

Josef Schildknecht

Orgelschule

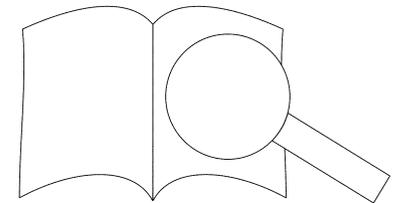
Neubearbeitung
von Hermann Schroeder

Josef Schildknecht

Orgel-Partitur Die

Für Kirchen, Pädagogische Hochschulen
sowie für Privatschulen. Unterrichts- und
Evaluationskopie. Beispiel beim katholischen Gottesdienst

Neubearbeitung von Hermann Schroeder



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

• Evaluation Copy - Quality may be reduced •

Carus-Verlag

Josef Schildknecht

geboren am 4. Februar 1861 zu St. Georgen (St. Gallen), gestorben 6. September 1899 als Chorregent und Organist in Rohrschach. Schrieb Messen, Motetten, Requiem, Orgelbegleitung zum Graduale Romanum und Ordinarium missae; Rezitationskadenzen für Orgel; schuf eine wertvolle Orgelschule und eine Harmoniums- und Orgelschule (beide bei Musikverlag A. Coppenrath, Altötting).

Aus »Sacra musica« von Andreas Weissenböck

Hermann Schroeder

geboren am 26. März 1904 in Bernkastel, gestorben am 7. Oktober 1984 in Bad Orb (Hessen), Studium der Theologie am Priesterseminar der Jesuiten in Innsbruck, Kirchen- und Schulmusikstudium an der Kölner Musikhochschule, 1930 Dozent an der Rheinischen Musikschule in Köln, 1938/39 Professor in Trier, 1948–1954 Professor an der Musikhochschule in Mainz.

Die Schildknecht- Orgelschule

Erstauflage 1896. Überarbeitet 1909 und 1935. In 21 deutschsprachigen Auflagen und einer Ausgabe in englisch/französischer Sprache ist sie weltweit verbreitet. Die Schildknecht-Orgelschule errang sich in mehr als 70 Jahren den Ruf eines international anerkannten Standardwerkes.

Die vollständige Neubearbeitung der 22. Auflage 1968 besorgte Professor Dr. Hermann Schroeder (Musikhochschule Köln).

Originalbeiträge wurden von Prof. Dr. Friedrich Schuler (Basel) und Prof. Dr. Friedrich Schuler (Basel) zur Verfügung gestellt von Prof. Dr. Friedrich Schuler (Basel).

Quellenverzeichnis

Nr. 69
Fughette von Hermann Schroeder
Verlag Carrara, Bergamo

Nr. 70
Jesu, meine Freude, Variationen
Nr. 1 aus op. 22 Nr. 9
Verlag F. E. C. J. Neuberger
München

Nr. 158
Orgelstücke op. 11 von Max
Friedrich Peters, Musikverlag,
Frankfurt—London—New York

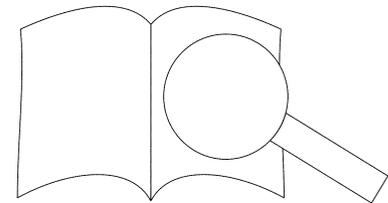
Nr. 160
Toccata von Heinrich Kaminski
Universal Edition A. G., Wien

Nr. 161
Ostinato grave von Kaspar Roeseling
B. Schott's Söhne, Musikverlag, Mainz

Nr. 162
Toccata von Hermann Schroeder
B. Schott's Söhne, Musikverlag, Mainz

Beispiel 13 b (Seite 165)
Hoch meine Seele Gott nun preist,
aus »Liedpsalter nach Kaspar
Ulenberg«, herausgegeben von
Johannes Overath und Joseph Solz-
bacher Teil I, Chorsatz und
Orgelbegleitung bearbeitet von
Hermann Schroeder
Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf

Beispiel 14 a:
Send deinen Geist;
Christ ist erstanden; und
Beispiel 14 b: Das Grab ist leer
(Seiten 165/166) aus:
Orgelbuch
»Gotteslob«
Verlag J. Neuberger



Wir danken den im Quellenverzeichnis genannten Verlagen für die uns freundliche Abdruckgenehmigung der vorstehenden Literaturbeispiele.

Literaturbeispiele

Biznien

Orlandus Lassus	Bizinium	Nr. 61
Johannes de Cleve	Freu dich, du werthe Christenheit	Nr. 62
Samuel Scheidt	Niederländisches Lied	Nr. 63
Samuel Scheidt	Wie schön leucht't uns der Morgenstern	Nr. 64
Johann Pachelbel	Magnificat octavi toni	Nr. 65
Joh. Bernhard Bach	Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	Nr. 66
Georg Friedrich Händel	Fuge h moll	Nr. 67
Hermann Schroeder	Kanon	Nr. 68
Hermann Schroeder	Fughette	Nr. 69
Karl Höller	Jesu, meine Freude	Nr. 70

Der dreistimmige Manuallsatz

Samuel Scheidt	Niederländisches Lied	Nr. 71
Friedr. Wilh. Zachow	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	Nr. 72
Joh. Gottfried Walther	Christus, der ist mein Leben	Nr. 73
Joh. Gottfried Walther	Gelobet seist du, Jesu Christ	

Der vierstimmige und vollgriffige Manuallsatz

Giov. Batt. Fasolo	Fugato	
Girolamo Frescobaldi	Ricercare	
Girolamo Frescobaldi	Ave maris stella	
Girolamo Frescobaldi	Toccata	
Friedr. Wilh. Zachow	Präludium C Dur	

a) Das Pedal - Solo

Vincent Lübeck		Nr. 147
Georg Böhm		Nr. 148
Georg Böhm		Nr. 149
Dietrich Buxteh		Nr. 150
Joh. Seb. Bach		Nr. 151
Joh		Nr. 152
		Nr. 153
		Nr. 154
		Nr. 155
		Nr. 156
		Nr. 157
		Nr. 158
		Nr. 159

Heinrich Kaminski	aus Toccata d moll	
Kaspar Roeseling	aus Ostinato	
Flor Peeters	aus Präludium	
Joseph Ahrens	aus ...	
Hermann Schroeder	in ...	

b) Das Trio - Solo

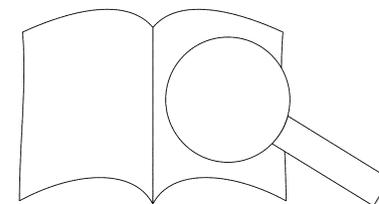
Giov. Pierl. da F	aus ...	Nr. 165
Samuel Scheidt	aus ...	Nr. 166
Joh. ...	aus ...	Nr. 167
F. ...	aus ...	Nr. 168
Fr. ...	aus ...	Nr. 169
Georg ...	aus ...	Nr. 170
	aus ...	Nr. 171
	aus ...	Nr. 172
	aus ...	Nr. 173
	aus ...	Nr. 174

c) Der vierstimmige Orgelsatz

Girolamo Frescobaldi	Toccata per l'Eleuatione	Nr. 175
Kaspar Ferd. Fischer	Ricercar pro Festis Paschalibus	Nr. 176
Kaspar Ferd. Fischer	Präludium und Fuge (phrygisch)	Nr. 177
Joh. Kaspar Ferd. Fischer	Präludium und Fuge a moll	Nr. 178
Johann Joseph Fux	Fuga contraria	Nr. 179
Franz Xav. Murschhauser	Praeambulum (phrygisch)	Nr. 180
Gottlieb Muffat	Versett	Nr. 181
Gottlieb Muffat	Präludium g moll	Nr. 182
Gottlieb Muffat	Toccata und Fuge c moll	Nr. 183
Joh. Ernst Eberlin	Präludium g moll	Nr. 184
Joh. Georg Albrechtsberger	Fughette	Nr. 185
Joh. Georg Albrechtsberger	Fughette	Nr. 186
Abt. Gregor Joseph Vogler	Präludium C Dur	

d) Der vollgriffige Orgelsatz und Doppel

Friedr. Wilh. Zachow	Präludium G Dur
August Gottfr. Ritter	Präludium C Dur
Samuel Scheidt	Benedicamus



Vorwort zur I. Auflage (1896)

(Originaltext ohne Berücksichtigung der in späteren Auflagen vorgenommenen Änderungen und Verbesserungen der Orgelschule)

Der Gebrauch dieser Orgelschule setzt voraus, daß der Schüler bereits ein bis zwei Jahre einen guten, auf gebundenes Spiel hinzielenden Klavierunterricht genossen habe, der noch während des Orgelunterrichtes fortgesetzt werden soll. Bei sehr guten Anlagen und hinreichender Zeit für das Üben mögen sogar sechs Monate der Vorbereitung, die sich aber in jedem Falle auch auf die elementare Musiktheorie (Kenntnis des Tonsystems, der Schlüssel, Taktarten, Tonleitern und Intervallenlehre) zu erstrecken hat, genügen. Je gründlicher die Vorbereitung und je weiter dieselbe gediehen, desto rascher und sicherer werden die Fortschritte im Orgelspiele sein.

Die technische und systematische Seite dieser Schule stützt sich auf die bis jetzt noch nicht überholten Grundsätze von A. C. Bach. Von Anfang an wurde aber auch der besondere praktische Ausbildung für den katholischen Organistendienst möglichst Rücksicht genommen.

Die eingestreuten Übungen in der Orgelschule dürften das besondere Interesse der Schüler erregen. Sind einmal die hier gebotenen Orgelübungen dem Schüler getrost 4- und spätere Jahre hindurch zugetraut, so mögen diese fortwährenden Übungen, die sich zum Teil auf die Orgel beziehen, doch nicht als überflüssig betrachtet werden. Die Schlüsselüberflüssigkeit des Übungsstoffes ist durch die Anfügung von Transponierungen über erst noch das Wort „Übe dich frühzeitig im Orgelspiel“ zu verdeutlichen. Die Orgel der Vergangenheit bleiben dir vor allem einleuchtend sein, wie wichtig es ist, die Orgel als einen der sieben Schlüssel für das Transponieren zu betrachten.

Diejenigen Nummern, die im Verzeichnis der Orgelschule zu finden können, sind mit * bezeichnet.

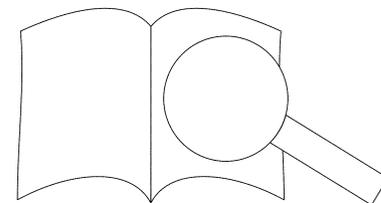
Alle Nummern ohne * sind als Anhang zum Organisten vom Carus-Verlag Leipzig.

Die zwei Bände der Orgelschule sind als duplicibus wurden, die sich schulgerechtere Schüler die Anschaffung der Orgelschule zu ersparen. Aus dem Verzeichnis der Orgelschule kommen Responsorien aufgeführt.

Das Registrieren gesagt ist, dürfte zur Orgelschule und vielseitigen Gebrauches des Instrumentes werden. Durch Beifügung fremdsprachlicher Responsorien beabsichtigt, unsern Organisten auch ausländische Orgelschulen zugänglich zu machen.

Anfänglich lag es im Plane, auch einen kurzen Wegweiser zur Orgelliteratur anzufügen. Reifliche Überlegung brachte uns aber davon ab, da ein solcher entweder zu lückenhaft oder zu umfangreich geworden wäre. Wir verweisen diesbezüglich auf den „Führer durch die Orgelliteratur“ von K o t h e und F o r c h h a m m e r. Leipzig bei L e u c k a r t. Geb. 1,20 Mk.

Wahrscheinlich werden die Ansichten der Kritiker und der Praktiker über die Ausdehnung der Übungen in der Orgelschule etwas auseinandergehen; den einen mögen die Übungen zu wenig geboten erscheinen. Uns galt der Orgelmaterial zu bieten und zu vielseitiger Ausnützung. Es soll dieser Abschnitt nicht ein Unterrichtsblatt ersetzen, so wenig als ein besonderer Unterricht mit fleißiger Ausarbeitung schriftlicher Übungen.



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBENKOPPIERTUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

werden kann. Wir wollten nur dazu anleiten, das dort Gelernte in die Praxis umzusetzen. § 19. über die Begleitung des greg. Chorales und das Einspielen in die Kirchentönenarten mußte etwas ausführlicher werden, weil viele in Gebrauch befindliche Harmonielehrbücher diesen so notwendigen Teil ungenügend oder gar nicht berücksichtigen. Vor allem erachte ich die Durchnahme (das Abspielen) der Übungen, Seite 110–118, als Brücke von der Theorie (schriftl. Ausarbeitung) zur Praxis (freie Begleitung) für unumgänglich notwendig. Selbstverständlich gehen § 18. und 19. des ersten Teiles (Seite 80 bis 120) unabhängig neben dem technischen Teile der Schule, aber Hand in Hand mit dem Unterrichte in der Harmonielehre.

Als zu erreichendes Minimum für Lehrerseminarien und zur Ausübung des Organistenberufes überhaupt betrachten wir in technischer Hinsicht die gründliche Durchnahme von Seite 1–66 und 121–180. Auch innerhalb dieser Grenzen mögen schwächeren Schülern zu schwierig erscheinende Übungen erlassen werden. Besser ist es, die übrigen werden tüchtig, bis zu fehlerfreiem, sicherem Spiele geübt.

Die 1. Auflage dieser Ausgabe von 1909 wurde durch Max Springer, Otto Dunkel und Karl ... Prof. Dr. Hermann ... dieser letzten Vorlage ... sich um die technischen ... dem blieb der Beitrag über die

... die chronologisch geordneten Literatur- ... waren mehrere Gesichtspunkte maßgebend: ... E. ... legend Werke abgedruckt, denen ein cantus firmus zu ... für solche Stücke ist eher eine Verwendung im Gottes-

Schließlich entledigen wir uns noch der angenehmen Pflicht, den Herren Domkapellmeister Stehle in St. Gallen, Stiftsorganist Tenbach, Direktor der Organistenschule in Luzern Hofner, Domorganist in Freiburg i. B., für ihre gewissenhaften Beiträge, desgleichen Herrn Prof. Luz, Lehramt an der Musikschule in Zürich für freundliche Unterstützung über das Registrieren, sowie Herrn Scheil in Rickenbach-Schwyz für die Redaktion, den verbindlichsten Dank zu sagen.

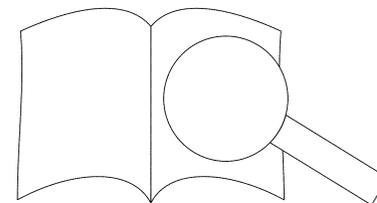
Die verehrten Herren Orgelbesitzer mögen diese Ausgabe, die ich Ihnen anbei brieflich aufgeben möchte, mit Sorgfalt demnächst in Ihre Bibliothek aufnehmen. Sie dürfen sich bei allen Anmerkungen an mich wenden. Ich werde mich bemühen, Ihre Wünsche ernstlich zu berücksichtigen.

Köln, 15. Januar 1968
 Schildknecht, Seminarmusiklehrer

1) Es wurde vermieden, Werke abzudrucken, die in praktischen Ausgaben reichlich vorliegen, z. B. J. S. Bach und die großen Orgelmeister. 2) Es wurden möglichst kurze und nicht allzu konzertante Werke gewählt. 3) Die Beispiele wurden systematisch geordnet nach zwei-, drei-, vier- und fünfstimmigen Sätzen. Es versteht sich von selbst, daß die altdeutschen Beispiele mit dem Text bringen, soweit nichts anderes vermerkt ist.

Der II. Teil, der die Orgelbegleitung und Choralbegleitung enthält, wurde vollständig

Köln, 15. Januar 1968



Pro

DIE ORGEL

(Von Dr. Carl Elis.)

Kenntnis der inneren Einrichtung der Orgel ist für den Spieler notwendig und bildet daher ein besonderes Unterrichtsfach an den Musikschulen. In diesem Buche, das das Spiel der Orgel lehren soll, kann über den Bau der Orgel nur soviel gesagt werden, wie der auf der Orgelbank sitzende Schüler unbedingt wissen muß, um sein Instrument überhaupt zu verstehen*). Es ist also lediglich die Einrichtung der Spielanlage zu erklären, es ist etwas über die Eigenschaften der Pfeifen zu sagen, es sind die Stimmen zu beschreiben und es ist zu zeigen, wie man sie zweckmäßig gebraucht.

