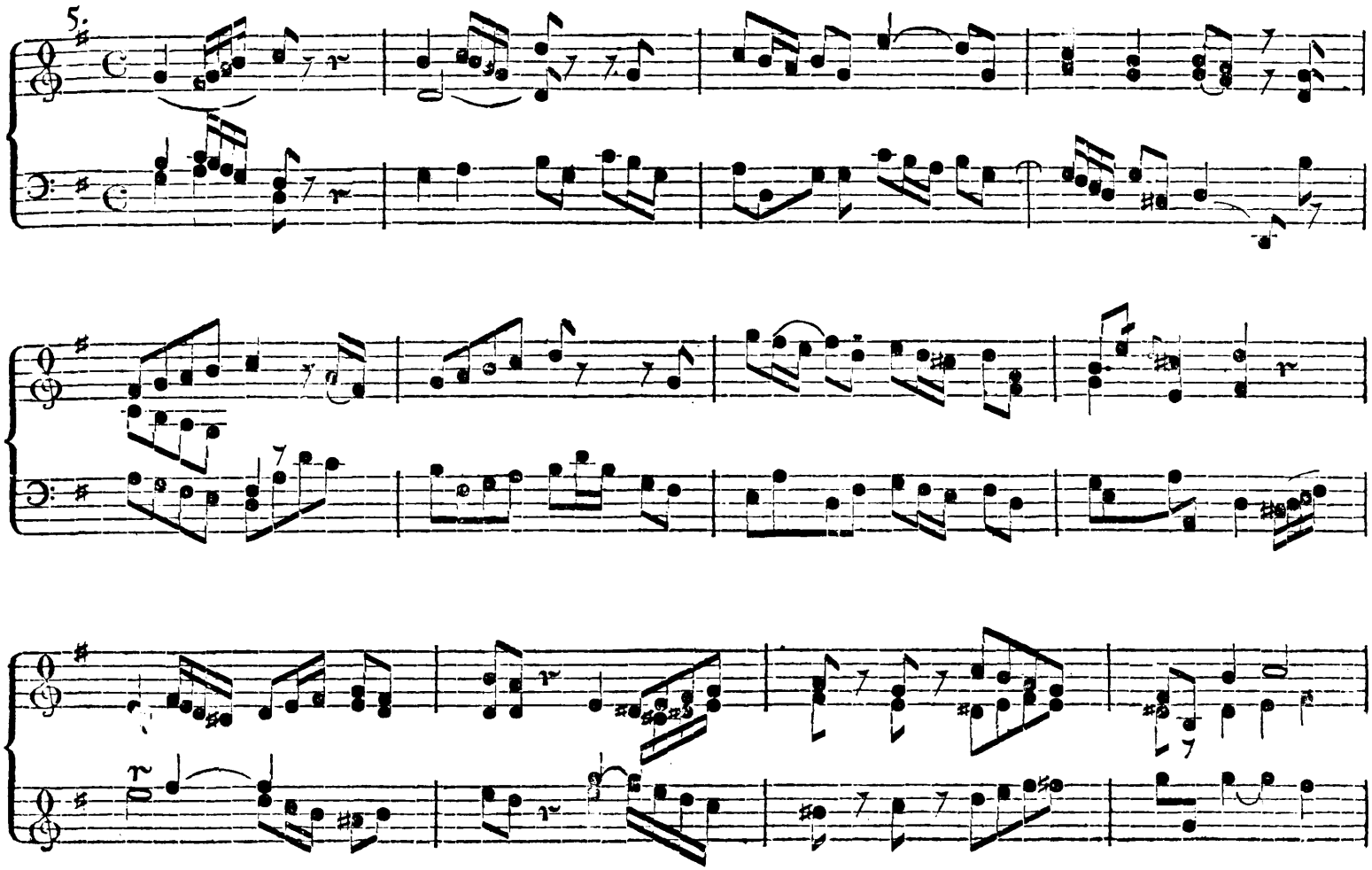
Dieſes Exempel fängt mit dem zweyten Gliede des Thematis an und wiederholt daſſelbe, vermittelſt einer Umkehrung. Sodann tritt ein gebundener Satz ein, unter welchem der Alt den erwählten Hauptgedanken fortführt bis zum Abſchnitte in die Dominante.

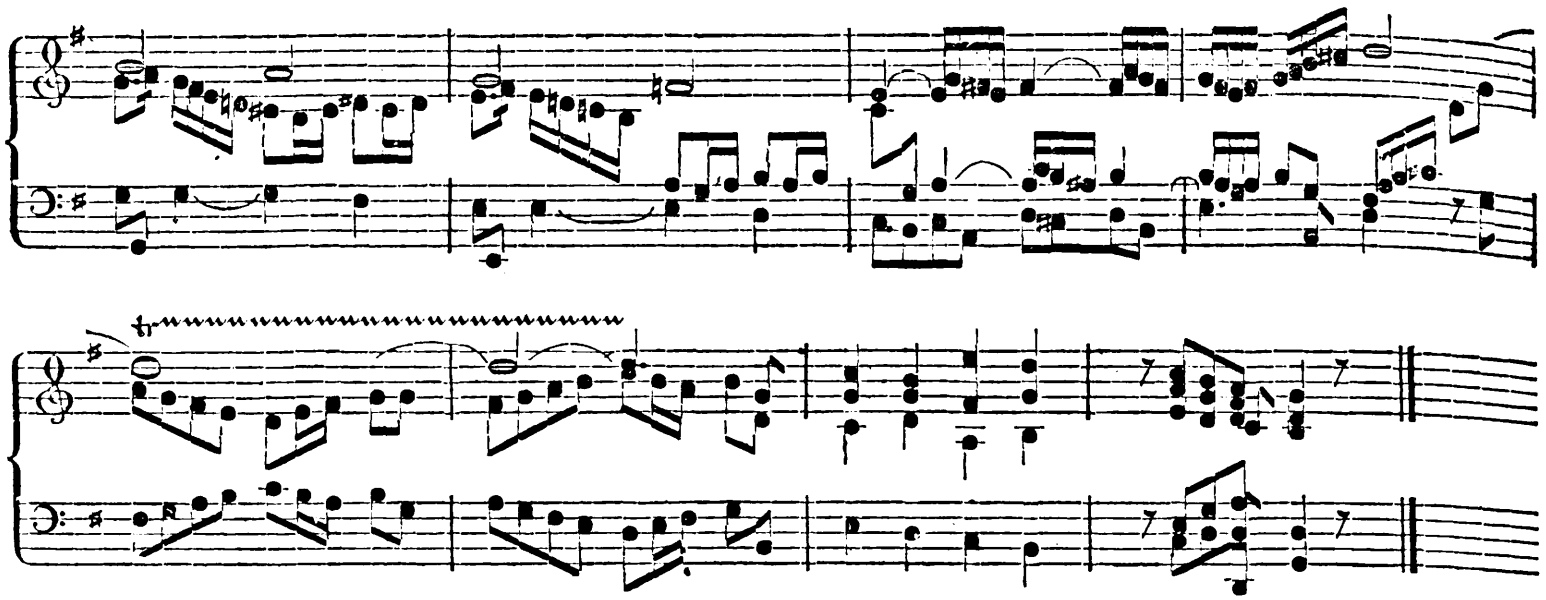


Auch hier liegt das zweyte Glied des Thematis, aber verkehrt, zum Grunde, welches auf gleiche Art, wie N. 2. wiederholt wird. Mit dem letzten Viertel des zweyten Tacktes führt der Alt dasselbe Glied in seiner eigentlichen Gestalt auf, während die Oberstimme in gebundenen Noten fortschreitet und der Baß den Alt nachahmend begleitet. Der fünfte Tackt leitet zum Abschnitt in die Dominante. Mit dem letzten Achtel des 7ten Tacktes setzt das Thema wieder ordentlich ein und damit muß nun bis zum völligen Schluß in die Dominante fortgefahren werden.



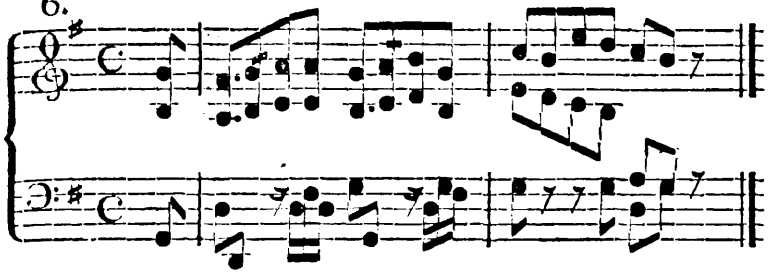
Dieſes Exempel fängt nicht in arsi, ſondern in thesi mit dem erſten Gliede des Thematis an. Im zweyten Tackte wird es wiederholt. Im dritten Tackte ergreift der Tenor das zweyte Glied des Thematis und wiederholt es ebenfalls, worauf ſodann der Abſatz in die Dominante formirt wird.





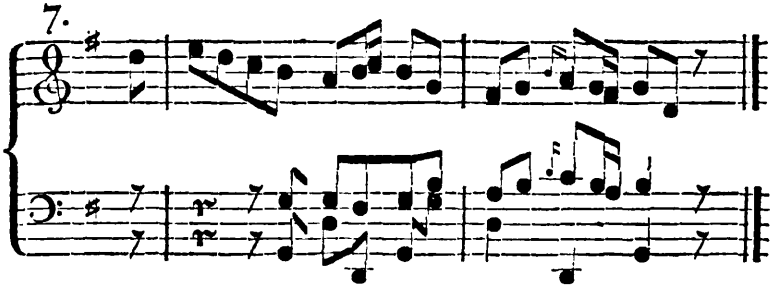
Das Thema fängt mit dem Niederschlage an und zwar mit seinem ersten Gliede per diminutionem, welches im zweyten Tackte wiederholt wird. Im dritten T. folgt das zweyte, ebenfalls wiederholte Glied des Thematis und leitet auf den Abschnitt in der Schlußquinte. Mit der letzten Note des vierten Tacktes fängt das erste Glied des Thematis wieder ordentlich an und wird wiederholt. Hierauf setzt das zweyte Glied mit der letzten Note des sechsten Tacktes ein und modulirt durch eine förmliche Cadenz in die Dominante, wodurch der erste Theil des Vorspieles beendiget ist. Im Ausgang des achten Tacktes führt der Baß das erste Glied das Thema diminuirt auf: der Sopran ahmet es im neunten Tackte verkehrt nach. Hierauf fängt der Sopran in der zweyten Hälfte des zehnten Tacktes das nehmliche Glied des Thematis an: der Baß thut mit ihm dasselbe zugleich und verkehrt. Im zwölften Tackte tritt das erste Glied im Sopran verkehrt per augmentationem ein und der Alt begleitet es mit einem aus dem Themate gebildeten melodischen Gedanken. Mit dem funfzehnten Tackte neigt sich die Modulation nach dem Grundton und mithin nach dem Schlusse des Vorspieles zu. In der andern Hälfte des sechszehnten Tacktes fängt der Sopran an einen Orgelpunkt zu bilden, unter welchem die beyden übrigen Stimmen das Thema zugleich recht und verkehrt bringen, worauf der Schluß erfolgt.

6.



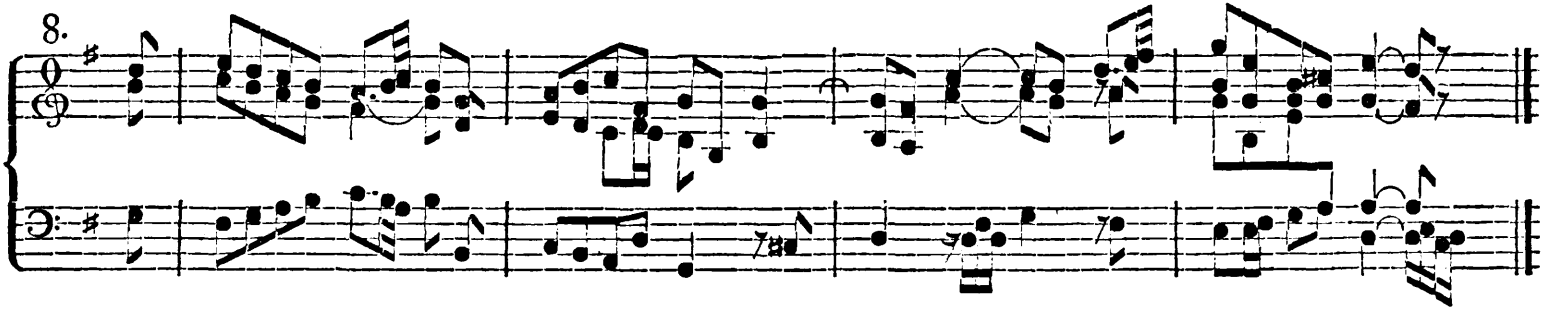
Aus den ersten vier Noten des Thematis geformt.

7.



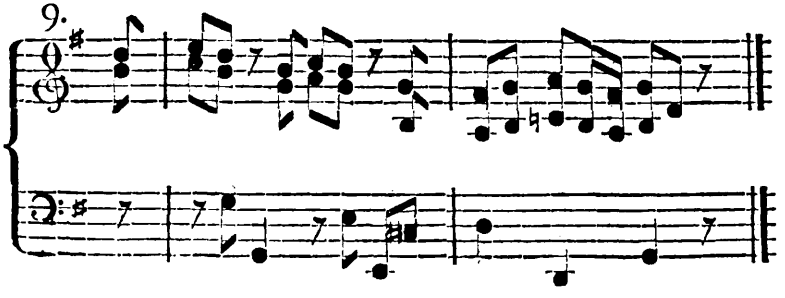
Das ganze Thema umgekehrt, sodann das zweyte Glied desselben recht.

8.



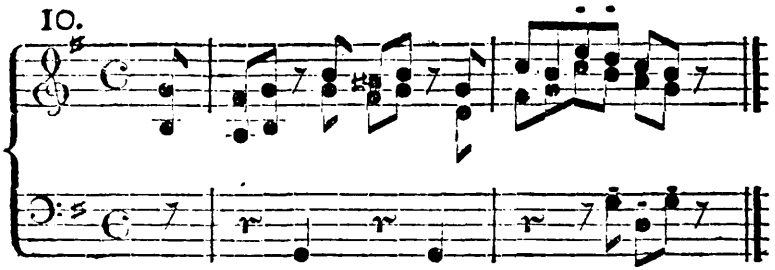
Das ganze Thema im Sopran umgekehrt und zugleich im Basse recht. Es wird weiter fortgeführt und seinen einzelnen Theilen nach zergliedert.

9.



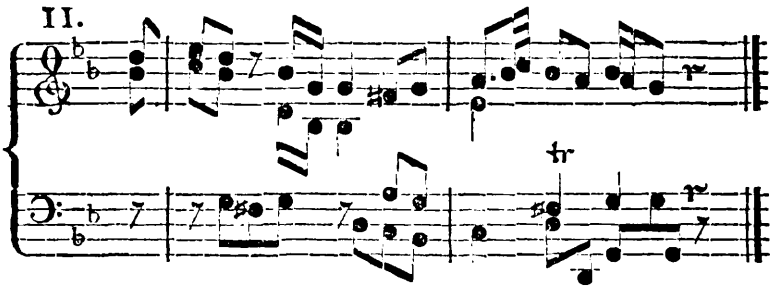
Das erste Glied vom umgekehrten Themate, sodann, mit dem letzten Achtel des ersten Tactes das zweyte Glied.

10.



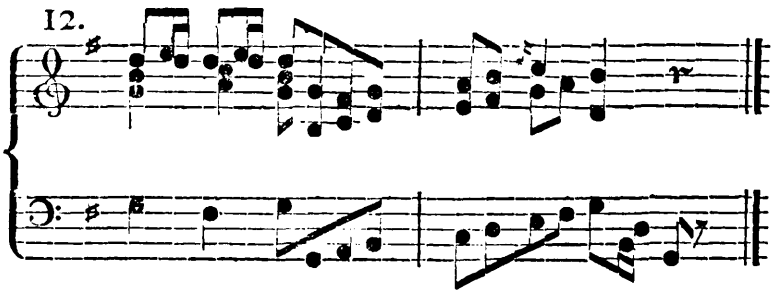
Die drey erſten Noten des Thematis.

11.



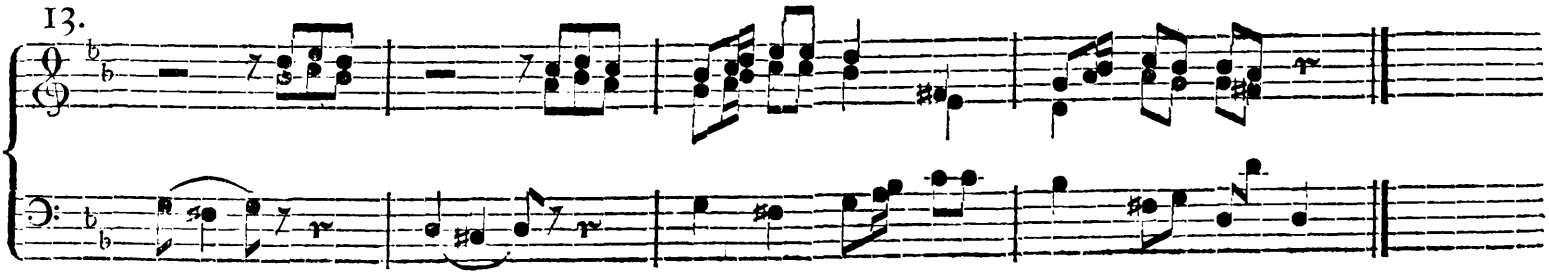
Die drey erſten Noten des Thematis im Sopran umgekehrt, im Baſſe recht.

12.



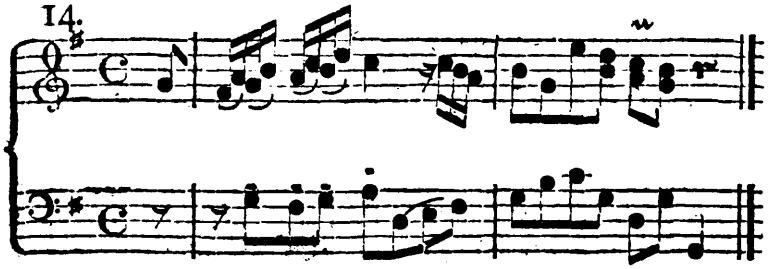
Das erſte Glied des Thematis in den verſchiedenen Stimmen verſchieden analyſirt.

13.



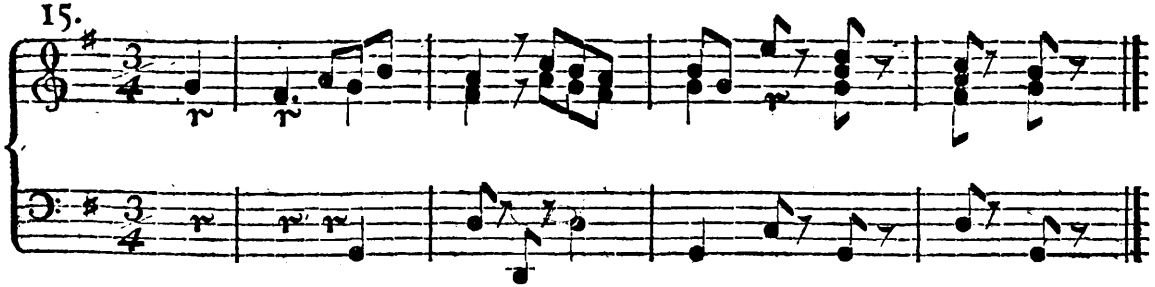
Der Baß bringt erſt den Anfang des Thematis recht, der Sopran imitirt ihn verkehrt per diminutionem. Im dritten Tackte ahmen ſich Sopran und Baß in der Dezime mit einem melodiſchen Gedanken nach, der ſich auf das zweyte Glied des Thematis gründet.

14.



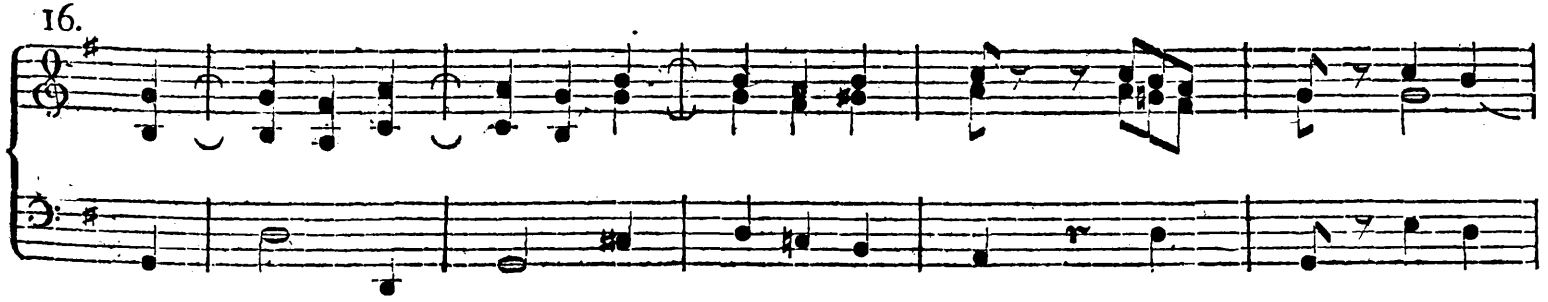
Der Sopran beginnt mit den drey erſten Noten des Thematis im figurirten Geſang, der Baß ahmt, ſeinem Charackter gemäß, ſchlicht in der Octave canoniſch nach.

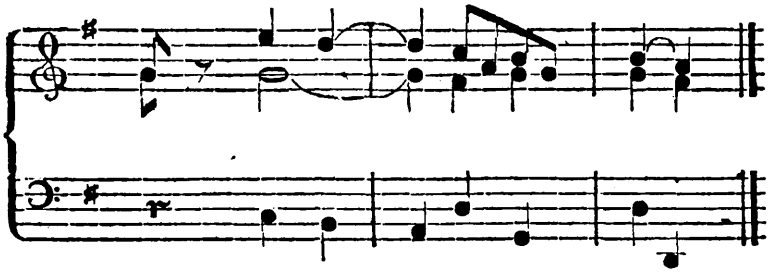
15.



Der Anfang des Thematis figurirt und in veränderter Tacktart.

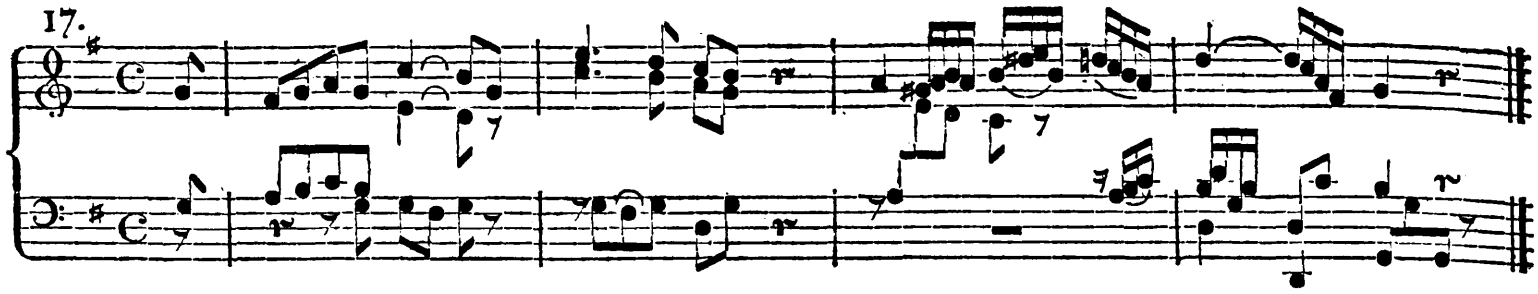
16.





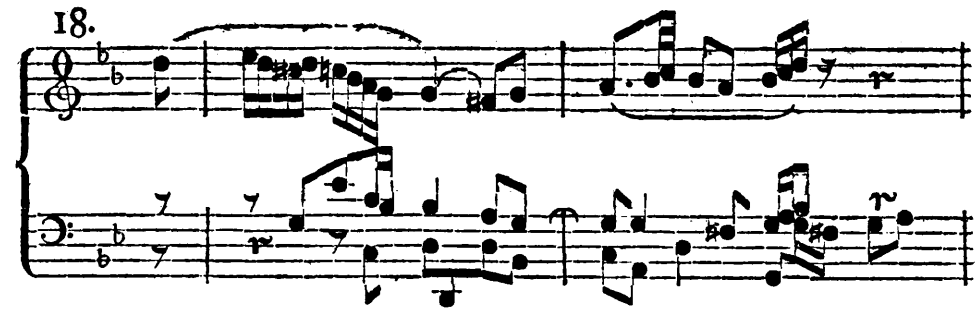
Das erſte Glied des Thematis wird in den vier erſten Tacten figurirt vorgetragen. Vom fünften Tacte an folgt der Sopran dem zweyten Gliede, der Alt und Baß hingegen dem erſten Gliede des Thematis. Bey ſolchen Veränderungen in einer andern Tactart muß man nur die Hauptnoten des Geſanges wohl im Auge behalten.

17.

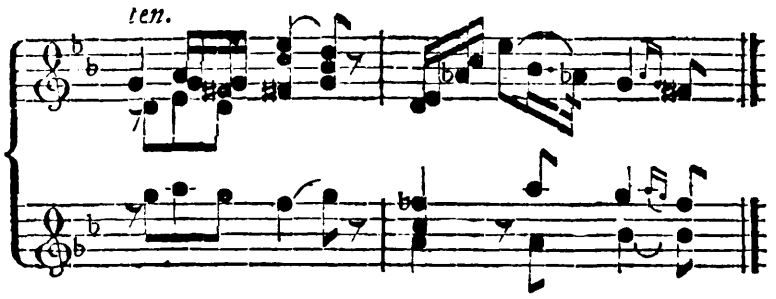


Im erſten Tact bringt der Sopran das erſte Glied des Thematis, woran ſich gleich das zweyte ſchließt. Im zweyten Tact imitirt der Baß das erſte Glied. Im dritten Tacte hat der Sopran das erſte Glied im Niederſchlage per diminurionem.

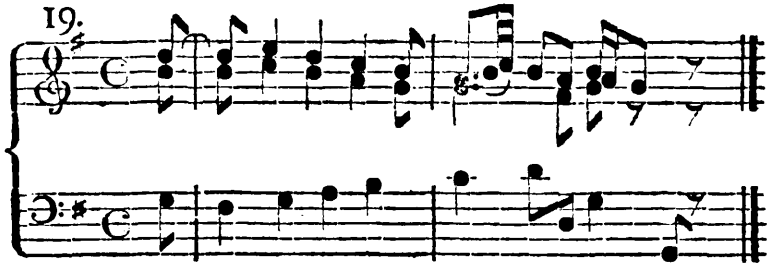
18.



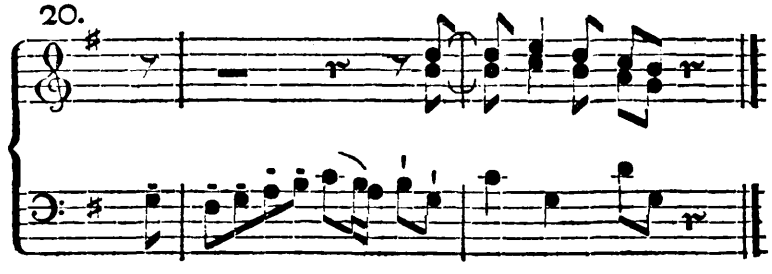
Im erſten Tacte erſcheint der Anfang des Thematis in der weichen Tonart und zwar verkehrt. Im zweyten Tacte das zweyte Glied auf gleiche Weiſe.



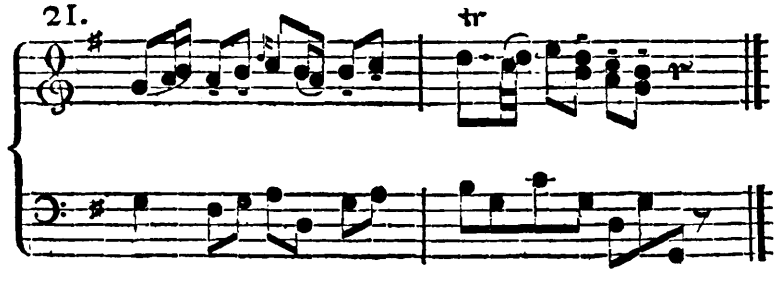
Im dritten Tackte zeigt ſich der Anfang des Thematis in den drey Stimmen, worauf im vierten Tackte der Abſchnitt in der Dominante erfolgt.



Der Sopran bringt das Thema verkehrt in Contrapuncto syncopato. Die erſten ſechs Noten des Thematis führt der Baß auf per augmentationem,

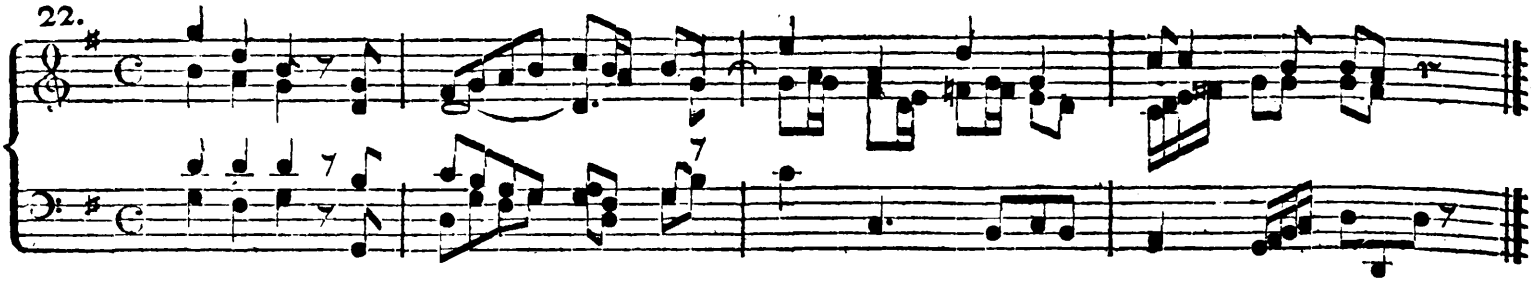


Der Baß fängt mit dem regulairen Themate an. Dann bringt der Sopran den Anfang des Thematis verkehrt und in Contrapuncto syncopato nach.



Hier iſt das ganze Exempel von N. 19. in motu retrogrado beybehalten.

22.



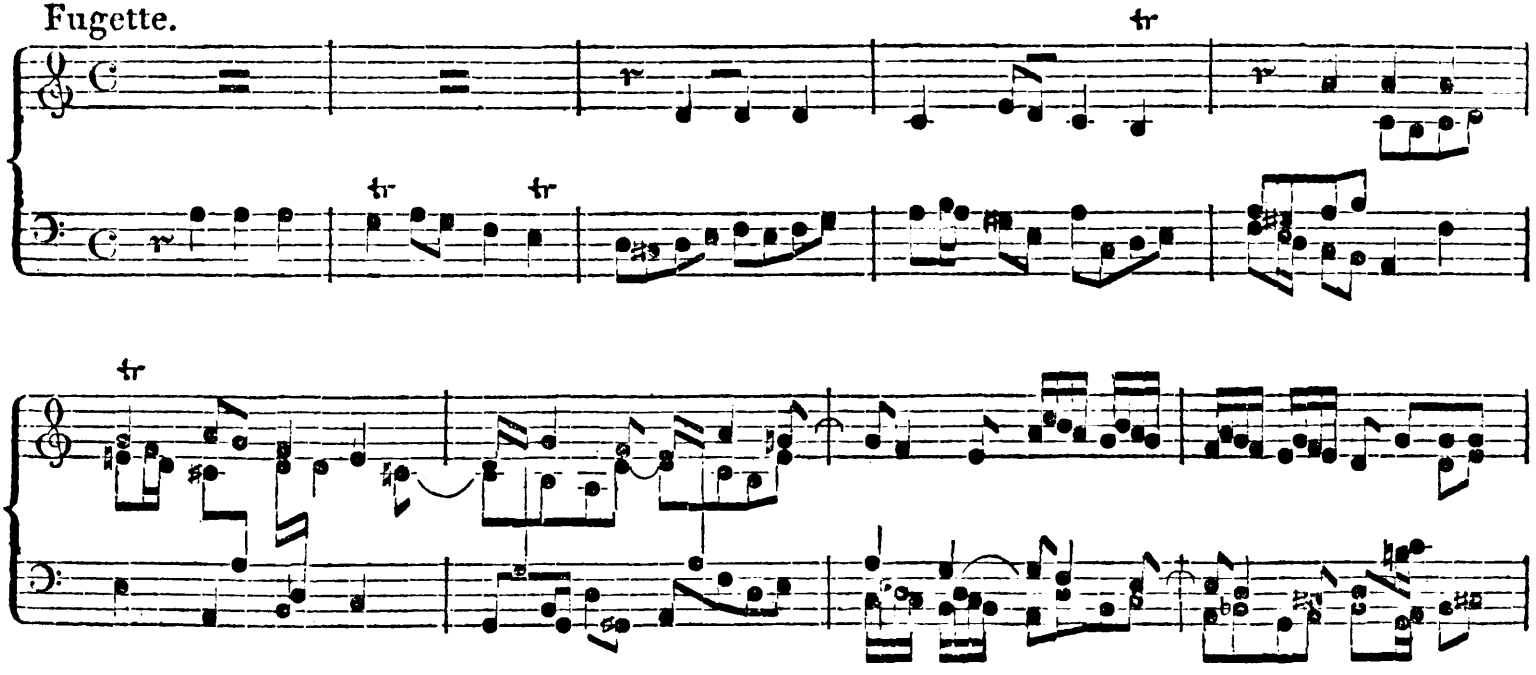
Erſtlich bringt der Baß den Anfang des Thematis, alsdann tritt die Oberſtimme mit dem ganzen Themate ein, worauf der Alt nach Maaßgabe des zweyten Gliedes bis zum Abſchnitt in die Dominante fortmodulirt.

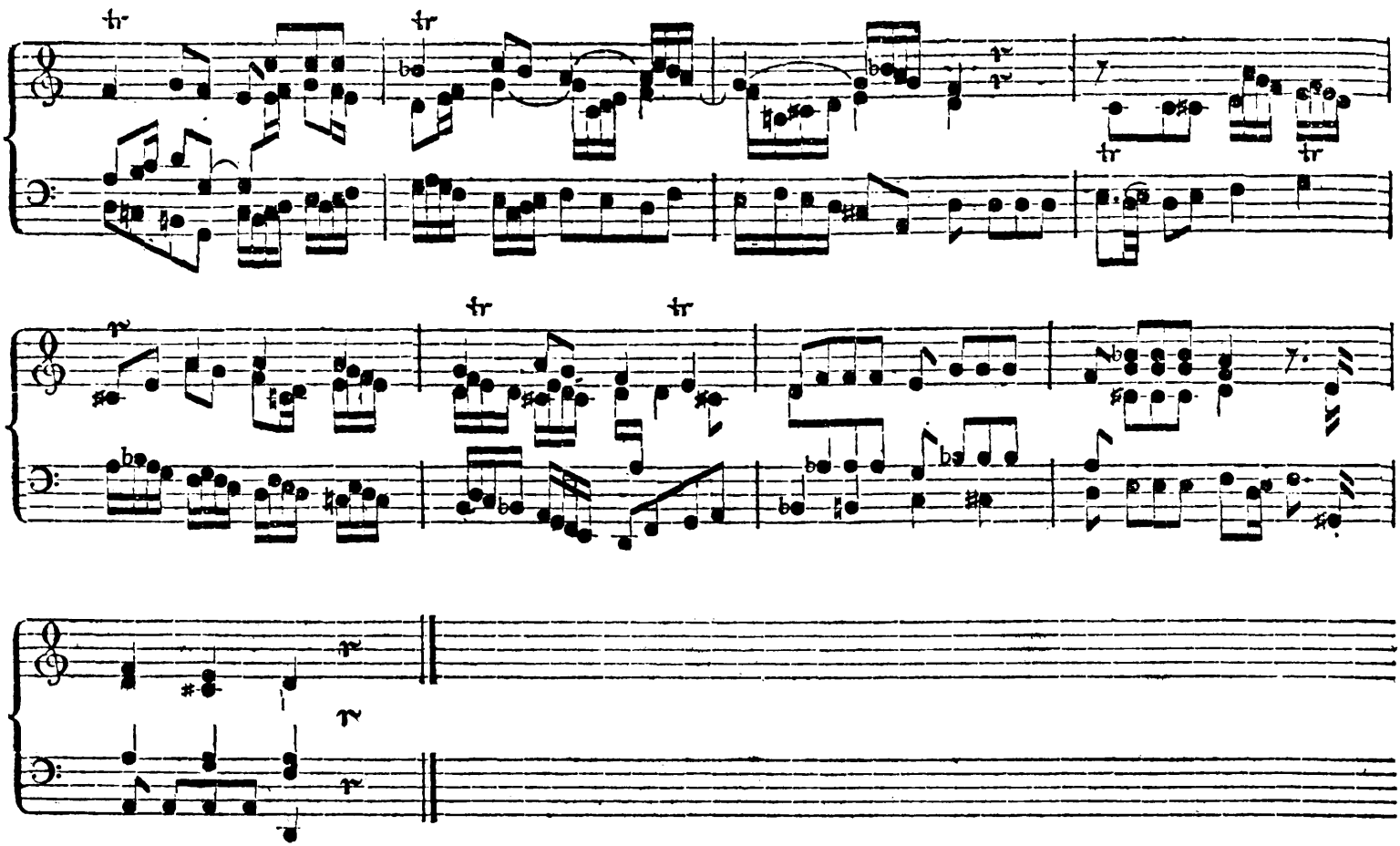
Aus dieſen Beyſpielen kann man ſehen, wie mannichfaltig ein einziger melodiſcher Gedanke von wenig Noten verändert und zergliedert werden kann. Und dennoch könnte man die hier angeführten Beyſpiele noch ungleich mehr vervielfältigen. Hat doch ſchon Nied gezeigt, daß ſich ein melodiſcher Satz von drey bis vier Noten bis ins Unendliche verändern läßt. „Langweilige Arbeiten!" — denkt vielleicht Mancher. Das mögen ſie ſeyn, aber ſie führen zur Gabe eines gründlichen und unterhaltenden Vortrages. Einheit, ohne ermüdendes Einerley, Neuheit ohne Bizarrerie — dieſe vornehmſten Eigenſchaften einer guten muſikaliſchen Schreibart werden großentheils durch Bemühungen dieſer Art, wenn auch nicht allein erworben, doch veredelt und erhöht. Freylich wäre das eine peinliche und pedantiſche Methode zu componiren, wenn man es ſelbſt bey Sachen im freyen Stil nicht wagen wollte irgend ein Thema eher auszuführen, als bis man es auf dieſe Weiſe mühſam analyſirt hätte. Darüber würden oft die gelegendſten Augenblicke verſtreichen und es würden Producte zum Vorſchein kommen, die mehr den Verſtand, als die Empfindung befriedigen. Allein das iſt auch ganz unnöthig. Selbſt für das reichſte Genie giebt es der ſchöpferiſchen Stunden nicht ſo viele, daß ihm nicht mehrere zum Fortſchreiten in ſeinem Studium und zu mühſamern Vorübungen übrig bleiben müßten. Wendet man nur einige von dieſen dazu an, den erſten beſten einfachen melodiſchen Gedanken auf die oben beſchriebene Art zu bearbeiten, ohne dabey gerade irgend einen andern Zweck zu haben, als zu verſuchen ihn in ſeinen mannichfaltigen Modificationen darzuſtellen, ſo wird dieſes unvermerkt auf Alles, was man auch ohne ſolche Veranſtaltungen ſchreibt, einen ſehr wirkſamen Einfluß haben. Alle die Tonkünſtler, welche ſelbſt im freyen Stil klaſſiſche Werke geliefert haben, hatten ſich auf dieſe Art gebildet, ſie fuhren auch noch in den Perioden der vollkommenſten Reife und des größten Glanzes ihrer Talente mit dieſen Uebungen fort und empfanden die vortheilhaften Folgen davon gerade dann am wohlthätigſten, wo ihnen am meiſten daran gelegen ſeyn mußte — bey zunehmendem Alter, in welchem das natürliche Feuer nicht mehr ſo hell auflodert, die Phantaſie nicht mehr ſo lebendig und ſchöpferiſch iſt. Die Wirkung ſolcher Beſchäfftigungen in einſamen Stunden, wird ſich an dem in ſeinem Studium immer fortſchrei-

terden Künſtler ſogar bey dem Leſen und Anhören fremder Compoſitionen äuſſern. Der fleißige Kontrapunktiſt hört nicht leicht eine Muſik von einem fremden Meiſter, ohne jede von dieſem verſäumte Gelegenheit zu einer ſchönen canoniſchen Nachahmung zu bemerken und ſchmerzlich zu bedauern: dem fleißigen Melopoiet fällt immer zuerſt das Matte, Gezwungene, Rauhe, in der Melodie — dem fleißigen Harmonicker das leere, einförmige Tongeklingel in der Harmonie auf. Wenn Seb. Bach eine Kirchenmuſik aufführte, ſo mußte allemal einer von ſeinen fähigſten Schülern auf dem Flügel accompagniren. Man kann wohl vermuthen, daß man ſich da mit einer magern Generalbaßbegleitung ohnehin nicht vor wagen durfte. Demohnerachtet mußte man ſich immer darauf gefaßt halten, daß ſich oft plötzlich Bachs Hände und Finger unter die Hände und Finger des Spielers miſchten und, ohne dieſen weiter zu geniren, das Accaompagnement mit Maſſen von Harmonien ausſtaffirten, die noch mehr imponirten, als die unvermuthete nahe Gegenwart des ſtrengen Lehrers. —

Nach dieſen mannichfaltigen Abſchweifungen kehren wir nun zu den Vorſpielen vor alten Chorälen zurück.

Fugette.



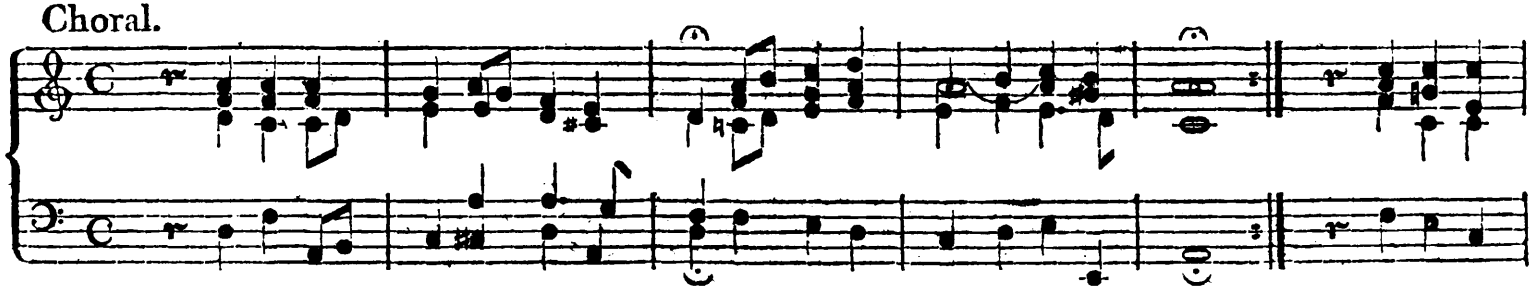


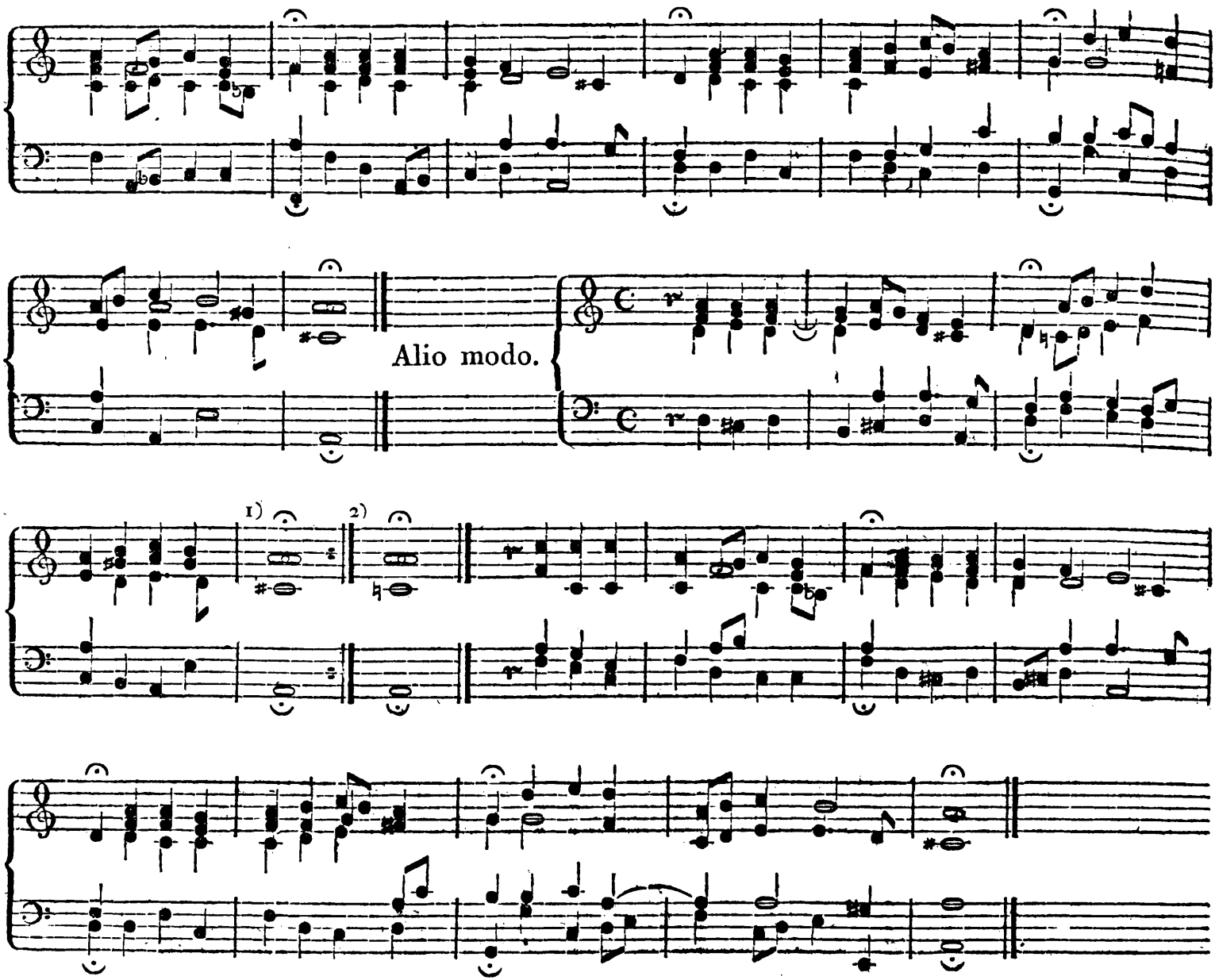
Das Thema zu dieſer Fugette iſt die erſte Strophe des Chorals, durch Adams Fall iſt ganz verderbt. Da dieſer Choral in der Doriſchen Tonart geſetzt iſt, ſo ſucht man derſelben auch im Vorſpiel ſo viel möglich treu zu bleiben, und dies konnte um ſo leichter und ungezwungener geſchehen, da man einen melodiſchen Gedanken aus dem Chorale ſelbſt zum Thema nahm.

Von den ſogenannten griechiſchen Tonarten (denn was auſſer den Namen eigentlich griechiſch an ihnen iſt, davon wiſſen wir ſehr wenig zu ſagen) hier nur zur Notiz für den erſten Anfänger folgendes. Es ſind dieſer Modorum ſechs,

in deren Skalen weder erhöhete, noch vertiefte Töne ſtatt finden. Dadurch bekommt jede dieſer Tonleitern etwas Unterſcheidendes, weil in einer jeden die natürlichen halben Töne verſchieden zu liegen kommen. Man theilt ſie in drey Moll- und in drey Dur-Tonarten. Erſtere ſind 1) Modus Dorius d, e, f, g, a, h, c, (dieſer hat alſo zu ſeiner Sexte h, da hingegen unſer D moll b hat:) 2) Modus Phrygius e, f, g, a, h, c, d, (dieſer unterſcheidet ſich alſo vom modo dorio durch die kleine Secunde e - f (jener hat die große d - e) und durch die kleine Sexte e - c (jener hat die große d - h) und von unſerem modernen E moll durch die kleine Secunde (unſer E moll hat die große e - fis:) 3) Modus Aeolius a, h, c, d, e, f, g, (dieſer unterſcheidet ſich vom Modo dorio durch die kleine Sexte a - f) (jener hat die große d - h). Die Durtonarten ſind 1) Modus Jonius c, d, e, f, g, a, h, der allein mit einer unſerer modernen Tonarten, nehmlich dem C dur vollkommen überein kommt: 2) Modus Lydius f, g, a, h, c, d, e. (Dieſer unterſcheidet ſich alſo vom Modo jonio durch die übermäßige Quarte f - h, da dieſe hingegen dort rein iſt c - f, und von unſerem F dur, welches b in ſeiner Skala hat, durch das h.) 3) Modus Mixolydius g, a, h, c, d, e, f. (Dieſer unterſcheidet ſich alſo vom Modo jonio durch die kleine Sextime g - f, da ſie hingegen dort groß iſt c - h und von unſerem G dur, welches fis in ſeiner Skale hat, durch das f.) Mehreres über den Unterſchied zwiſchen modus authenticus und modus plagalis, über die Verfahrungsart, welche angewendet werden muß, um entſcheiden zu können, in welcher Tonart ein alter Choral geſetzt ſey, und über die Behandlung der alten Tonarten überhaupt, iſt bey Marpurg nachzuſehen.

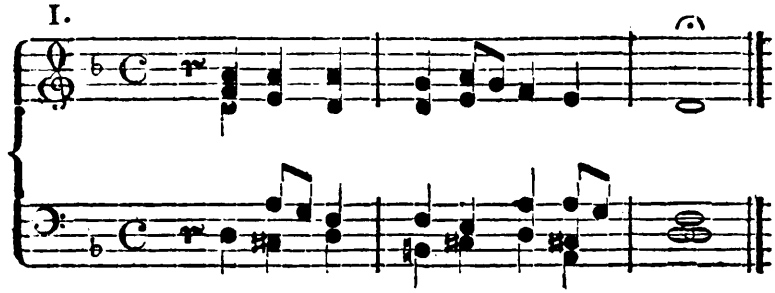
Der Kontrapunkt zu dem erſten Gliede des Thematis obiger Fuge, den zuerſt der Baß im dritten Tackte aufführt, iſt aus dem zweyten und dritten Gliede des Thematis hergeleitet. Nichts anders, als derſelbe Kontrapunkt, nur diminuirt, iſt die melodiſche Figur in Sechzehntheilen, die der Baß und Sopran im 8ten Tackte zuerſt einſchlägt und die nachher von allen Stimmen verſchieden durchgeführt wird. Nach dem gehörigen Eintritte der drey Stimmen erſcheinen von der letzten Hälfte des neunten Tacktes an die beyden erſten Glieder des Thematis (das erſtere per diminutionem) zweymal nach einander. In der andern Hälfte des 12ten Tacktes tritt das Thema im Baſſe verkehrt ein: im 14ten und 15ten Tackte bringt es der Sopran ordentlich. Hierauf wird mit Benutzung des erſten Gliedes des Thematis der Schluß vorbereitet.




Alio modo.
1)
2)

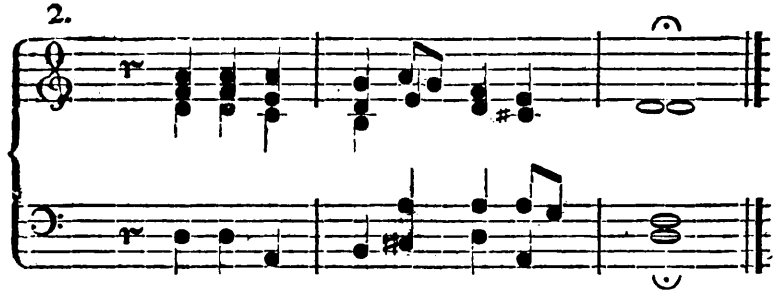
Für diejenigen, welche ſchon einige Kenntniß von der Behandlung der alten Tonarten haben, mögen noch folgende Exempel hier ſtehen.

1.



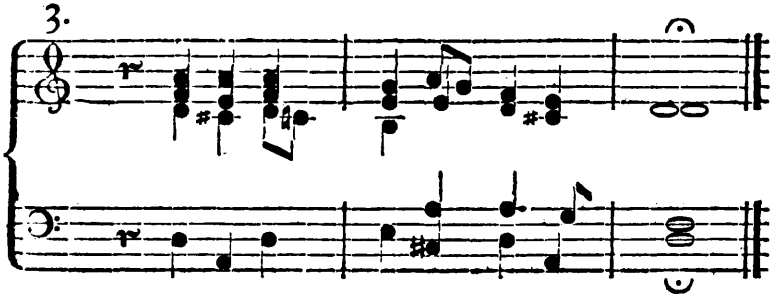
Modern. Gleich das zufällig erhöhete cis im zweyten Accord gehört unſerem heutigen D moll an.

2.



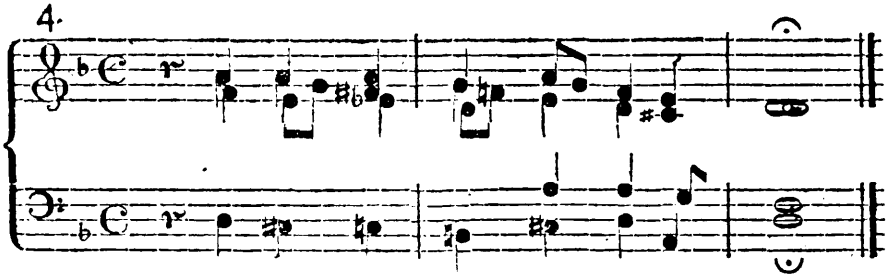
Iſt der doriſchen Tonart angemeſſen.

3.



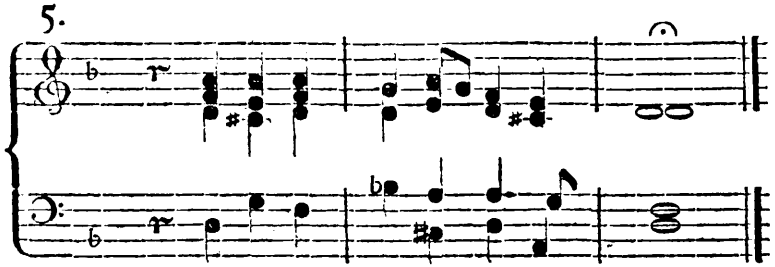
Iſt gemiſcht. Schon der erſte Tackt hat im zweyten Accord das der doriſchen Tonart fremde cis. Der vierte Accord E moll hingegen iſt derſelben angemeſſen.

4.



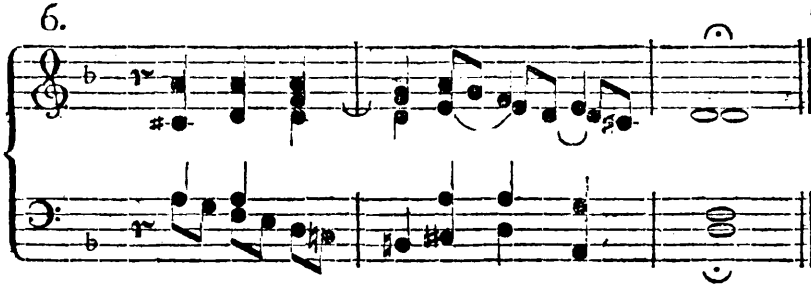
Ist wegen der chromatischen Harmonie ganz modern.

5.

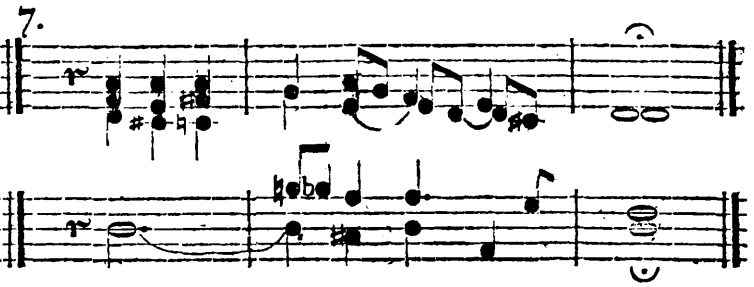


Ganz nach unserem jetzigen D moll.

6.

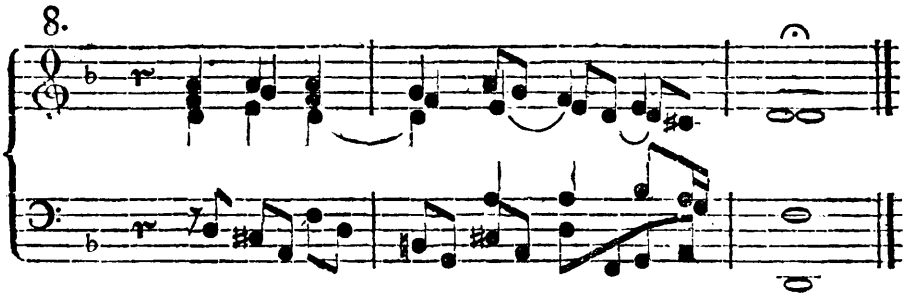


7.



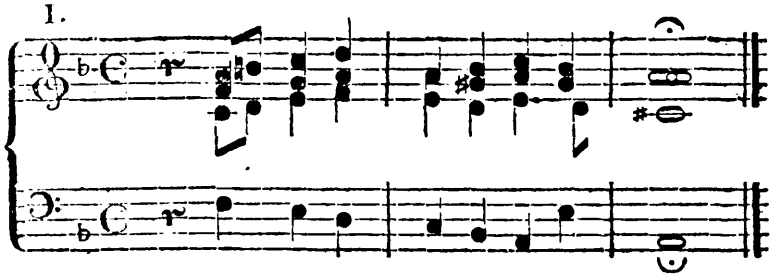
Beydes modern.

8.



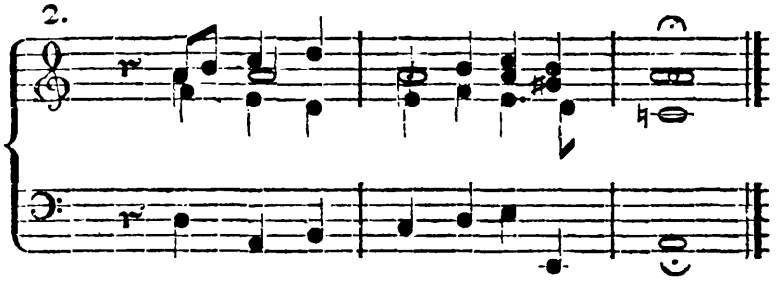
Desgleichen.

1.



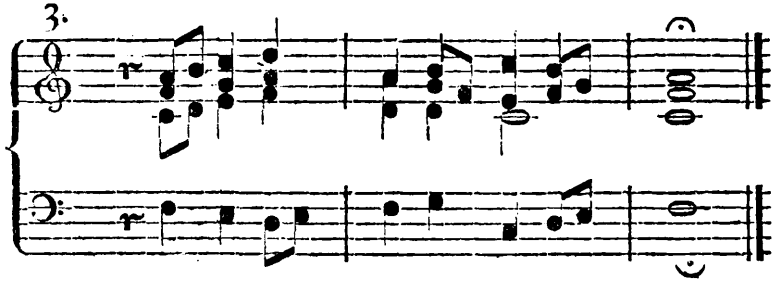
Führt Töne unſeres jetzigen Syſtems.

2.



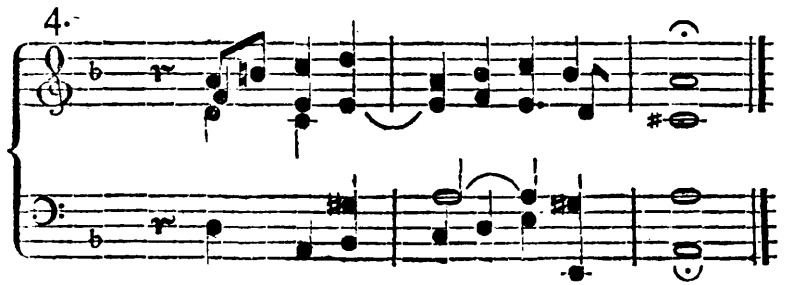
Der alten Tonart gemäß.

3.



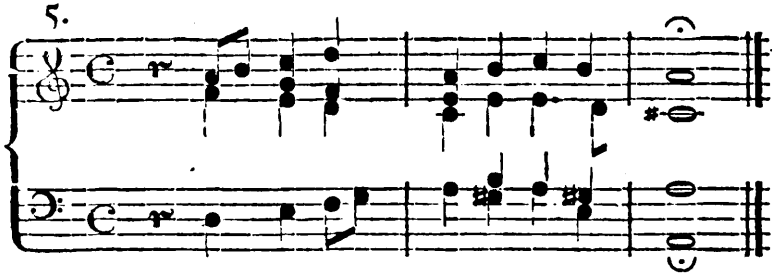
Noch ſtrenger nach dem modo dorio behandelt.

4.



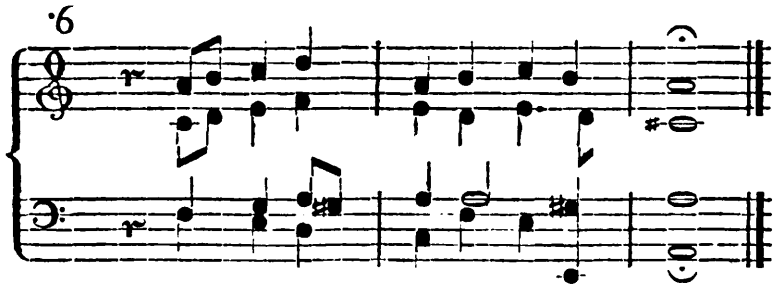
Hier iſt nichts, als die Melodie doriſch. Die harmoniſche Begleitung iſt ganz unſerer jetzigen Vorzeichnung gemäß.

5.



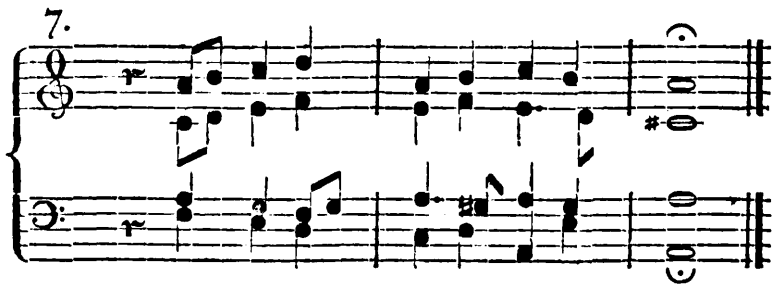
Desgleichen.

6.

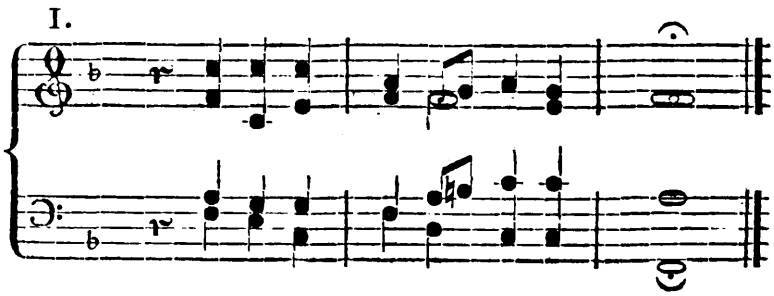


Von N. 6. u. 7. gilt daſſelbe Urtheil wie von N. 4. Der Finalaccord A dur beim Schluß des erſten Theils nur dann gebraucht, wenn dieſer Theil wiederholt werden ſoll, um regelmäßig in die Grundharmonie D moll einzuleiten. Zum zweytenmal hingegen muß der Accord von A moll (ſ. N. 2.) genommen werden, weil die folgende Strophe mit der Harmonie C beginnt.

7.

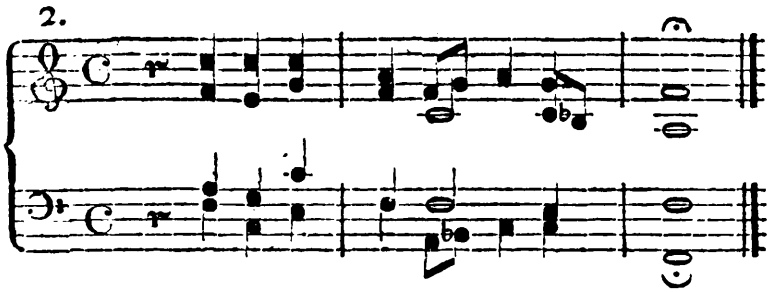


I.



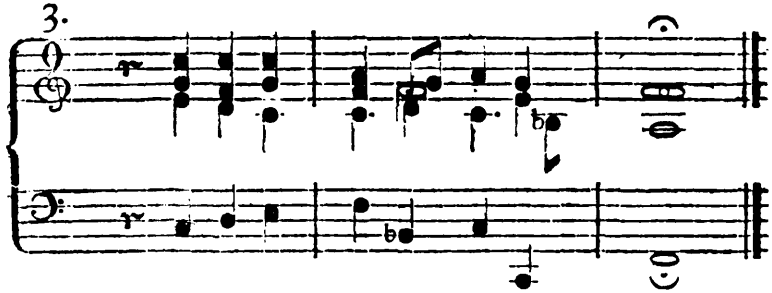
Iſt der griechiſchen Tonart angemeſſen.

2.



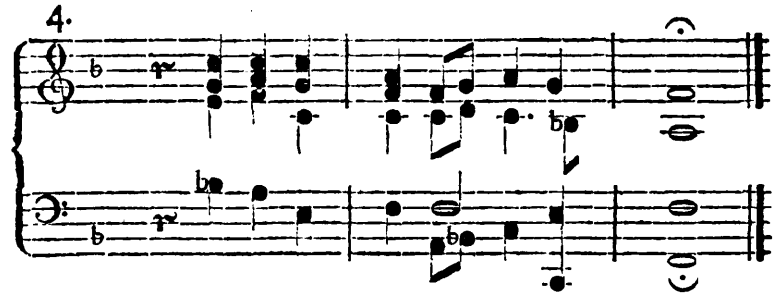
Modern, wegen des freyeren Gebrauches des b.

3.



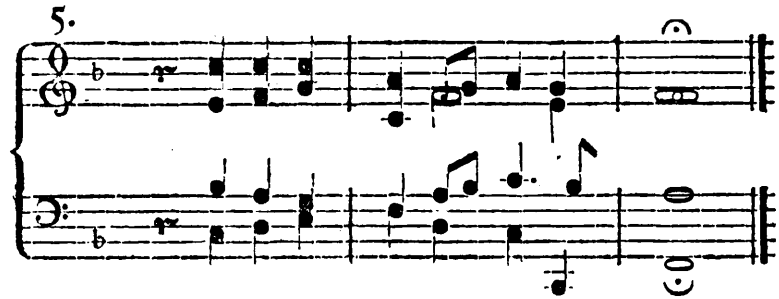
Noch ausgezeichneter unserer heutigen Tonart angemessen.

4.



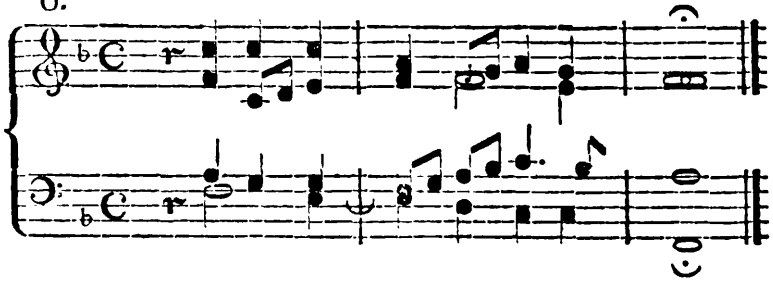
Desgleichen.

5.

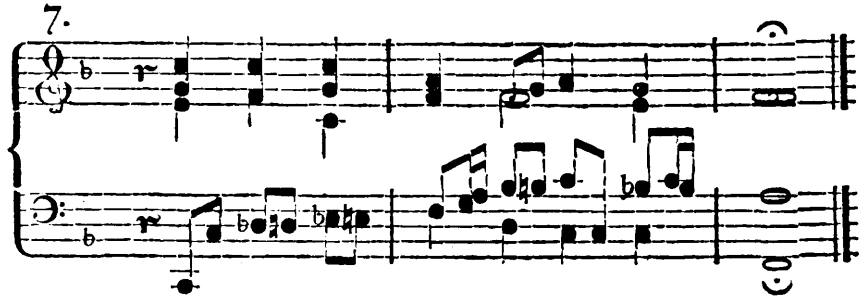


N. 5. und 6. sind ebenfalls modern. Anfänger mögen auf die harmonische Begleitung der drey ersten Noten des cantus firmi in dieser Strophe merken. Die zweymalige Wiederholung des c macht Abwechselung in der Harmonie nöthig.

6.

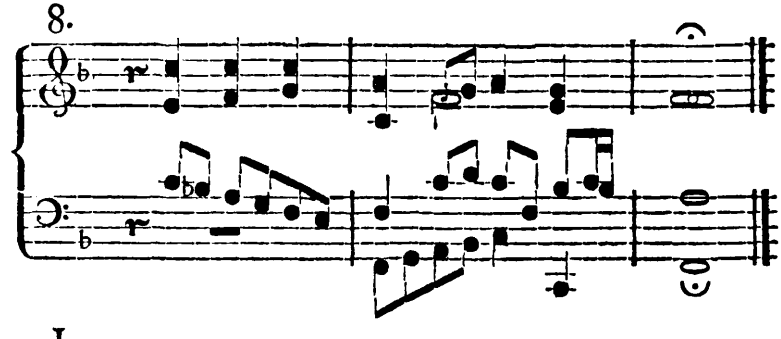


7.