Geradeso wie das Klavier, ist die Orgel ein Tasteninstrument. Das heißt also: jedem einzelnen Tone unserer zwölfstufigen Leiter entspricht, gleichsam als dessen äußere Versinnbildlichung, eine Taste; die Gruppen von je 12 zusammengehörigen Tasten, werden so oft nach der Höhe und Tiefe hin wiederholt, der Zweck des Instruments erfordert. Die Tasten wirken durch den Schlag, daß die Klangkörper, die für jeden Ton vorhanden, aber noch stumm sind, ertönen. Die Tasten der Saiten, und die Taste bewegt den Hammer. Die Tasten der Orgel sind es Pfeifen, und die Pfeifen sind es Saiten. Während nun das Klavier Saitenchören besitzt, die Orgel Saitenchor. Die Orgel ist es Pfeifen, und die Pfeifen sind es Saiten. Während nun das Klavier Saitenchören besitzt, die Orgel Saitenchor.

daher noch Vorrichtungen besitzen, diese einzeln oder auszuschalten, die Register der Saiten im Verhältnis zu den Pfeifen es aber auch Pfeifenreihen. Die Register sehen nach der Höhe der Pfeifen auf Taste klein erklingt. Das ist die des Klaviers mehr als 9 Oktaven umfassen kann.

Die Register sind für die Hände, das Pedal.

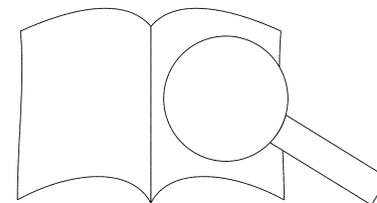
Über hinaus hatten die Manuale den Umfang nach der Höhe bis f^{'''} oder g^{'''} erreicht, ist sogar noch höher hinaufgegangen, doch ohne Wert, da in der ernst zu nehmenden Literatur doch diesem Umfang gerechnet wird. Das große Cis fehlt stellenweise noch nach der Mitte des Jahrhunderts. Das Pedal der klassischen Orgel hat schon früh den Umfang C bis d', öfter auch nur bis c', selten höher oder tiefer; auch hier fehlt sehr oft das Cis. Heute verlangt man ein Pedal von C ohne Lücke bis f', selbst bis g'.

Daß die Orgel mehrere Klaviere hat, entspricht ihrem inneren Aufbau. Die klassische Orgel ist in Werken aufgebaut. In der Mitte steht das Hauptwerk mit dem großen Prinzipalchor und daneben

*) Die allerältesten Orgeln fingen überhaupt erst nach kamen dann zuerst das F, dann E, D, C hinzu wurden als unterster Ton nicht gebraucht und also an die Tasten für D und E an der Stelle stehen, wo sonst Die Tasten der großen Oktave sahen also so aus:

C F D E B
G A H

Man nennt diese Art der Anlage die Kurze Oktave



PROBEBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

g, Filser-Verlag
erseburger-Verlag
ag J. Weber
us, Berlin, Max Hesse Verlag
gel, Bärenreiter
Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Bärenreiter
er Orgelbau, Rheingold Verlag, Mainz

noch Stimmen aus anderen Klanggruppen, es besitzt normalerweise mindestens eine Stimme, mit der sich der Baß einer Komposition spielen läßt. Meistens zu beiden Seiten des Hauptwerks, oder auch dahinter, oder sonst an einem passenden Orte, stehen die Pfeifen des Pedals. Das klassische Pedal enthält mindestens eine Stimme, die zur Melodieführung geeignet ist, während die Hände auf den Manualen kontrapunktieren. Einen Gegensatz zum Hauptwerke bilden, klanglich sowohl wie räumlich, die übrigen Werke. Im Rücken des Spielers an der Kante der Empore, steht das Rückpositiv, es drückt mit seinem kleinen Prinzipalchor und den anderen Stimmen, die als Begleit- oder als Solostimmen brauchbar sind, besonders deutlich den Wechsel zwischen Hauptorgel und Nebenorgel, Solo und Tutti, aus. Das Brustwerk ist vorwiegend mit hellen, scharfen Stimmen und mit Melodie-Rohrwerken ausgestattet und ist räumlich unter das Hauptwerk gelegt. Endlich hat man oben über das Hauptwerk noch ein Werk gestellt, das dem Hauptwerke ähnlich, doch ohne dessen schwere Stimmen besetzt ist, das Oberwerk. Brust- und Oberwerk standen bisweilen in Schränken. Eine solche Reichhaltigkeit ist natürlich nicht immer und überall anzutreffen; oft ist die Zahl der Nebenwerke beschränkt, und dann übernehmen die noch vorhandenen die fortgelassenen. Da der Organist in seinem Spiel ein Werk das andere setzen will, muß jedes besonders zu regieren

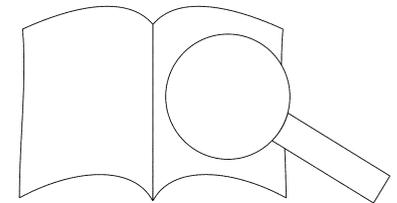
Mit der Weiterentwicklung der Musik verlangt. Sie gehören natürlich in der Oktaven auch liegen; aber dort hilft sich so, daß die Tasten die hintere das Fis und Gis er.

Diese Pfeifen sind in der Orgel gebaut, und von den Ober- vollständige Oktave auch in der Orgel manchmal nur bis a" und das vorher- stönigen Temperatur auch zwischen dis und es, gis unterschieden und den entsprechenden Obertasten kleine geben, durch die man die chromatischen Unterschiede wieder sind die in den Orgelbeschreibungen genannten doppelten

sein besonderes Klavier. Aus dieser Werktrennung der alten Orgeln ergibt sich auch von selbst der bei ihnen übliche Aufbau in Stoc- Es ergibt sich auch von selbst, daß die vorn stehenden Pfeifen schön gearbeitet und zum Schmuck des Gehäuses sind und daß diese Pfeifen wirklich klingen. Alle Klaviermusiker sind für diese in Werken geschrieben, rechnet mit den Gegensätzen und ist als sprechend angelegt in zugeben.

Als im Laufe der klassischen Orgelmusik und es stellt sich an, die Orgel in der Besetzung trat bei annähernd gleicher Stärke gleichem Charakter. Ein drittes, die Stimmen aufzunehmen, die auf einen größeren Reichtum an Klanggegensätzen. In späterer Zeit wieder anders geworden; die heutzutage ge- Orgeln beachten wieder das Werkprinzip.

Ihrer Tonerzeugung nach ist die Orgel ein Blasinstrument. Die Pfeifen werden mit Wind von abgewogener und gleichbleibender Stärke angeblasen. In früherer Zeit hatte man zur Beschaffung des Windes die Bälge von verschiedener Bauart, die ihren Wind entweder unmittelbar an die Orgel abgaben, oder ihn erst in einen Magazinbalg strömen ließen; diese Verbesserung gewährleistete Gleichheit und Stoßfreiheit des Windes und erlaubte außerdem, den einzelnen Teilen der Orgel Wind von verschieden abgemessener Spannung zuzuführen. Die Bälge wurden getreten; und damit der Balg in der alten Kunstsprache heißt, wußte, arbeiten hatte, konnte ihm der Organist ein Zuges, der Kalkant, Kalkantens Zeichen war. Ein Windanzeiger lie Wind in der Orgel vorhanden war. Um na zu entleeren, hatte man den Evacuan Sperrventile öffneten den Einlaß der einzelnen Windkanäle.



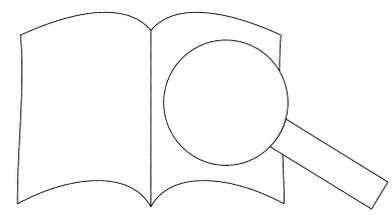
Heutzutage wird der Orgelwind meistens durch ein elektrisch angetriebenes Schleudergebläse erzeugt, einen Ventilator. Dadurch bekommt die Orgel jederzeit einen ausreichenden Vorrat genügend starken Windes, und der Spieler wird vom Balgtreter unabhängig. Zu dem Ventilator gehört ein Einschalter des Motors, meist auch ein Anzeiger für den elektrischen Strom. Vielfach findet man an den Orgeln noch eine Reserveschöpfanlage für solche Fälle, wo einmal der Strom aussetzt; dann hat der Kalkantenzug auch heute noch seine Berechtigung.

Die Pfeifen jedes einzelnen Werkes stehen auf einer besonderen Windlade beisammen. Die Windladen enthalten in ihrem Inneren den Verteilungsapparat, der den Wind zu den jeweils gerade klingen sollen den Pfeifen führt. Die Lade muß also mit der Spielanlage in einer doppelten Verbindung stehen; durch die Taste muß der Zugang zu allen Pfeifen desselben Tones in den verschiedenen Stimmen geöffnet oder verschlossen werden können; und andererseits muß der Zugang zu allen zusammengehörigen Pfeifen einer Stimme freigegeben oder gesperrt werden können, die Handhaben für den letzteren Zweck nennt man Register.

Die Verbindung zwischen Taste und Tonventil und zwischen Register und Windzufluß für eine Stimme ist bis in die dreißiger Jahre hinein mechanisch angelegt gewesen. Durch die Erfindung der Wellen, Winkel, Zugruten, Stecher, Stangeren lernt, die Kraft des Orgelwindes für das Öffnen und Schließen der Zugänge nutzbar zu machen, ist die mechanische Einrichtung. Letztere wird durch die Pneumatik durch den elektrischen Kontakt ersetzt. Letztere wirken die Kontakte (mit einem pneumatischen Ventil) aus.

Dem Spieler ist es ein Bedürfnis, die Bewegungen seiner Finger auf den Registerknöpfen übertragen werden. In der mechanischen Spielübertragung ist die Verbindung, er muß sich das Ventil öffnet, und erst dann wird das was in der Mechanik vor sich geht, erreicht. Dieser Vorteil wiegt auch die Nachteile auf. Dieser Vorteil wiegt auch die Nachteile auf. Dieser Vorteil wiegt auch die Nachteile auf. Zudem kennt der Orgelbauer die Spielart zu erleichtern. Bei pneumatischer oder

elektrischer Anlage fühlt der Finger keinen Druckpunkt, er merkt nur wann die Bewegung der Taste zu Ende ist, aber dann ist die Wirkung des Anschlages schon eingetreten. Dieser Fehler wird auch bei der leichteren Spielart der Pneumatik nicht wett gemacht, auch wenn die Registerknöpfe oder Gegenfedern nicht aufgehoben. Bei den mechanischen kommt dann noch hinzu, daß zwischen Anschlag und Sprechen des Tones eine zwar sehr kurze, aber doch nicht vergeht — die Pneumatik „schleppt“ — zurückgegriffen wird (freilich wenigstens elektrische Pneumatik wegfallen als lange Auseinander. Für die mechanische Ausfertigung ist die Möglichkeit schneller Umschaltung, auch bei mechanischer oder elektrisch angelegt. Die zum Herausziehen ist jetzt fast überall durch (Knöpfe, Wippe) ersetzt. Die Registerknöpfe und den Registern für die Stimmen enthält der Orgelspieler noch andere Hilfsmittel für das Spiel; sie sind durch Druckknöpfe zu bedienen, die in der Vorsatzleiste der Klaviere angebracht sind, bisweilen haben sie dieselbe Form wie die Registerknöpfe und sind mit diesen zusammen angeordnet, oder endlich sind sie über dem Pedal als Tritte angelegt, neuerdings auch als große Knöpfe zum Treten. Die Knopf- und Trittspielhilfen haben oft Doppelwirkung, das heißt: schaltet das erstmalige Treten oder Drücken die Spielhilfe ein, so schaltet das zweitemal sie wieder aus; häufig bleibt der Knopf eingedrückt oder der Tritt liegend, um dann bei der nächsten Berührung zurückzugehen. Wenn dieselbe Spielhilfe einmal als Knopf und ein zweites Mal als Tritt gewöhnlich in Wechselwirkung, das heißt: wenn geschaltet ist, kann mit dem Tritt wieder ausgekehrt. Die Frage, was denn praktischer ist, Fußspielhilfen, muß dahin beantwortet werden: Gewohnheit ankommt, daß aber erfahrungsgemäß als eine Hand.



PROBEPART
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

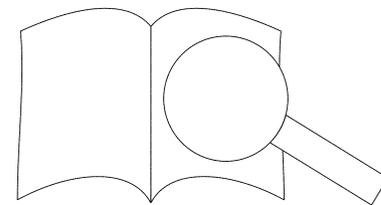
Die Hilfen beziehen sich entweder auf das Spiel der Hände und Füße auf den Klavieren, oder sie geben Mittel zur Erfassung der Register, oder sie ändern die Klangeigenschaften der Stimmen an sich, oder endlich sind es wirkliche Nebenzüge, die mit dem eigentlichen Orgelspiel nicht viel zu tun haben. Zur ersten Gruppe sind zu rechnen Koppeln aller Art, Tastenfessel und Verschiebung; zur zweiten Ventile, Gruppenzüge aller Art, Walze und Pedalumuschaltung; zur dritten Schwellen und Tremulanten; zur letzten Zimbelstern, Glockenspiel, Pauken u. dgl. m., aber auch die stummen Register aller Art.

Die Koppeln bewirken, daß die Taste des bespielten Klaviers die gleichnamige Taste des angeschlossenen Klaviers mitnimmt. Die Manuskoppel II/I bringt demnach den Klang des angekoppelten zweiten Manuals zu dem des ersten hinzu. Die Pedalkoppeln bereichern den Pedalklang um den der entsprechenden Manualstimmen und müssen oft dazu dienen, in das Pedal die dort fehlenden höheren Stimmen hineinzubringen.

Der alte Orgelbau war in der Anlage von Koppeln sparsam; einmal, weil durch jede Koppelung die klangliche Selbständigkeit gestört wird und weil bei der damaligen Besetzung Stimmenentlehnungen in seltenen Fällen nötig wurden, da weil durch die Anlage von Koppeln die Mechanik verwickelter Spielart schwerer wird. Mit dem Aufkommen der Orgelbauer letztere Gegengrund weg, und nun wird Pedalkoppelung drauflos gebaut. Was damals rationell war, ist heute ein Teil auch schon mechanisch.

Da sind zunächst zu unterscheiden zwischen den Koppeln, die den Klaviers mitnehmen, und den, die hinübergreifen. Hat man eine Oktav II/I, Suboktav II/I, oder eine Oktav II/P, so greifen die beiden Oktaven eine c, die Suboktavkoppel eine c des II. Dagegen erklingt durch die Manuskoppel II/I zu dem c des I, und ebenso durch die Pedalkoppel II/P dem c des I; schließlich bringt die Oktav II/P die Taste c den Klang von c' des II. Das spiegelt die Wirkung vor, bedeutet aber nicht so viel. Denn die Koppeln I oder II ist unerfreulich schreiend,

weil das gesunde Verhältnis der aufeinanderfolgenden Stimmenlagen zerstört ist; und bei der Suboktavkoppel ist das noch weit mehr der Fall, der Klang wird nicht mächtiger und würdevoller, sondern ger und schmieriger. Die einzige Oktavkoppel im gleichnamigen Register, die eine Berechtigung hat, ist die im Pedal, weil sie wirklich den Klang deutlichen und aufhellen kann, aber gerade deswegen selten gebaut. Die in das andere Klavier hinübergreifende Koppel geben die Möglichkeit, stärkere Klänge im schwächeren des oberen Manuals zu erzeugen, was für die freie Phantasie aus dem Zeitalter der Barockorgel Effekte schon wirksam sind. heutzutage ist die Pedalkoppel II/P, auch die Pedalkoppel I/P, eine Pedal geeignete Koppel, die meist sind die Stimmen des Pedals dafür brauchbar, und eine wertvolle Ergänzung. Der Vollständigkeit halber sind die Oktavkoppeln, Quintkoppeln, Sextkoppeln, die den jeweils obersten Ton der Orgel (ja gar nicht immer zur Melodie gehören muß!), und die daselbe für den jeweils untersten Ton besorgen (immer der Baßton sein muß!), sind nichts als Krücken für Orgelbauer, die nicht Orgel spielen können. Gelegentlich sind auch Verhältnisse gebaut worden, die nicht das obere Klavier an das untere hängen, sondern umgekehrt das untere mitnehmen, wenn das obere gespielt wird; sie können dann von Wert sein, wenn das Hauptwerk in der Mitte liegt. Eine besondere Art von Koppeln, Akzentkoppel oder auch Sforzato genannt, arbeitet mit doppeltem Druckpunkt der Taste und wirkt nur, wenn die Taste tiefer als sonst hinuntergedrückt wird. Theoretisch lassen sich damit sehr schöne Wirkungen erzielen, Herausarbeitung eines Cantabile, was sich nicht bewährt. — Aus der Einrichtung hervorgeht bei der französischen Orgel des 19. Jahrhunderts: die Einführung des Hauptwerks kann man sie als eine Koppel I/I ansehen. Sie Orgeln nachgeahmt, aber leider mit umgekehrtem Lauf I Manual. Ähnlich ist dann die Pedalkoppel als Pedal-Leerlauf in die



Seite 1111

Ein Wechsel im Klange ist nicht jedesmal im ganzen Bereich des Instruments nötig. Deshalb findet man jetzt meistens eine der Registraturen so eingerichtet, daß sie sich klavierweise ein- oder ausschalten läßt. (Die Bezeichnung „französische Kombination“ ist nur halb richtig, besser sagt man „geteilte Registratur“). Oft ist die Möglichkeit des Einzelwechsels nur im Pedal gegeben, es sind dann noch besondere Einstellknöpfe oder dergleichen für die Pedalregister da, und die Mischungen können sowohl untereinander, wie auch mit denen der durchgehenden Registraturen ausgetauscht werden.

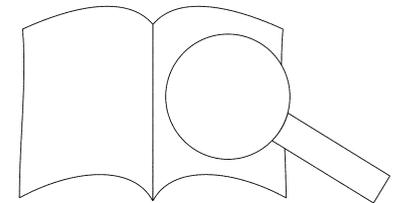
Das Bedürfnis, gerade im Pedal schnell mit dem Klang wechseln zu können, hat zur Erfindung der selbsttätigen Pedalum-schaltung (automatisches Pianopedal) geführt. Beim Übergang der Hände vom I. auf das II. Klavier verstummen die etwa gezogenen stärkeren Pedalstimmen und schaltet sich die etwa gezogene Pedalkoppel I aus. Diese zwangsläufige Pedalum-schaltung, die natürlich künstlerisch wertlos ist, wurde dann bald durch eine andere Art ersetzt, bei der die Stimmen des „Pedal II“ durch besondere Register eingestellt werden konnten. Daß dann doch wieder besondere Absteller dafür gebaut werden mußten, beweist, daß die ganze Einrichtung nicht das leistet, was man anfänglich davon erhoffte. Man ist zutage wieder davon ab, in der Erkenntnis, daß alle diese Vorrichtungen den Spieler hindern.

Deshalb wird auch der Registerschalter (kurz „Walze“ genannt) heute anders erfunden. An sich war ja der Gedanke, in der Weise die Kraft der Orgel von der Pedalstimme bis zum vollen Gewalt steigern zu können, eine sehr gute. Diese Reihenfolge paßt sich aber nicht so leicht in die einstellbare Reihenfolge der Register ein. Es ist fast verbotlich, daß die Pedalstimme mit der Walze verbunden werden soll. Zeugnis davon sind die „Walze an!“, „Walze ab!“, „Walze für Walze!“ usw. Auch in bezug auf die Koppeln herrscht keine Einmütigkeit, daher bisweilen die „Koppeln aus der Walze!“. Wahrscheinlich wird die Koppel zuletzt wieder aufgegeben werden.

Ein ganz altes Mittel zur Hervorhebung einer einzelnen Linie in der musikalischen Zeichnung ist der Tremulant, der geringe schnelle Schwankungen in der Winddichte erzeugt und die Aufmerksamkeit auf die in ihrem Charakter veränderliche Linie lenkt. Spätere Zeiten wußten damit nichts mehr anzufangen; heute wird der Tremulant wieder gebauet. — An seine Stelle traten zeitweise die Schwellwerke, die auch sentimental mißverstanden wurden. Die Rufe stehen.

Brustwerk und Oberwerk. Der Gedanke lag nahe, die verschiedenen Luken in der Schwellenstimmen je nach der Stellung der Luken lag es in der Hand des Spielers, die Geschwindigkeit der Luken ein- oder auszuschalten. Die Stellung der Luken wird durch die Schwellenstimmen bestimmt. — Das frei klingende Brustwerk ist nicht gleichzeitig stärker als das abgedämpfte Oberwerk. Diese Begleiterscheinung (stärker oder gedämpfter Klang) vertauscht und hat aus dem Brustwerk, das auf architektonische Wirkungen angelegt ist, ein Schwellwerk gemacht, das zu sentimentalischen Wirkungen mißbraucht wurde. — Ein Schwellwerk lohnt sich nur dann, wenn es stark und mit obertönigen Stimmen besetzt ist.

An alten Orgeln finden sich noch einige Register, für die wir heute nicht mehr das richtige Verständnis haben. Darum brauchen wir sie nicht hochmütig als „Schnurrpfeifereien“ zu bezeichnen. Die stummen Figurenregister, die Dudelsackregister, den Vogelgesang u. a. m. wird man bei Neubauten nicht wieder künstlich beleben wollen. Dagegen ist der Zimbelstern verschiedentlich in neuerer Zeit gebaut worden und hat sich als ein wirksames Mittel erwiesen, festlich-freudige Stimmung in den Orgeln zu erzeugen. — Außer den schon früher üblichen, Glockenspielen, findet man neuerdings aus Röhrenglocken, deren Klang uns genehm ist, die ganz stummen Register erwähnt werden. Der Symmetrie wegen da sind; bisweilen sind ähnlichen Beschriftungen versehen.



Die Pfeifen.

Die Pfeifen der Orgel sind entweder Lippenpfeifen (Labialpfeifen) oder Zungenpfeifen (Lingualpfeifen).

Die Lippenpfeifen bilden die Hauptmasse der Orgelpfeifen. Ihre allgemeine Form darf dem Aussehen nach als bekannt vorausgesetzt werden. Auf einem meist nach unten zugespitzten „Fuß“ der Pfeife sitzt eine Röhre, der „Körper“, an dem unten ein Loch sichtbar ist, der „Aufschnitt“. Das sind, ganz grob ausgedrückt, die Hauptteile einer Lippenpfeife; im einzelnen ist dazu noch recht viel zu sagen.

Die Länge des Fußes ist für die Höhe des Pfeifentones gleichgültig, aber nicht für die Art des Tonansatzes. Auch auf die Weite der unteren Fußöffnung kommt viel an, denn durch sie wird die in die Pfeife eingehende Windmenge bestimmt. Bekommt die Pfeife zu wenig Wind, so klingt sie matt; bekommt sie zuviel, so klingt sie grell, ja sie verläßt gar einmal den ihr gebührenden Ton und schlägt in einen anderen über.

Das Loch an der Stelle, wo Fuß und Körper aneinander grenzen, der Aufschnitt, ist die empfindlichste Stelle der Pfeife, denn dort kommt der Ton zustande. Wie das eigentlich geschieht, ist wissenschaftlich nicht bis ins letzte aufgeklärt. Sieht man die Pfeife an dieser Stelle so bemerkt man eine Scheidewand zwischen Fuß und Körper, die „Kern“. Vorn ist dieser Kern zum Teil weggeschnitten, und der Fuß ist soweit herangebogen, daß nur ein schmaler Rest übrig bleibt, die „Kernspalte“. Es ist wichtig, wie diese Kerne ist, denn ihr Maß gibt, wie einzusehen ist, die Windmenge und deren Spannung, und damit die Qualität der Pfeife. Insbesondere bestimmt die Weite des Aufschnitts zum Durchmesser der Pfeife die Beschaffenheit der Pfeife. In der Regel liegt die Schnittfläche der Pfeife höher oder tiefer als der Fuß, der steiler abgesehen werden kann (Kernstiche) in der Pfeife. Auf der einen Seite des „Unterlabiums“, wie dieser Aufschnitt heißt. Alles das zusammen regelt die Art anzusprechen und dies in richtiger Weise aus der Kernspalte trifft dann auf den geschnittenen Loches, das „Oberlabium“, und auch darauf an, wie diese Kante zur Richtung des Luft-

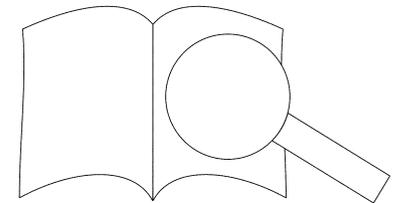
stromes steht, wie weit sie vom Unterlabium entfernt ist, in welcher Linie diese Kante räumlich verläuft, denn nach alledem richtet sich die Grundtönigkeit der Pfeife, die Schärfe des Tones, die Art des Nebentöne. Nebenbei sei bemerkt, daß diese Labienstücke, wenigstens bei Lippenpfeifen, besonders eingesetzt sind. Oft sieht man an den Pfeifenrollen oder Ähnliches; der Orgelbauer versteht, mittels ihrer die Tonfarbe, den Tonansatz zu bestimmen. Die Andeutungen ist schon zu erkennen, wenn das Labium ist; und man kann die Pfeife nicht in der Aufschnittbehandlung der Pfeife. Es geht nicht, wenn die Pfeife vom Orgelbauer wird, daß sie nicht das Anfassende, sondern die Pfeifen Intonation. Der Orgelbauer kann die Sprache der Pfeife oder in der Pfeife nicht beheben; er kann sie nicht ändern oder neue hinzufügen.

Die Pfeife ist zumeist eine gerade Röhre, je nachdem die Weite der Pfeife oder geringerer Weite. Der Orgelbauer bezeichnet das Verhältnis von Weite zu Länge als Mensur. Weite Mensur begünstigt die Bildung des Grundtones, und weite Pfeifen klingen unter gleichen Verhältnissen stärker als enge; enge Mensur läßt die höheren Teiltöne des Klanges besser zur Entwicklung kommen*), und enge Pfeifen klingen

*) Klang und Ton sind nicht dasselbe. Ein Klang setzt sich aus verschiedenen Teiltönen zusammen, deren tiefster der Grundton ist und zu dem die anderen als Obertöne in dem Verhältnis stehen, daß ihre Schwingungszahlen einfache, also ihre Wellenlängen Brüche mit dem Zähler der Grundton sind, also der Grundton die Schwingungszahl 1 und die Wellenlängen der Obertöne

die Schwingungszahlen	2	3	4	5	6
und die Wellenlängen	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$

Bei den Klängen der Labialpfeifen werden diese Obertöne schwächer.



gen unter gleichen Verhältnissen schwächer als weitere. Es gibt auch Pfeifen, deren Körper am Labium und am oberen Ende verschieden weit ist; entweder so, daß die Pfeife nach oben hin verspitzt ist (konische Pfeifen) oder umgekehrt (Trichterpfeifen). Das ergibt in beiden Fällen eine andere Lagerung der hervortretenden Obertöne, und daher eine abweichende Klangfarbe. Weiterhin sind die Pfeifen entweder oben offen, oder durch einen Deckel (Spund, Hut) geschlossen, „gedackt“ sagt der Orgelbauer. Zylindrische Gedackte klingen fast eine Oktave tiefer als offene Pfeifen gleicher Größe und Bauart; konische Gedackte klingen etwa eine große Terz bis Quinte tiefer als ihnen entsprechende offene Pfeifen. Zugleich ändert sich, am merkbarsten bei den zylindrischen Gedackten, die Klangfarbe. Sehr enge Pfeifen neigen zur Bildung höherer Teiltöne, und das kann soweit gehen, daß der Ton der Pfeife in die Oktave überschlägt. Der Orgelbau benutzt diese Tatsache und stellt Stimmen von doppelter Länge her, die in die Oktaven überblasen. Es gibt auch Pfeifen, die aus verschiedenartigen Stücken bestehen: bei den Aufsatzflöten ist der untere Teil des Körpers zylindrisch der obere konisch; bei den Rohrflöten sitzt oben auf dem Hute der Gedacktpfeife ein Röhrchen, das bei den einzelnen Arten dieser sehr verschieden lang und weit sein kann, und das die Klangfarbe beeinflusst.

Eine genaue Einstimmung der Pfeife auf eine bestimmte Tonhöhe wird durch sorgfältiges Abschneiden bis auf die richtige Länge erreicht. Diese Einstimmung hält nicht lange von der Pfeifenlänge, sondern hängt von der Pfeifenlänge ab. Labialpfeifen klingen bei milderer Kälte tiefer. Die

Die harmo-
der
der

2. die Ok-
ter

3. die Oktave,
Oktave (meist als None bezeichnet),
Oktave,
4. die unregelmäßige Quarte (meist als Undezime bezeichnet)
5. die mittlere Oktave (zwischen f und fis),
6. die dritte Oktave und so weiter.

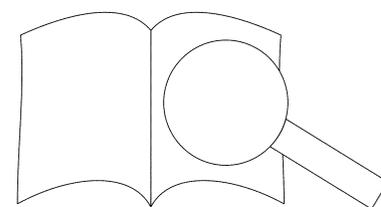
werden. Bei kleineren geschieht das durch vorsichtiges Zusammenreihen oder Ausweiten des oberen Randes; größere Pfeifen haben eine besondere Stimmvorrichtung. Stimmung der Labialpfeifen ist nicht Sache des Organisten

Die meisten Orgelpfeifen sind aus iron Blei, Zinn-Blei-Mischung (im Orgelbau Kupfer, Zinn, Holzpfeifen unterschieden insoweit, als der andere Werkstoff die Wirkung und Wirksamkeit der Pfeife bestimmt sind Holzpfeifen sind im Querschnitt dreikantig, die metallene Orgelpfeifen klingen

Die Orgelpfeifen sind zu Stimmen zusammengeordnet, die in die Oktaven überblasen. Die Abmessungen von Ton zu Ton zu berechnender Folge wachsen. Die Orgelpfeifen heißen im engeren Sinne „Mensuren“ und wieder ein Sondergebiet der Orgelbaukunst. Die gute Mensur soll dem Raume angepaßt sein, der bestimmt ist.

Die Orgelstimmen sind einreihig. Sie tragen neben ihrem Namen noch eine Längenbezeichnung, z. B. 8' (zu lesen: acht Fuß), 16', 32' usw. — Das war einmal wirklich ein Längenmaß; aber schon seit Jahrhunderten ist solche Bezeichnung nur noch ein Sinnbild für die Tonhöhenlage. Unter 8' versteht man diejenige Tonlage, bei der die Töne in derselben Höhe erscheinen, wie auf dem Klavier. Jede Multiplikation mit 2 klingt eine Oktave tiefer, also 16' eine Oktave, 32' zwei Oktaven unter Klavierhöhe; jede Division durch 2 klingt eine Oktave höher, also 4' eine, 2' zwei, 1' drei, 1/2 vier Oktaven über Klavierhöhe. Das entspricht für den 8' die ersten acht Obertöne: der 4' dem 2., der 2' dem 4., der 1' dem 8., der 1/2 dem 16.