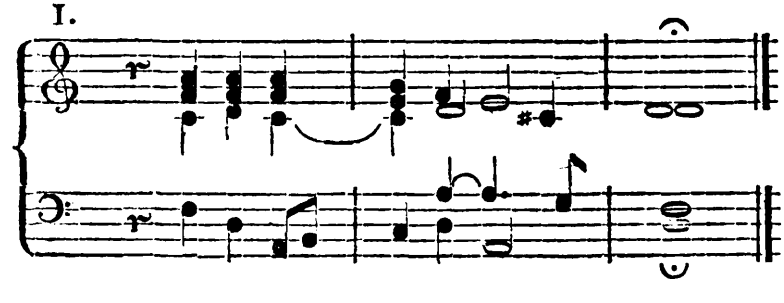
Im erſten Tackt ſteigt der Baß chromatiſch und im zweyten Tackte ahmt ihm der Tenor eben ſo nach. Uebrigens iſt die harmoniſche Begleitung ganz modern.

8.



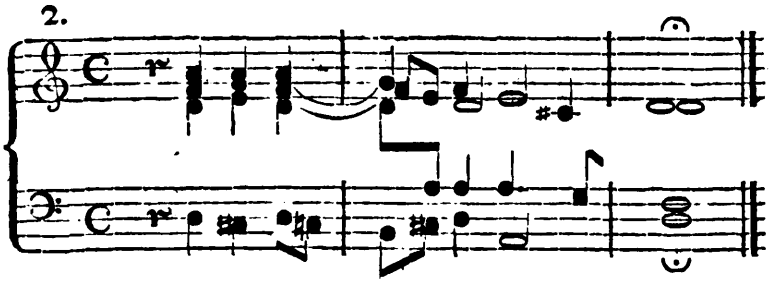
Hier wird der ſangbare Tenor, durch den Baß in der Gegenbewegung beantwortet.

I.



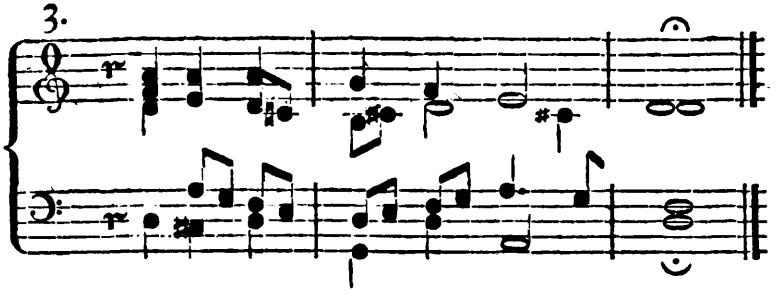
Der griechiſchen Tonart angemeſſen.

2.



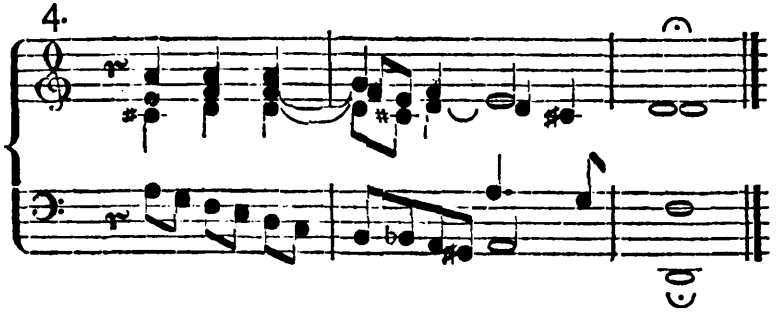
Modern. Von den drey erſten Noten dieſer Strophe gilt wieder die Bemerkung bey N. 5. und 6. der vorhergehenden Strophe.

3.



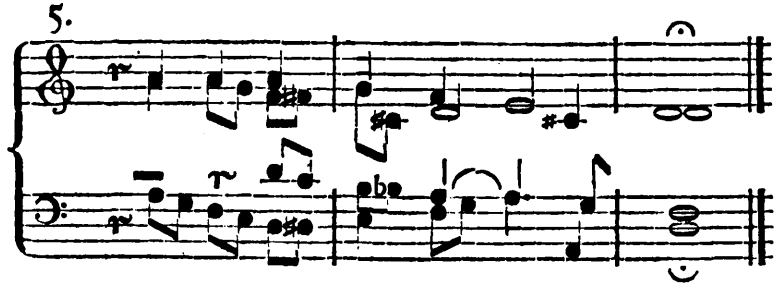
Dieſes Exempel zeichnet ſich durch einen ſangbaren Alt und Tenor aus. Die Harmonien gehören unſerem D moll an.

4.



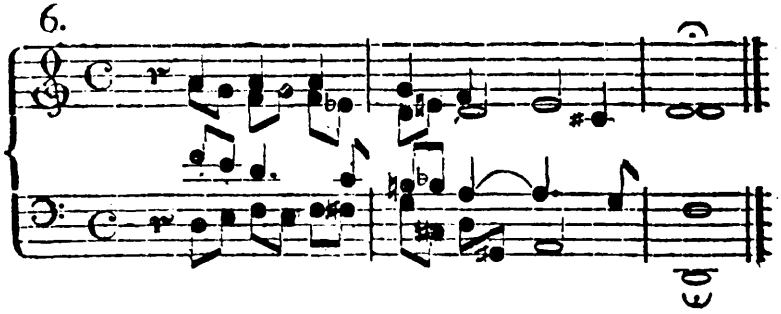
Hier, wie in den folgenden Exempeln haben die beyden letzten Viertel des erſten Tacktes die Harmonie D moll. In ſolchen Fällen muß man zuerſt eine Verwechſelung des Dreyklangs und erſt das zweytemal den Dreyklang nehmen: denn letzterer giebt dem Ohre volle Befriedigung: erſtere aber läßt es noch in Ungewißheit.

5.



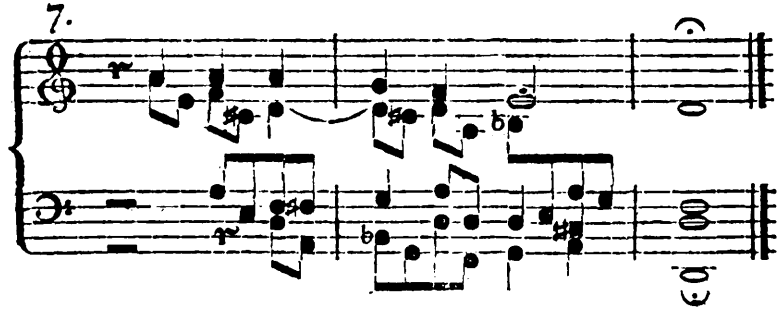
Hier fängt der Baß ein Subject an, der Alt ahmt ein Viertel nachher den Baß nach und im letzten Viertel des erſten Tacktes tritt auch der Tenor ein.

6.



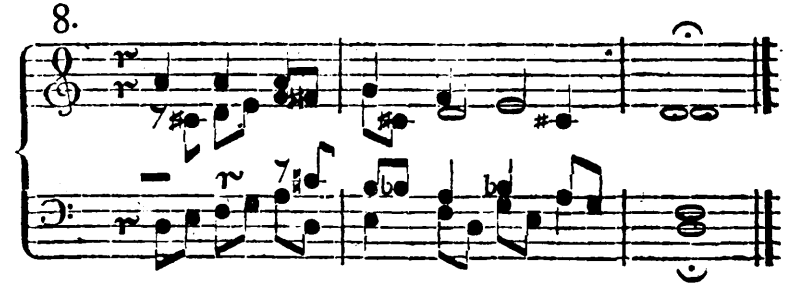
In dieſem Exempel iſt der Alt und Baß zu bemerken. Beyde Stimmen bringen nehmlich daſſelbe Subject in der Gegenbewegung.

7.



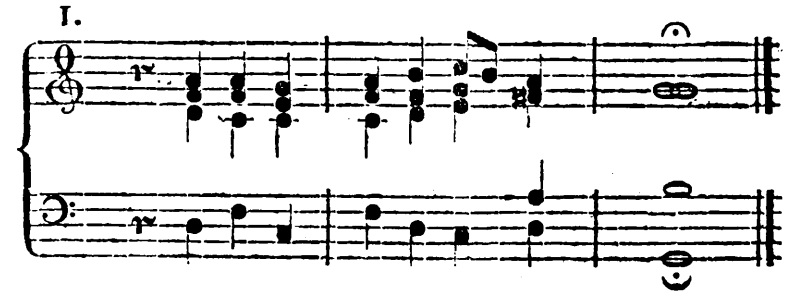
Der Alt fängt mit einem Subject an, welches ſowohl im Tenor, als im Baſſe nachgeahmt wird.

8.



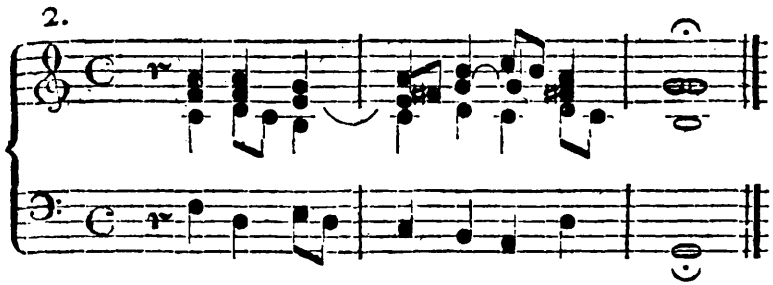
Hier treten die begleitenden Stimmen ganz ungezwungen ein. Dies hat ſowohl auf die Melodie, als auf die Harmonie einen guten Einfluß.

I.



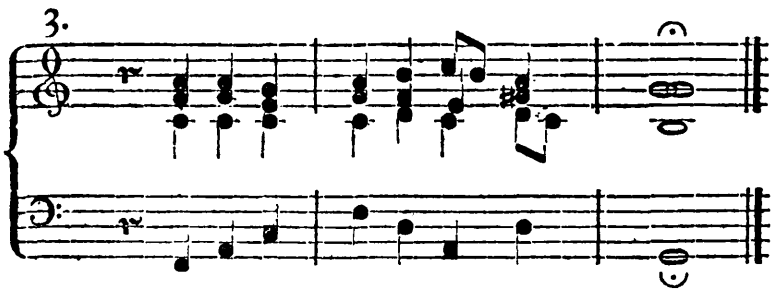
Nach der griechiſchen Tonart eingerichtet.

2.



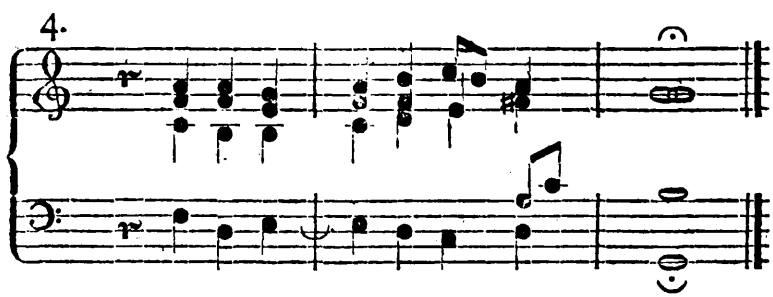
Nähert ſich ſchon mehr unſerer heutigen Schreibart.

3.



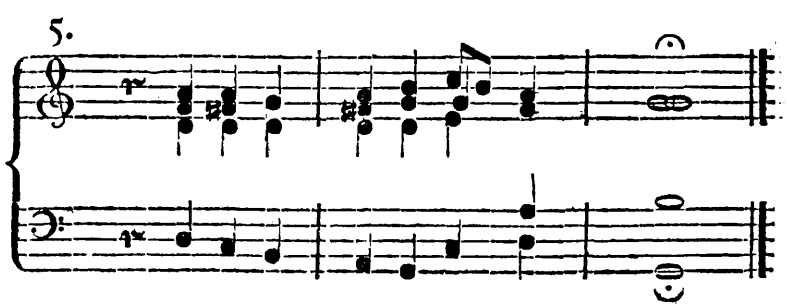
Ebenfalls. Der pathetiſche Baß ſchickt ſich ſehr zu dieſer Melodie.

4.



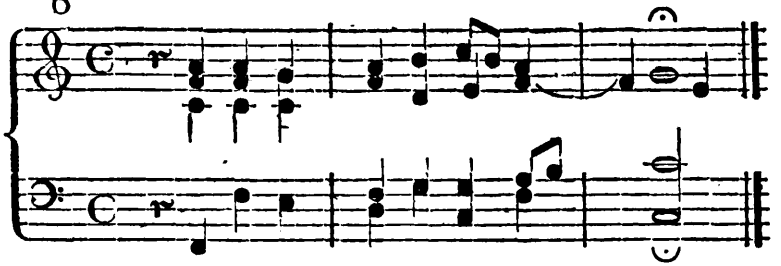
Doriſch.

5.



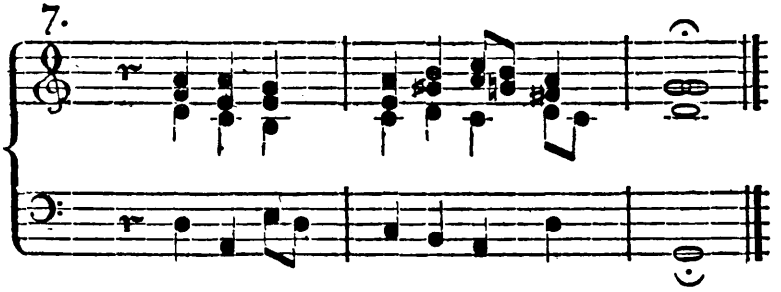
Ganz nach moderner Tonart, mit chromatiſchen Harmonien verwebt.

·6



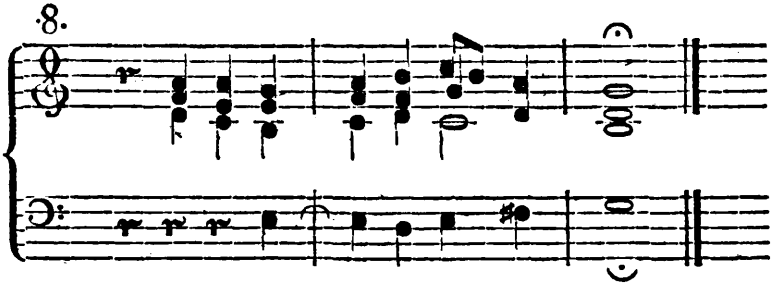
Nach der doriſchen Tonart.

7.



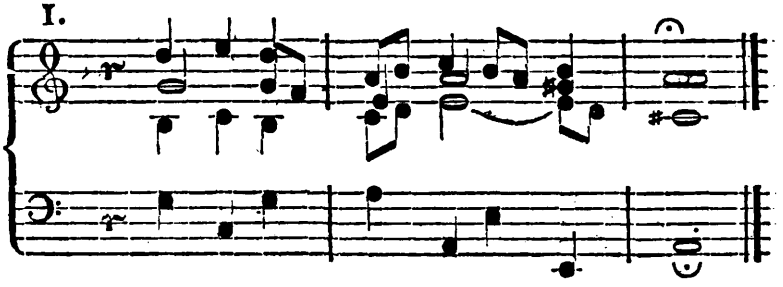
Der erſte Tackt iſt doriſch, der andere mödern, mit etwas Chromatick vermiſcht.

·8.



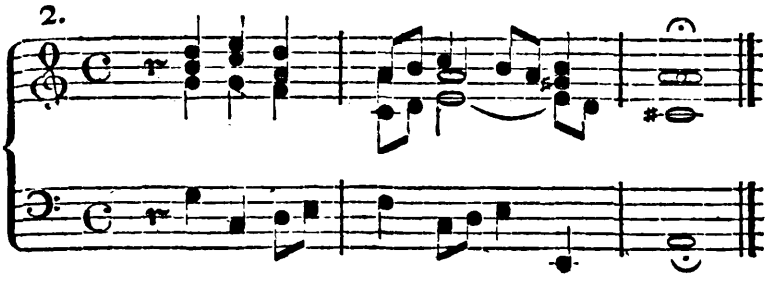
Der Baß ahmt den Sopran in der Unterquarte nach.

I.



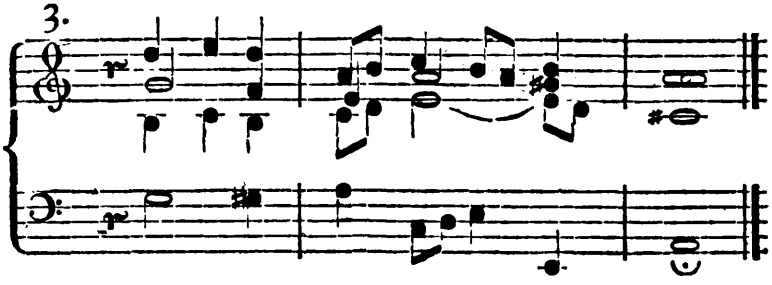
Doriſch, mit einem plagaliſchen Schluß.

2.



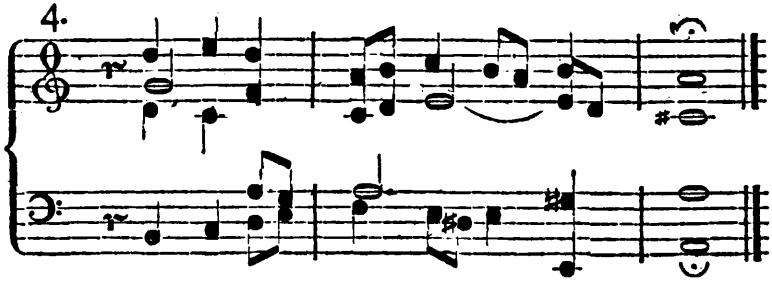
Iſt von gleicher Art, doch iſt die Harmonie verſchieden.

3.



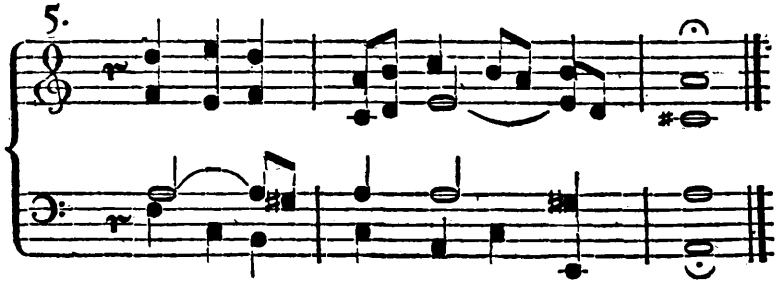
Nähert ſich in Anſehung der harmoniſchen Begleitung unſerer heutigen Tonart.

4.



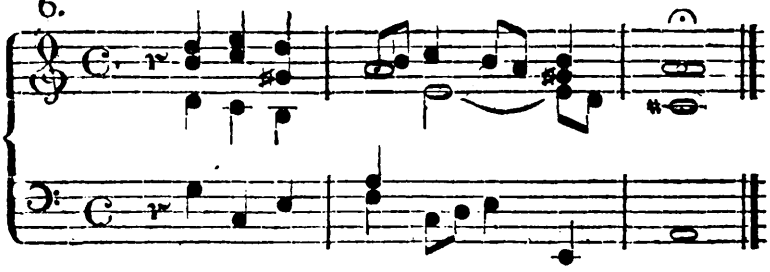
Iſt mit veränderter Harmonie ebenfalls modern.

5.



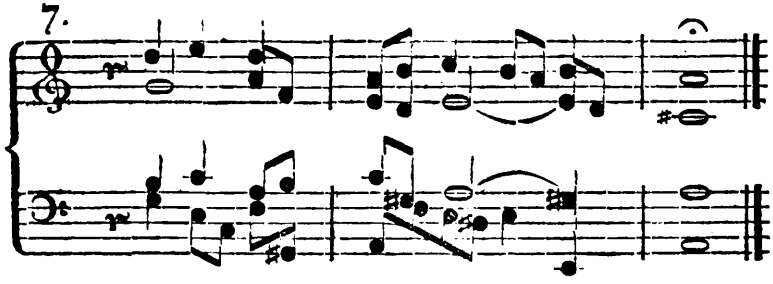
Wie N. 4. aber mit veränderter Harmonie.

6.



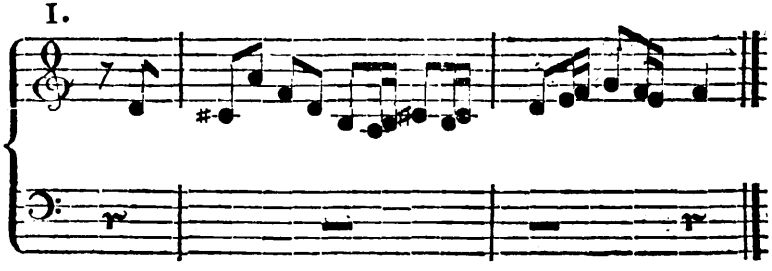
Weicht etwas weiter aus als, N. 4. und 5.

7.



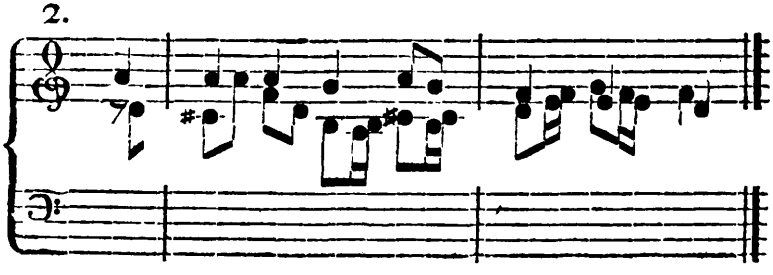
Iſt unſerem heutigen D moll angemeſſen. Uebrigens zeichnet ſich dieſes Exempel dadurch aus, daß die begleitenden Stimmen nicht nur einen guten und lebhaften Geſang haben, ſondern auch harmoniereich ſind.

I.

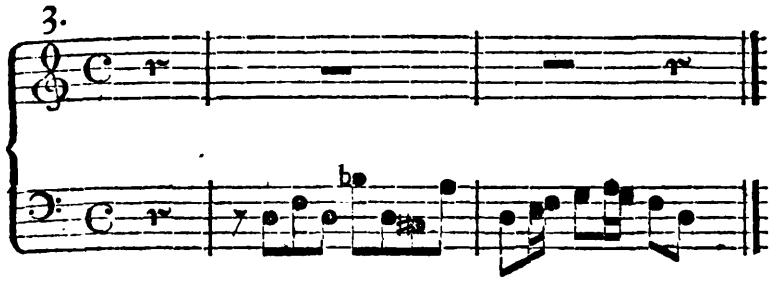


Hier folgen einige Subjecte unter den Cantum firmum des vorigen Chorals. Dies Thema kann als Fuge bearbeitet werden, oder auch als Trio auf zwey Clavieren mit Pedal, zum Vorſpiel. Das Subjeckt wird erſt fugenmäßig durchgeführt, alsdann tritt der Cantus firmus mit dem Subjecte zugleich ein, wie N. 2. zeigt.

2.

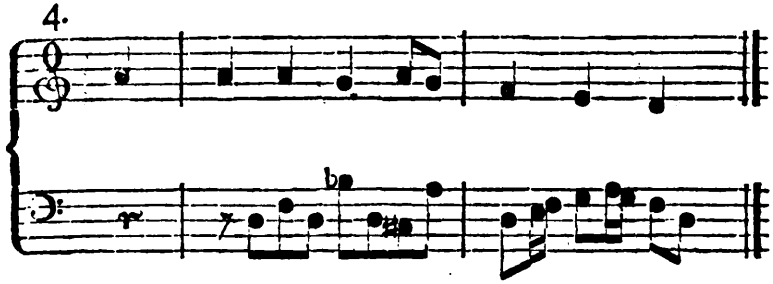


3.

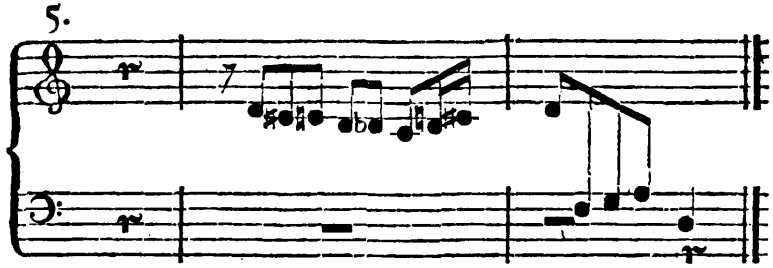


Kann auf gleiche Weiſe behandelt werden. Oder man verarbeitet das Thema zu einer ſoliden Fuge. Sind dann alle Stimmen eingetreten, ſo ſetzt der Cantus firmus ein. Am beſten nimmt es ſich aus, wenn alsdann das Thema als Baß gebraucht wird, wie man an N. 4. ſieht.

4.

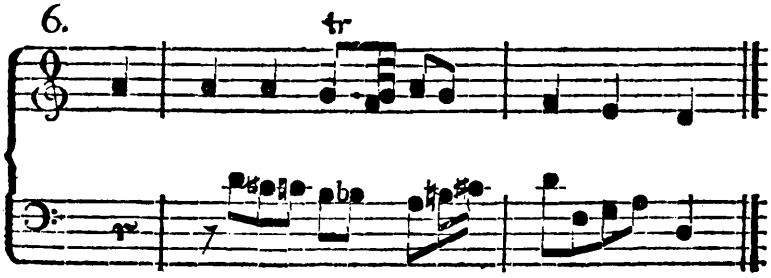


5.

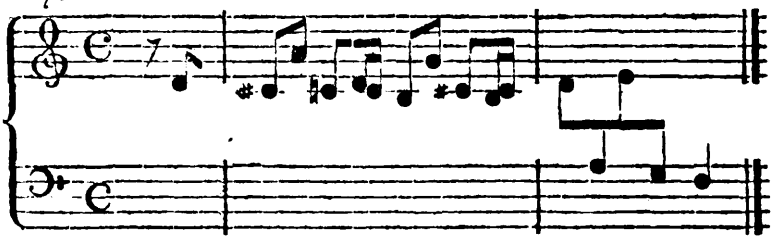


Dieſes Exempel läßt ſich auf gleiche Weiſe ausführen. Auch paßt das Thema zu einem Vorſpiel im freyen Stil. Bey ſolchen chromatiſchen Thematibus hat man nur darauf zu ſehen, daß man zu entfernte Abſchweifungen und alles Gezwungene vermeidet. Man darf auch nicht zu lang werden, da auf der Orgel chromatiſche Sätze ohnehin nicht anders als langſam vorgetragen werden dürfen.

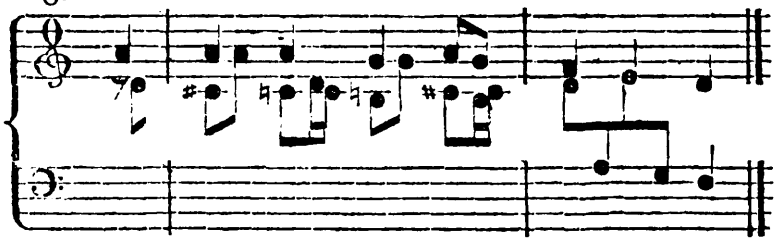
6.



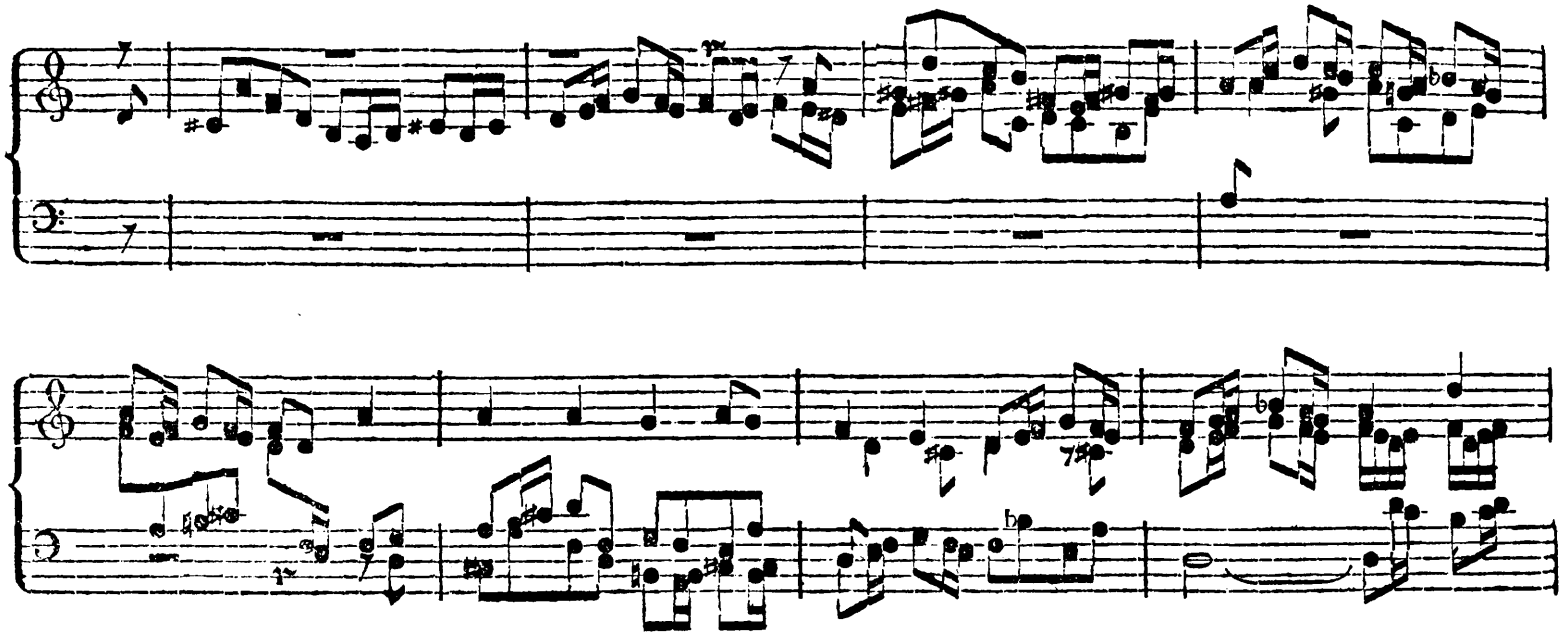
7.

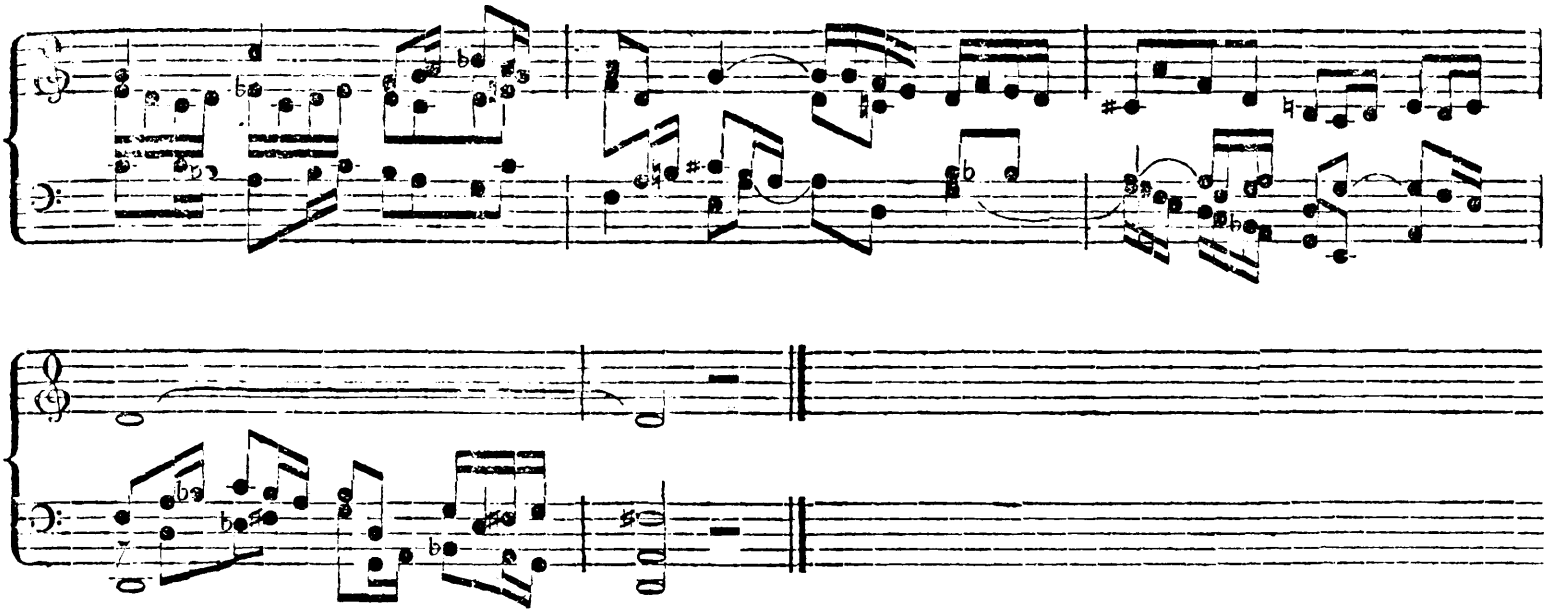


8.

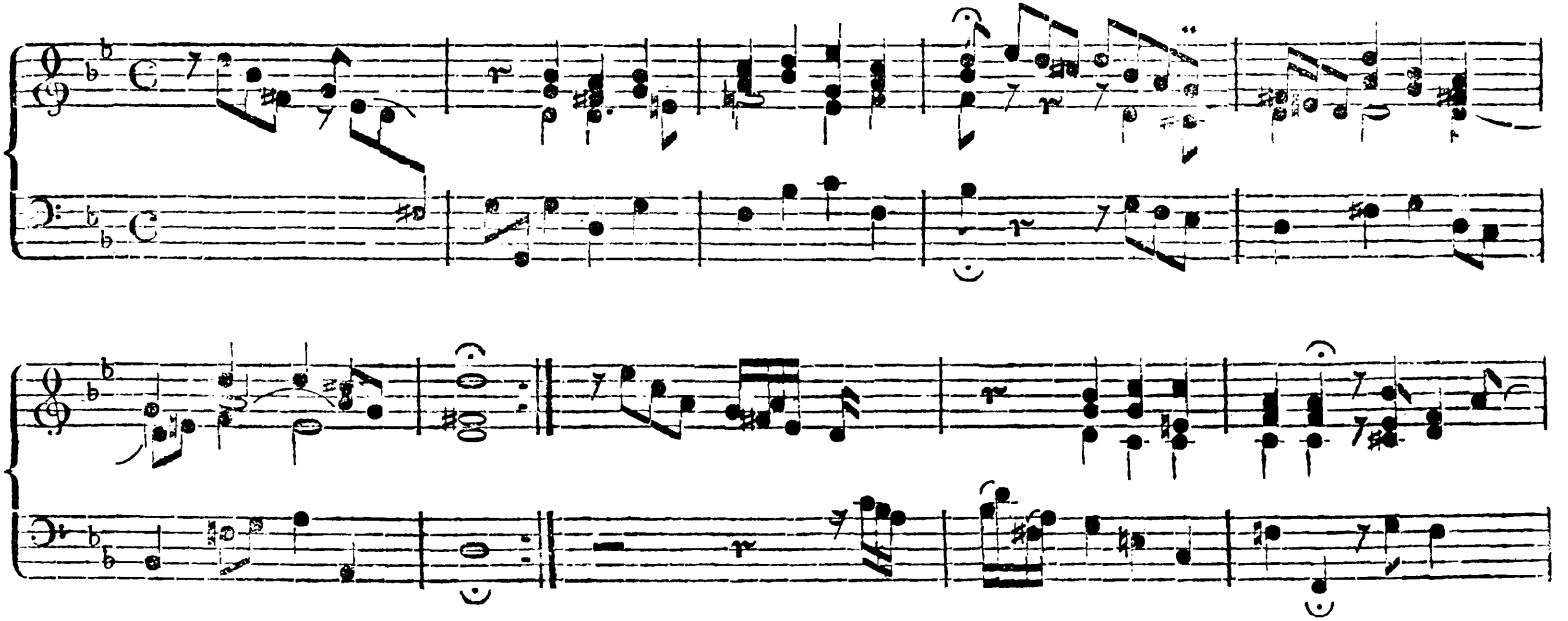


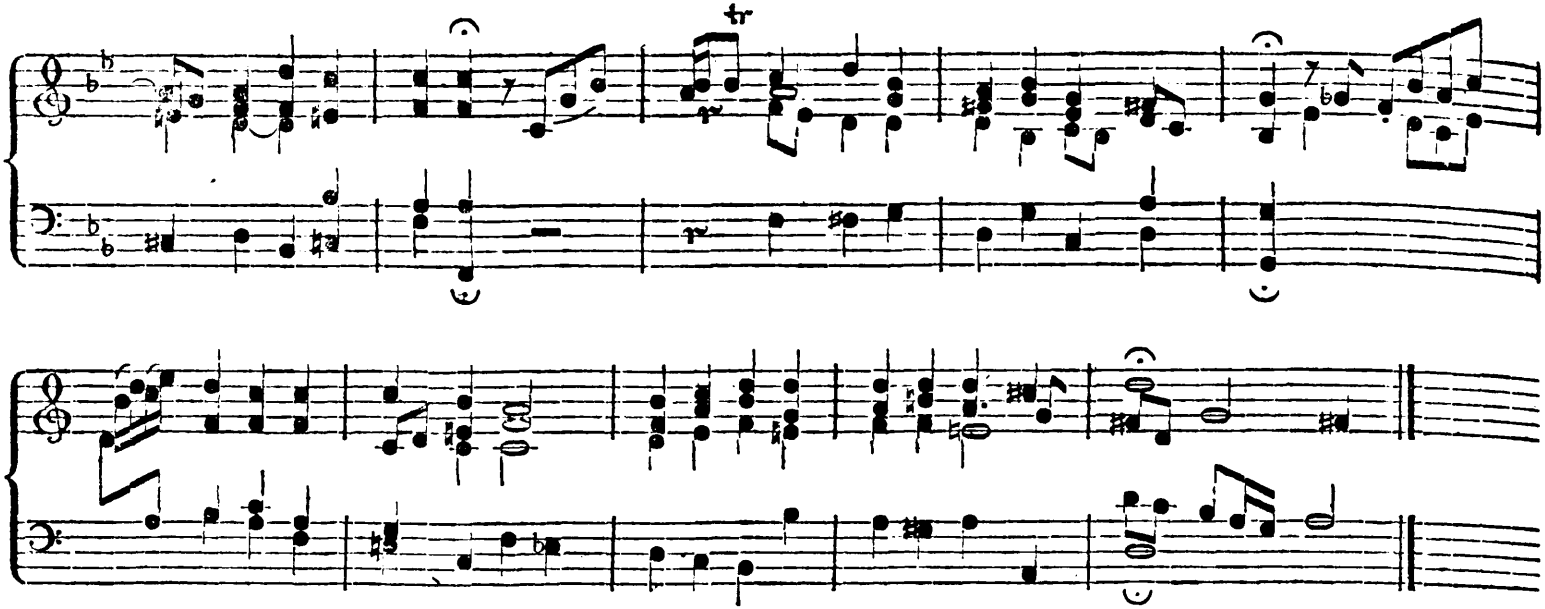
Dies Exempel kann auch als Trio behandelt werden. Ist das Vorspiel beendiget, so kann man das bisherige Thema entweder als Subject zur figurirten harmonischen Begleitung des Chorals nehmen, oder man kann die Zwischenspiele aus demselben formiren. Ueberhaupt jemehr der Organist Vorspiel und Choral (jedoch ohne Verzierung und Dunkelheit) mit einander zu verweben weiß, um desto mehr nähert er sich der Vollkommenheit. Als Beyspiel der Ausführung des N. 1. angegebenen Thematis mag folgende Fugette dienen.



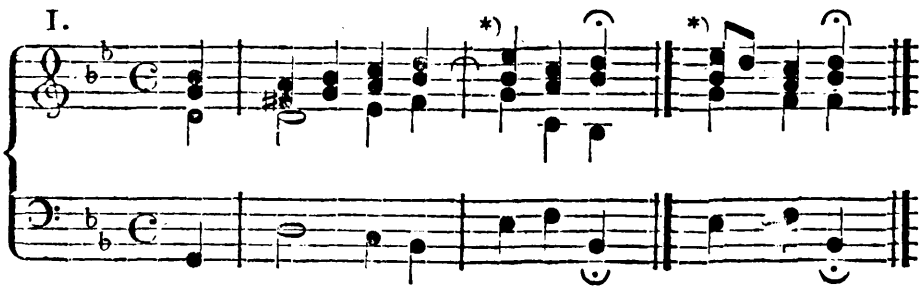


Choral: Herr Gott, nun ſchleuß' den Himmel auf ꝛc.



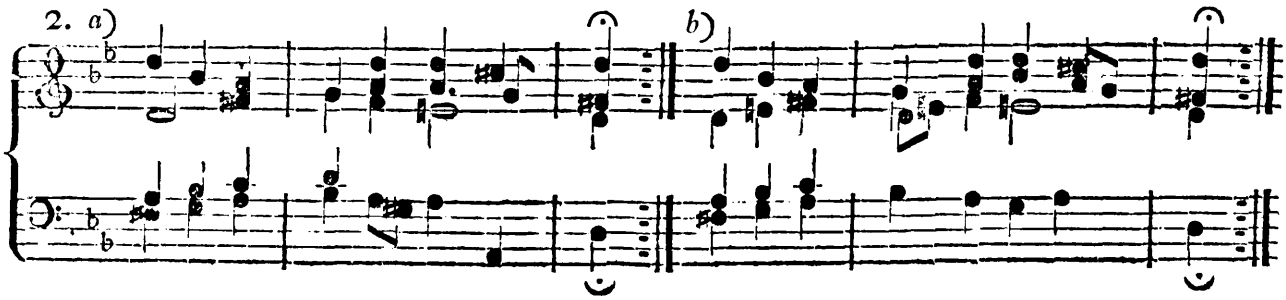


I.



Hier sieht man, wie der Tenor den verdeckten Quinten, welche zwischen der Sopran- und Tenorstimme entstehen würden, ausweichen muß.

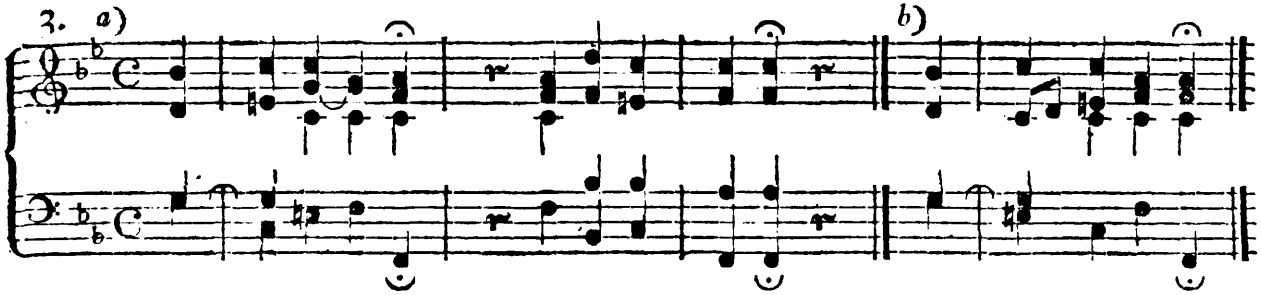
2. a)



b)

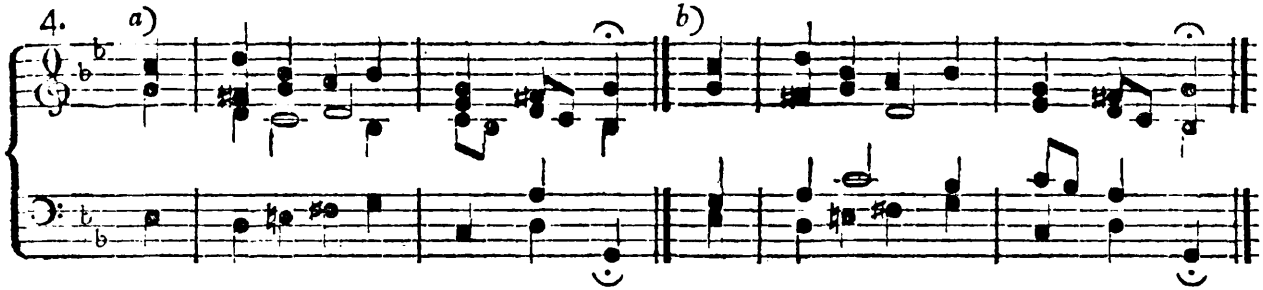
Bey b) ist der Alt sangbarer als bey a).

3. a) b)



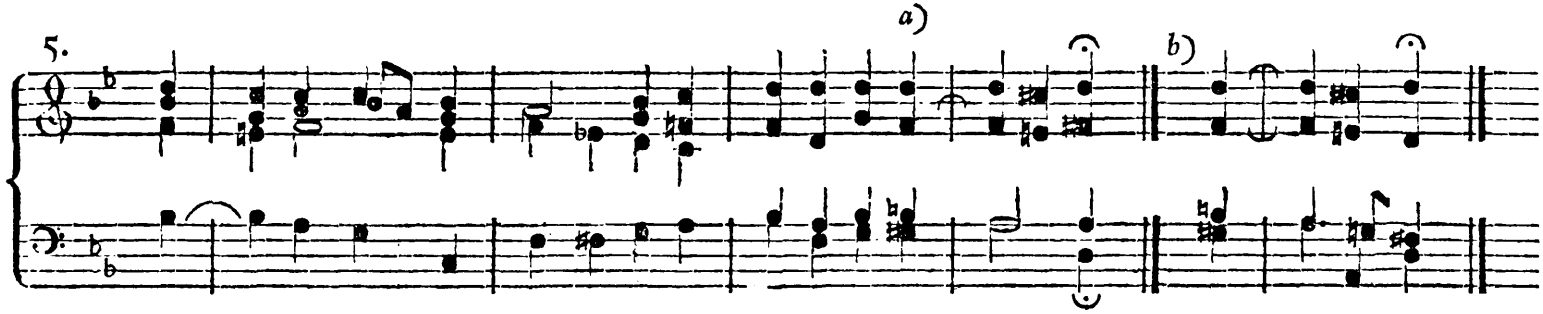
Bei b) ist der Alt besser, als bei a).

4. a) b)



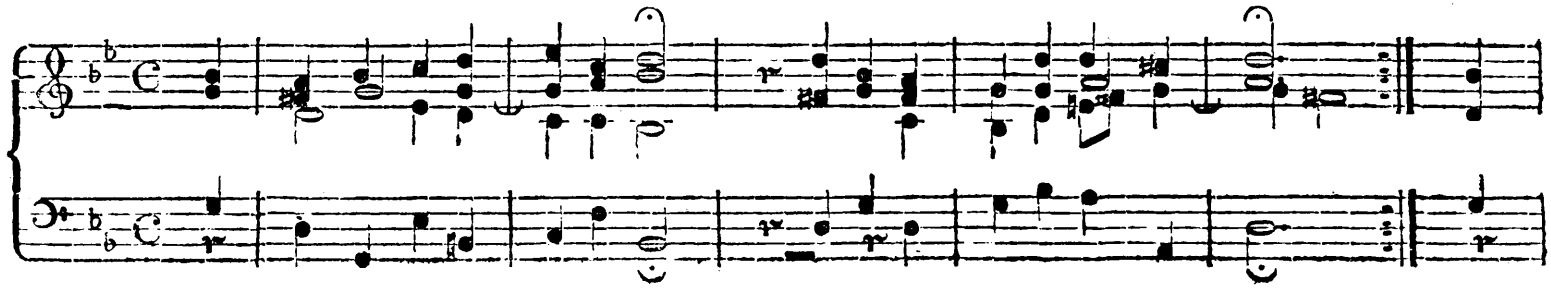
Der Tenor bey a) läßt keine so gute Harmonie zu, wie bey b).

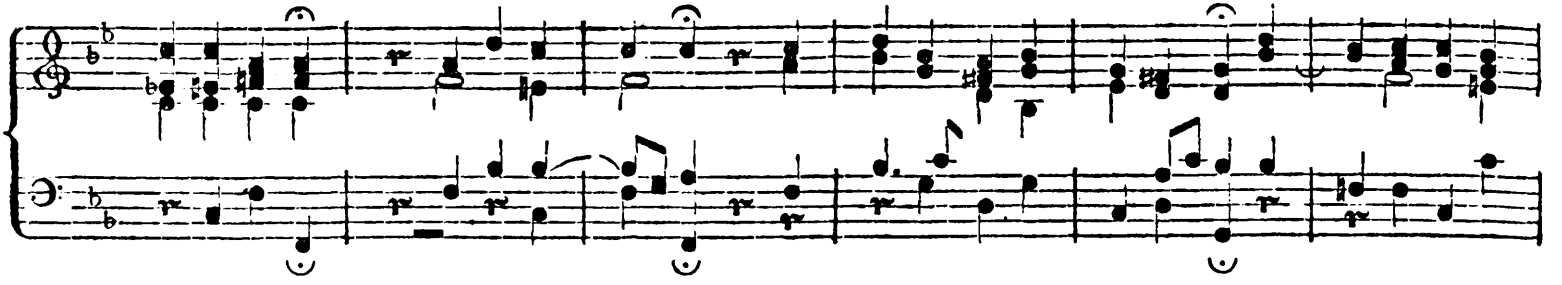
5. a) b)

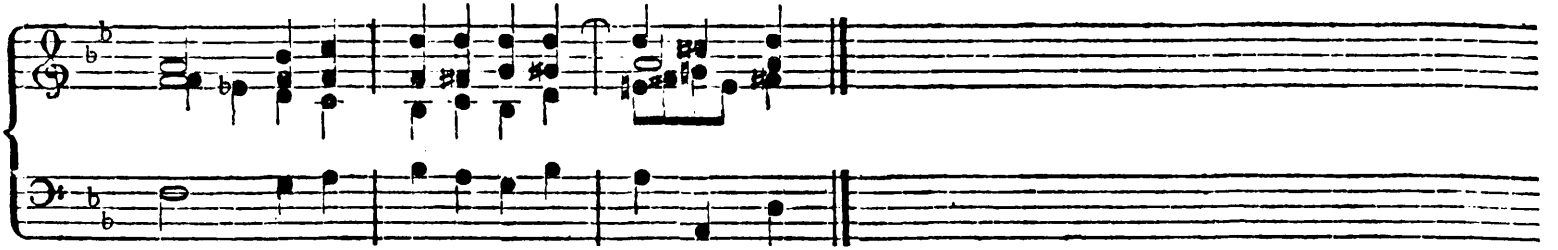


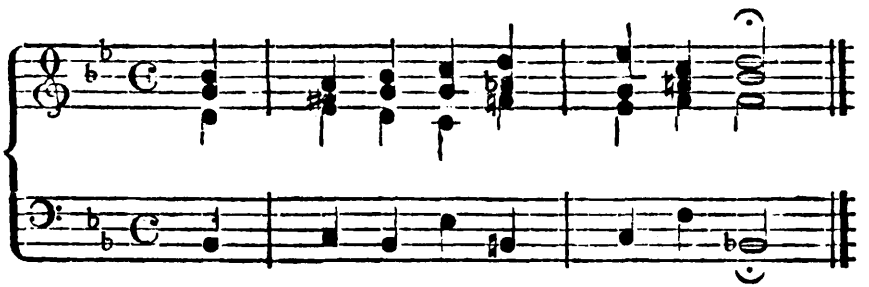
Hier ist bei b) sowohl Alt, als Tenor natürlicher und sangbarer.

Derselbe Choral mit canonischen Nachahmungen zwischen Tenor und Baß.

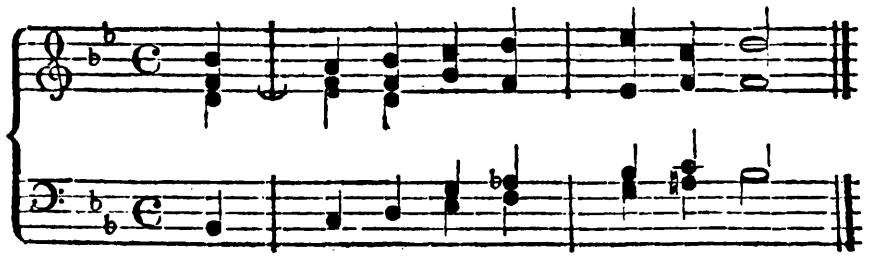




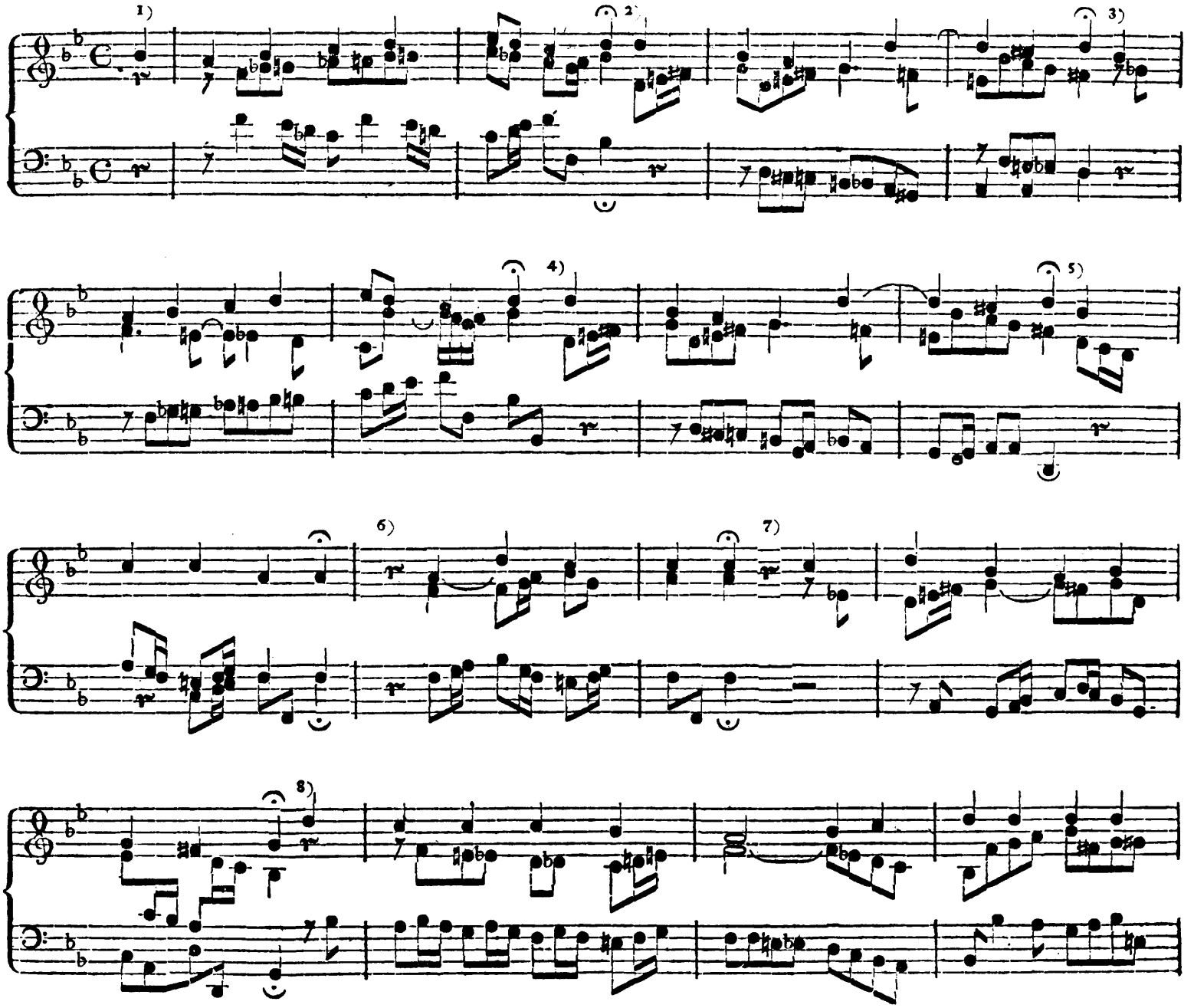


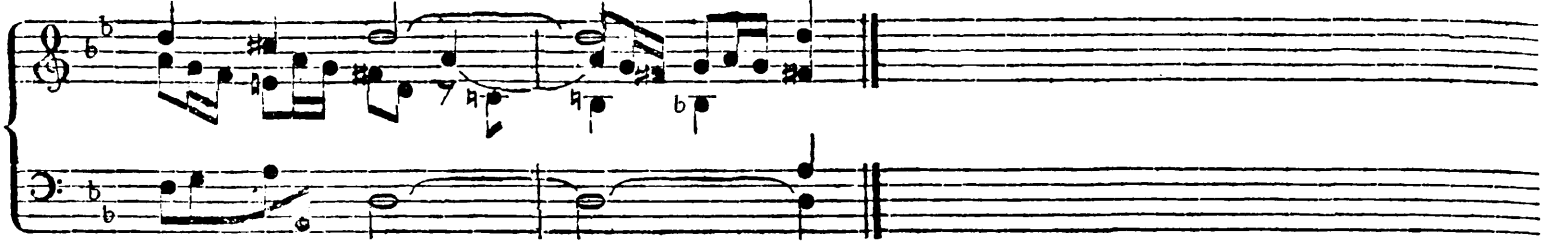


Hier hat der Baß beſtändig das im vorigen Exempel vom Tenor angenommene Subject, welches in Quartenſprüngen bald recht, bald verkehrt erſcheint. Auch iſt die Harmonie verändert.

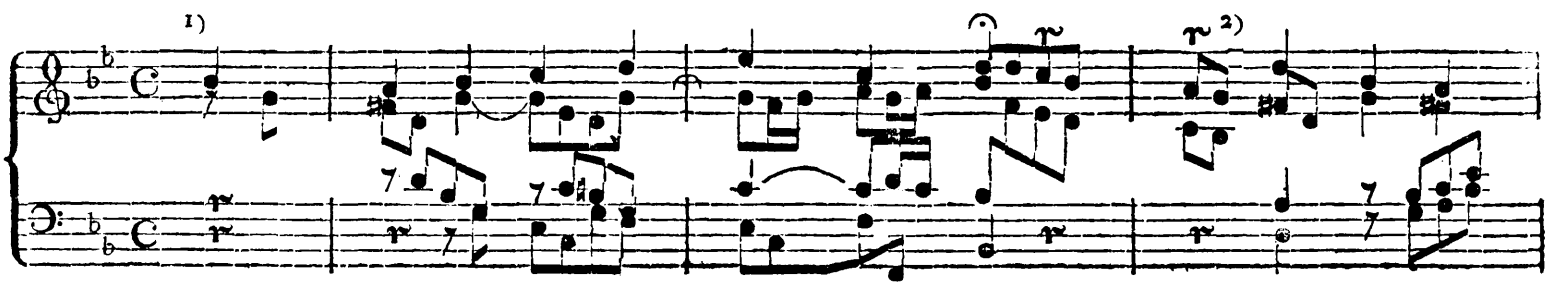


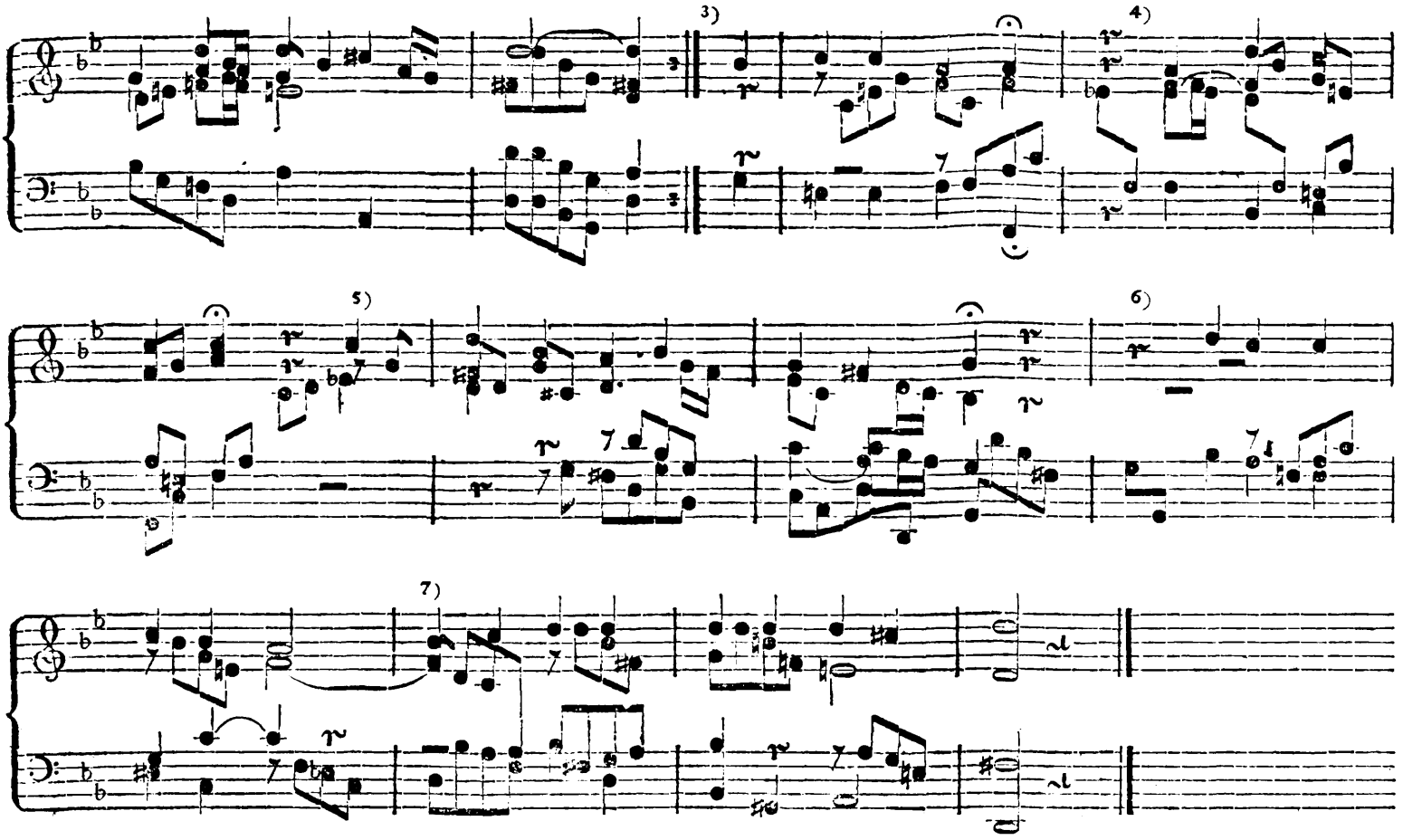
Da ſich in dieſer Strophe die Melodie auch nach B dur neiget, ſo darf man allenfalls in der Mitte des Liedes in dieſen Ton gehen, nur nicht im erſten und letzten Verſe, weil ſich dieſe ihr Recht zur Haupttonart nicht nehmen laſſen. Der aufwärts ſteigende Baß nimmt ſich auf der Orgel gut aus.


1)
2)
3)
4)
5)
6)
7)
8)



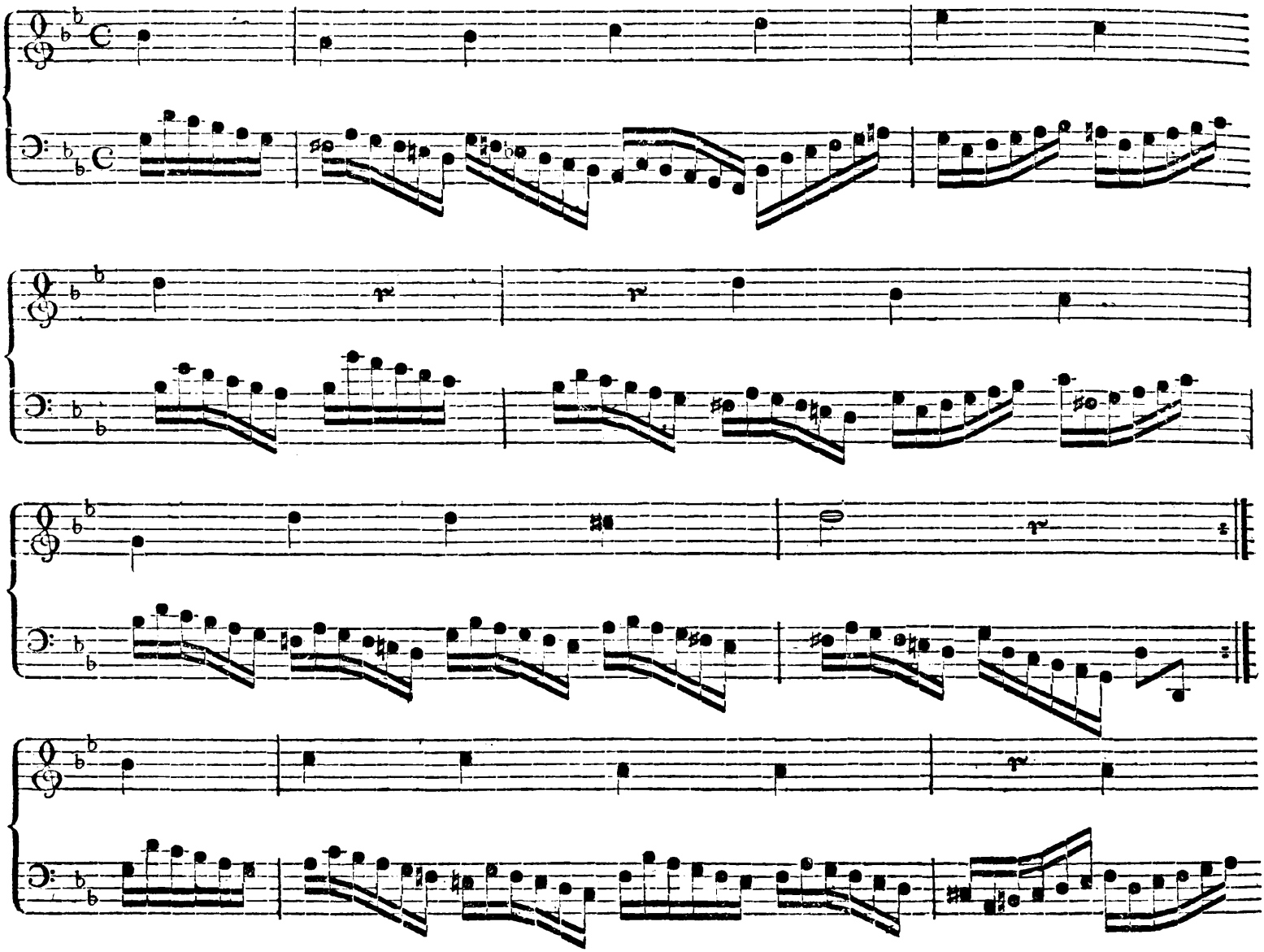
1) Dieſe Bearbeitung der erſten Strophe darf nur in der Mitte des Liedes angewendet werden. Der Choral geht aus G moll, dieſe Tonart muß mithin, als die Haupttonart, beſonders im Anfang und Ende prädominiren. In dieſem Beyſpiele aber wendet ſich die Harmonie alsbald nach B dur, ohne die Haupttonart zu berühren. Erſt dann, wenn ſchon einige Verſe durchgeſpielt und geſungen ſind, ſind ſolche Abwechſelungen in der Harmonie zuläſſig. 2) Hier imitirt der Baß das von dem Alt bey 1) aufgeführte Thema und der Tenor thut es dem Baß nach. 3) Der Baß bringt das vorige Thema in der Umkehrung und der Alt ſchreitet dem Themati gemäß chromatiſch fort. Am Schluſſe einer Strophe, wie überhaupt bey allen vollkommenen Schlüſſen muß man mit chromatiſchen Fortſchreitungen in den begleitenden Stimmen vorſichtig ſeyn, denn je beſtimmter und entſcheidender eine Cadenz iſt, deſto beſſer iſt ſie. 4) Der Baß hat den Anfang des Baßthematis bey 2), jedoch mit veränderter Harmonie. 5) Der Baß ahmt den Tenor in der Umkehrung canoniſch nach. 6) Die Mittelſtimme imitirt den Baß. 7) Der Eintritt des Baſſes iſt eine canoniſche Nachahmung der Mittelſtimme. 8) Die Mittelſtimme ſetzt mit dem bey 1) angenommenen Themate verkehrt ein. Im zweiten Tacte ahmt der Baß die Mittelſtimme nach. Im letzten Takte tritt der Tenor mit dem umgekehrten Themate der Mittelſtimme bey 1) und zwar per augmentationem ein.