Die ungeradzahlig Obertöne passen und ergeben beim Ausdruck durch Teile der Quinte als 3. Oberton des 8' gibt 2 2/3', 5. Oberton, 1 1/3, die dritte, der 12. Oberton, der 5. Oberton, 1 3/5', die zweite Terz, die Orgelstimme nicht gerade häufige Septime 8' die Bezeichnung 1 1/7'; die ganz seltene



scheint mit dem Bruche $\frac{8}{9}'$, die überhaupt erst einmal versuchte Undezime hat $\frac{8}{11}'$ und die bis jetzt noch gar nicht gebaute Tredezime würde $\frac{8}{13}'$ haben. Bezogen auf den 16' würden die erste Quinte $5\frac{1}{3}'$, die erste Terz $3\frac{1}{5}'$, die Septime $2\frac{2}{7}'$ heißen; folgende kleine Tabelle wird das verdeutlichen:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
32'	16'	$10\frac{2}{3}'$	8'	$6\frac{2}{5}'$	$5\frac{1}{3}'$	$4\frac{4}{7}'$	4'
16'	8'	$5\frac{1}{3}'$	4'	$3\frac{1}{5}'$	$2\frac{2}{3}'$	$2\frac{2}{7}'$	2'
8'	4'	$2\frac{2}{3}'$	2'	$1\frac{3}{5}'$	$1\frac{1}{3}'$	$1\frac{1}{7}'$	1'
4'	2'	$1\frac{1}{3}'$	1'	$\frac{4}{5}'$	$\frac{2}{3}'$	$\frac{4}{7}'$	$\frac{1}{2}'$
2'	1'	$\frac{2}{3}'$	$\frac{1}{2}'$	$\frac{2}{5}'$	$\frac{1}{3}'$	$\frac{2}{7}'$	$\frac{1}{4}'$
1'	$\frac{1}{2}'$	$\frac{1}{3}'$	$\frac{1}{4}'$	$\frac{1}{5}'$	$\frac{1}{6}'$	$\frac{1}{7}'$	$\frac{1}{8}'$
$\frac{1}{2}'$	$\frac{1}{4}'$	$\frac{1}{6}'$	$\frac{1}{8}'$	$\frac{1}{10}'$	$\frac{1}{12}'$	$\frac{1}{14}'$	$\frac{1}{16}'$

I bezeichnet den Grundton, II, III usw. die betreffenden Obertöne.

Die Orgel besitzt also nicht nur Stimmen in Oktavlage (16', 8', 4', 2', 1', $\frac{1}{2}'$), sondern auch solche, die dazu im Quinten, Terz- und Septimen-Verhältnis stehen. Diese Stimmen dienen nicht so sehr zur akkordlichen Verhältnisse darzustellen, sondern sie sollen Klängen der geradzahlig Stimmen schon enthaltenen Obertöne verstärken. Näheres darüber im Abschnitt über die Mischung der Stimmen.

Außer den einreihigen Stimmen gibt es auch die aus mehreren Pfeifenreihen bestehende Mixtur, die weder in der Tongröße durch die Länge der Pfeifen, noch in der Mensur sind meistens von weitaus größerer Mensur, so nennt man die Einzelstimmen, dabei entsprechen sie dem Grundton, auf den sie gebaut sind.

Die Zahl von Chören, ohne Rücksicht auf die Mensur, nicht in der Höhe, sondern von Oktave zu Oktave in die Anzahl der Stimmen, und so stets in hohen Lagen klingend.

Die zweireihigen Stimmen sind die unechten Mixturen, die zweite die echten Mixturen.

Nach ihrer Bauart kann man die Labialstimmen der Orgel etwa in folgende Gruppen bringen*):

I. Zylindrisch offene Stimmen von mittlerer Mensur

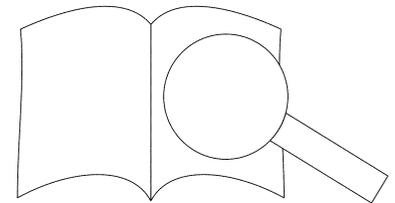
Hierhin gehören die Prinzipale, in den Mensuren von 16' bis 1', die Einzelquinten und -terzen, ferner die Scharf und Zimbeln, und die Rauschpfeifen altera und Tertian in norddeutschen Kirchen. Sie haben die Klangfarbe, die wir als „reine“ bezeichnen: männlich, voll, würdig und etwas weiterer Mensur als die Prinzipale; außerdem gehören die süd- und mitteldeutschen Rauschpfeifen dazu, sehr verschiedenartig, sind aber wenig weiter mensurlich als die deutschen Prinzipale, und darum in der Mensur eigenprinzipal.

II. Zylindrisch offene Stimmen von weiter Mensur

In dieser Pfeifen kommt es nicht zur Ausbildung solchem Klange irgendwelche Schärfe geben, andererseits durch die große schwingende Luftmasse auch bei geringer Breite des Pfeifen schon bedeutende Fülle. Die Hohlflöte gehört hierher, gelegentlich als Offenflöte, Waldflöte, Siffelöte, im Pedal als offener Subbaß bezeichnet, und das Nachthorn als ausgeprägteste Stimme dieser Art. Die Namen Gemshorn, Coppel, Nasat können hier auch vorkommen.

III. Zylindrisch offene Stimmen von enger Mensur

Mit der Verkleinerung des Durchmessers wächst die Schärfe und vermindert sich die Stärke des Tons. Je nach dem Aufschnitt die Schärfe gemildert wird, oder durch die Tonstärke vermehrt wird, kommt es entweder zu den und schwach klingender Flöten oder zu den Streichern. Namentlich die „Flöten“ in diesen



*) Über die Orgelstimmen ist das beste Buch: M. J. Seiffers, Orgelregister. Bärenreiterverlag, Kassel.

reich ausgestaltet. Vielfach hat man ihnen eine besondere Anblasevorrichtung gegeben, die den Lippen des Bläusers ähnelt und die den Klang dem der Orchesterflöte möglichst angleichen soll (Flauto traverso), oder man hat von der Tatsache des Überblasens Gebrauch gemacht und dadurch die Kraft der Stimme gesteigert, ohne ihren Charakter zu entstellen (Flûte harmonique, überblasende Flöte). — Bei den Streichern ist man in der Mensur immer enger geworden und hat den „Strich“ durch besondere Arten von Bärten bis aufs Äußerste zu verschärfen gewußt. Namen derartiger Flöten sind: entweder ganz einfach Flöte, Flauto, Flûte, oder mit erklärenden Zusätzen Quintflöte, Terzflöte, Doppelflöte (hat 2 Labien), Offenflöte, oder mehr oder weniger Phantasienamen Flauto dolce, Fl. amabile, Fernflöte, Konzertflöte, Wiener Flöte, Flautino, Piccolo u. a. m. Namen von Streichern sind: Viola, Viola di gamba (auch einfach Gambe), Violine, Viola d'amore, Fugara, Salizional (Salizet), Harmonika, Aeoline.

Die schwebenden Stimmen gehören meistens auch in diese Gruppe. Unda maris ist ursprünglich ein sanftes Schwebungsprinzip, dann zur schwebenden Flöte und endlich zur schwebenden Stimme; Vox coelestis ist mehr oder weniger stark. Streichstimme. Auch andere Namen kommen vor.

IV. Konische offene

Bei allen diesen Stimmen treten ... mehr hervor und geben dem Klang ... Spitzflöte, Flöte, Gemshorn, Spitzflöte, ... sächlichen Arten. Sie ... dadurch den Klang der ... Gemshorn. Flöten ... bestehen neben ... Gemshorn ent ... und anderer, auch die ... werden dann oft konisch gebaut.

... konische Stimmen.

... gewisse Herbheit eigen; diese kann bei engerer ... Strich werden und läßt sich bei geringem Wind ... ganz unterdrücken. Die älteste Stimme der Art trägt den

Namen Dulzian; wird auch als labialer Dulzian oder Dolkan heute wieder gebaut. Vielfach ist in Norddeutschland Viola di gamba in dieser Weise gebaut. Auch Saxofon und Violon finden sich umgekehrt konisch. Im letzteren wurde dann die Abschwächung Dolce beliebt. Ein Dolcissimo hervorging. Andererseits die Verstärkung der alten Trichtergambe die labiale

VI. Zylinder

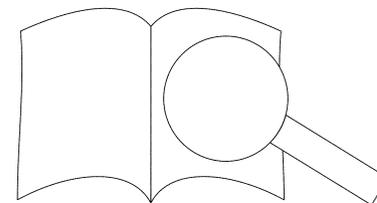
Sowohl die Weitenmaße veränderlich, und ... und Arten. Gedackt, Unter ... sind alles Stimmen verschiedener Stärke. Bei ... sind das bei den zylindrischen ... (also der 3., 5. usw.). ... (Quintadon, Quintadon), Gedacktpommer (Nachthorn-, ... Viola di gamba) und die ganz ... derflöte des alten Orgelbaus.

VII. Konische Gedackte.

Sie sind selten gebaut. Im Gegensatz zu den Zylindergedackten haben sie alle Teiltöne. Die Namen sind zum Teil dieselben wie die von Stimmen aus anderen Gruppen: Flöte, Gedacktflöte, Blockflöte, Flûte douce, Nasat. Auch überblasend kommen sie vor, als Flöte, Blockflöte, neuerdings unter dem Namen Zink.

VIII. Rohrflöten.

Der Klang der Rohrflöten ist durch die ... dem Aufsatzröhrchen bilden, eigentümlich einem ganz zarten unharmonischen Mixt Länge und Weite des Röhrchens treten weniger stark hervor. Rohrflöte, Quintaden sind die gebräuchlichsten. Neben finden sich gelegentlich Namen wie Pfeife u. a. m.



IX. Aufsatzflöten.

Auch der Klang der Aufsatzflöten, die aus einem unteren zylindrischen und einem oberen konischen Stück bestehen, ist ähnlich dem der Rohrflöten gebrochen. Eng und mehr streicherartig im Klange ist die Spillpfeife, Schwiegel; weit und mehr füllend ist die Koppelflöte.

Neben den Lippenpfeifen enthält die Orgel als eine zweite Art die Zungenpfeifen, auch Lingualpfeifen genannt, und als ganze Stimmen Rohrwerke. Sie haben ihren Namen von der „Zunge“, einem federnden Metallblättchen, wie es aus der Mundharmonika bekannt ist. Die Entstehung des Tones in der Zungenpfeife ist noch ebensowenig wissenschaftlich restlos erkannt, wie die des Tones in der Flötenpfeife. Die Zunge liegt auf einer seitlich offenen Röhre, der „Kehle“, auf deren Ränder sie bei der Schwingung aufschlägt (aufschlagende Zungenpfeife); die Länge des schwingenden Stückes der Zunge läßt sich durch eine Stimmvorrichtung, die „Krücke“, verändern. Die genannten Teile sind in einem festen Stück aus Metall oder Hartholz, dem „Kopf“, unbeweglich eingesetzt; das Innere der

steht durch eine Bohrung im Kopfe mit der Außenluft in Verbindung. Der Kopf ist in eine Hülse oder einen Kasten eingesetzt, durch den der Wind eintreten und beim Strömen durch den Spalt zwischen Zunge und Kehlenrand und weiter durch das Innere der Kopfbohrung wieder nach außen gelangen kann. Die Zunge mit und bringt sie in Schwingung. Die Pfeife steht, ist musikalisch nicht zu vergleichen. Unterstück der Pfeife nun nach unten eingesetzt, dessen Länge sich in dem Körper der Pfeife dem Körper des Orgels anpassen kann. Die Pfeife hat eine eigene, aber eigentliche Tonfarbe, die sich mit dem anderen überlagert (Organgang). Stimmen, bei denen die Zungenpfeifen mit abgestimmten Trichterförmigen Körpern versehen sind, kommen; derartige Stimmen haben eine ähnliche Klangfarbe. In zylindrischen Pfeifen sind ungeradzahlige Teiltöne bereitwilliger als in konischen Pfeifen. Die Stimmen der Art ähneln im Klang mehr der Koppelflöte. Eine andere Möglichkeit ist, daß es im Körper gar nicht zur

Bildung eines besonderen Körpertones kommt, so daß der Körper wesentlich nur Schallrohr für den Ton der Zunge ist, der durch besondere Weise gefärbt oder abgedämpft wird. Stimmen heißen kurzbecherige Zungenstimmen. Sie haben stark ausgeprägte Eigenart und sind daher Melodie besonders brauchbar. Der Einfluß der Zungenstimmen mit abgestimmten Körpern ist gewissermaßen mit dem Labialpfeifen vergleichbar. Die Zungenstimmen haben aber die Zungenpfeifen, die durch den Temperatureinflüssen entstehen, d. h. die Regale

Bei einer anderen Art der Zungenpfeifen sind die Ränder der Zunge nicht auf die Ränder der Kehle (Rahmen) befestigt, sondern sie können sich frei bewegen und herschwingen können (aufschlagende Pfeife). In der Klangfarbe unterscheiden sie sich ab, erinnern alle an das Klängen gerade so unbeständig wie die neueren Orgeln nicht mehr gebaut.

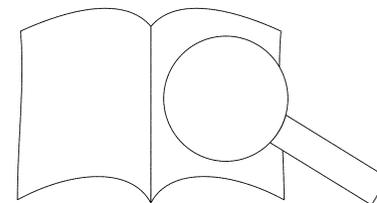
Es lassen also bei wechselnder Temperatur nachprüfen (aber auch nur das!) ist Aufgabe. Es gehört dazu nichts weiter als ein gutes Gehör. Man zieht die Zunge an den Haken der Krücke. Mit dem gibt man kleine, leichte, schwache Stimmen an oben auf die Stimmkrücke, wenn der Ton höher werden soll, und umgekehrt von unten unter den Haken der Krücke, wenn der Ton zu hoch ist. Dazu zieht man zum Vergleich am besten eine Prinzipalstimme, die eine Oktave höher steht, und achtet auf die Schwebungen. Es versteht sich, daß eine zweite Person die Tasten anhält. Wer die Zungenstimmen seiner Orgel in dieser Weise in Ordnung hält, wird bald merken, daß er jedesmal weniger daran zu stimmen hat, und wird an diesen schönen Registern auch Freude haben.

Nach ihrer Bauart lassen sich die Zungenstimmen in zwei Klassen ordnen:

A. Zungenstimmen mit abgestimmten Körpern

I. Mit einfachen Trichterkerne

Sie entsprechen etwa den Prinzipalstimmen der Orgel. Die Trompete mit vielerlei Nebenbezeichnungen; die Trompete



geht auch unter dem Namen Tuba oder Bombe, bisweilen in älteren Orgeln als Fagott, wenn sie zurückhaltender intoniert ist; der 4' heißt auch Clairon, Clarino, gelegentlich Schalmei; der 2' in besonderer Bauart Cornett, Singend Cornett, und ist nicht mit der ebenso benannten labialen mehrfachen Stimme zu verwechseln. Trompete harmonique ist eine Trompete, deren Körper von der Mitte der Tonreihe an doppelte Länge haben, so daß der Diskant mehr Rundung und Fülle bekommt. Kopftrompete besitzt oben auf den Körpern noch eine Haube in Form eines Doppelkegels und klingt dadurch weniger frei. Unter Schnarrwerkstrompeten versteht man solche, deren Körper kürzer gehalten sind als die der gewöhnlichen, so daß der Ton äußerst frei und metallisch wird; sie verbinden sich ausgezeichnet mit dem Klange der Prinzipalregister.

Posaune ist in allem nichts anderes als eine vergrößerte und verstärkte Trompete. Auch sie kommt unter dem Namen Bombe vor. Posaunen aus Holz haben einen etwas dichteren Ton als solche aus Metall. Gelegentlich werden die Töne für Posaune 16' des Pedals und Trompete 8' des Manuals aus derselben Pfeifenreihe gewonnen, das ist klanglich nicht günstig. Lieblich Posaune hat die halbe Länge der Körper einer vollen Posaune, dadurch aber eine schönere Klangfarbe. Auch die Posaune wird als Schnarrwerk bezeichnet, gerade dann besonders zur Führung des Basses geeignet.

Horn unterscheidet sich von Trompete durch den weichen Klang, aber im Klange, der weiche Drehdeckel oder Aufsatz. Die Namen dafür sind French Horn, Cornet, das gestellte Horn heißt Cornet, die tiefe Pedalstimme heißt Basshorn, ein modern gewordene

so benannte Stimme Fagott. Die tiefe Stimme ist eine Stimme vorhanden und wird sonstwie fortgesetzt. Fagott ist auch eine Bassstimme, sowohl im 16' wie im 8'. Orchestern sind selten mehr gebaute Diskantstimme mit sehr engen Körpern.

II. Mit zusammengesetzten Trichterkörpern.

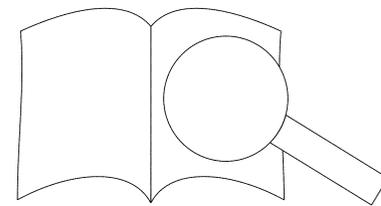
Oboe und Schalmei, ursprünglich dasselbe, sind mit zarterem Tone; Schalmei mehr urwüchsig gackernd, fähiger. Oboe wird in sehr verschiedenen Bauarten Klangfarben hergestellt, die aber alle an den Klang eines Blasinstrumentes erinnern. Die französische Oboe dabei etwas enger, die deutsche Oboe hat einen weiten Deckel und ist etwas weiter in der Mitte.

Englisch Horn (C) hat einen weiten Doppelkegelaufsatz, sein Klang ist sehr weich und zart, Oboenklang.

Musette (C) hat einen weiten oboeähnlichen Klang, sehr weich und zart, Zungenzimbel, besteht aus zwei Reihen Zungen, die auf das Gebiet der Zungenstimmen

III. Mit zylindrischen Körpern.

Alle Instrumente dieser Art ist gemeinsam, daß die geradzähligen Harmoniken weniger stark entwickelt sind als die ungeradzähligen (Quinte, Terz, Septime usw.). Dadurch wird der Klang weniger nasal, und das mehr, je weiter das Körperrohr ist. Das Krummhorn wird in verschiedenen Weiten gebaut, die engsten sind die schönsten und erinnern durchaus an den Klang eines Cembalo; aber auch die etwas weiteren Krummhörner sind sehr brauchbare Solo- und Begleitstimmen, und übertreffen in mancher Beziehung die üblichen sanften Streicher. Dulzian, fälschlich auch als Fagott bezeichnet, hat stillen, in der Tiefe etwas knurrigen Klang und ist sowohl als sanfterer oder mittelstarker Baß im Pedal wie auch als Unterlage für eine Manualmischung sehr verwendbar. Das alte französische Krummhorn ist eine Art weites Krummhorn und der Vorläufer der Klarinette ist daran schuld, daß der Name Schalmei erscheint. Klarinette ist heute die weit verbreitetste, bei der das Nasale am unangenehmsten auftritt, gegen früher sehr zurückgegangen ist. Baßklarinette mit einer dämpfenden Doppeldeckelung ist jetzt veraltet, er war ungemessen.



B. Zungenstimmen mit kurzen Körpern.

Sie geben fast den reinen Zungenton, nur gefärbt durch den Widerhall in dem meist kleinen Körper. Je kleiner dieser ist, um so urwüchtiger ist der Klang der Stimme. Wegen ihrer durchdringenden Kraft eignen sie sich vorzüglich zur Melodieführung. Dabei ist ihr Klang gar nicht einmal so sehr stark und wird z. B. von dem einer mittleren Trompete übertroffen.

Der allgemeine Name ist Regal, meist mit einem Zusatz, der sich auf die Klangfarbe oder die äußere Gestalt bezieht: Trichterregal, Geigend Regal, Singend Regal, Jungfernregal, gedämpft Regal, Messingregal. Vielfach erscheinen die Regale unter anderem Namen, z. B. Krummhorn, Cornett, Schalmel, Harpa, Viola, Theorba. Eine spätere Bezeichnung ist Vox humana, der sich Vox angelica, sogar Vox coelestis anschließen (letztere nicht mit der Schwebstimme zu verwechseln!).

Einen inneren Körper, der nicht sichtbar in den äußeren eingeschlossen ist, haben Rankett und Sordun, (auch als Bombfagott, Bärpfeife vorkommend) mit sanft brummendem klarem Klang. Die eigentliche Bärpfeife wird in verschiedenen Formen auch heute wieder gebaut, sie klingt still und metallisch. Diese Stimmen gewinnen im Klange beim Gedächtnis nicht dringlichen Tremulanten.

Man wird bemerkt haben, wie z. B. Waldhorn, Fagott, Bombfagott, Bärpfeife, Werkstättenüberlieferung, 19. Jahrhundert gebräuchlich seine

vier Stimmen.

beschreiben. Worte wie hell, dunkel, weich, kühl, blühend, hoch, tief u. a. m. des Gehörs, sondern des Gesichts oder des Gefühls, und sind bestenfalls Vergleiche.

Der Organist muß also zu allererst die Stimmen seiner Orgel einzeln durch das Ohr kennen lernen und muß sich ihre Klangfarben einprägen. Erst dann kann er daran gehen, diese Farben zu mischen, und suchen, neue Wirkungen mit ihnen hervorzubringen.

Von Wichtigkeit ist die Kenntnis folgender Stimmen: Holz, Die Orgelregister, Kassel, Bärenreiter, Klotz, Orgelkunst, ebendort. Locher, Orgelregister, Bern, Bärenreiter.

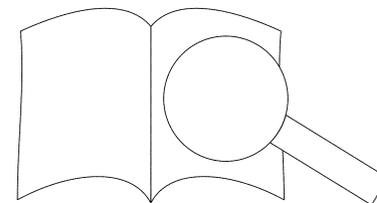
Das zuletzt genannte Buch ist eine wertvolle Einstellung als der unsere, die sich nicht übergegangen.

Die Gesamtstimmen sind im Zwecke in manchen Fällen neu zusammengeordnet, so daß sich jede Stimme der Orgel nicht möglich ist, ist entweder nicht, oder die Disposition der Orgel, die sich durch wahlloses kirchliche Orgelspiel brauchbar. Selbst eine sehr interessante Klangfarbe dabei herauszubringen, ist mit ausgefallenen Registerzusammenstellungen unvereinbar und dem Ernst des Gottesdienstes.

Die Orgel ist aus verschiedenen Werken aufgebaut, damit diese miteinander ausgespielt werden können. Das von Anfängern mit so besonderer scheuer Hochachtung angesehene Triospiel*) ist die natürliche Ausdrucksweise der Orgel, und das Spiel auf nur einem Manuale ein Notbehelf**). Ein Triospiel ist aber nur dann von Wirkung, wenn verschiedene Klangfarben einander entgegengestellt werden können. Also muß die Disposition der Orgel darauf angelegt sein.

*) Unter Triospiel versteht man die Spielweise, bei welcher jede Tastenreihe für sich ihre eigene Stimme spielt, und die Orgel geführt wird.

**) Bezeichnend dafür ist, daß in älteren Einbauten die Stimmen in Baß und Diskant vorkommen, wenigstens in solchen, die besonders hervortreten. Das Bedürfnis dagewesen wäre, die Linien der einzelnen Stimmen nicht durch besondere Klaviere, dann doch wenigstens durch die Hälften desselben Klaviers.



Das war in der klassischen Zeit des Orgelbaus auch der Fall. Erst mit dem Niedergang des Orgelspiels entartete auch die Orgel als Instrument, und die Grundsätze, die bis dahin bei Aufstellung ihrer Disposition gegolten hatten, wurden verlassen; die „Königin der Instrumente“ sank hinab zur „Choralbegleitmaschine“ und zum „Affens des Orchesters“ (Rupp).

Seit mehr als zehn Jahren stehen wir in einer Bewegung zur Rettung der Orgel aus diesen Nöten. Man kämpft gegen die Irrlehren, die Unverstand und schlechter Geschmack aufgestellt haben, man strebt, die Fehler auszumerzen, die bei Aufstellung von Dispositionen und bei der Bestimmung der Einzelheiten im Bau der Pfeifen und bei ihrer Klanggebung gemacht sind. Diese Orgelbewegung hat sich auf die vergessenen künstlerischen Grundsätze der Meister aus der Hochblüte des Orgelbaus wieder besonnen und will im Hinblick auf sie eine neue Art Orgel schaffen, die unserer Zeit und ihrem musikalischen und liturgischen Bedürfnissen angepaßt ist.

Um was es dabei geht, wird am einfachsten an Beispielen klar werden.

Eine Dorforgel hatte bis vor kurzem diese Disposition

I. M a n.	II. M a n.	Subbaß.
Prinzipal 8'	Geigenprinzipal 8'	Cell.
Gamba 8'	Salzional 8'	
Hohlflöte 8'	Gedackt 8'	
Oktave 4'	Flöte	
Oktave 2'		
Mixtur 3fach 2'		
		P e d.
		Subbaß 16'
		Nachthorn 2'
		Trompete 8'

Sie wurde

I M

... auch folgende beiden Dispositionen von beinahe gleichmäßiger Pfeifenanzahl, die erste aus dem Jahre 1905, die zweite aus 1935.

Sie gehören nicht zu derselben Orgel. Die 1905er Orgel ist pneumatisch, die andere mechanisch.

1905 (27 Stimmen).

I. M a n.	II. M a n.
Bordun 16'	Geigenprinzipal 8'
Prinzipal 8'	Salzional 8'
Gamba 8'	Aeoline 8'
Gemshorn 8'	Portun
Dolce 8'	L i
Doppelflöte 8'	
Gedackt 8'	
Oktave 4'	
S o	

koppel II/I.
... te, fortissimo.

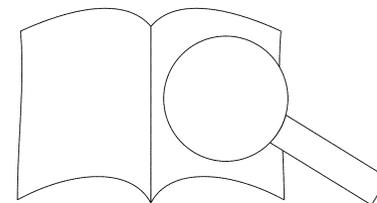
... schweller. — Handregister ab.
... umschaltung. — Schweller II Manual.

1935 (26 Stimmen)

Rückpositiv	Hauptwerk	Brustwerk	Pedal
Prinzipal 4'	Prinzipal 8'	Quintadena 8'	Prinzipal 8'
Gedackt 8'	Quintadena 16'	Gedacktlöte 4'	Subbaß 16'
Spitzflöte 2'	Rohrflöte 8'	Oktave 2'	Oktave 4'
Zimbel 3fach (1/5')	Oktave 4'	Tertian 2fach (4/5' + 2/3')	Nachthorn 2'
Krummhorn 8'	Nasat 2 2/3'	Dulzian 16'	Mixtur 4fach (1')
	Oktave 2'	Trichterr	Posaune 16'
	Quinte 1 1/3'		
	Mixtur 4fach (1 1/3')		
	Trompete 8'		

Koppeln: R/H. — B/H. — H/P. — B/P.

Keine Oktavkoppeln, keine festen Gruppen, kein Rollschweller, keine automatische Pedalkasten.



Prinzipale 4' RP, 8' HW, 8' Ped stehen klingend im Prospekt. (Die Registratur mußte mechanisch bleiben; sonst wäre eine zweite Register-schaltung angelegt worden.)

Bei der Durchsicht dieser beiden Dispositionspaare erkennt man ohne Schwierigkeit einige der Grundanschauungen über die Orgel von heute.

Es ist unrichtig, daß die Normallage der Manuale der 8 Fuß, die des Pedals der 16 Fuß sei; vielmehr haben alle Fußtöne gleiches Recht und gleiche Bedeutung, und es kommt einzig auf die Musik an, die wiedergegeben werden soll, ob einer oder der andere gewählt wird. Daher ist es auch unrichtig, anzunehmen, der 8 Fuß müsse im Manual, der 16 Fuß im Pedal, den Hauptbestandteil einer Klangmischung bilden; die Registerwahl richtet sich nur nach dem musikalischen Zweck, und wenn der 8 Fuß (16 Fuß) dafür gerade nicht taugt, wird er ausgelassen. Weiter ist unrichtig, zu fordern, daß in einer Mischung die Obertonlagen lückenlos aufeinander folgen; bestimmend ist der gewollte Charakter des Klanges, nicht die Mathematik und Akustik.

Wenn alle Fußtöne gleiches Recht haben, haben sie auch Anspruch auf gleichstarke Vertretung in der Disposition. Auf alle Fälle ist die Besetzung, namentlich des Achtfußes, mit vielen „Charakterstimmungen“ und Verschwendung. Je mehr „schöne“ Stimmen eine Mischung um so langweiliger klingt sie. Dem Spieler ist es anheim, die gebotenen Klangfarben gelegen, weil er sich für die selbstständig vorhandenen Bestandteile (die Flötenstimmen und den Mixturen) mischen kann. Es ist ein Vorteil, wenn ihre Grundtöne genügend vertreten sind, wenn ihre Grundtöne genügend daher vollkommen, wenn die Labialstimmen hat.

Die Flötenstimmen, die Rohrflöte. Das Prinzip der Subbaß als Grundlage der Orgel ist ein Prinzipalbaß 16' mit dem schweren schwerflüssigen Bass, der wie ein Bass, oder wie ein Bass, gewöhnlich das Eingeständnis, ist.

Die Flötenstimmen, d. h. für Solozwecke, kommen in der Disposition in Frage, schon deshalb, weil sich durch irgendwelche Zusammenstellung labialer Stimmen erreichen läßt. (Die „Labial-Oboe“ und ähnliche Stimmen

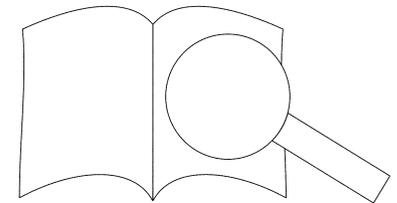
einer hinter uns liegenden Zeit waren Entgleisungen.) Mindestens eine Zunge sollte daher auf jedem einzelnen Werke vorhanden sein. Nicht den Zungen geben die Mixturen, und dann die Einzelaliquote, ihren Klangreichtum. Labiale Solostimmen, Streicher und nicht aus Grundsatz abgelehnt; aber sie haben nicht die Position etwas zu suchen, als bis alle anderen Bedürfnisse erfüllt sind.

Kraft und Schönheit erhält ein Instrument durch den „druck und „kernige“ Intonation. Ein gut und beständig gearbeitetes Instrument hat einen Druck natürlich anspruchsvoll, der „argentinische Klang“ sein vieler Klangarten. Die Orgel mit der Zahl ihrer Klaviere ist wertvoll, ebenso ist eine neue Fußtonlage eine bereits vorhandenen. Jede Orgel hat auch etwas Neues zu sagen haben.

Der Klang des Orgelklanges ist der Prinzipalchor. Zu ihm gehören die Flöten, die scharfs und Zimbeln. Die prinzipalartigen Stimmen sind obertonreich, sind stärkerbetont, haben in der Regel engere Abstände und sind wenig geneigt, in einem Klanggemisch ihre Selbstständigkeit aufzugeben. Sie bilden eine erste Gruppe der Orgelstimmen, die abgekürzt FI genannt werden soll; ihnen stehen einige andere Stimmenarten klanglich nahe.

Dieser Gruppe FI gegenüber steht eine andere von obertonarmen, füllebetonten Stimmen, in der Regel von weiter Mensur, und sehr bereit, in Mischungen ihre klanglichen Eigenschaften zugunsten einer ganz neuen Gesamtwirkung aufzugeben. In diese Gruppe gehören die Nachthörner und die weiten offenen Flöten, die flöten und Koppelflöten, ebenso die Mehrzahl der nichtrepetierenden Doppelstimmen, wie S und schließlich in der Regel auch die Einzelquint

Schließlich bilden die engen Flöten und die besondere Gruppe F III; Stimmen, die nicht auf vorn herein auf Solowirkungen berechnet sind.



PROBEEP
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

ARTIFUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Man bezeichnet diese Gruppen als Funktionsgruppen. Der Begriff der Funktion war dem Orgelbau verlorengegangen, trotzdem die Dispositionen jahrhundertlang nach diesem Begriffe aufgebaut worden waren. Wir müssen ihn aber wieder aufnehmen, und es ist zu fordern, daß jede Disposition Stimmen aus Gruppe F I und solche aus F II in der Art enthält, daß Mischungen verschiedenster Art aus ihnen hergestellt werden können. Natürlich ist es erst bei größerer Gesamtstimmenzahl möglich, jeden Fußton in jedem Werke doppelt zu besetzen. (Man sehe die beiden vorhin gegebenen Dispositionen neuerer Orgeln darauf hin an!)