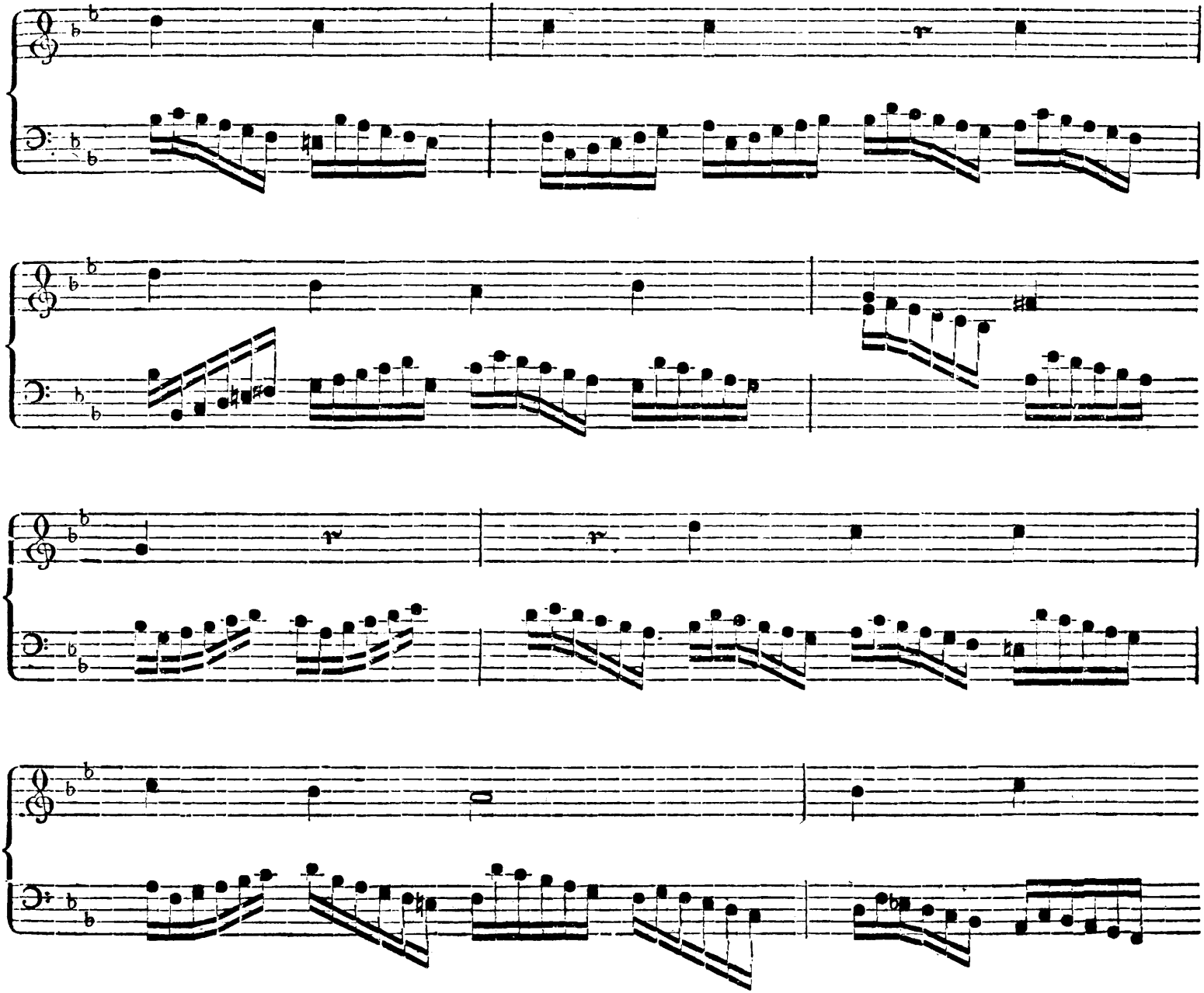


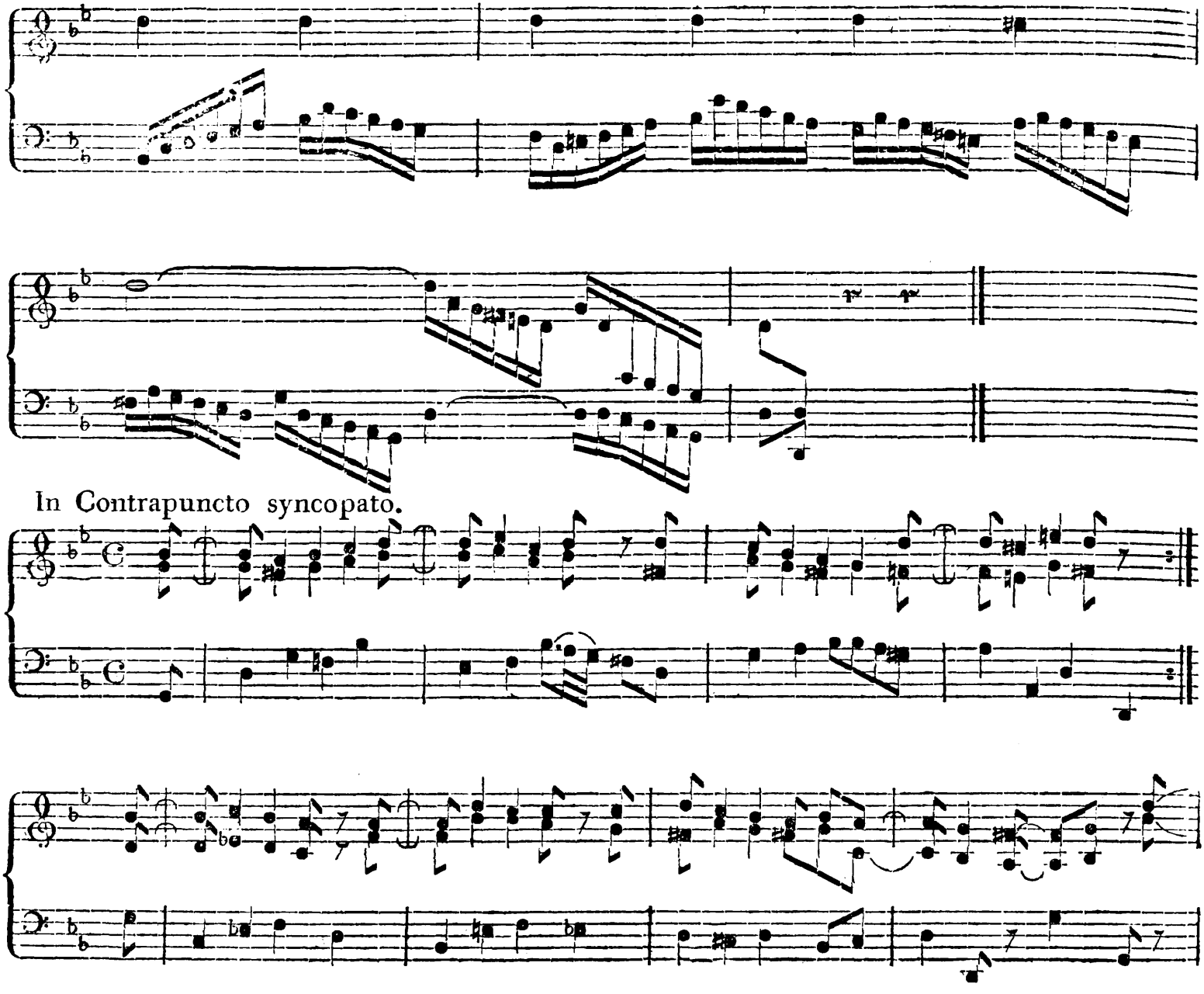


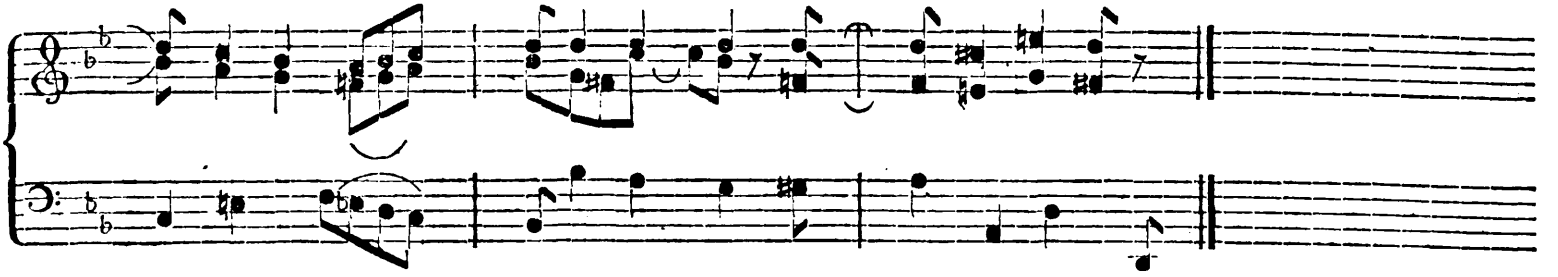
Bey 1) fängt der Alt mit einer melodiſchen Figur an, welche den ganzen Choral hindurch von den drey begleitenden Stimmen feſtgehalten und entwickelt wird. Den Alt ahmt zweymal nach einander erſt der Tenor und dann der Baß nach. Hierauf tritt bey 2) wiederum der Alt mit ſeinem Subjecte ein und wird beym Schluſſe dieſer Strophe vom Tenor und Baſſe in unisono imitiret. Bey 3) ſetzt erſt der Baß mit dem Subjecte per augmentationem ein, aber gleich mit der zweyten Note bringt auch der Alt den nehmlichen melodiſchen Gedanken verkehrt, worauf der Tenor alla stretta nachfolgt. Bey 4) fängt unter dem zweyten Viertel des Cantus firmi der Alt an, welchem der Tenor nachfolgt und mit dem Subject in die folgende Strophe 5) hinüberleitet. Hier ergreift der Alt wieder das Subject und wird ſogleich, erſt vom Baſſe, dann vom Tenor nachgeahmt. In der 6) Strophe ſetzt der Baß mit dem Subject per augmentationem ein, ihm folgt

erſt der Tenor mit dem Comite, dann der Alt — und ſo wird der gewählte melodiſche Gedanke wechſelsweiſe in den begleitenden Stimmen aufgeführt, bis zum Schluſſe.

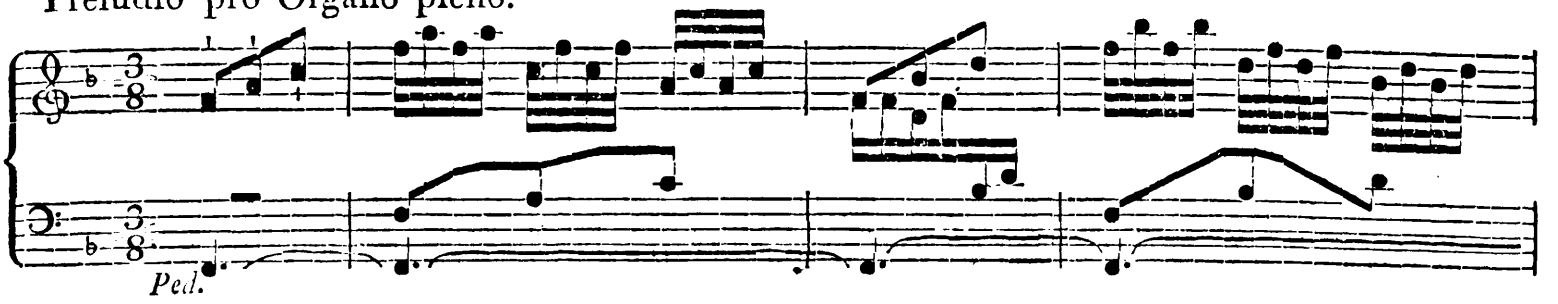


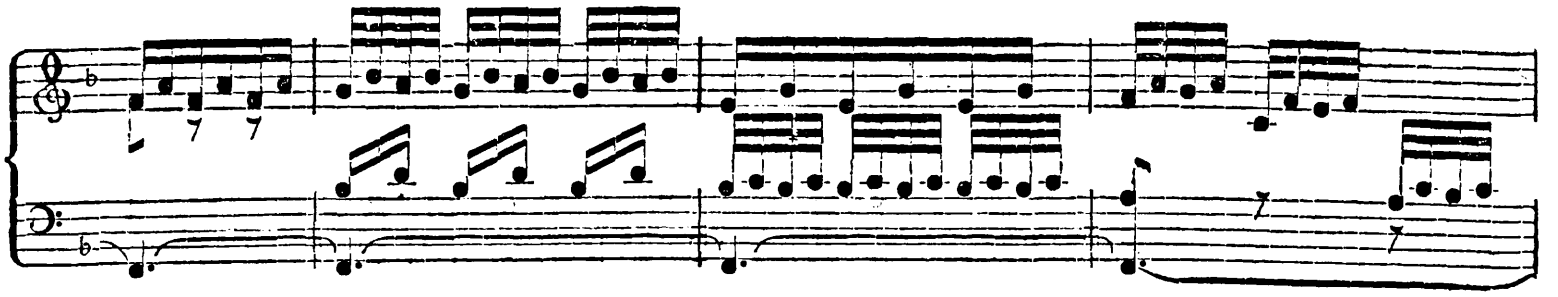


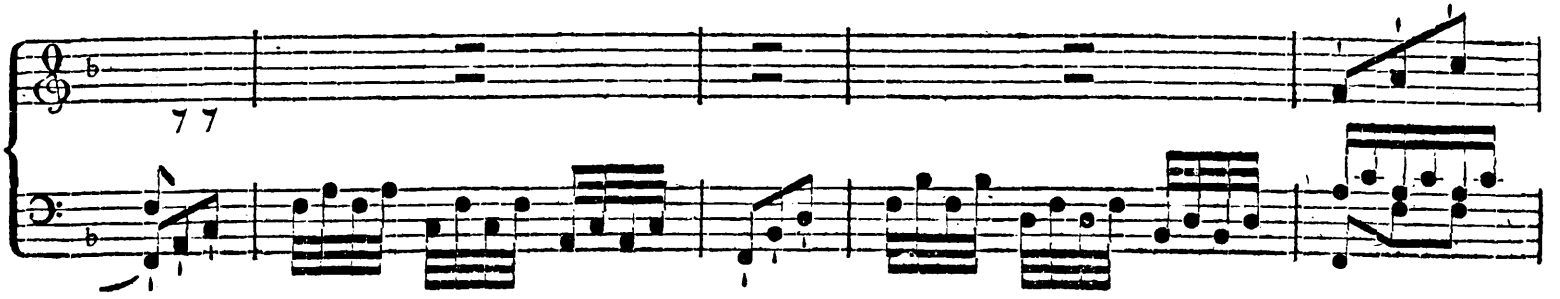

In Contrapuncto syncopato.

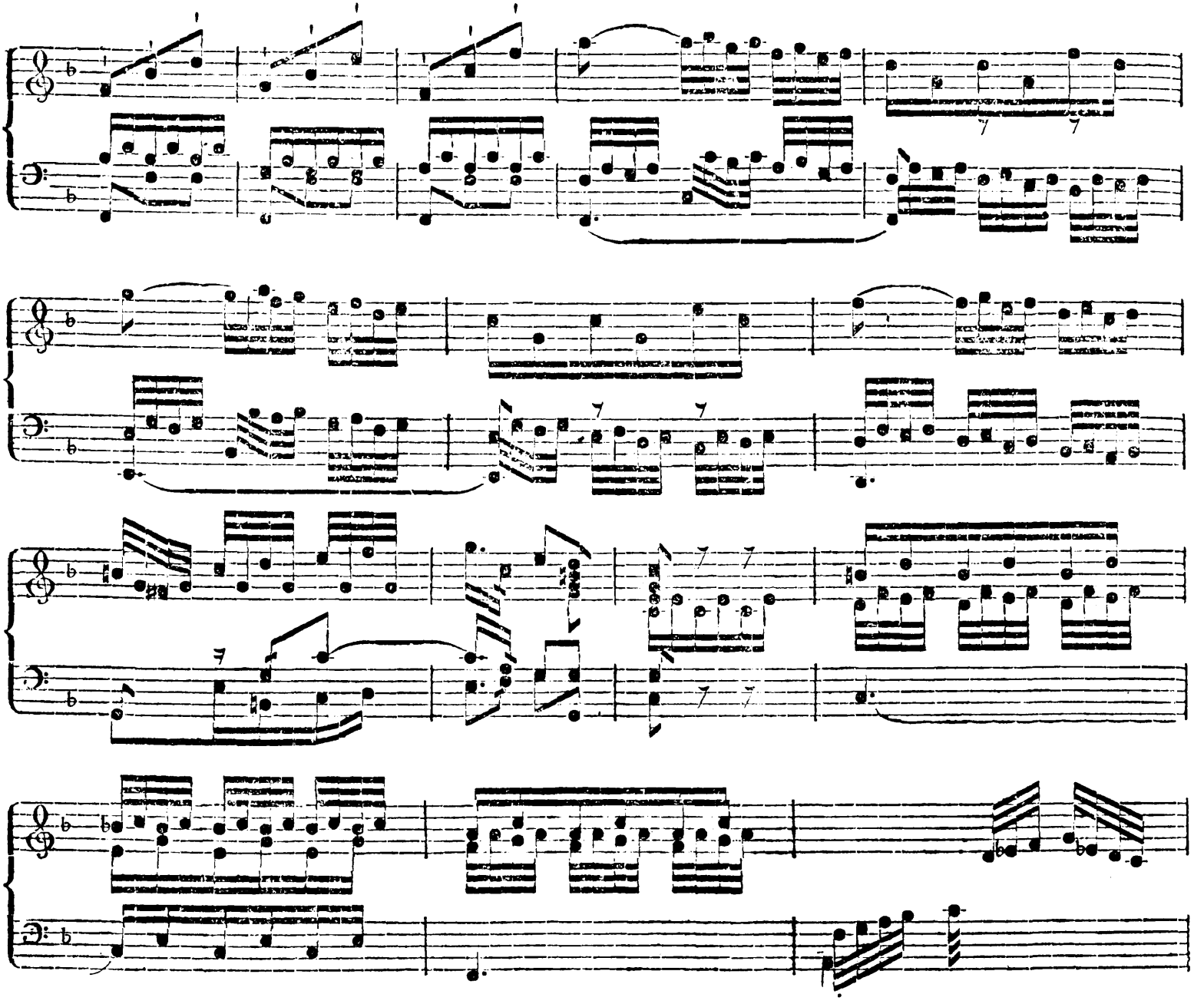


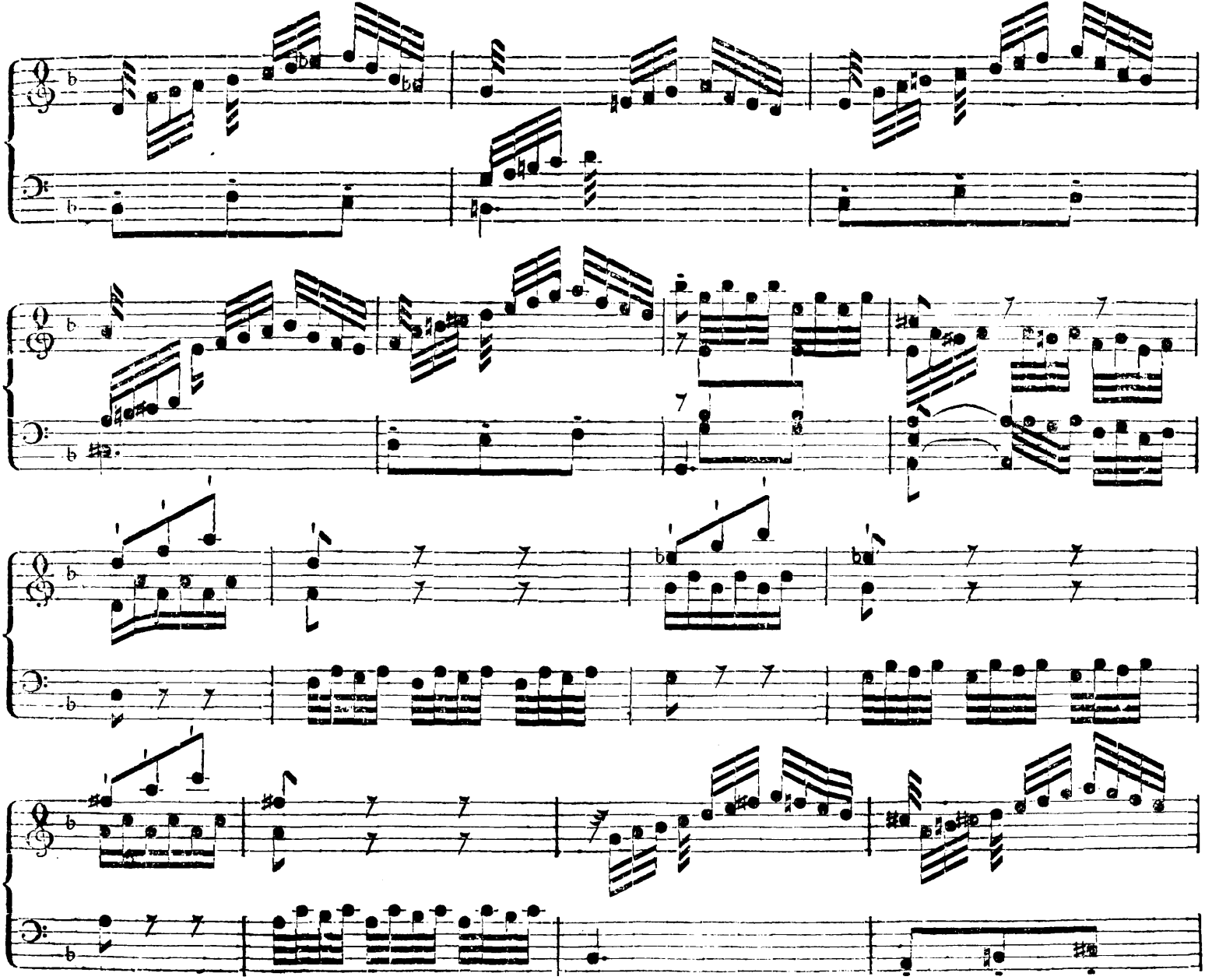
Preludio pro Organo pleno.

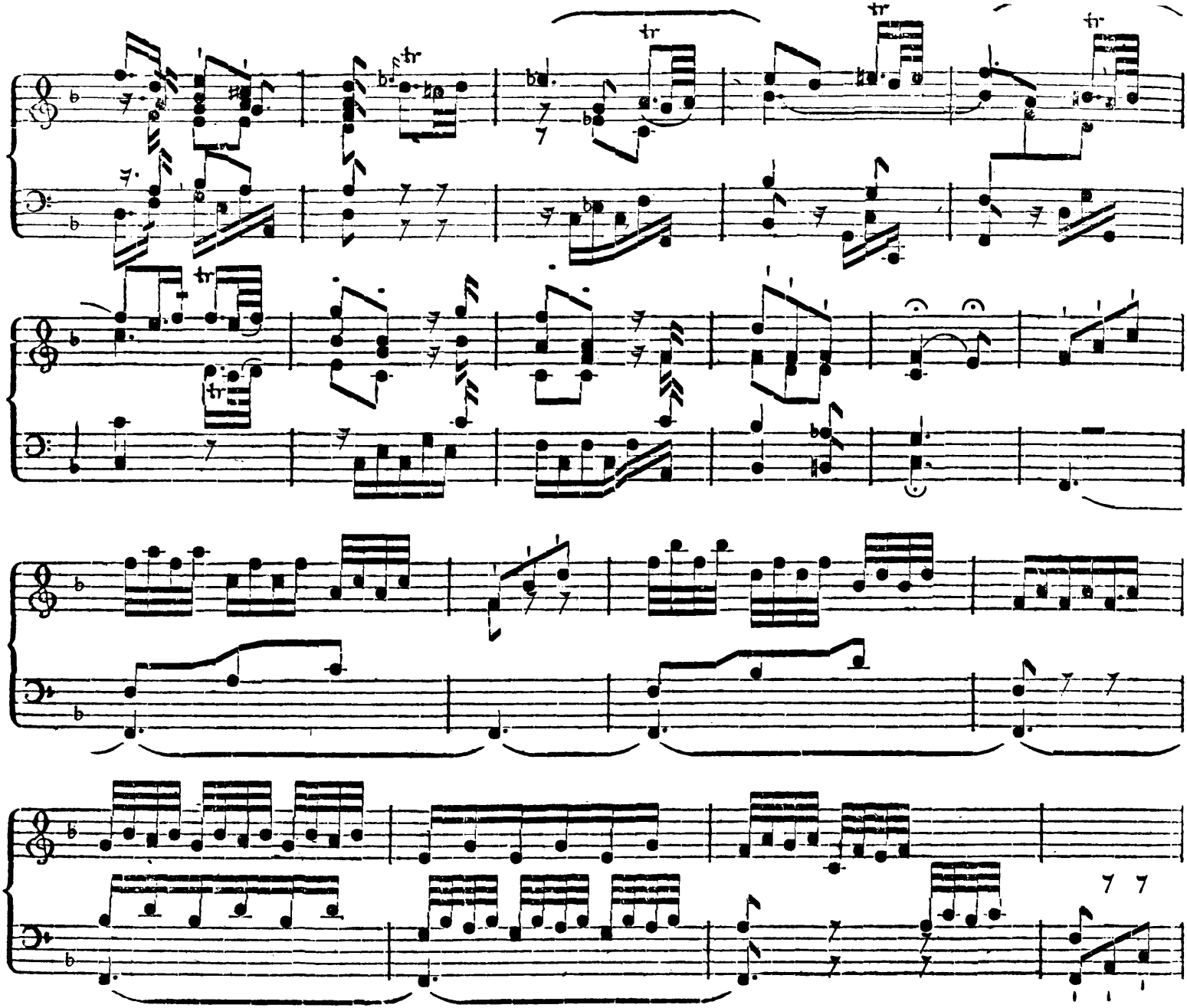


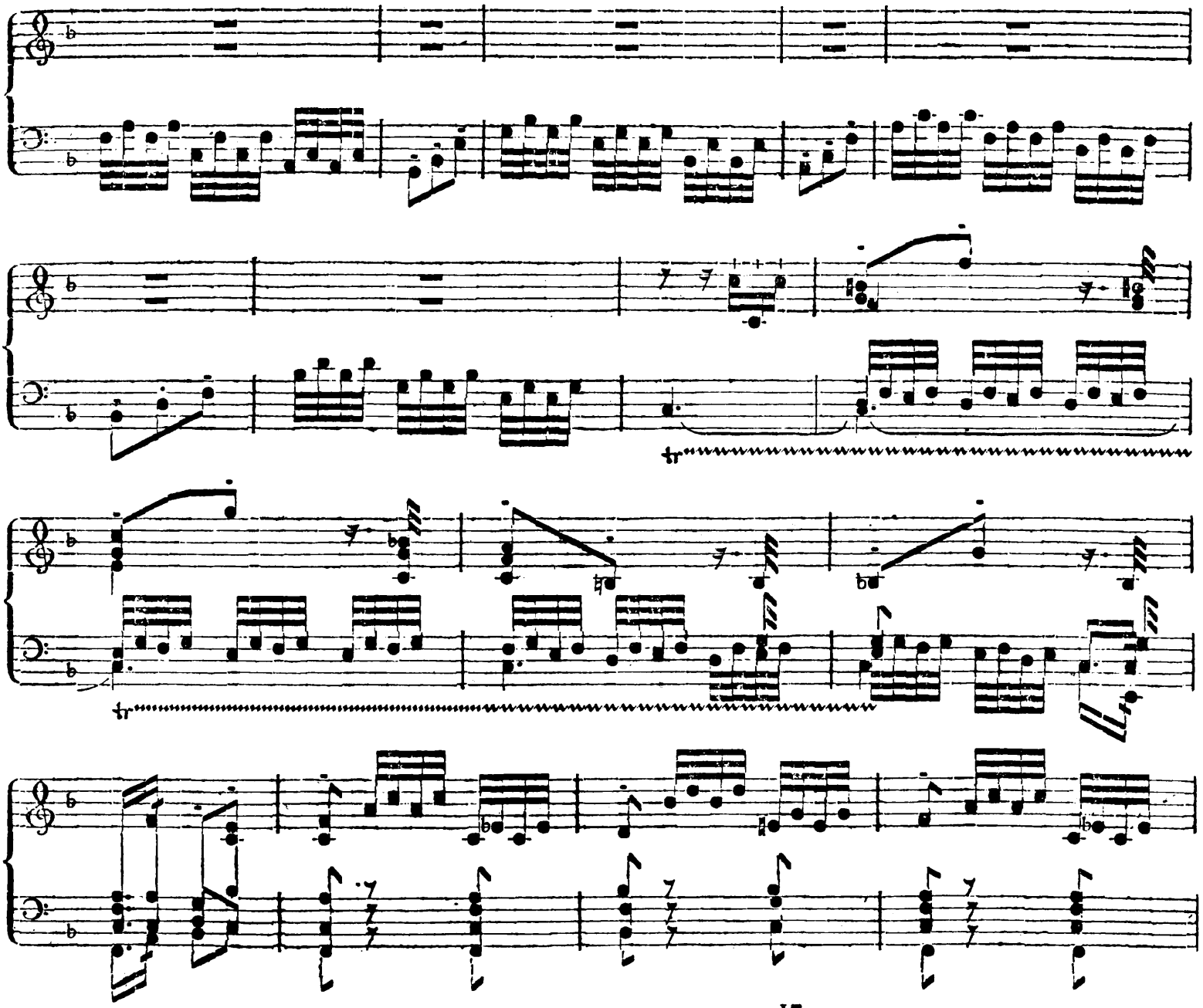






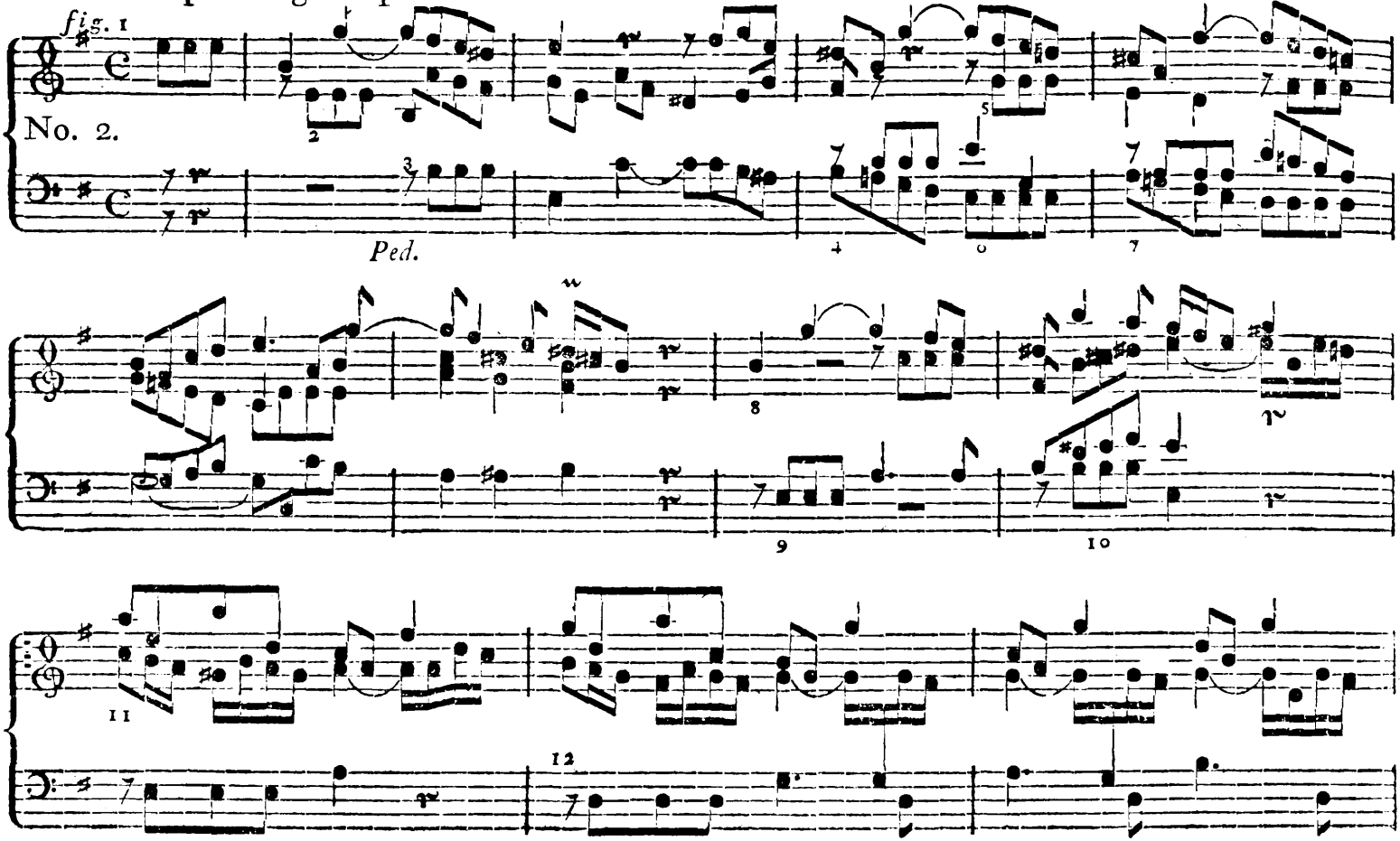






Unisono.

Preludio pro Organo pleno.