Die Zungenstimmen mit ihren so ganz anders gearteten Klängen lassen sich nur ungefähr an diese Funktionsgruppen anschließen, insofern als

die meisten Trompeten und Posaunen (zumal die als Schnarr- oder Rasselwerke gebauten) Gruppe F I nahestehen,

die Rohrwerke mit Zylinderkörpern (Krummhorn, Dulzian usw.) der Gruppe F II, und schließlich

alle Regale, sowie die Oboen, Schalmeyen, Fagotte und Trompeten der Gruppe F III.

Die scheinbar einfachste Zusammenstellung zweier die im gleichen Fußton. Eine solche wirkt dann wenn die Stimmen verschiedenen Funkt

Aber wenn auch z. B. Pri Grundton und Fülle erge größere Deutlichkeit. De schärfen nicht.

Zieht man $8' + 4' + 4' +$ (16' + 8', $8' + 4' + 4' +$ dem die tiefere oder $8' + 4' + 4' +$ st, wird der neue Klang $8' + 4' + 4' +$ lage angehörig empfunden

er einer Stimmen braucht nicht unbedingt Auch der Abstand einer Doppeloktave $8' + 4' + 4' + 1'$ ergibt gegebenenfalls Wirkungen, die für in der Kirche angemessenes Orgelspiel verwendbar in der Vorsicht kann unter günstigen Umständen sogar eine

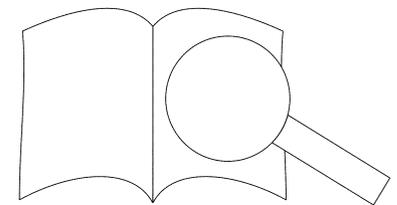
noch weitere Spanne zwischen den beiden Tonreihen versucht werden, z. B. ist die Verbindung eines präzise ansprechenden, durch Lieblich Gedackt 8' mit einer hellen weichen Siffflöte 1' oder glockenklaren Oktave 1' vorzüglich geeignet für die w Figurenwerks.

Man braucht sich auch nicht an Oktav halten, sondern man kann die Quinte ziehen, und wird dadurch viele b Am verwendbarsten ist die 1' palquinte, wie auch als (gedeckten Form), die je Die größere C it a mer mischt. Farben; aber " ine bi stöckige Farben; aber " zgedacktes 8' mit einer e i die Terz als einzelnes F ven e i zuoft Gelegenheit bieten. Ull idiu ung durch Einzelaliquote dem

erzen möglich ist, läßt sich ebenso mit nächst ergeben die weiten Doppelregister (Seskauschpfeife u. ä.), die ja als Zusammenfassung zweier angesehen werden können, mit einem 8' oder 4' oder 2' oft sehr ansprechende Klangfarben. Aber auch die echten are sollen so intoniert sein, daß man sie zu schwächeren Einzelverbindungen brauchen kann. Wenn die Mixturen der Orgeln aus den vergangenen Jahrzehnten einzig die Verwendung im vollen Werk zulassen, ist das der Beweis für ihre falsche, orgelwidrige Intonation. Eine gute Mixtur kann man mit erfreulicher Wirkung schon zu einem schwachen Gedackt ziehen.

Die Grundsätze für die Mischung zweier Stimmen lassen sich mit den nötigen Veränderungen ebenso auf mehr als den. Neues kommt in einen Klang nicht dr schon vorhandenen Bestandteile verdoppelt daß etwas noch nicht Vorhandenes hinzugef

Das soll nun nicht heißen, als müsse hüten, zu der Mischung $8' + 4' + 2\frac{2}{3}' +$ zufügen. Es bleibt ihm ja gar nichts ande vorhandenen Mitteln seiner Orgel den Klang



Zungenstimmen wirken sehr gut ohne irgendeine weitere Zugabe. Man kann sie noch etwas auffälliger machen, wenn man den Tremulanten hinzuzieht. Will man eine Zunge mit einem Labialregister mischen, so ist dazu eine Stimme gleicher Fußtonlage am wenigsten geeignet. Schon deshalb, weil dabei etwa vorkommende Abweichungen in der Stimmung besonders unangenehm deutlich werden. Gut wirkt dagegen die Verbindung der Zunge mit einer Stimme aus F II in der höheren oder tieferen Oktave. Auch mit schönen Mixturen können die Zungenstimmen gemischt werden, und der Organist möge auf alle Fälle feststellen, wie auf seiner Orgel die Verbindung von Trompete 8' mit der Hauptwerksmixture (und nichts weiter dazu!) klingt.

Noch einiges über die Registrierung des Pedals.

Der einzige sachliche Unterschied zwischen dem Pedal und den Manualen ist, daß letztere mit den Händen gespielt werden, und das Pedal (wie sein Name sagt) mit den Füßen. Für die Musik macht das gar nichts aus, und für die Orgel ist das Pedal ebensogut ein selbständiges Werk wie jedes andere mit den Manualen verbundene.

Da die Füße weniger Spielfertigkeit entwickeln können, kommt oft genug vor, daß die langsam dahinschreitende Melodie, die Cantus firmus, auch wenn er im Diskant liegt, auf dem Pedalklav. wird, wogegen die beweglicheren Hände auf den Manualen die Stimmen übernehmen. Andererseits wird sich in vielen Fällen die mächtigere Baß am bequemsten auf dem Pedal spielen lassen, die Hände mit den Oberstimmen zu tun.

Daraus folgt, daß das Pedal wie die anderen Werke, mit Fußtonlagen besetzt werden muß. Die Aufgaben gerecht zu tun, Cantus firmus und eben auch die Baßstimmen. Es folgt auch daraus, daß das Pedal besetzt sein muß, wenn die Baßstimmen durch als hohe. Deshalb ist zu bedenken, daß das Pedal mit dem 16'-Ton zu besetzen; normalerweise ist es oft auch bei mittleren ein Subbaß 16'. Eine Stimme aus F I zur Seite treten. Es läßt sich durch höherliegende Stimmen klären.

Die Baßstimme muß keineswegs sechzehnfüßig gespielt werden. Sehr oft kann man weit bessere Wirkungen mit einem achtfüßigen Register erreichen. Für sanfte Begleitungen eignet sich ein engsichtig klingendes Gedackt 8'.

Für den Cantus firmus können alle 4- oder 8-füßigen gebraucht werden.

Mixturen geben dem Pedal Klarheit, schnellere Läufe u. dgl. nicht zu ermöglichen. Hochliegenden kleinen Mixturen wegs. Geschrei ins Pedal. Die Bewegung beliebte Pedalbewegung durch ihre darin und nasal zu

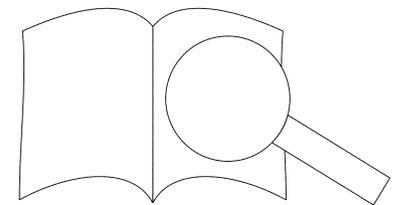
Sie sind in der Baßstimme, die Posaune 16'. Sie sind in der Baßstimme, die Posaune 16'. Sie sind in der Baßstimme, die Posaune 16'.

Die Baßstimmen zu 16 und 8 Fuß sind im Pedal sowohl als auch in den verschiedensten Verbindungen wertvoll; ebenfalls als viele Labialbässe.

Die kleineren Zungenstimmen zu 4 und 2 Fuß, wie Trompete (Trompete, Schalmei), Regal, Kornett, sind wirksame Melodiestimmen.

Von der Wertschätzung des 32 Fuß, sowohl als Labialstimme (offen oder gedeckt), wie als Zunge, und ebenso von seinem akustischen Ersatz durch Quinte 10²/3' usw., sind wir ziemlich zurückgekommen und gestehen derartigen Stimmen nur noch in wirklich großen Orgeln einen Platz zu. Dort allerdings können sie dem Orgeltone eine gewaltige Wucht geben.

Bei einer richtig aufgesetzten Orgel kann man auskommen. Denn jedes Werk hat die ihm es liegt gar keine Ursache vor, die Charaktere vermischen und dadurch zu verwischen. So ganz entbehrlich, und die Alten haben sie auch gar nicht gebaut. Heutzutage wird man sie an kleinen Orgeln die eine oder andere bezeich-



PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

ARTIFUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

bestimmten Zweck aus einem der anderen Werke ausgeliehen werden soll. Es ist aber zu widerraten, immer und überall ohne weiteres die Pedalkoppel zu ziehen.

Solange im Manualspiel Werk gegen Werk gesetzt wird, haben auch die Manualkoppeln in Ruhe zu bleiben. Erst wenn die ganze Wucht der Orgel vereinigt wird, und dann auch die Werkunterschiede aufhören, können auch die Manualkoppeln gezogen werden.

Da die Werke normalerweise unverbunden gespielt werden, besteht auch gar kein Anlaß, sie irgendwie in Oktavenverschiebung aneinanderzukoppeln; mithin fallen Oktavkoppeln logischerweise von selbst weg.

Ob die Stärke einer Registrierung im Verlaufe eines Stückes gesteigert oder vermindert werden muß, kann nur aus dem Stücke selbst hervorgehen; und ebenso kann auch nur daraus hervorgehen, durch welche Mittel und in welcher Art diese Steigerung oder Verminderung zu erfolgen hat. Es ergibt sich daraus die musikalische Sinnlosigkeit der Crescendowalze.

Vorschriften des Komponisten für die Registrierung sollten, soweit zugänglich, befolgt werden.

Auf Nachahmung von Orchesterklängen und ähnlichem legt der Organist von heute keinen Wert mehr. Beiläufig Orchester oder Harmonium oder andere Instrumente, geschriebe auf der Orgel wiedergeben zu wollen, ist ein Zeichen, das bezeugt einen Mangel an Kenntnis der Orgel und eine Unfähigkeit, sie zu spielen.

Es bleibt noch als letzte Bemerkung diejenige über den Schwellkasten. Für die Orgel ist es eine unheimliche Musik auf dem Schwellkasten zu spielen. Die Orgel ist nicht der Ort, um sich zu ergötzen, sondern sie ist ein Werkzeug, um die Seele zu weben. Inzwischen hat sich die Orgel in der Kirche nicht der Ort für die Orgel, sondern sie ist ein Werkzeug, um die Seele zu weben.

So bleibt also die Steigerung ein Kunstmittel hat für die Werkorgel weit die frühere Manualorgel. Denn uns sind die Orgel wichtiger als solche der Stärke. Die Steigerung des Schwellers besteht, was zu beachten ist, in der Haupt- sache in der größeren Freigabe der natürlichen Obertöne der im

Kasten eingeschlossenen Stimmen. Das ist bei der Besetzung des Schwellers zu berücksichtigen. Bei schwächlich besetzten oder durch die Stellung in der Orgel versteckten und verbauten Schwellkästen ist der Gebrauch des Schwellers nicht.

Es stehen nicht überall Werkorgeln zur Verfügung. In diesen Worten zu sagen, wie sich der Schwellkasten helfen kann. Er muß hier bei der Besetzung "treiben" und von Einrichtern, die die musikalischen Überzeugungen haben, nicht abgelenkt werden.

Der Anschein ist, daß die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht. Die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht. Die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht.

Flöte 8', Trompete 8', vielleicht auch die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht. Die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht. Die Orgel, die der Spieler sitzt vor, von 27 Stimmen aus dem Schwellkasten besteht.

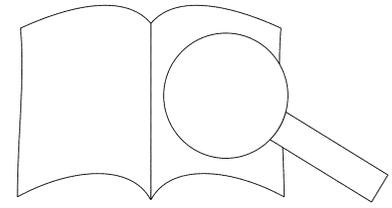
Für gewöhnlich werden die nachgenannten Stimmen nicht verwendbar sein und für besondere Zwecke aufgespart werden müssen:

- im I. Man.: Bordun 16', Dolce 8';
- im II. Man.: Salizional 8', Fugara 4';
- im Pedal: Echobaß 16'.

Dann bleibt als Bestand, mit dem für die Registrierung gearbeitet werden kann:

- im I. Man.: Prinzipal 8', Gemshorn 8', Geigenprinzipal 8', Lieblich C, Rauschpfeife;
- im II. Man.: Subbaß 16', Violon 16', Cello

Also 12 der 27 Stimmen.



PROBEEP
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die Manualkoppel II/I bringt nichts wesentlich Neues und wird meist entbehrt werden können; dagegen gibt die Oktavkoppel-II/I dem ersten Manuale Obertönigkeit und bringt etwa die Wirkung hervor, die sonst durch das Beziehen höherer Fußtonlagen erreicht würde.

Beispiel:

- I. Prz 8' Ghn 8' Ged 8' Okt 4' Mx 2²/₃' 2' 1¹/₃' 1'
- II. Gpr 4' LG 4' Ftr 2' Rpf 1¹/₃' 1'

Gegen diesen Hauptwerksklang bildet dann das in Normallage klingende II. einen Gegensatz:

Gpr 8' LG 8' Ftr 4' Rpf 2²/₃' 2'.

Dazu gibt der Subbaß mit II/P ein passendes Pedal:
SB 16'

Gpr 8' LG 8' Ftr 4' Rpf 2²/₃' 2'.

Einige andere Beispiele:

- I Dol 8' dazu II LG 8' und Ped EB 16'
- II LG 4' I/P Dol 8'

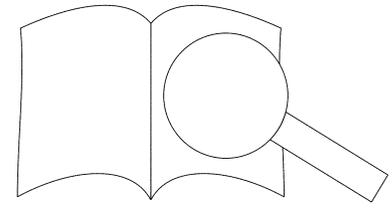
- I Bd 16' Ghn 8' (in der höheren Oktave gespielt)
- II LG 8' Ftr 4'
- Ped. SB 16' Cello 8'

- I Okt 4' (in der tieferen Oktave gespielt)
- II Gpr 8' LG 8' Rpf
- P leer mit I/P

- I Prz 8' Ged 8' Mx
- II unbespielt (Register Fug)
- P leer aber II/P

Gegensatz... er... d... hsel zustande...
kommer... n... registrierungen ge...
schaf... e K... n... egister ab), wobei jede...
regist... e M... ann. — Wie man sieht, läßt...
uc... gel noch dies und das heraus...
möglichst umgeht. Allerdings bleiben...
... welche für nur mittelstarkes oder schwaches...
... ändern.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



I. Teil: Die Technik des Orgelspiels

1. Das Manualspiel

A. Technische Übungen

Vorbemerkung: Nr. 1–60 ist für Anfänger im Klavierspiel bestimmt

Der Orgelschüler nimmt seinen Platz genau in der Mitte vor der Klaviatur.

Der Körper ruhe auf dem Sitzbrette, die Haltung sei ruhig, gerade, aufrecht.

Die Füße ruhen bei bloßem Manualspiel rückwärts auf der Leiste an der Orgelbank. Fehlt diese, so mögen die Füße auf der hinteren Pedalleiste oder vorn auf dem Trittbrett (auch Fußbrett genannt) aufgestellt werden. Es ist aber strenge darauf zu sehen, daß das Körpergewicht ausschließlich auf der Bank ruhe. Viele Anfänger verfallen in den Fehler, den Körper zu weit nach vorne zu neigen und durch Anstemmen des Daumens an die Leiste oder die Vorsatzleiste den Körper zu stützen. Es ist zu vermeiden, daß der Schüler auf die Hände sehe, um etwaige ungenügenden weiten Sprüngen. Das Auge muß unverwandt auf die Noten zu kontrollieren.

Die Handhaltung
Der Daumen ist ungezwungen
Spiel von Untertasten so
wurzel in die Tasten
viatur herab
merkt
die übrigen Finger
mit den Fingerspitzen,
sprechend voneinander ab
kurz zu schneiden, um einen
den. Vor allem aber ist dem Hin-
ngers zwischen die Obertasten, dieser
ubern und unfertigen Manualspiels von An-
entschiedenste entgegen zu treten.

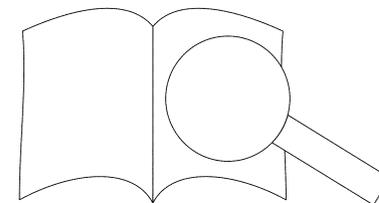
necht, Op. 33. Orgelschule.

Der Anschlag
schieden. Derselbe
ist aber mehr
hat daher
Die
N.
na
im
e.
fo
Hc
ht
neic
rder
iss
fo
bei.
entscr
ehen,
aste und
in Klavierspiele.
pielart des Instru-
engung, besonders mit
ag darf ebenso wenig hart
präzis sein. Auf genaues Aushal-
Legato ist das Hauptaugenmerk zu

Übung orientiere man sich über Schlüssel, Art, Taktart, Tempo, Registrierung, Fingersatz und um nicht zu spät das Versäumnis einsehen zu müssen. Phrasierung und Artikulation spielen bei der Orgel eine noch größere Rolle als beim Klavier. Unter Phrasierung versteht man die natürliche Gliederung einer melodischen Linie, wie sie bei der Sprache durch Komma, Punkt usw. gegeben ist. Wo der Sänger oder der Bläser Atem holt, da muß auch der Orgelspieler „atmen“. Solche Einschnitte, soweit sie nicht selbstverständlich sind, werden durch kleine Trennungsstriche zwischen den Noten kenntlich gemacht.

Artikulation bedeutet die Art der Hervorbringung des Tons: legato, portato, non legato, staccato. Auf der Orgel ist legato die Regel, auch wenn es nicht durch Bogen bedeutet Verkürzung nicht um die Hälfte, um ein Viertel.

Man wähle für die ersten Übung und 4', und gewöhne sich schon bald an den auf verschiedenen Manualen zu spi



Übungen mit stillstehender Hand

1. Zweistimmige Übungen

auch in c, Cis *

1. (Nr. 1, 2 und 4 sind erst im $\frac{4}{4}$ und dann im Allabrevetakt zu üben)

2. in g, Gis

1. (Nr. 1, 2 und 4 sind erst im $\frac{4}{4}$ und dann im Allabrevetakt zu üben)

2. in g, Gis

3. in Des

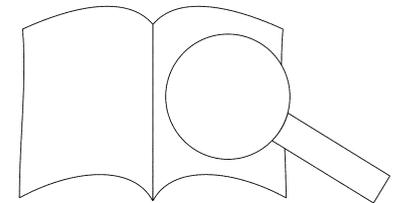
4. (as)

5.

ur-Tonarten klein geschrieben

© Alfred Coppenrath / © 2008 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 91.000

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6.(Es) (Der Schüler soll den Fingersatz selbst auffinden und einzeichnen)

A. G. Ritter (1811–1880)

2. Vorübungen zu Doppelgriffen

7a (Zuerst jede Hand einzeln üben)

Schluß.

Schluß.

Transponieren nach F, B u. D

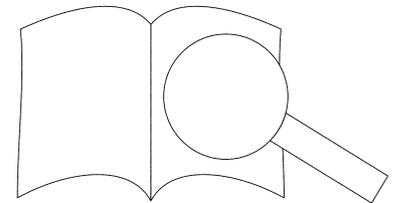
Trans

Transponieren nach C, E, Des,
d, c, f

Nach As, A, B u. F

f.

Bei schnellerm Tempo



8 a **b.** **c.** **d.**

(Es empfiehlt sich, auch Nr. 8 a, b, c, d und 9 a, b, c, d in verschiedenen Tonarten ausführen zu lassen)

9 a **b.**

NB! Tritt eine Stimme in einen Ton, der in einer andern Stimme schon vorhan

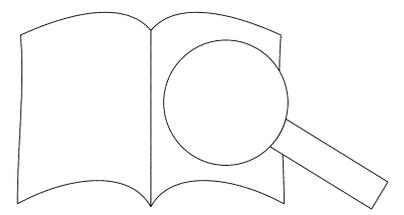
auszuführen:

werden. Die rechte Hand von Nr. 9a ist also so

(Bei Übung d und e suche der Schüler selbst den richtigen Fingersatz auf.)

d. **e.**

Ausf:



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

3. Drei- und vierstimmige Sätze

10.

10. Musical score for exercise 10, featuring a treble and bass clef with various fingerings and slurs.

11. (Zuerst im $\frac{4}{4}$ Takt zu üben)

11. (Zuerst im $\frac{4}{4}$ Takt zu üben) Musical score for exercise 11, starting in 4/4 time and transitioning to 3/4 time.

12. Phrygische Kadenz

12. Phrygische Kadenz Musical score for exercise 12, titled 'Phrygische Kadenz'.

Zusammenziehen und Fortrücken der Hand

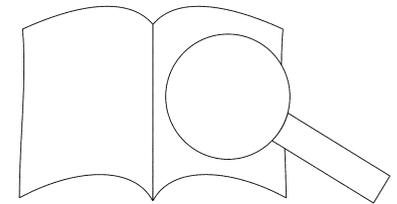
Durch Zusammenziehen der Hand wird der Griffumfang verengt; verbindet sich aber damit das Fortrücken der Hand, so erweitert sich der Griffumfang. In beiden Fällen darf die korrekte Hand- und Fingerhaltung nicht im geringsten

Zusammenziehen und Fortrücken der Hand

(Niemals auf die Tasten sehen!)

Musical score for hand exercises showing fingerings and slurs for contraction and extension.

Hand (Eine Oktave tiefer)



5

13b

Musical notation for exercise 13b, a single melodic line in treble clef with fingerings: 1 4 1 4 1 4 1 4 1 3 1 3 5 3 1 5 1 5 1 5 1 3 5.

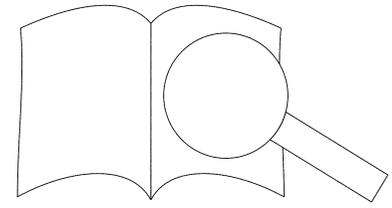
14. Kanon*) in der Gegenbewegung *Canon per motum contrarium*

Musical notation for exercise 14, a two-part canon in opposite motion. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated throughout.

15. Kanon in der Oktav (*Canon in Diapason*)

Musical notation for exercise 15, a two-part canon in the octave. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated throughout.

Imitiert zwei oder mehrere Stimmen die gleiche Melodik haben, aber nacheinander einsetzen. Der Kanon ist die strengste Art
 Beispiele finden sich z. B. in Nr. 2, 4, 6, Nr. 9 ist ein Kanon in der Oktave



PROBEPARTITUR
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5. Spannen der Hand und Nachrücken

16. *Alla breve*

5 2 3 4 1 3 4 1

17. *Allegro*

3 4 5 2 3 4 1 5

Chr. H. Rinck

18. *Allegro moderato*

4 1 4 4 1 5

Chr. H. Rinck

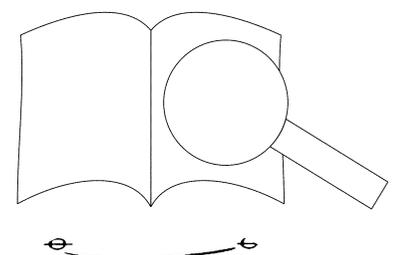
19.

2 1 5 1 4 2 5 4/3 2/1 5 1

2 1 5 4 1

3 1 2 5 2 3 1 2 5 2 3 5 4 2 3

4 1



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

21.

Musical score for exercise 21, consisting of two staves (treble and bass clef). The piece is in common time (C). The treble staff contains a melodic line with various fingerings (1-5) and articulations (accents, slurs). The bass staff contains a supporting bass line with similar fingerings. The exercise is divided into several measures, with some notes marked with '1' and '5' for fingering.

Der Fingerwechsel

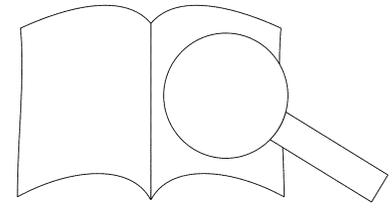
6. Der laute

Hierbei wird die nämliche Taste zwei- oder mehrmal hintereinander angeschlagen. Um den rechtzeitigen Anschlag des repetierten Tones zu ermöglichen, ist es notwendig, die Taste um so viel zu kürzen als der Finger Zeit braucht, um sie zum Aufheben und die Taste zum Zurückdrücken zu bringen. Dies geschieht also in gleicher Weise, wie dies beim NB. zu Nr. 9 geschildert ist.

Musical notation for exercise 6, 'Der laute'. It shows two staves with notes and fingerings. The top staff has notes with fingerings 3, 4, 5, 4. The bottom staff has notes with fingerings 4, 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 3, 1, 5. There are also some notes with 'er' written below them.

b. (1)

...we Hand keine besonderen Noten stehen, spielt sie die Noten der rechten Hand eine Oktave tiefer



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

c.

4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5
3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4
2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1

etc.

Ausführung: *etc.* Auch in D dur, Es dur, E dur mit dem gleichen Fingersatz!

d.

3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2
5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4	5	4
2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1
4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3

etc.

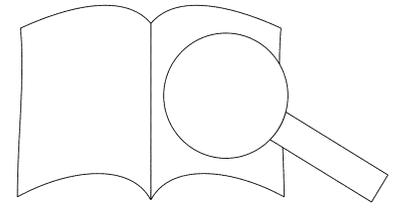
e. Tonwiederholungen ohne Fingerwechsel (Jede Hand allein)

f. *Sehr langsam* (Jede Hand allein)

Ausführung: *etc.*

23. *Dieses c genau mit dem d u* *in Har*

Jede Hand erst einz

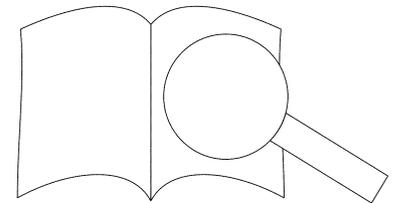


25a (Jede Hand spielt diese beiden Übungen für sich)

26.

Fingerwechsel

ist ein weitere nach-
 A. ... Mittel, um die Hand oder einzelne Finger, unbeschadet eines strengen Legatos
 ... auf einer niedergedrückten Taste hat vollständig unhörbar zu gesch-
 ... ist, ebenso verwerflich ist die zu häufige oder ungenügend motiv-
 ... für ein fließendes, sicheres und fertiges Orgelspiel wird. Der Lehrer dulde
 ... zusammengesetzter Fingersatz - angewendet werde, wo einfache Mittel, Spannen oder
 ... -zen ebenso gut zum Ziele führen.



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

27 a

R. H. 1

L. H. 5

b.

R. H. 2

L. H. 4

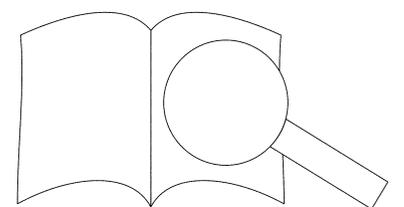
c. Für die rechte Hand

d. Für die linke Hand

e. Rechte Hand

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



28. 29.

30.

31.

32. (Stiller und lauter Fingerwechsel)

33.

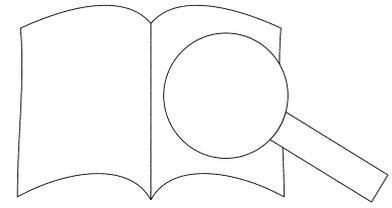
*) Lauter F'

**) Das h zweimal anschlagen

wird, so ist - je nach der Registrierung - die linke Hand eine Oktave höher, oder die rechte e'

ugara 4'

A. G. Ritter



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Unter- und Übersetzen, Unterbiegen und Überschlagen, Abgleiten und Übergleiten der Finger, Ablösen und Kreuzen der Stimme

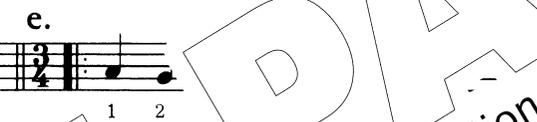
8. Unter- und Übersetzen

Insbesondere bei stufenweiser Tonfolge ist das Untersetzen des Daumens unter den 2. 3. u. 4. Finger letztern über den Daumen das geeignetste Mittel, um bei guter Bindung sicher und geläufig zu Haltung der Hand und besonders auch des Ellenbogens darf durch das Unter- und Übersetzen Vorübungen ist fleißiges Tonleiterspiel (nach einer beliebigen Klavierschule) sehr zu empf. eine gute Grundlage für eine richtige Fingersetzung zu bilden.

38. Rechte Hand

a.  b. 

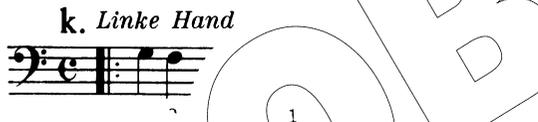
d. Linke Hand

d.  e. 

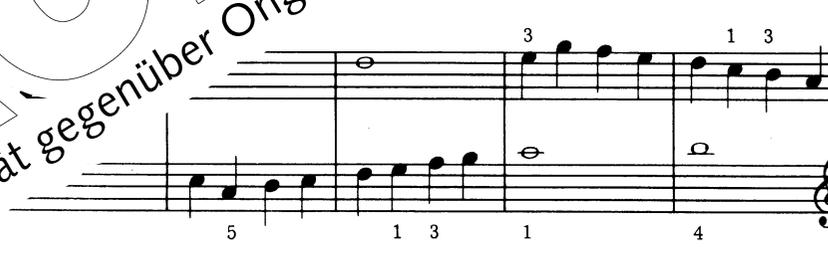
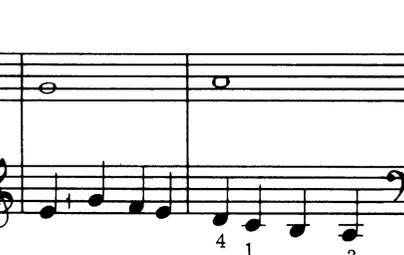
g. Rechte Hand

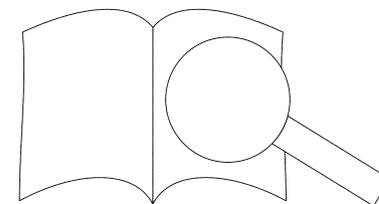
g.  i. 

k. Linke Hand

k.  m. 

30

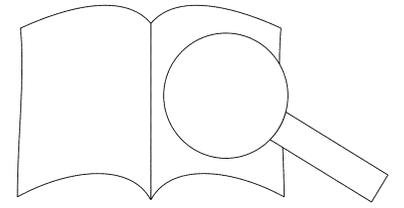
 



40.

42.

43.



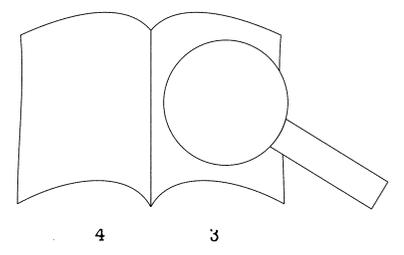
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

44.

45. *Langsam*

46. *Recht*

die Herzen
; streng binden.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

48.

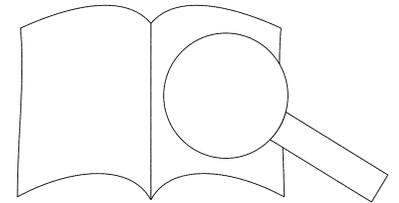
Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.

Musical notation for the second system, measures 5-8. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.

Musical notation for the third system, measures 9-12. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9. Unterbiegen und Überslagen der Finger

Um in mehrstimmigen Sätzen allzu häufigem Fingerwechsel auszuweichen und dennoch ein streng gebundenes Spiel zu erreichen kann mitunter der vierte oder der dritte Finger über den fünften oder der dritte über den vierten gesetzt werden. (Umgekehrt kann der fünfte Finger unter den vierten oder dritten, sowie der vierte unter den dritten gesetzt werden.) Die Anwendung dieser neuen Fingersätze verlangt sorgfältige besondere Übung.

50. Rechte Hand

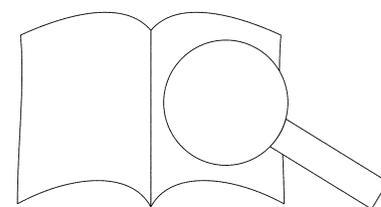
Exercise 50, right hand, measures 1-6. The notation is in treble clef with a common time signature. It consists of six measures, each with a different fingering pattern indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure 1: 1 2 3 4 5. Measure 2: 1 2 3 4 5. Measure 3: 1 2 3 4 5. Measure 4: 1 2 3 4 5. Measure 5: 1 2 3 4 5. Measure 6: 1 2 3 4 5.