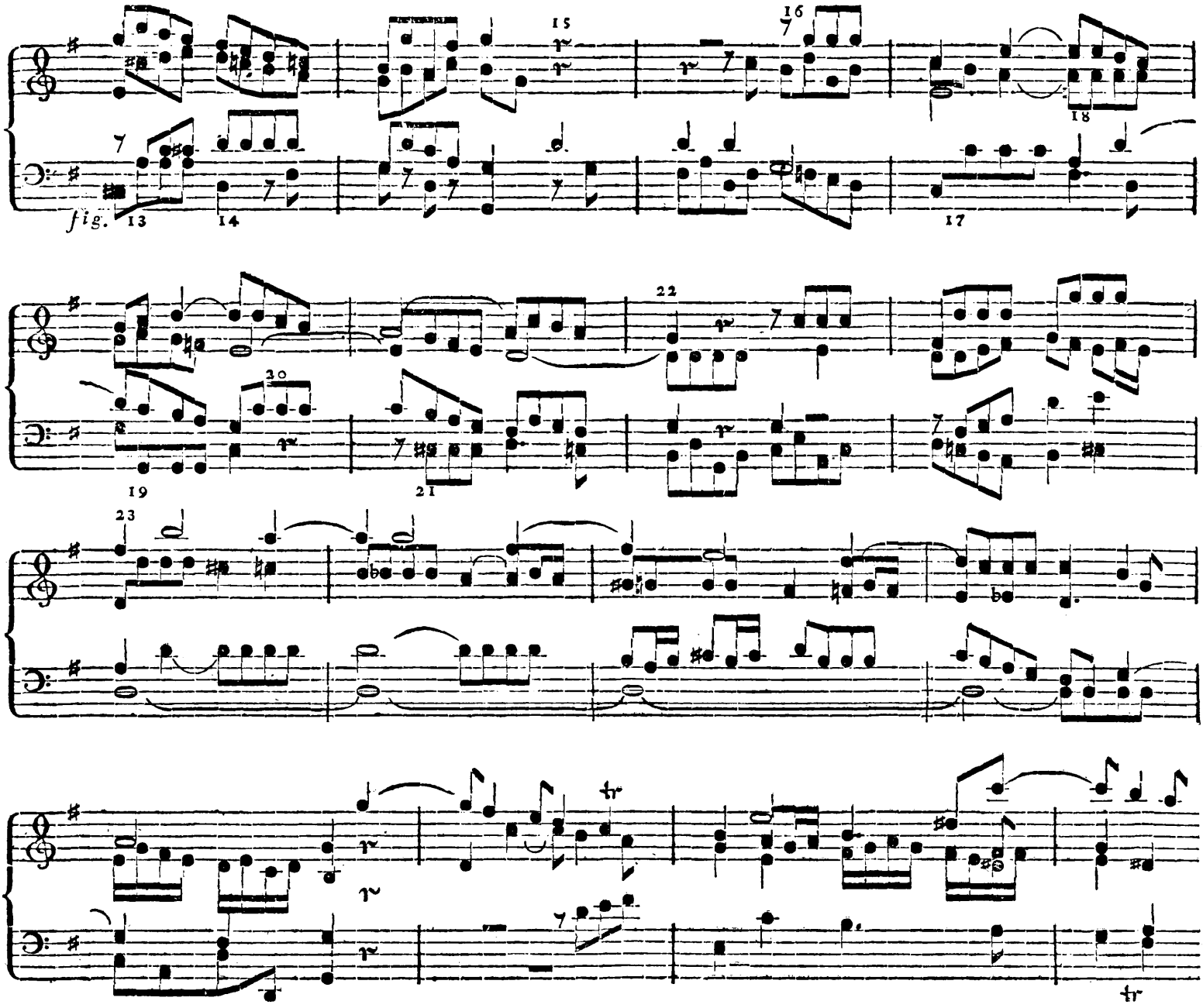
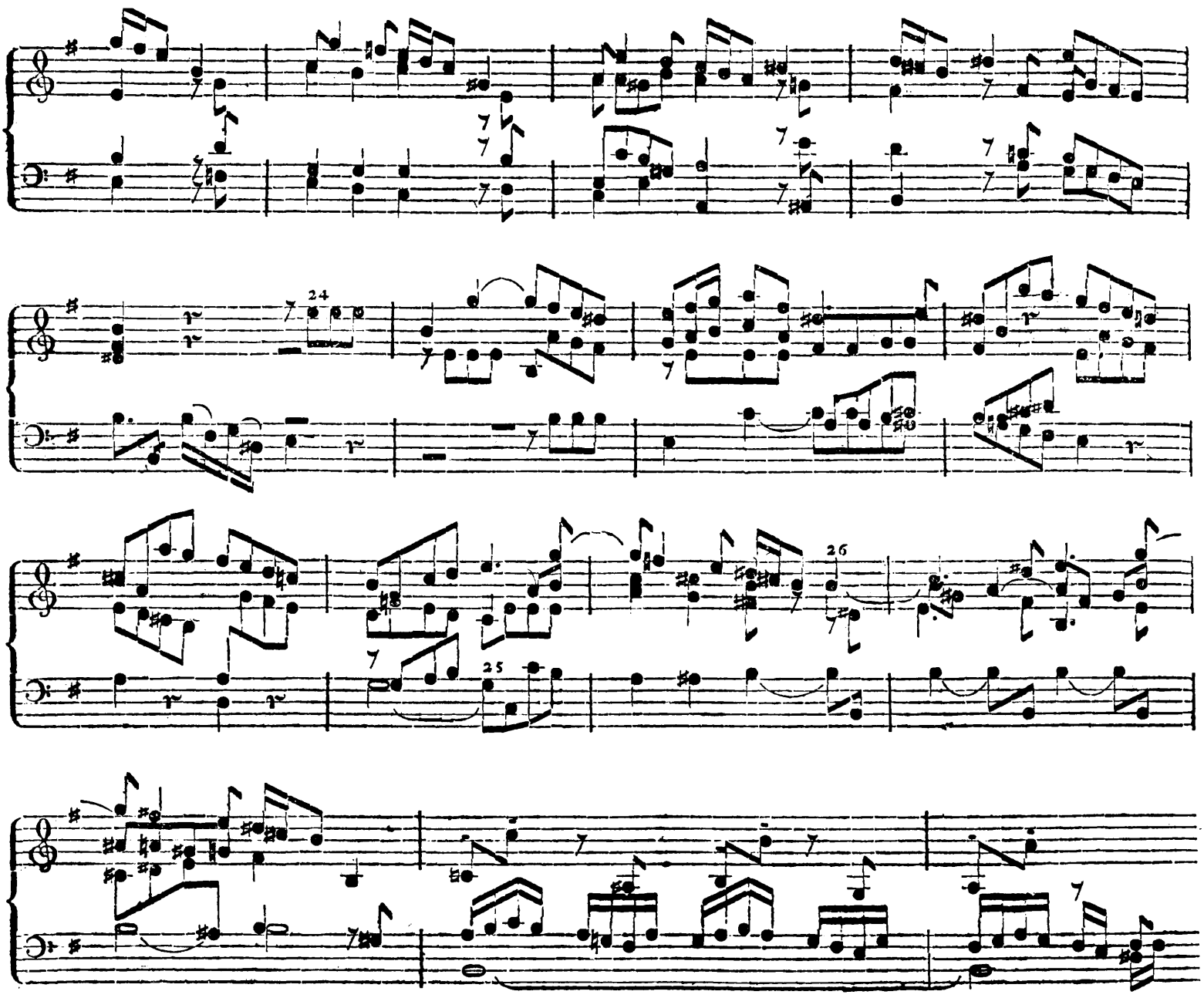
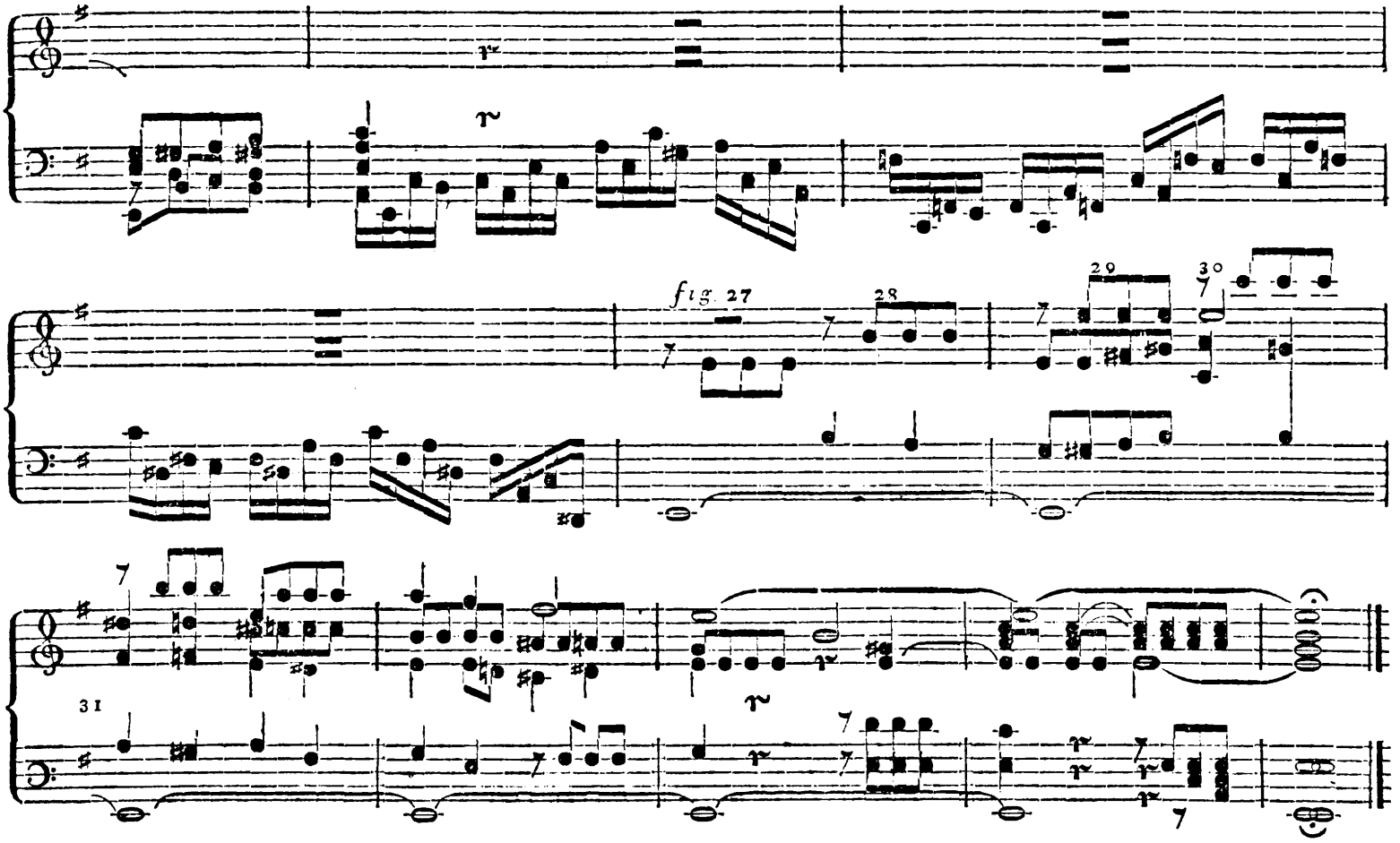
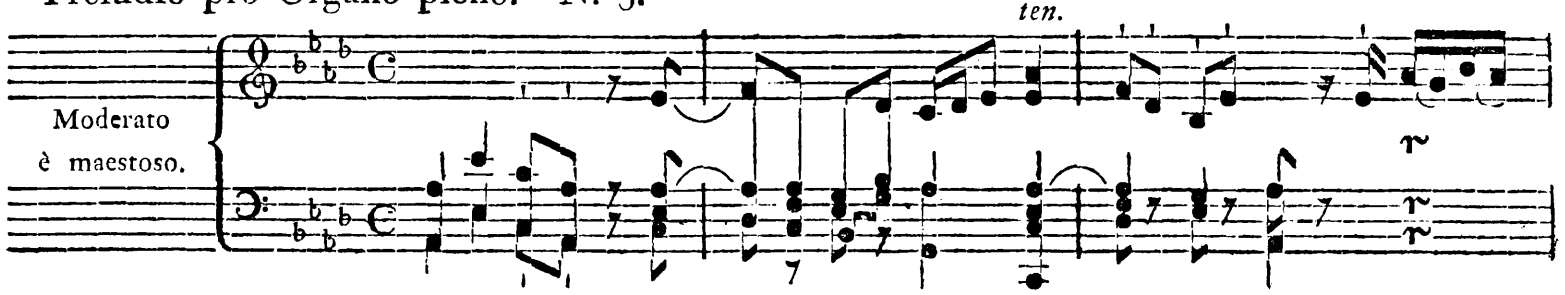


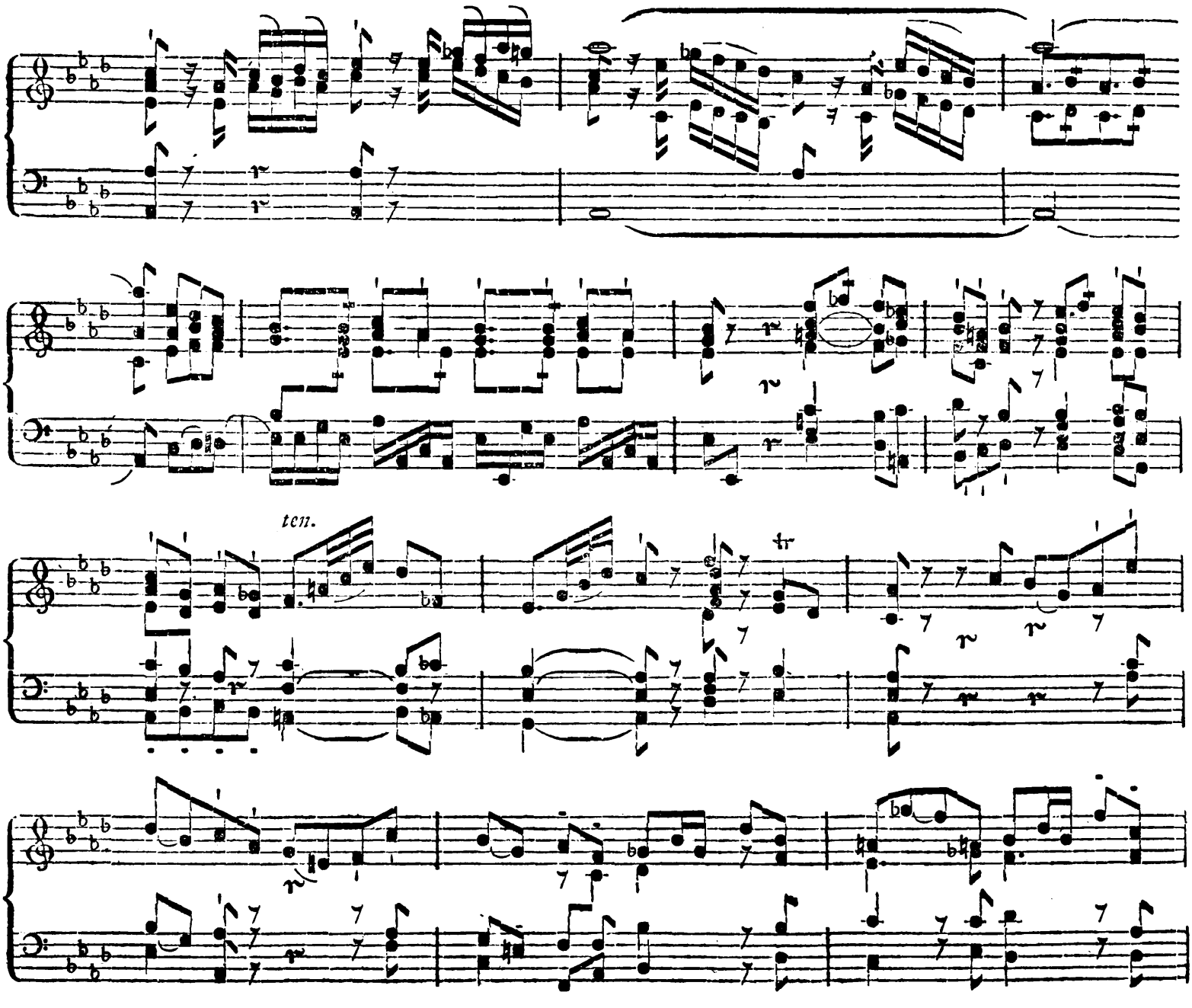
fig.
13
14
15
16
17
18
19
21
22
23
30
tr
tr

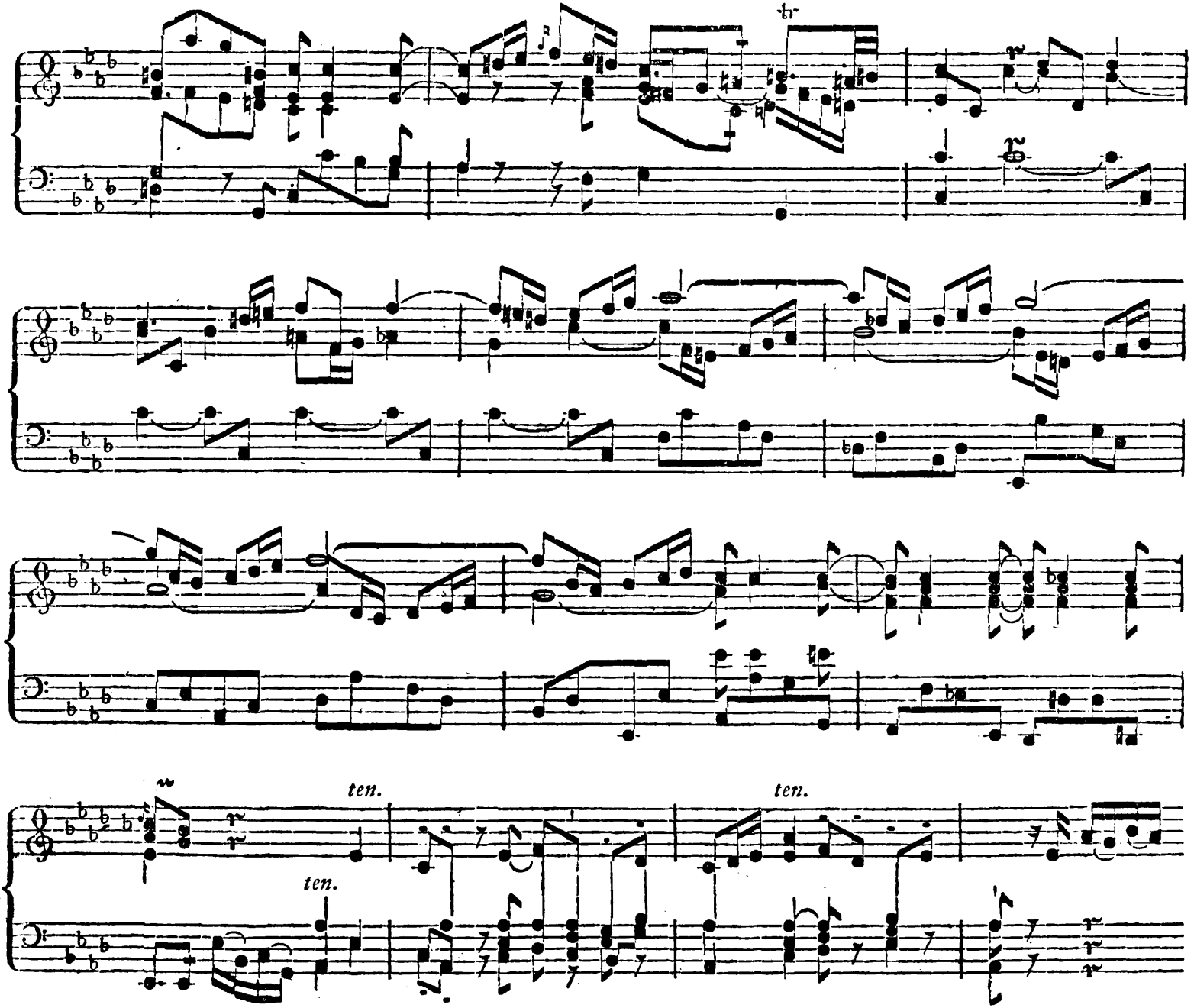

24
25
26



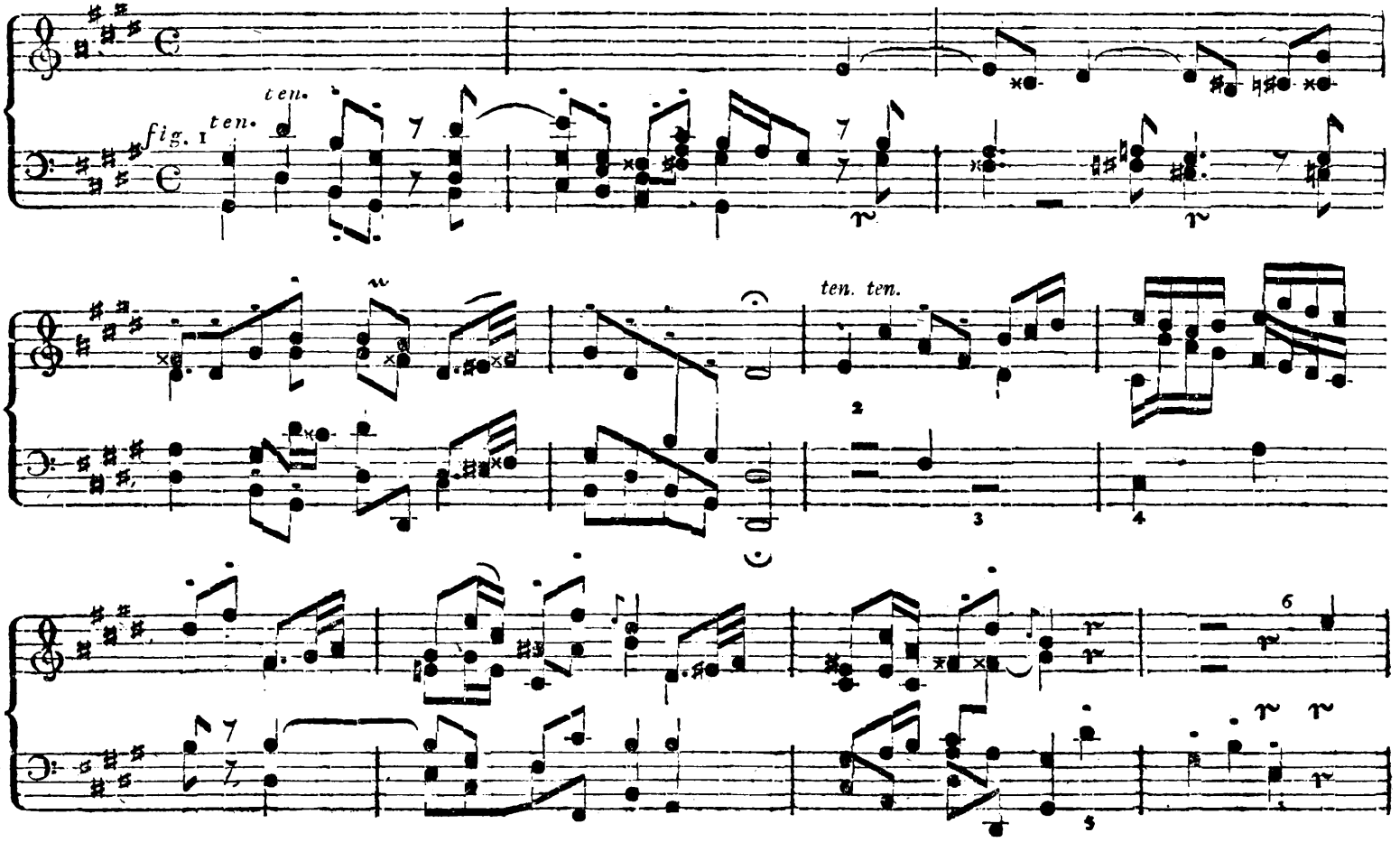
Preludio pro Organo pleno. N. 3.

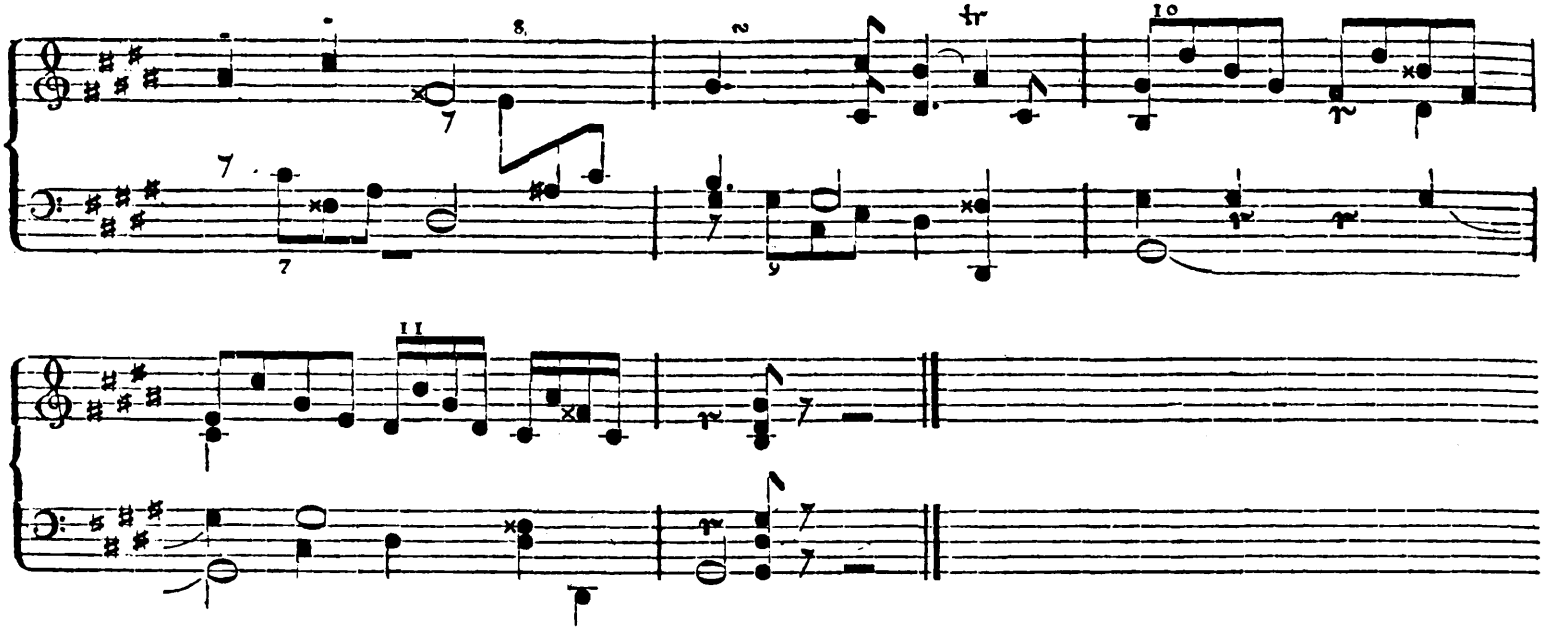



ten.
tr

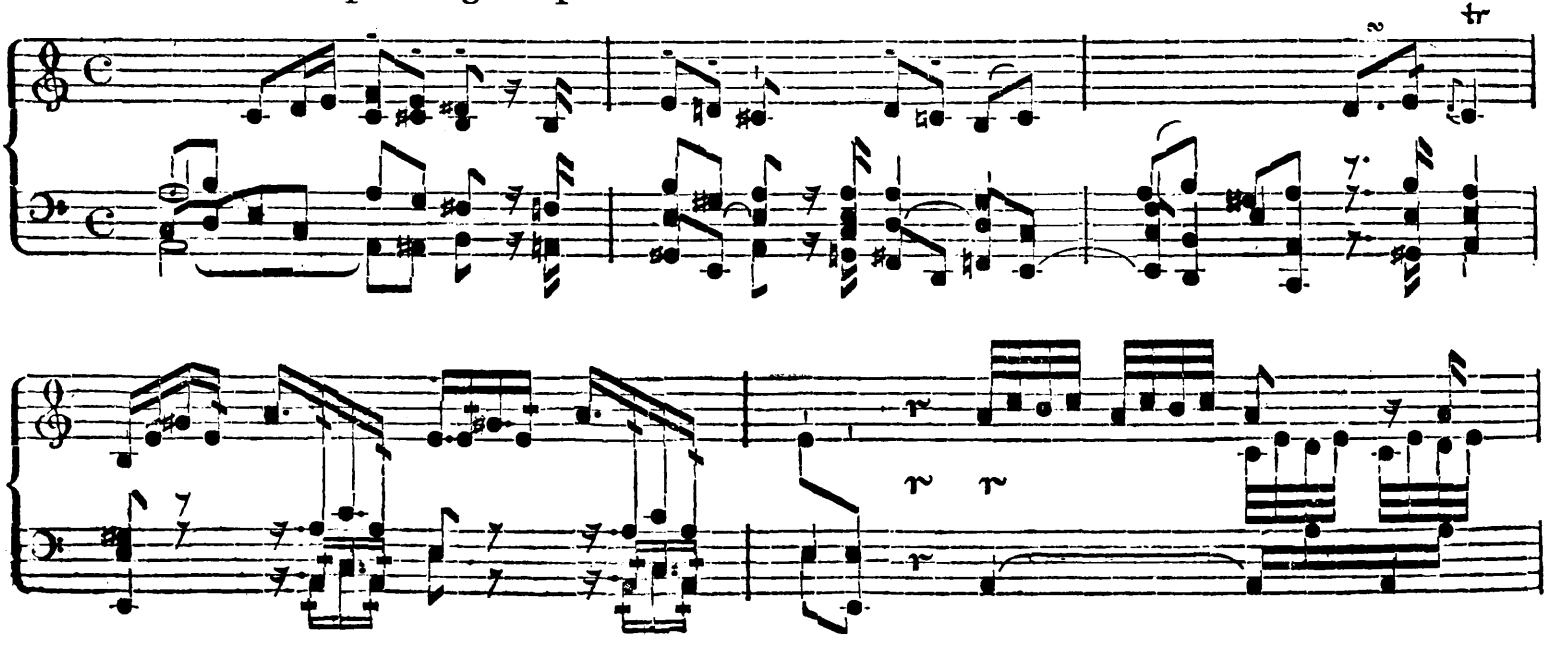

tr
ten.
ten.
ten.

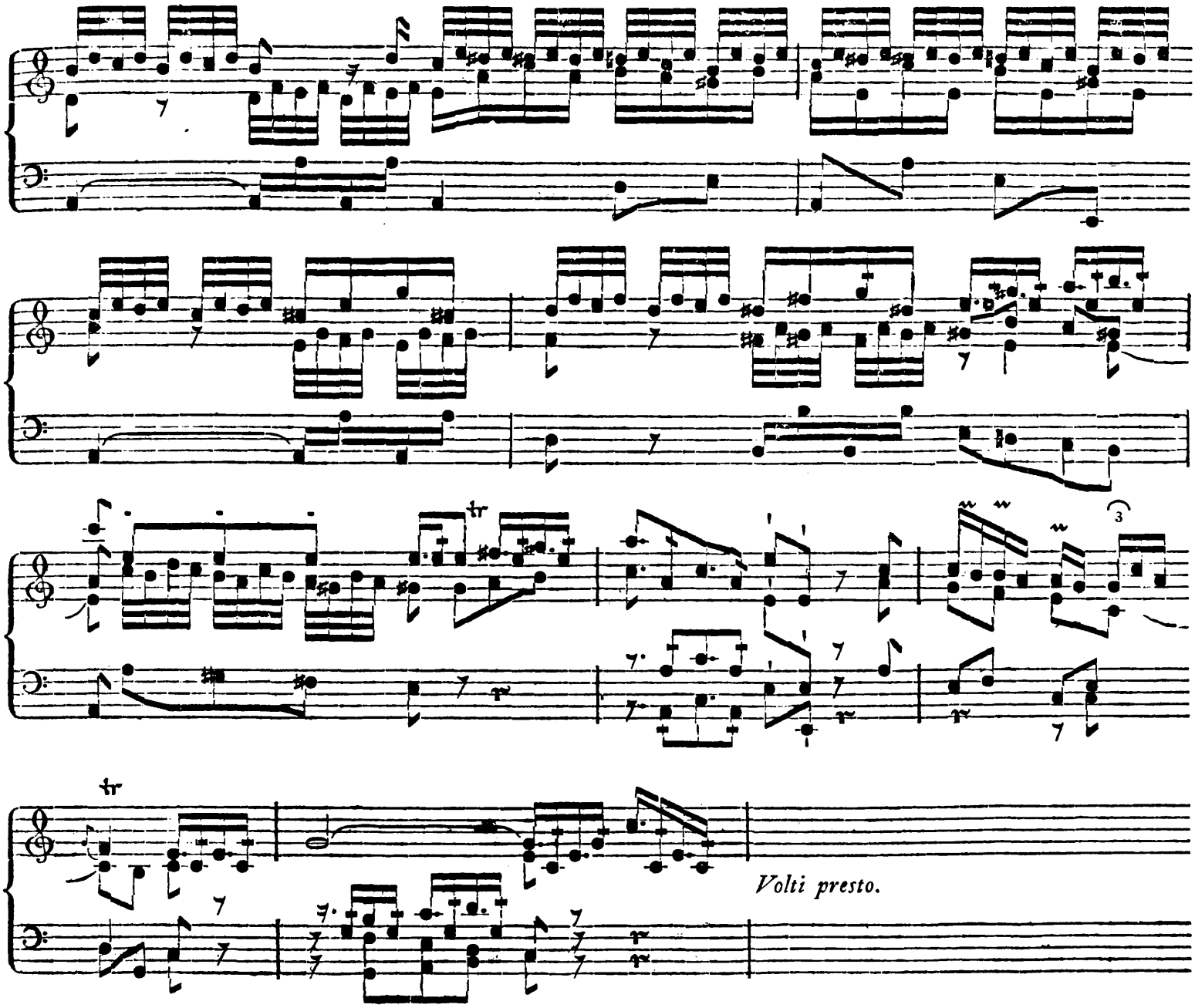
No. 4. Kurzes Vorſpiel über vorhergehendes Thema in der weichen Tonart.

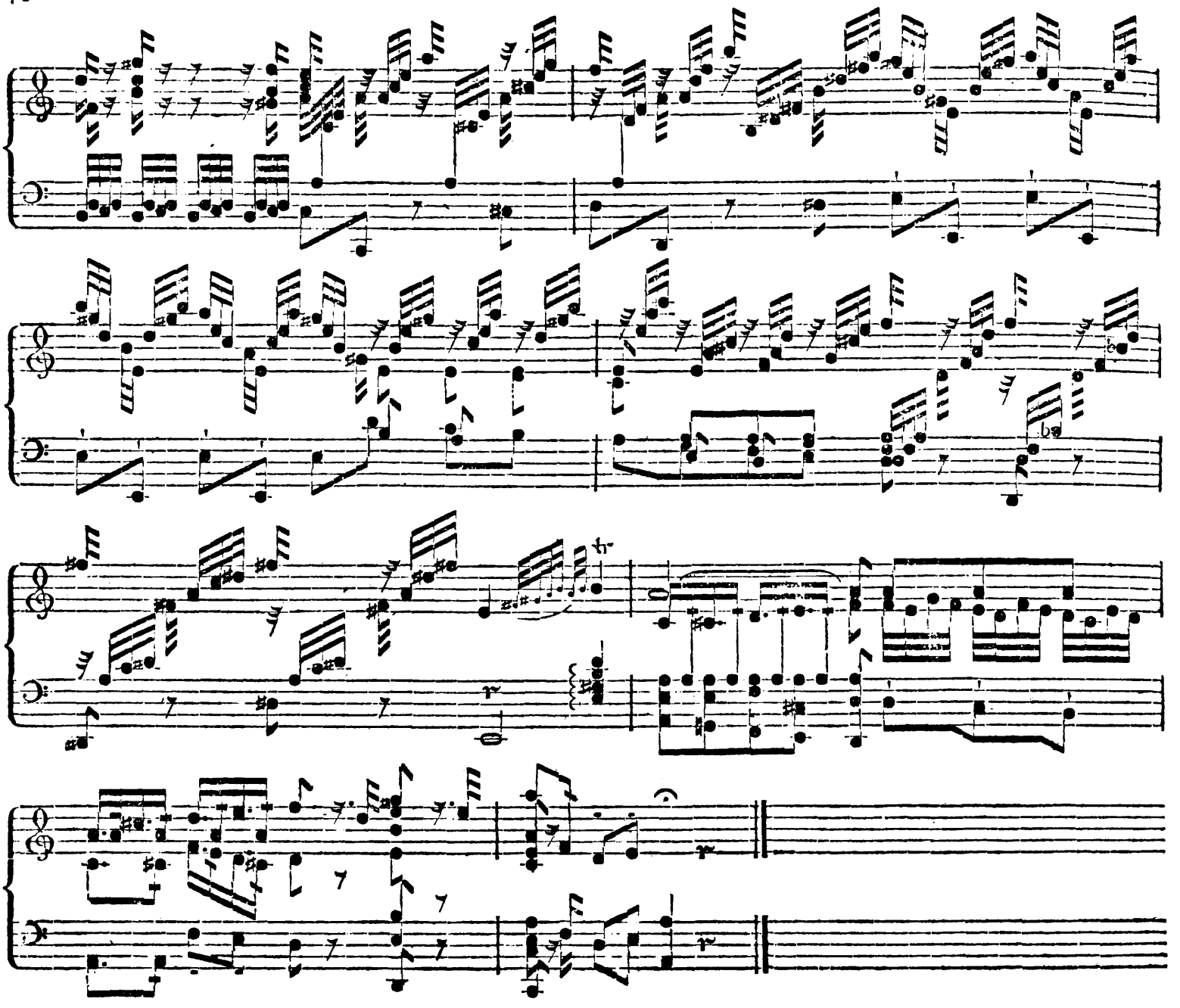




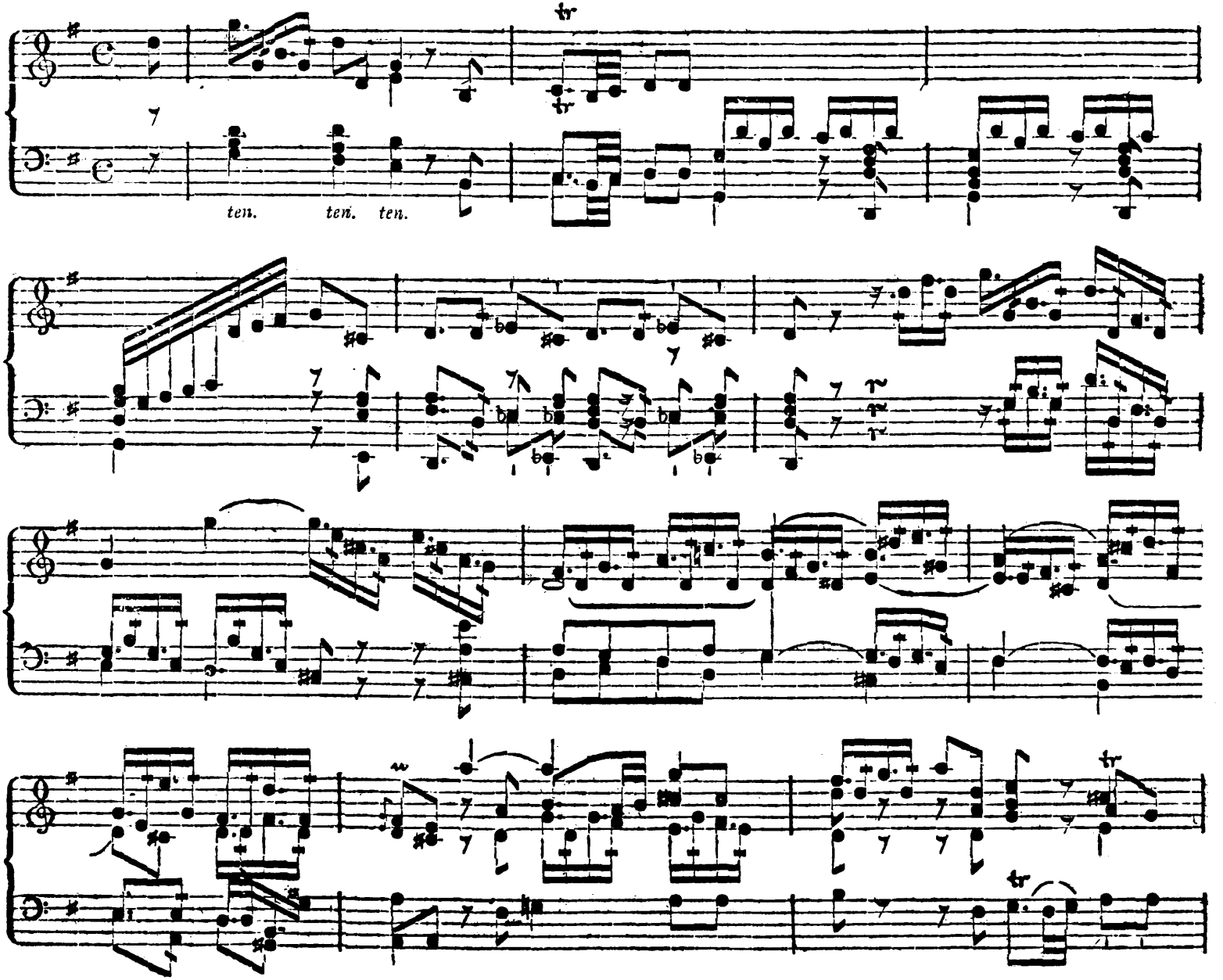
No. 2. Preludio pro Organo pleno.

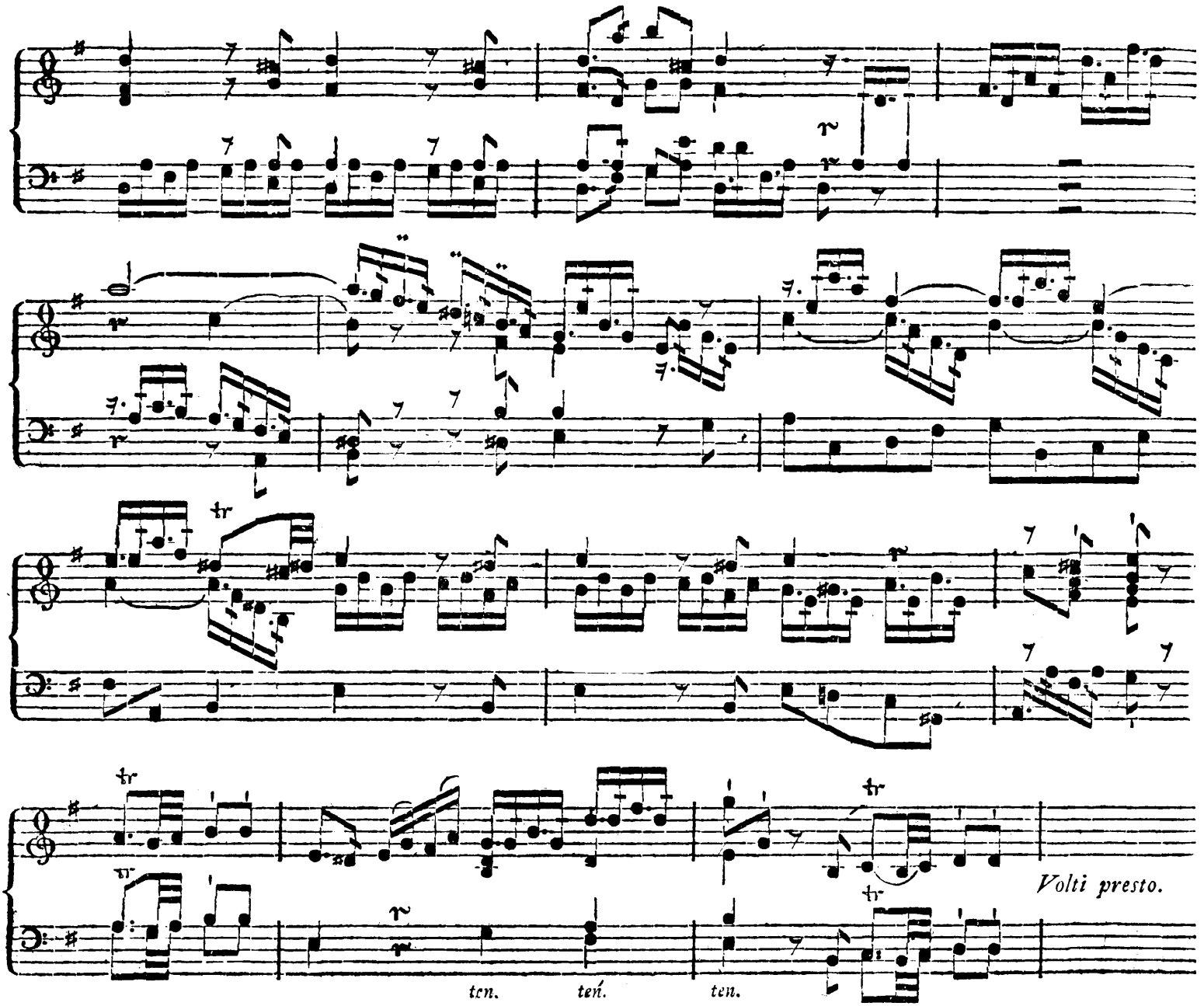


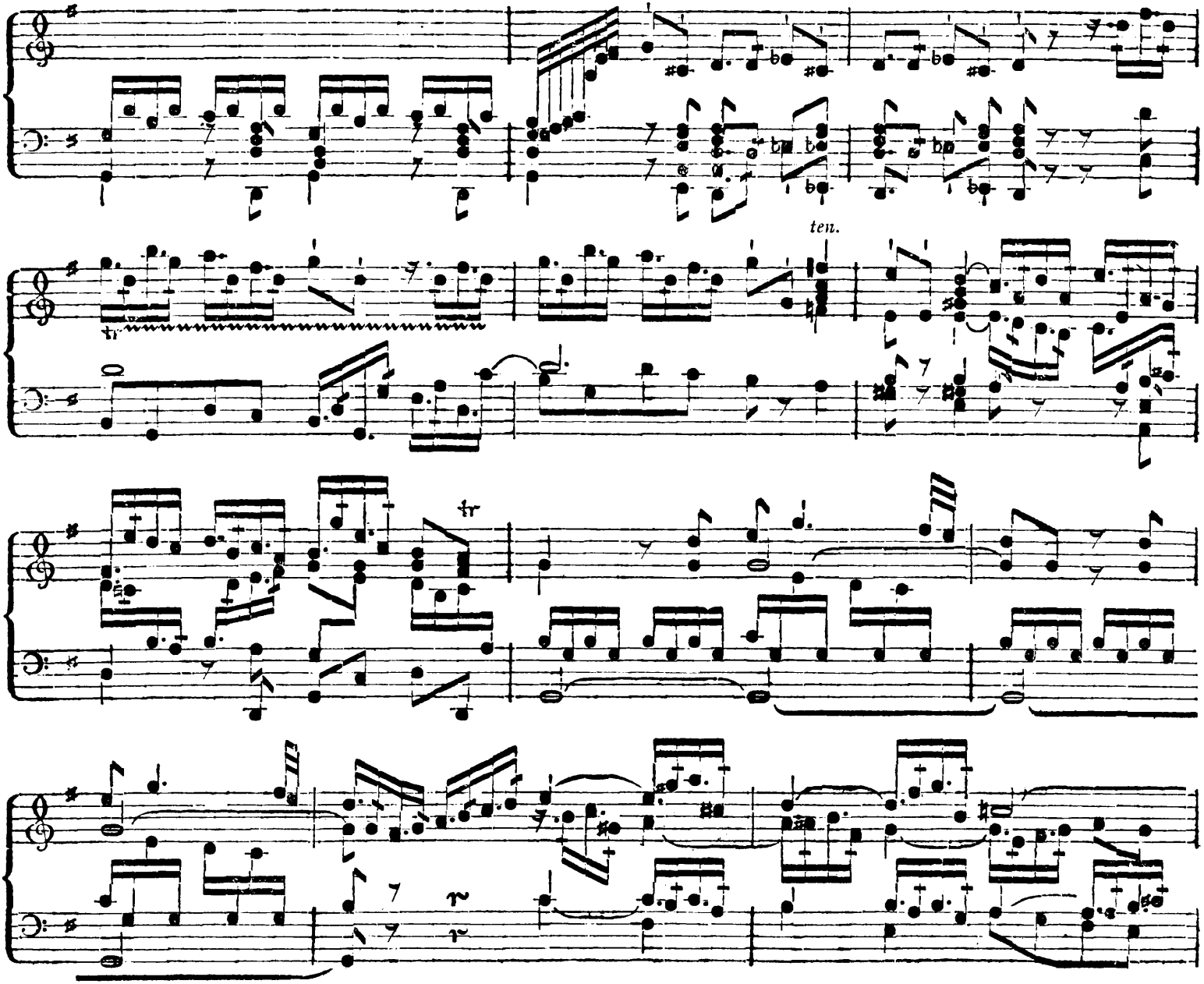

tr
3
tr
Volti presto.

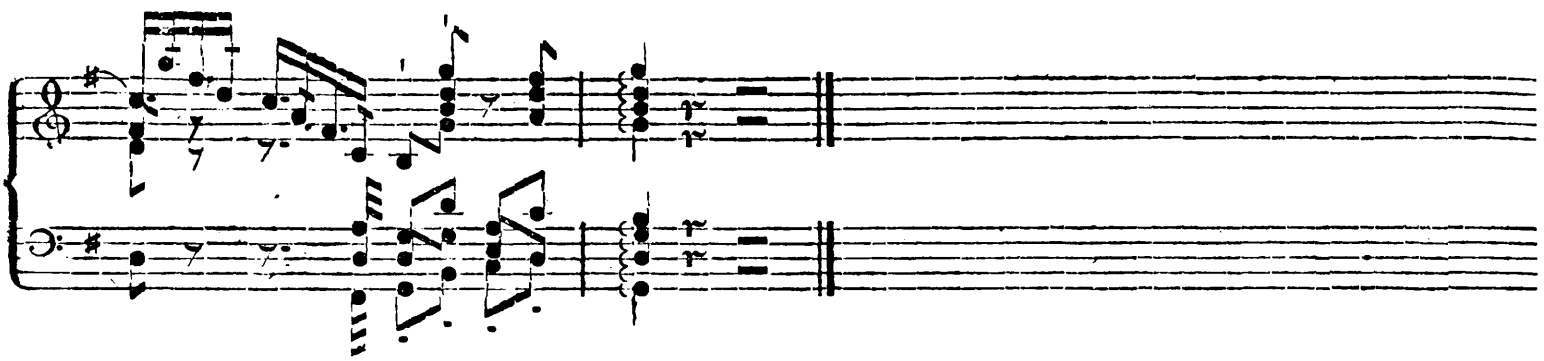


N. 5. Preludio pro Organo pleno. Con Peadle.

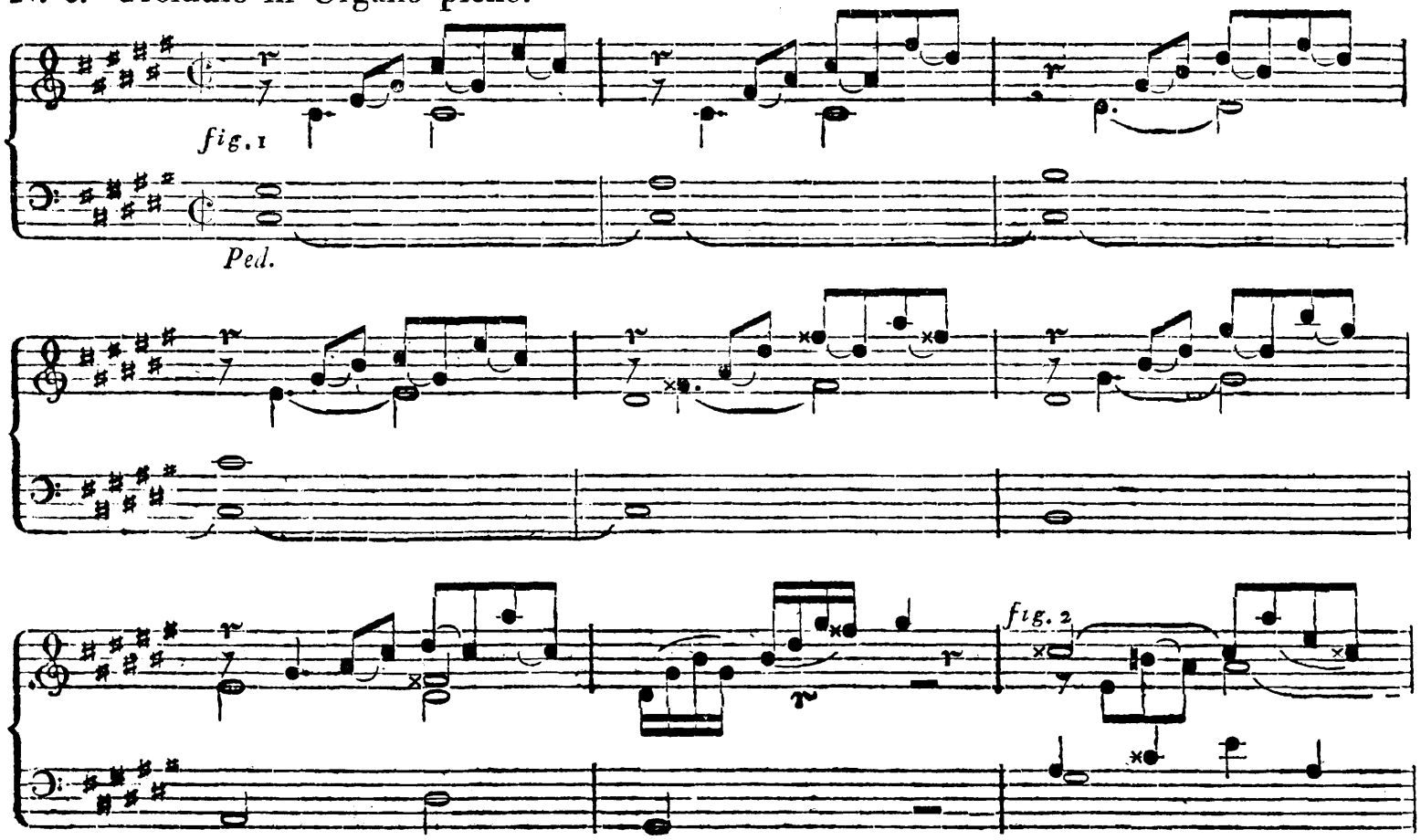



Volti presto.
ten.
ten.
ten.


ten.
tr
tr



N. 6. Preludio in Organo pleno.



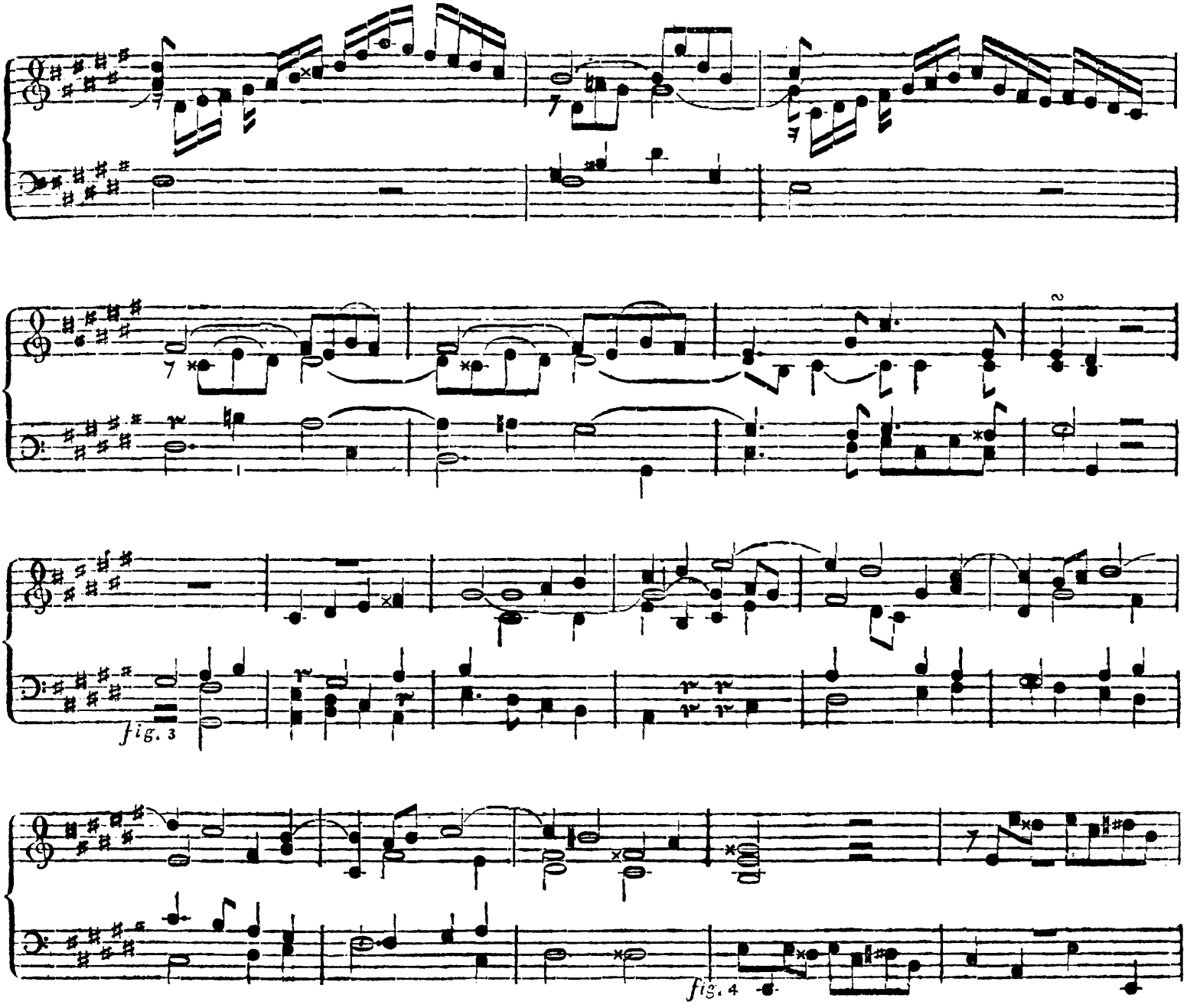
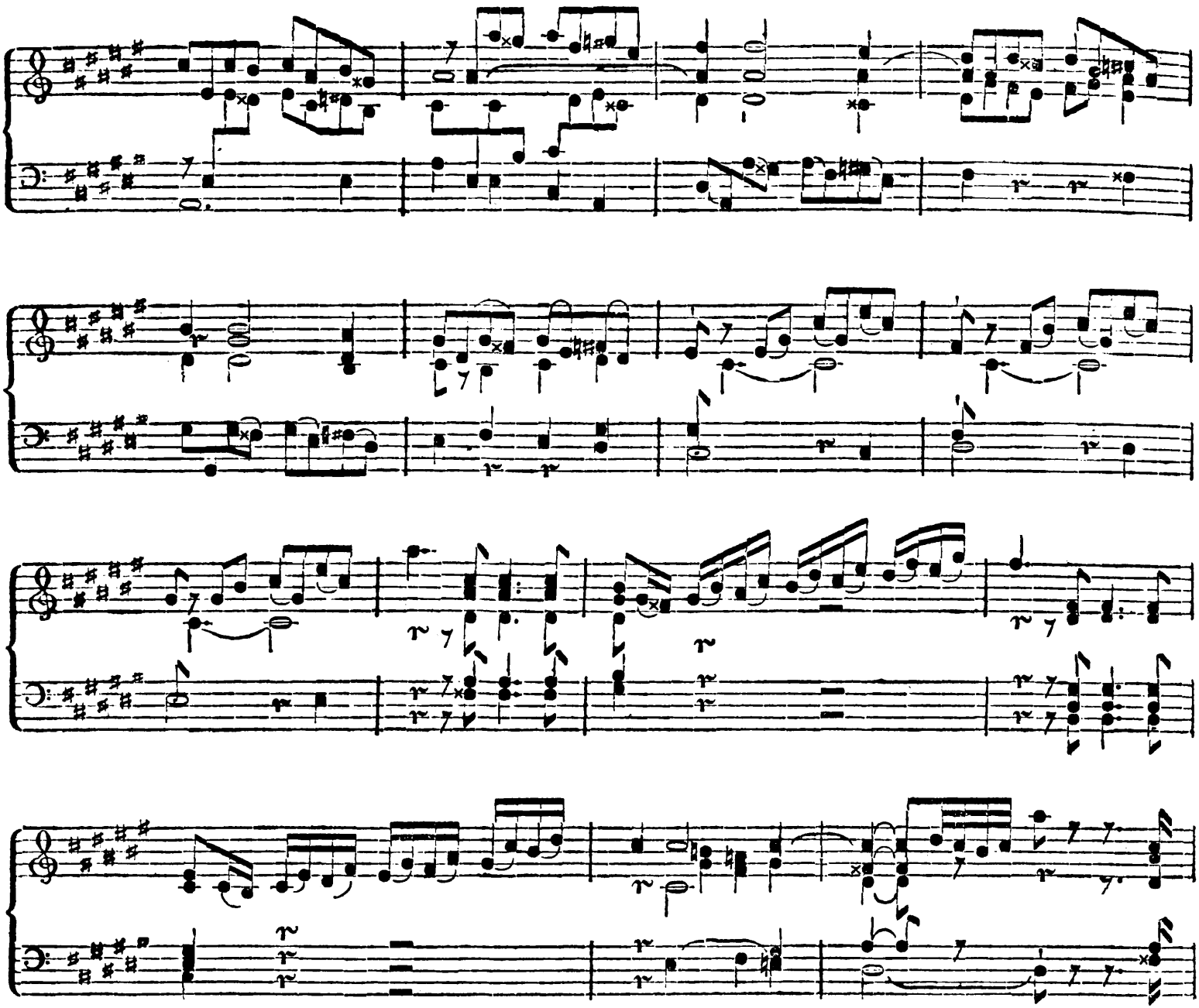
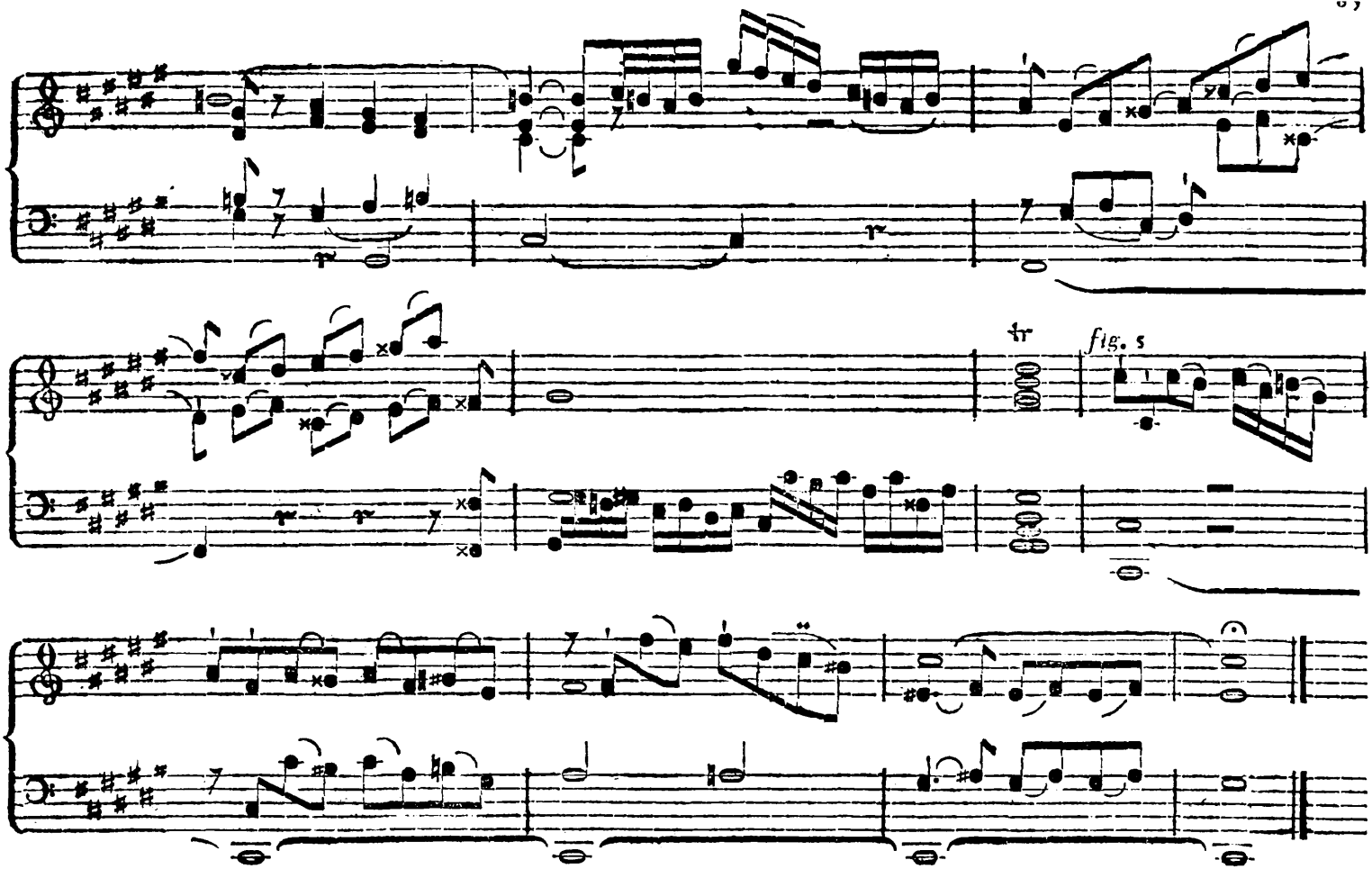
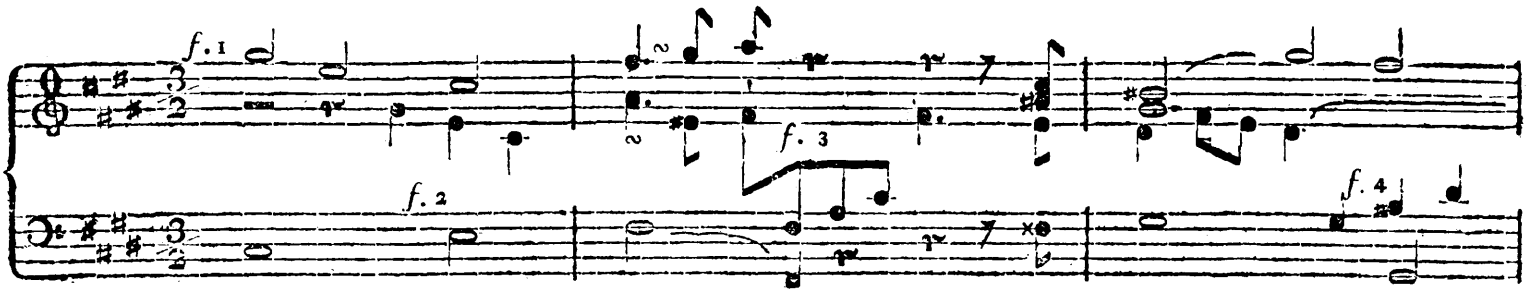


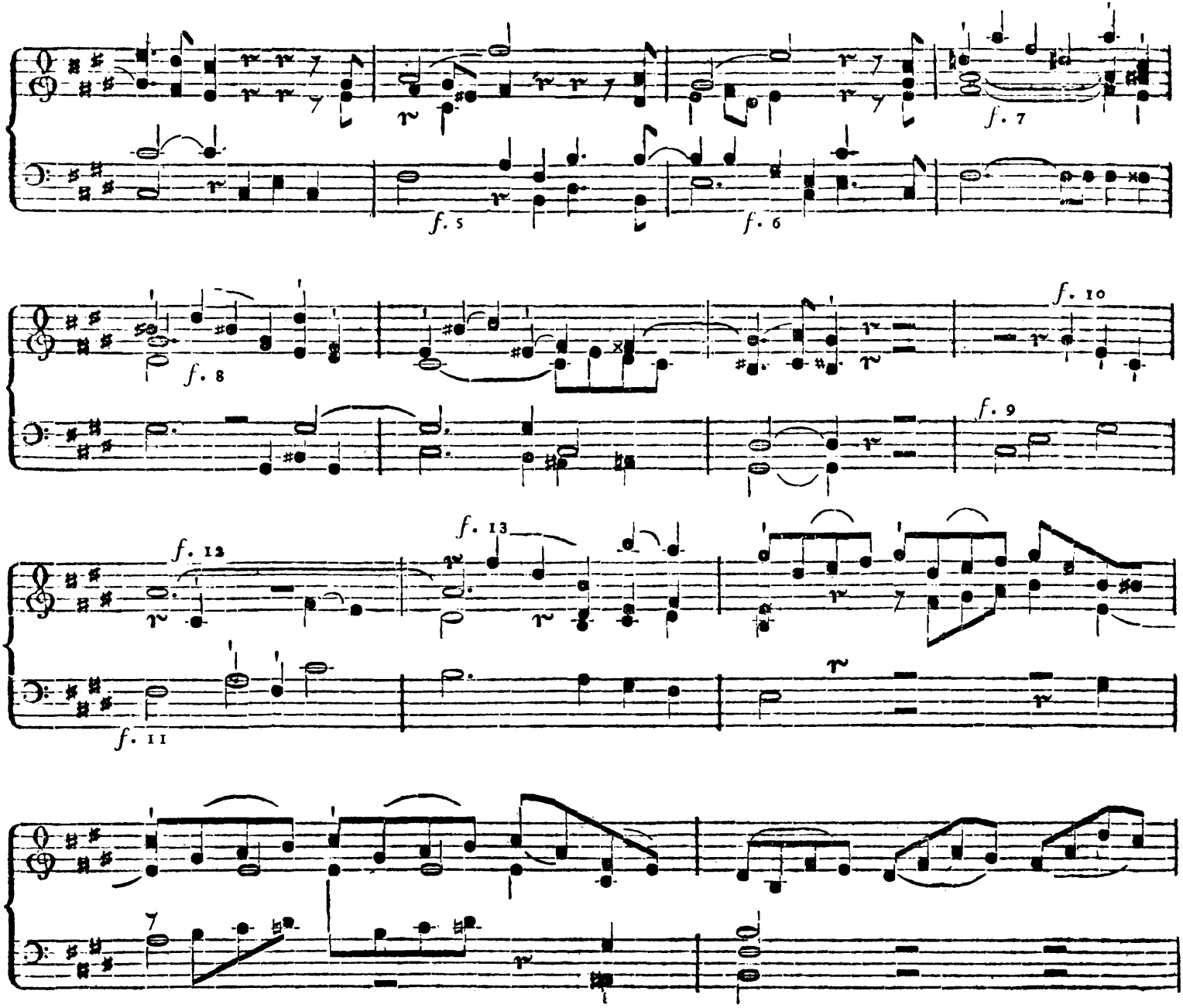
fig. 3
fig. 4

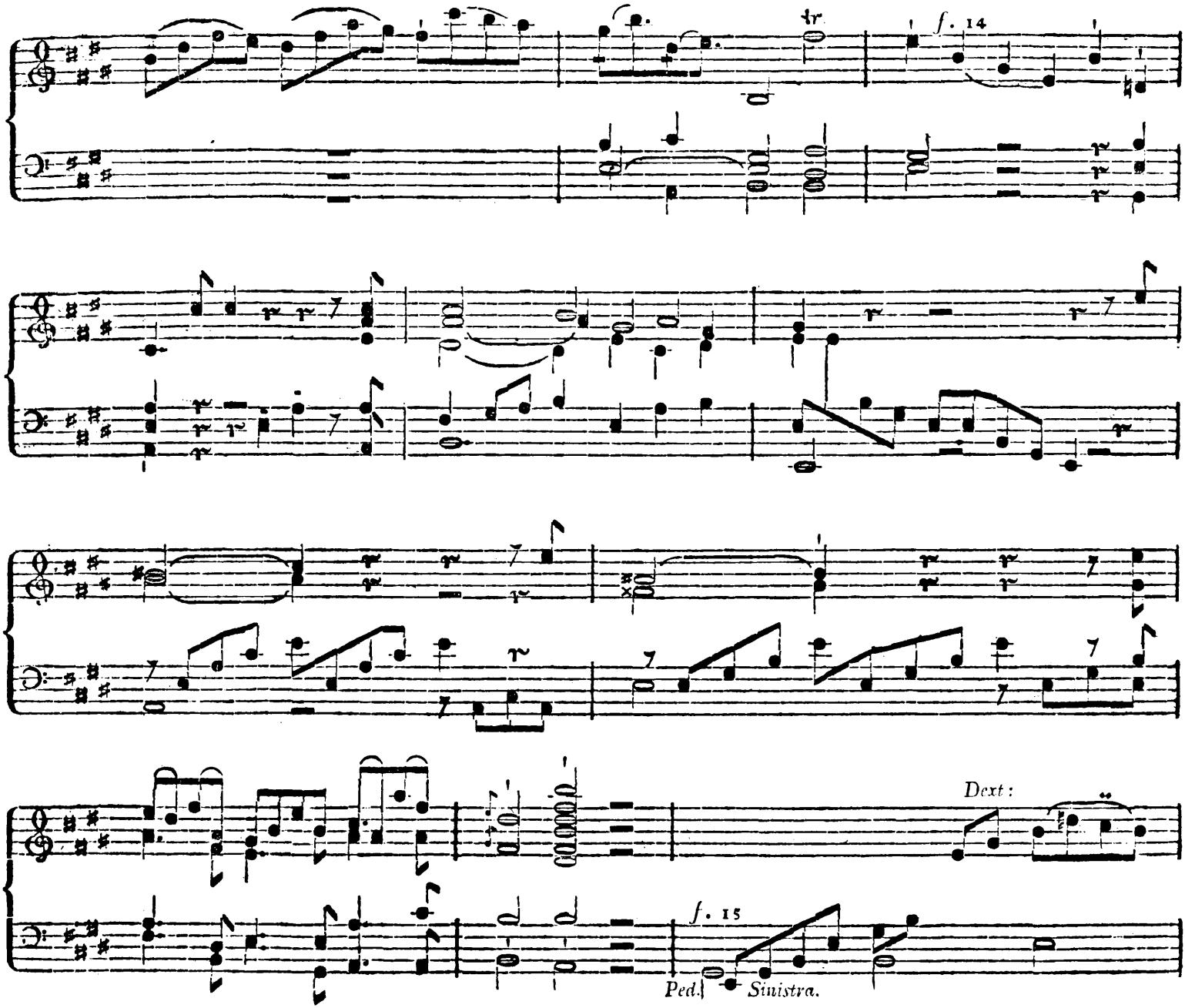


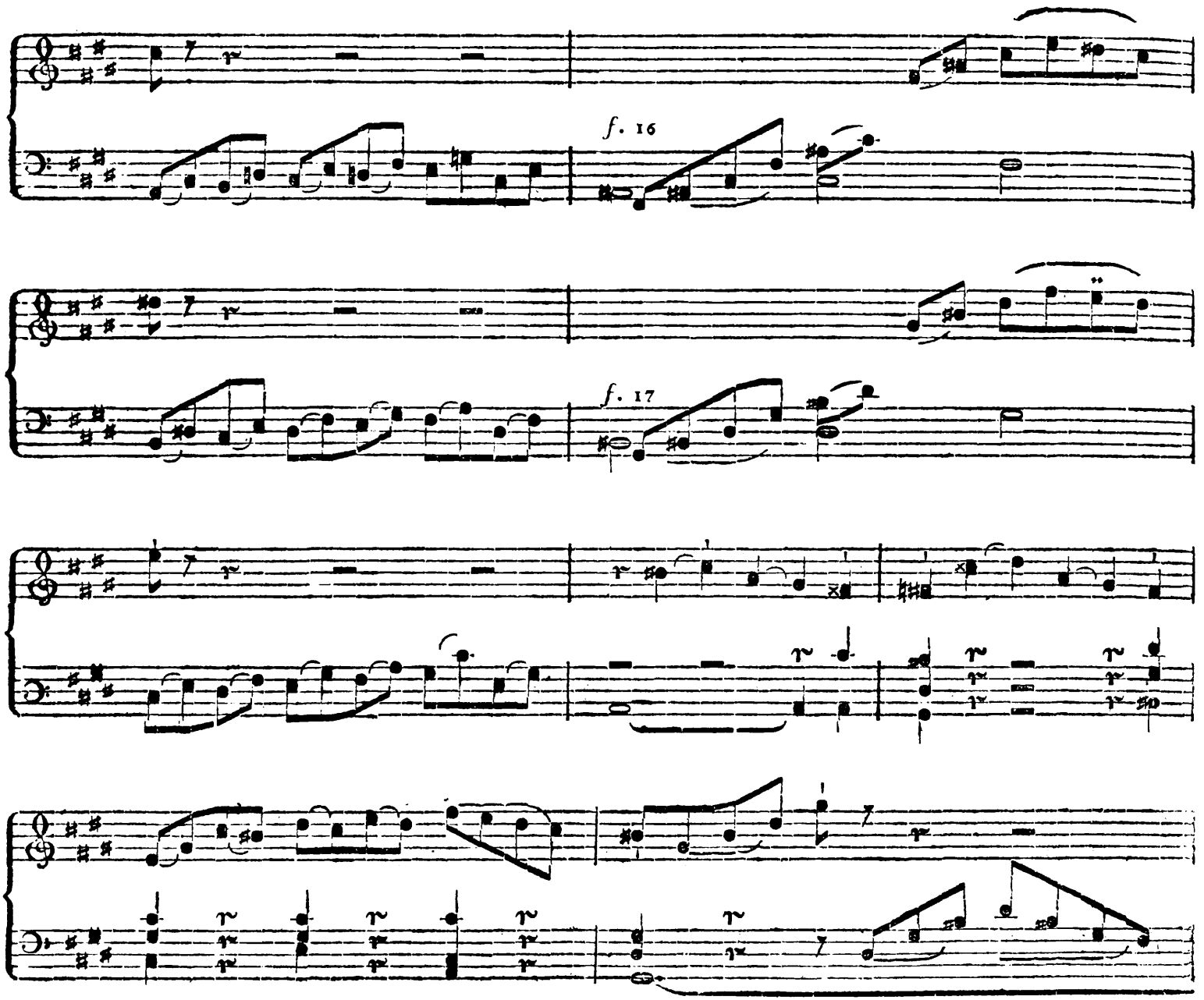


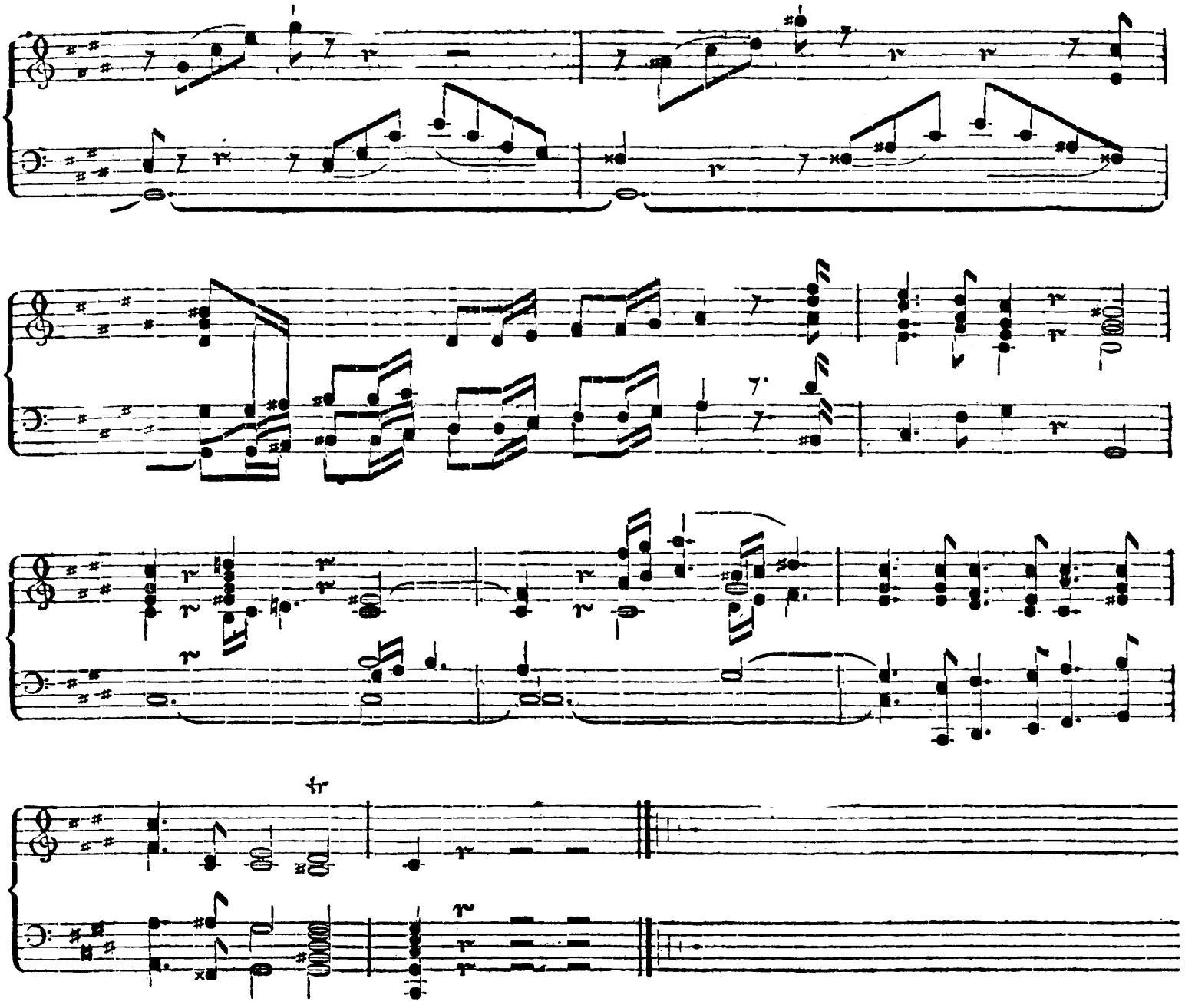
No. 7. Preludio con Organo pleno.




f. 5
f. 6
f. 7
f. 8
f. 9
f. 10
f. 11
f. 12
f. 13


tr
f. 14
Dext:
f. 15
Ped.
Sinistra.


f. 16
f. 17



Obige Tonstücke, welche theils zur Uebung für angehende Orgelspieler, (zu deren Bequemlichkeit man sie ohne Unterbrechung aufeinander hat folgen lassen), theils zum Studium für angehende Orpelkomponisten bestimmt sind, bedürfen zur Erreichung dieses gedoppelten Zweckes, noch einiger erläuternden Bemerkungen.

Der Charakter des ersten Vorspieles ist feyerlicher Ernst. Darum die Tonart F dur, welche dem Ausdrucke tiefer, heiliger Gefühle so günstig ist, — darum diese Taktart, in welcher mit langsamen, abgemessenem Gange Würde und Majestät daher schreitet *), darum zum Thema, ein melodischer Gedanke, der ganz einfach und schmucklos nur aus den Intervallen des Dreyklangs besteht — darum fürs volle Werk, um dem Vortrage Kraft und Nachdruck zu geben — darum dieser deutliche, bestimmte Gang der Modulation, diese Orgelpunkte, diese Pedalcadenzen. — Alles, das sind Mittel, welche dazu beytragen, den Charakter des Tonstücks zu halten und durchzuführen.

Das Thema erscheint in den beiden ersten Takten in der Oberstimme und wird gleich im zweyten Tackte von der Mittelstimme nachgeahmt. Vom fünften Takte an schließt sich an dasselbe ein anderer, jedoch mit ihm genau verwandter melodischer Gedanke. Da der erste Periode eines Tonstückes die Haupttonnart festsetzen, das Thema vortragen, und gleichsam sumarisch den Stoff angeben muß, der in der Folge weiter entwickelt werden soll, so sind hierzu die ersten acht Tackte des Vorspieles bestimmt. Der Baß formirt auf F einen harmonischen Orgelpunkt, um diese Tonart dem Ohre des Zuhörers einzuprägen; das Thema nebst den daraus hergeleiteten melodischen Figuren kündigen Materialien und Forme der fernern Ausführung an; das beharrliche Festhalten des Haupttones, das Einfache und Ungezwungene der über demselben dahinschwebenden Harmonien, läßt vermuthen, daß auch der fernere Gang der Modulation einfach und ungezwungen seyn werde.

So ist das Ziel bestimmt, von welchem nun im neunten Takte ausgegangen und bis zum nächsten Ruhepunkte, zum Schluß in die Dominante (Takt 24) fortgeschritten wird. Vom 9ten bis 13ten Takte führt das Pedal allein das Thema auf. Man muß daher bey einem Themate, das mit vollem Werke durchgeführet werden soll, auffer den übrigen Erfordernissen eines guten Thematis auch insbesondere darauf sehen, daß es aus solchen melodischen Figuren bestehe, welche sowohl auf dem Manuale, als auf dem Pedale gut zu machen sind und der Würde des In-

*) Die Behauptung Einiger, daß der dreyzweytel- dreyviertel- und dreyachtel-Takt dem Kirchenstile nicht anständig sey, ist pedantisch und wird durch die Werke der größten Meister widerlegt. Die Ideen des Componisten müssen sich nicht nach dem Tackte, sondern dieser nach jenen richten. Ohnstreitig hat der Tripeltakt bey langsamer Bewegung etwas sehr Feyerliches. Dieß fühlten die italienischen und französischen Componisten, welche zu Ende des siebzehnten, und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in der Musik den Ton angaben, sehr wohl, indem sie sich in ihren Orgelcompositionen so oft des dreyzweytel-Taktes bedienen. Die vorzüglichsten deutschen Organisten folgten ihnen, wenn gleich vielleicht damahls mehr aus Mode- und Nachahmungssucht. Ein würdiges Grave im dreyviertel-Takt, wird wohl Niemand, der für Musik Sinn hat, mit einem Walzer verwechseln.

strumentes entsprechen, ohne ins Schleppende und Schläfrige zu fallen. Vom 13ten bis 16ten Takte wird das erste Glied des Thematis in der Oberstimme viermal wiederholt und die Mittelstimme führt in der schon im fünften Takte angezeigten Figur den Satz begleitend mit durch. Mit dem 17ten Takte tritt ein aus dem zweyten Abschnitte des Thematis gebaueter transponirender Sextengang ein, an welchem alle drey Stimmen Theil nehmen und (Takt 23) durch einen förmlichen Schluß in die Dominante (Takt 24) moduliren. Mit diesen beyden Perioden ist der erste Hauptabschnitt des Vorspieles geschlossen.

Vom fünf und zwanzigsten Takte gehet nun ein neuer Abschnitt an, welcher, nachdem an die Haupttonart F dur kurz erinnert worden ist, durch mehrere nachverwandte Tonarten, welche im Vorbeygehen berührt werden, in die nächstverwandte D moll führt und darin (Takt 44) durch eine förmliche Cadenz schließt (Takt 45). Mit dem 25- 26- und 27ten Takte vergleiche man oben den fünften und sechsten. Vom 28ten Takte an tritt ein transponirender aus dem zweyten Gliede des Thematis entstandener Quintsextengang figurirend ein und leitet die Modulation in die nächstverwandte Tonart D moll (T. 35). Vom 36. bis 45ten Takte wird nach Maaßgabe des Thematis in dieser Tonart modulirt. Hierauf (vom 46ten Takte an) erfolgt der Uebergang in den Hauptton. Die Ober- und Mittelstimme imitiren sich (Takt 46 bis 48); die beiden andern begleiten, jede in einer eigenen Manier. Dann wird dem Themati gemäß bis zur Fermate in der Dominante des Haupttones fortgeschritten (Takt 53). Diese acht Takte machen keinen wesentlichen Theil des Thematis aus, sondern sie sind nur Episode, nur Uebergang von einem Hauptabschnitt zum andern.

Denn nun, mit dem 54ten Takte tritt wiederum wie gewöhnlich, der Hauptsatz ein. Das Pedal folgt auf gleiche Art, wie oben, vom neunten Takte an, dehnt aber diesmal seinen Gang etwas weiter aus und formirt alsdann, vom 70ten Takte an, auf C einen Orgelpunkt. Die Oberstimmen führen die schon oben, im 50ten- und 51ten Takte angegebenen, aus dem ersten Takte des Thematis genommene, melodische Figur weiter aus und werden dabei von der Mittelstimme mit dem im sechsten Takte von der Oberstimme aufgeführten melodischen Gedanken begleitet, (Takt 71 bis 74) worauf die Finalcadenz erfolgt. Der ganze Satz vom Eintritte des Pedals im 62ten Takte an ist nichts, als die Einleitung und Vorbereitung zu dieser Cadenz. In der Mitte des Tonstückes würde eine solche feyerliche Ankündigung einer Cadenz zweckwidrig seyn, oder man müßte sich sehr weite Gränzen gesteckt haben. — Das Uebrige, vom 76ten Takte an ist Anhang, um den Schluß zu bekräftigen, aus dem zweyten Takte des Thematis gebauet. In der galanten Schreibart, wie z. B. in Sinfonien, Quaduors, Sonaten, sind jetzt solche Anhängsel sehr gewöhnlich und werden oft sehr weit ausgesponnen.

Aus dieser Analyse des ersten Vorspieles kann nun der selbstdenkende, wißbegierige Freund der Kunst leicht sehen, wie er bei Betrachtung des Inhalts, der Anordnung und Ausführung der übrigen und überhaupt jedes andern ähnlichen Tonstückes verfahren müsse. Immer wird er finden, was schon öfter erinnert worden ist, das Einheit, Simplizität und Ord-

nung die Haupteigenschaften einer guten musikalischen Schreibart sind. Besonders aber muß der Vortrag des Organisten, so wie der Vortrag des Religionslehrers, dessen Wirksamkeit er befördern soll, edle Popularität haben. Wir schränken uns daher bey dem, was noch über die folgenden Vorspiele zu bemerken wäre, blos darauf ein, daß auf die Festhaltung und Entwickelung des zum Themate erwählten jedesmaligen Hauptgedankens aufmerksam gemacht werden soll.

Das Thema zum zweyten Vorspiele aus E moll erscheint Figur 1 in der Oberstimme. Das erste Glied desselben wird Fig. 2 sogleich vom Alte nachgeahmt, worauf der Baß Fig. 3 den Comitem uneigentlich nachbringt. Bey Figur 4 tritt nun auch der Tenor mit dem ersten Gliede des Thematis ein. Ihm folgt Fig. 5 erst der Alt und Fig. 6 und 7 der Baß, der wiederum vom Tenore nachgeahmt wird. In den ersten Perioden *) des ersten Hauptabschnitts, bis zum sechsten Takte, wird also das Thema vorgetragen und besonders das erste Glied desselben in den verschiedenen Stimmen entwickelt.

Nun führt, bey Fig. 8 die Oberstimme das zweyte Glied des Thematis auf. Gleich unter dem Sopran bringt der Baß das erste Glied verkehrt Fig. 9 und hierauf auch der Alt dasselbe recht. Fig. 10 zeigt das erste Glied recht und Fig. 11 und 12 eben dasselbe verkehrt im Basse. Indem sich hier die Harmonie durch A moll nach G dur wendet, ergreift der Sopran und Alt, jeder eine besondere melodische Figur, deren Ursprung man leicht entdecken wird, wenn man sie mit der ersten und zweyten Hälfte des Thematis vergleicht. Sichtbarer schließen sich alle Stimmen wiederum an das Thema an im 12ten Takte, wo erstlich bey Fig. 13 im Basse und sodann bey Fig. 14 im Tenor das erste Glied, von den beiden Oberstimmen aber die zweyte Hälfte des Thematis gebracht wird. Hier endiget sich des ersten Hauptabschnitts zweyte Periode, welcher zum Uebergange in die nächstverwandte Durtonart G und zur freyern Entwickelung des ganzen Thematis bestimmt war.

Im dritten Perioden, worin die neue Tonart bekräftiget und der erste Hauptabschnitt des Vorspieles mit einer förmlichen Cadenz nach G dur beschlossen wird. (Takt 13 bis 24), wird das Thema aufs Neue bearbeitet und ausgeführt. Der Tenor erscheint mit dem Themate per augmentationem Fig. 15, und gleich nachher Fig. 16 der Sopran mit ebendemselben modo ordinario. Baß und Alt begleiten, indem sie sich einander nachahmen. Die melodische Figur, womit das geschieht, ist aus dem Alte im zweyten Takte herzuleiten. Nun wird das erste Glied des Thematis in den verschiedenen Stimmen verschieden aufgeführt, wie Fig. 17 im Basse, Fig. 18 im Alte, Fig. 19 im Basse verkehrt, Fig. 20, im Tenore, Fig 21

*) Mattheson, dieser um die Tonkunst unsterblich verdiente Mann, der gleichwohl keine süßere Belohnung seiner Verdienste kannte, als die, sich den Titel eines musikalischen Eisbrechers beylegen zu dürfen, hat auch darin das Eis gebrochen, daß er zuerst die Musik mit der Redekunst verglich und dadurch über die, damahls noch so sehr vernachlässigte Lehre vom Rhythmus ein ganz neues Licht verbreitete. Der von ihm gefundene und vorgeschlagene Weg ist der einzig richtige, um zu deutlichen Begriffen und sichern Grundsätzen vom musikalischen Rhythmus zu gelangen.

wieder im Baſſe, Fig. 22 im Tenore und gleich darauf im Sopran. Die Begleitung geſchieht abwechſelnd in allen Stimmen nach der zweyten Hälfte des Thematis. Nun formirt der Baß einen Orgelpunkt auf D. Der Sopran fängt mit dem erſten Gliede des Thematis an, Fig. 23 und ſchreitet alsdann in gebundenen Noten fort. Alt und Tenor erinnern wechſelsweiſe an den Anfang des Thematis, bis ſich mit der Cadenz nach G dur der erſte Hauptabſchnitt des Vorſpieles beſchließt.

Den zweyten Hauptabſchnitt des Vorſpieles beginnt der Sopran, im 24 Takt. Sein Geſang ſchmiegt ſich dem Themati auf eine freye und ungezwungene Art an. Man nehme das erſte Glied vom Thema hinweg, ſo wird eine Vergleichung leicht werden. Man wird ſowohl im Thema ſelbſt, als in dem beim Orgelpunkte Fig. 23 erwählten Gange des Soprans die Urſache finden, warum er auch hier in gebundenen Noten und zwar per augmentationem fortſchreitet. Die übrigen Stimmen treten nach einander auf gleiche Weiſe ein. Ihre Fortſchreitung gründet ſich ganz auf das Thema, beſonders das letzte Glied deſſelben. So moduliret die Harmonie von G dur, durch E moll, C dur, A moll zurück in die Dominante des Haupttones, Takt 31. Dieſer erſte Periode des zweyten Hauptabſchnittes iſt dazu beſtimmt, die Harmonie durch verſchiedene kleine Umwege in den Hauptton zurückzuführen und zugleich das Thema von einigen neuen Seiten darzuſtellen.

Mit Fig. 24 tritt der ganze Hauptſatz, wie zu Anfang wieder ein, nur wird die zweyte Hälfte deſſelben weiter ausgeſponnen. Fig. 25 erſcheint das erſte Glied des Thematis im Alte An den erſten, hier wiederholten Hauptſatz, ſchließt ſich nun gleich Fig. 26 ein gebundener Orgelpunkt, welcher wieder auf mannichfache Weiſe an das Thema erinnert. Die Octavenſprünge erſt im Pedale und dann im Soprane ſind aus dem Septenſprunge in der erſten Hälfte des Thematis zu erklären. Nach einer, als Epiſode eingeflochtenen Solopaſſage im Pedale, wird nun der Orgelpunkt auf dem Haupttone E fortgeführet und beſonders das erſte Glied des Thematis in den verſchiedenen Stimmen (erſt Fig. 27 im Tenor, Fig. 28 im Alte, Fig. 29 und 30 im Soprane, und von Fig. 31 an alla stretta) ferner wiederholet, bis zum Schluſſe des Vorſpieles.

Das dritte Vorſpiel aus A dur im freyern Stile bedarf keiner umſtändlichen Analyſe. Auch über die folgenden ſind, nach dem bisher Geſagten nur einige einzelne erläuternde Winke nöthig, die Bearbeitung des Thematis betreffend.

Das vierte Vorſpiel hat das Thema vom dritten in der weichen Tonart. Fig. 1 zeigt das Thema. Der Sopran bringt es bey Fig. 2 uneigentlich. Gleich darauf folgt Fig. 3 die kanoniſche Nachahmung in der Septime durch die Mittelſtimme, bei Fig. 4 aber, ebenfalls kanoniſch durch den Baß. Eben derſelbe bringt Fig. 5 den Anfang des Thematis verkehrt. Der Sopran ahmt nach, Fig. 6. Dieſem folgt Fig. 7 der Tenor per diminutionem, und dieſem wiederum

der Alt Fig. 8, ebenfalls per diminutionem, endlich auch der Baß Fig. 9 eben so. Bey Fig. 10 formirt der Baß einen kurzen Orgelpunkt auf dem Haupttone. Der Sopran hat eine harmonische Fortschreitung in gebrochenen Akkorden, welche aus dem ersten Gliede des Thematis gebauet sind, bey Fig. 10 per diminutionem in Achteln und bey Fig. 11 zwiefach diminuiret in Sechzehntheilen.

Sechstes Vorspiel aus Cis dur. Der Anfang beginnt harmonisch mit gebrochenen Akkorden, während das Pedal Fig. 1. einen Orgelpunkt formiret. Fig. 2. setzt mit dem Secundquartenakkorde in einen gebundenen Satz ein mit abwechselnden Passagen, in welchen die Auflösung des Dreyklangs enthalten ist. Bey Fig. 3. fängt ein kanonischer Satz an. Der Alt setzt mit dem Subjecte ein. Der Tenor ahmt gleich bey der zweyten Note verkehrt, der Baß aber recht nach. Ihm folgt wiederum der Tenor und so wird der Satz in allen Stimmen fortgeführt. Bey Fig. 4. ergreift der Baß eine andere melodische Figur, welche von den übrigen Stimmen wechselsweise nachgeahmt wird. Derselbe melodische Gedanke wird abgehandelt über dem letzten Orgelpunkte, welcher das Ganze beschließt.

Siebendes Vorspiel, aus Cis moll. Der Sopran führt das Thema auf in den ersten vier Takten Fig. 1. Der Alt ahmt das erste Glied desselben gleich unter der zweyten Note nach, Fig. 2 und zwar per diminutionem, in Viertelnoten, bey Fig. 3 aber noch mehr verkleinert in Achtelnoten. In den drey letzten Noten des dritten Taktes, Fig. 4 bringt auch der Tenor das erste Glied des Thematis, ebenfalls per diminutionem und verkehrt. Das Nehmliche ist der Fall bey Fig. 5 und 6. Nun folgt auf gleiche Weise auch der Sopran Fig. 7 indem er die drey ersten Noten des Thematis in Viertelnoten zeigt. Eben das geschieht bey Fig. 8.

Bey Fig. 9 tritt der Baß mit dem ersten Gliede des Thematis in der Umkehrung ein und schreitet nach demselben auch in dem folgenden Takte fort, Der Sopran ahmt Fig. 10 nach, recht und per diminutionem; der Alt folgt Fig. 12. Bey Fig. 13 hat der Sopran wieder, wie vorher bey Fig. 10. Zum Anfange des zweyten Hauptabschnittes erscheint das Thema Fig. 14 im Sopran, jedoch etwas verändert und im ersten Gliede per diminutionem, transponirt in die nachverwandte Durtonart E dur. Bey Fig. 15, 16 und 17 führt das Pedal die drey ersten Noten des Thematis verkehrt und zwar auf uneigentliche Art ein. Die Passagen, wodurch es begleitet wird, sind ebenfalls aus diesen ersten drey Noten gebauet.

Was nun den Vortrag obiger Vorspiele anbelangt, so dürfte er für den angehenden, noch wenig geübten Orgelspieler allerdings hier und da Schwierigkeiten haben. Allein ohne diese würden sie auch keine eigentlichen Uebungsstücke mehr seyn. Möchten Sie insbesondere dazu dienen, den großen Unterschied zwischen Manual und Pedal und die richtige Behandlung beider besser beherzigen zu lehren! Wer sich nicht gewöhnt hat, oder gewöhnen will, die Pedalstimme, ohne Theilnahme der linken Hand, mit den Füßen allein zu spielen, der wird weder diese, noch andere eigentliche Orgelstücke richtig vor-

tragen, der freye, ungezwungene Gesang der einzelnen Stimmen, die vollständige, gründliche, besonders kontrapunktische Durchführung eines gegebenen Hauptgedankens wird unmöglich Statt finden, mithin auf der Orgel unmöglich geleistet werden können, was darauf geleistet werden soll.

Beym Spielen musikalischer Instrumente ist es nun aber ziemlich eben so, wie beym Lesen. Was man nicht verstehet, das wird man auch nicht richtig vortragen können. Der richtige Akzent, der Ausdruck, das wohlangebrachte Zögern oder Eilen, das ein Periode vor dem andern erfordert — kurz, alle die Eigenschaften einer guten Deklamation müssen erworben, oder doch ausgebildet und erhöhet werden durch Kunstkenntniß. Ein Klavierspieler wird bey der größten Fertigkeit und Festigkeit im Spielen dennoch nicht einmal die leichteste Sonate schön vortragen und den wahren Geist hineinlegen können, ohne Kenntniß des innern Mechanismus solcher Tonstücke und der Lehre vom Rhythmus.

Bey vielen Organisten finden sich solche und überhaupt theoretische musikalische Kenntnisse gar nicht. Ihre ganze Kunst schränkt sich darauf ein, einen Choral nothdürftig abfertigen und ein eingelerntes leichtes Vorspiel, oder Nachspiel, ohne Stocken und Stolpern spielen zu können. Billig zu urtheilen, läßt sich auch von einem Manne, der Organist, Schullehrer, vielleicht auch noch Küster, in einer Person seyn soll, der nie wissenschaftliche Bildung genossen hat, nie in das höhere Menschenleben, in welchem Kunst und feiner Geschmack erst eigentlich gedeihet, eingeführt worden ist, dessen ganze Subsistenz vielleicht auf Lebenszeit durch Geist und Herz niederbeugende Arbeiten und durch eine kümmerliche häusliche Lage gedrückt wird — billig läßt sich von einem solchen Manne nicht viel mehr fordern. Es wird in unsern Tagen von Veredlung dieses so achtungswürdigen Standes, so viel und mit unter so wahr und schön gesprochen und geschrieben, daß man erwarten möchte in jedem Schulmeister und Organist einen Halbgott zu finden. Aber so lange nicht mehr, als bisher von oben herab gute und vollkommene Gaben erfolgen, so lange insbesondre nicht mehr als bisher auf zweckmäßige öffentliche Bildungsanstalten für Schullehrer und Organisten und auf Besoldungen gedacht wird, bey denen ein gebildeter Mann leben, ohne sich herabwürdigen, ohne nach und nach verwildern zu müssen, leben und sich fortbilden kann, so lange wird guter Rath allein wenig, sehr wenig helfen, alle noch so scharfsinnig ausgedachte, noch so gut gemeinte Vorschläge zu Verbesserungen werden süße — eitle Träume bleiben. Ob sich in den Zeiten, in denen wir gegenwärtig leben und denen wir entgegen gehen, etwas Besseres hoffen läßt — das mögen diejenigen beurtheilen, die sich auf die Constellation verstehen.

Der gewissenhafte, die Wichtigkeit seines Berufes fassende Organist wird wenigstens thun, was er in seinen Umständen thun kann, und auch bey wenigen Mitteln so viel leisten, als er leisten kann. Ihm davon eine deutliche Idee zu geben, das war der Zweck dieses Werkes und es wird nutzen, viel nutzen, wenn es Manchen auch nur auf das Ziel aufmerksam gemacht hat, das er ins Auge fassen muß. Wer sich in seinen Verhältnissen und in seinem Alter nicht mehr gründliche musikalische Kenntnisse erwerben und sich zum Orgelvirtuosen bilden kann, der bemühe sich wenigstens den Choral rein,

einfach und zweckmäßig zu spielen. Der wähle zu Vorspielen, oder Nachspielen kleine, leichte Tonstücke sanften, ernsten und feyerlichen Inhaltes und lerne sie fließend und angenehm vortragen, der arbeite wenigstens dahin, den guten und schönen Kirchengesang zu befördern. In jeder, auch der kleinsten Dorfschule müssen billig gewisse Stunden ausgesetzt seyn, blos zur Uebung im Choralsingen. Da muß der Lehrer die Kinder — (nicht etwa das Kind den Lehrer!) — anhalten, die so gewöhnlichen Fehler des Zerrens, des Auf- und Niederziehens, des unanständigen Hineingalloppirens in die Strophen mit Sechzehntheilen, des übertriebenen Aushaltens, oder Abschnappens der Endsylben, zu vermeiden und blos die Choralmelodie (nicht dann und wann zum Spaß ein Bischen Mittelstimme, oder Baß), einfach (ohne Schnörkel und Coloraturen), taktmäßig, mit einer weder allzusehr angestrengten, noch allzugepreßten Stimme, zu singen. Darauf muß auch mit dem Orgelspiel unablässig hingearbeitet werden. Nie vergesse es der Organist, was der Zweck alles Spielens und Singens in der Kirche seyn soll: Bauet einer dem andern! 1 Thessal. 5, 11.

Bei den Verlegern dieses sind erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Breitenbach, Ph. F., das Ganze des Hopfenbaues, oder vollständiger Unterricht in der Wartung, Pflege, dem Einerndten und Aufbewahren des Hopfens, mit Anzeige der Krankheiten und Feinde desselben und der Mittel dagegen; nebst einem ganz neuen und bis jetzt unbekannten Vorschlag, den Hopfen mit gänzlicher Entbehrung der Stangen auf eine sehr wohlfeile Art sowohl im Großen als im Kleinen zu ziehen, 8. 803. 16 gr.

Feldmaus, die, und die Mittel zu ihrer Vertilgung, ein Noth- und Hülfsbuch für den Landman, 8. 802. 5 gr.

Gotthardt D. G. Ch., vollständiger Unterricht in der Bienenzucht, 8. 805. 2te umgearbeitete Auflage, 16 gr.

— der deutsche Gemüß- oder Küchengartenbau, mit Kupfern und Tabellen, gr. 8. 97. 18 gr.

— die Kultur und Benutzung des türkischen Waizens oder Mais, zweite vermehrte Aufl. 8 gr.

— Unterricht in der Behandlung der Obstbäume, vom ersten Keime an bis zu ihrer gänzlichen Vollendung, nebst Anzeige der vorzüglichsten Obstarten und ihrer Benutzung, 1r Bd. 8. 802. 1 thl.

— vollständiger Unterricht in der Obstbaumzucht ꝛc. 2r Bd., welcher die Benutzung des Obstes in großen und kleinen Haushaltungen enthält, 8. 804. 12 gr.

— die Einfriedigung der Grundstücke im Allgemeinen und durch Hecken oder lebendige Zäune insbesondre, gr. 8. 804. 8 gr.

— der Rathgeber in der Obstbaumzucht vom ersten Keime an bis zum vollendeten Wachsthume des Stammes, nebst Anzeige der vorzüglichsten Obstarten, ihrer Behandlung, den Feinden und Krankheiten der Bäume. Ein Lehrbuch f. Bürger u. Landleute im allgemeinen u. die erwachsene Jugend insbes. 8. 804. 12 gr.

— Die Seidenraupe oder vollständiger Unterricht in der Erziehung Wartung und Pflege der Seidenraupe, Gewinnung und Zugutmachung der Seide. Ein Handb. für Privat- und Staatswirthe, 8. 804. 12. gr.

— das Ganze der Federviehzucht, oder vollständiger Unterricht in der Wartung, Pflege und Behandlung des mannichfaltigen ökonomischen Federviehes, seiner verschied. Benutzung, Kenntniß und Heilung seiner Krankheiten, 2te stark verm. Aufl. 8. 806. 1 thl. 8 gr.

—— und Eyserbeck, der deutsche Saamengärtner, oder Anweisung zur Kenntniß, Erziehung und Aufbewahrung der in Deutschland einheimischen Küchensämereien, 8. 806. 1 thl.

—— vollständiger Unterricht in der Ziegen- und Kaninchenzucht, 8. 806. 16 gr.

— die Bereitung des Obst-Weines, Obst-Essigs und Obst-Branteweins, 8. 805. 4 gr.

— die Benutzung des Obstes zu Mus, Eingemachten u. andern genießbaren Säften, 8. 805. 8 gr.

— Anweisung zum wirthschaftl. Gebrauch des Obstes in großen und kleinen Haushaltungen, 8. 805. 12 gr.

Möller J. M., erste Anleitung f. Kinder, mit Zahlen umzugehen, u. sie zum Kopfrechnen vorzubereiten, m. Tabellen, 8. 97 5 gr.

— Feldzug gegen Stock und Ruthe, oder Vorschläge zur bessern Erziehung der Jugend beiderlei Geschlechts, 8. 803. 12 gr.

Erfurt, gedruckt bei Johann Daniel Weimar.