Linke Hand

Exercise 50, left hand, measures 1-6. The notation is in bass clef with a common time signature. It consists of six measures, each with a different fingering pattern indicated by numbers 1-5 below the notes. Measure 1: 5 4 3 2 1. Measure 2: 5 4 3 2 1. Measure 3: 5 4 3 2 1. Measure 4: 5 4 3 2 1. Measure 5: 5 4 3 2 1. Measure 6: 5 4 3 2 1.

51.

Exercise 51, right and left hands, measures 1-10. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. It consists of ten measures, each with a different fingering pattern indicated by numbers 1-5 above or below the notes. Measure 1: 1 2 3 4 3 4. Measure 2: 1 2 3 4 3 4. Measure 3: 1 2 3 4 3 4. Measure 4: 1 2 3 4 3 4. Measure 5: 1 2 3 4 3 4. Measure 6: 1 2 3 4 3 4. Measure 7: 1 2 3 4 3 4. Measure 8: 1 2 3 4 3 4. Measure 9: 1 2 3 4 3 4. Measure 10: 1 2 3 4 3 4.



Terzengänge. Auf den ersten Blick scheint bei nachfolgenden Fingersätzen an einzelnen Stellen ein exaktes Legato unmöglich. Fließende sorgfältige, bei sehr langsamem Tempo beginnende Übung wird jedoch zu einem ganz befriedigenden Resultate führen.

53. Rechte Hand

a.

b.

c.

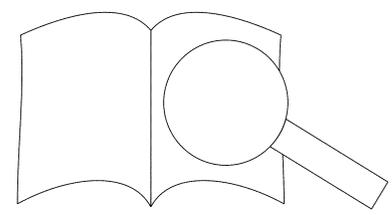
d. Linke Hand

e.

f.

g. R. H.

h. L. H.



5 11 45 1 3

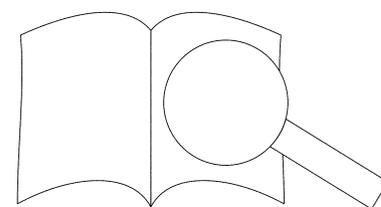
PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

10. Abgleiten, Übergleiten und Fortrücken der Finger

Bei weiten Spannungen oder vielstimmigem Spiele ist es oft unmöglich, das Legato durch Aufsetzen eines unbetätigten Fingers zu erreichen. Man ist also gezwungen, mit demselben Finger nacheinander verschiedene Tasten zu erreichen. Am leichtesten lässt sich die Bindung herstellen, wenn auf eine Obertaste die nächstliegende Untertaste kommt. Schwieriger ist es, ein Legato zu erreichen, wenn zwei Untertasten mit demselben Finger zu spielen sind. (Übergleiten) dabei nur wenig, so daß statt eines ungebundenen Fortrückens ein gebundenes Hinübergleiten erzielt wird. Um ein strenges Legato, wenn ein Finger von einer Unter- auf eine Obertaste fortrücken soll. Durch hier mögliche Bindung erreicht werden. Die letzten zwei Applikaturen sind in den Mittelstufen zu finden.

Bei Nr. 55–60 jede Hand einzeln vorüber
55. Con moto

57.



58.

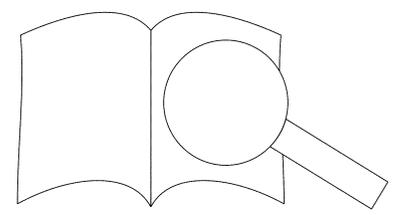
R. H.

L. H.

59.

60. Stimmenkreuzung

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



B. Literatur - Beispiele für das Manualspiel

a) Bizinien

Orlandus Lassus

61. Bizinium

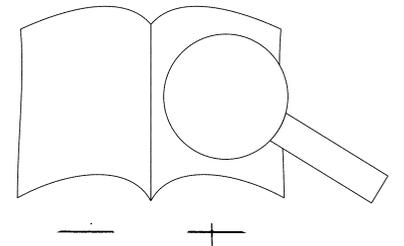
The first system of musical notation for 'Bizinium' by Orlandus Lassus. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4.

The second system of musical notation. The treble clef continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass line continues with quarter notes D4, E4, and F4. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation. The treble clef features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4.

The fourth system of musical notation. The treble clef has quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass line continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4.

The fifth system of musical notation. The treble clef has quarter notes A5, B5, C6, and B5. The bass line continues with quarter notes A4, B4, C5, and B4.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes.



Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff continues the accompaniment.



Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with quarter notes and eighth notes, and the bass staff provides a steady accompaniment.



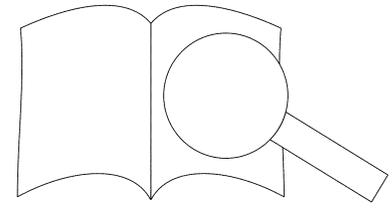
Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff continues the accompaniment.



Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff features a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff provides the accompaniment.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



62. Freu dich, du werthe Christenheit

nach Joh. de Cleve (17)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes. A dynamic marking 'c. f.' is present in the first measure of the bass staff.

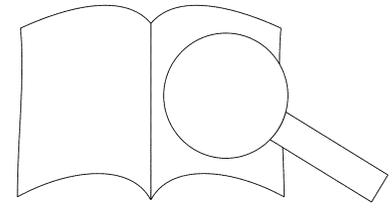
The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over a note in the upper staff towards the end of the system.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over a note in the upper staff towards the end of the system.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over a note in the upper staff towards the end of the system.

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



63. Niederländisches Lied

Samuel Scheidt

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, with various rhythmic patterns and accidentals.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system, showing a continuation of the melody and bass line with some chromatic movement.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues, featuring a prominent bass line with sixteenth-note patterns.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music concludes with a final cadence in the upper staff and a more active bass line.

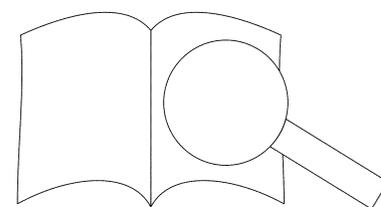
PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

PARTITUR

Carus-Verlag



64. Wie schön leucht' uns der Morgenstern

Samr

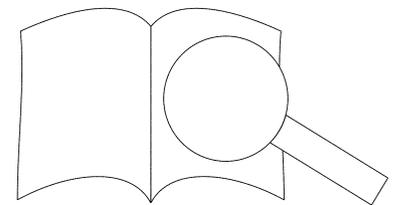
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff has a more active bass line with eighth-note patterns. The dynamic remains piano.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff has a more active bass line with eighth-note patterns. The dynamic remains piano.

The fourth system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff has a more active bass line with eighth-note patterns. The dynamic remains piano.

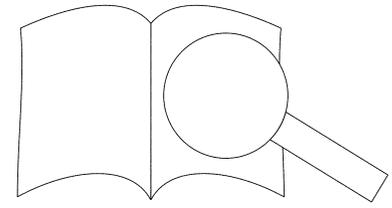
The fifth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff has a more active bass line with eighth-note patterns. The dynamic remains piano.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

65. Magnificat octavi toni

Joh. Pachelbel (1653-1706)



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

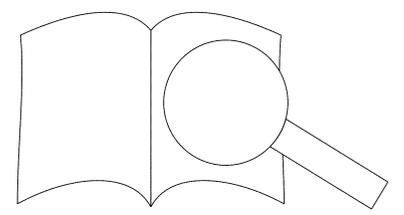
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark reading 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the entire page. Below the watermark, there is a line of text in German and English: 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'. In the bottom right corner, there is a simple line drawing of an open book with a magnifying glass over it.

66. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (O heil'ge Seelenspeise)

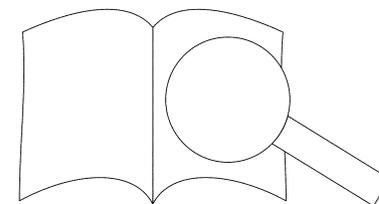
Joh. Bernhard Bach (1676 - 1749)



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

67. Fuge *)

Georg Fr. Händel (1685 - 1764)



PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

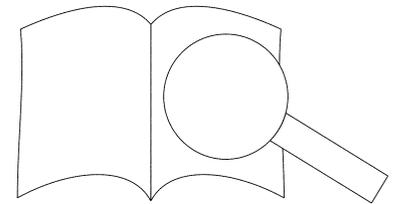
Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag



68. Kanon

M. Hermann Schroeder (* 1904)



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

69. Fughette 1)

Allegretto non troppo

Hermann Schr

The first system of musical notation for 'Fughette 1)' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

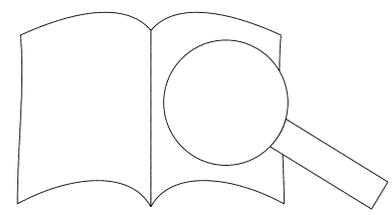
The second system of musical notation continues the piece. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with a steady accompaniment.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The dynamics remain consistent with the previous systems, and the melodic and accompaniment parts are clearly defined.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The melody in the right hand ends with a flourish, and the left hand provides a final accompaniment.

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Verl:

Carus

rall

70. Jesu, meine Freude¹⁾

Karl Höller, op. 22 II (* 1907)
poco rall.

II p
III. pp
espress.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert
Leuckart, München-Leipzig
Carus 91.000

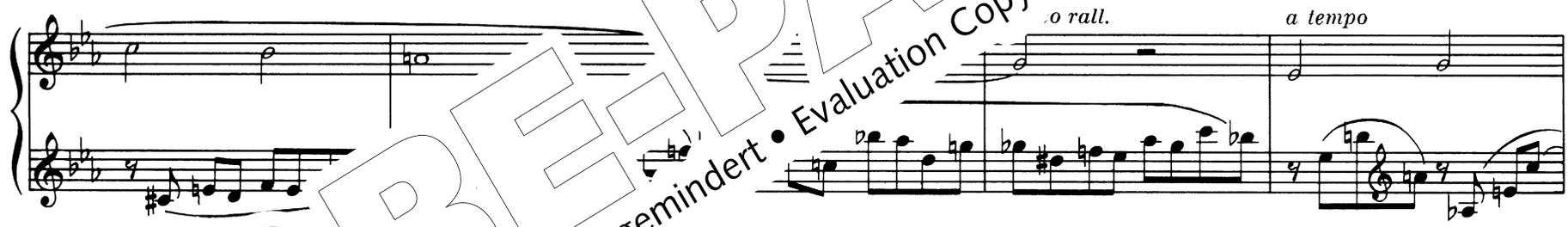
poco rall. III. *pp* *dolciss. (ruhiger)*



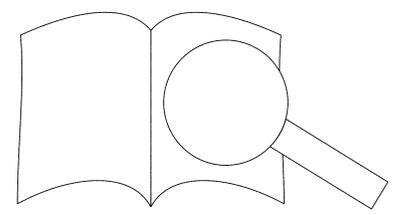
poco rall. II *at*



poco rall. *a tempo*



rall.



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

b) Dreistimmiger Manualsatz

71. Niederländisches Lied

Samuel Sch...
...

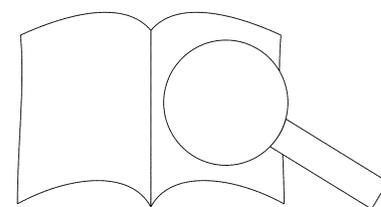
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The bass line has a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, and a half note D4. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation shows the continuation of the melody and bass line. The upper staff has a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The bass line has a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, and a half note D4. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation is the final system on the page. The upper staff has a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The bass line has a half note G3, quarter notes A3, B3, and C4, and a half note D4. The system concludes with a double bar line.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



72. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

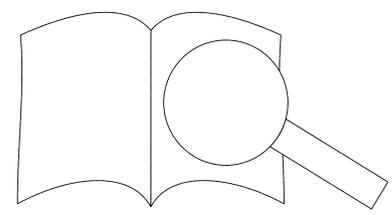
Friedr. Wilh. Zachow

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag



73. Christus, der ist mein Leben (Beim letzten Abendmahle)

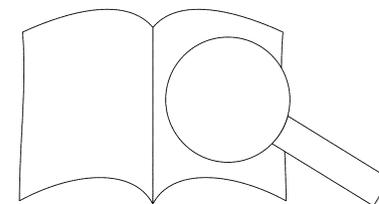
Joh. Gottfr.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G3, an eighth note F3, and a quarter note E3. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a half note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lower staff continues with a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note F4, an eighth note E4, and a quarter note D4. The lower staff continues with a quarter note D3, an eighth note C3, and a quarter note B2. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues with a quarter note C4, an eighth note B3, and a quarter note A3. The lower staff continues with a quarter note A2, an eighth note G2, and a quarter note F2. The system concludes with a double bar line.



PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

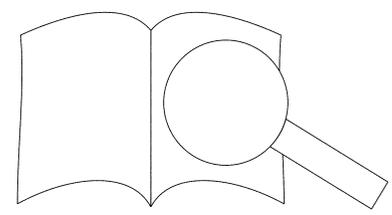
Evaluation Copy - Quality may be reduced

74. Gelobet seist du, Jesu Christ

Joh. Gottf

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

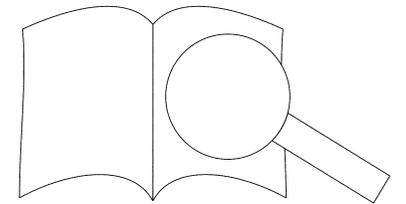


c) Vierstimmig

Manuallsatz

75. Fugato

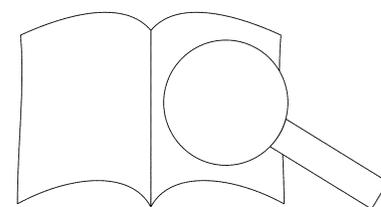
G. B. Fasolo (um 1645)



76. Ricercare (1. Teil des „Ricerca. Dopo il Credo“)

Girolamo Frescobaldi (15^o)

The image displays a musical score for a piece titled "76. Ricercare (1. Teil des „Ricerca. Dopo il Credo“)" by Girolamo Frescobaldi (15^o). The score is presented in two systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single system with a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark that reads "PROBE PARTITUR" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".



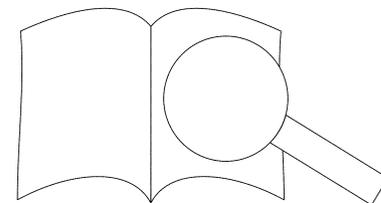
Musical score for the first system of the hymn. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with some notes marked with 'p' for piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

77. Hymnus „Ave maris stella“

Musical score for the second system. It continues the two-staff format. The treble staff features a melodic line with a fermata over a note. The bass staff provides accompaniment. The watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the system.

Musical score for the third system. The melodic line in the treble staff continues with various note values and rests. The bass staff accompaniment remains consistent. The watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the system.

Musical score for the fourth system. The melodic line in the treble staff concludes with a final cadence. The bass staff accompaniment also concludes. The watermark 'PROBE PARTITUR' is visible across the system.



79. Präludium

Fried-

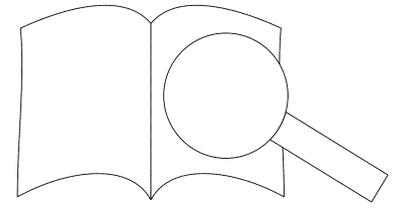
The first system of musical notation for '79. Präludium'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The music features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

The second system of musical notation for '79. Präludium'. It continues the two-staff format from the first system, showing further development of the chordal and melodic material.

The third system of musical notation for '79. Präludium'. It concludes the piece with a final chord in the right hand and a melodic phrase in the left hand.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



A. Technische Übungen

1. Übungen mit wechselnden Füßen in der Mitte der Klaviatur

80. a. (nicht heruntersehen)

Exercise 80a: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: C4, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

b.

Exercise 80b: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: C#4, G#3, F#3, E#3, D#3, C#3, B#2, A#2, G#2, F#2, E#2, D#2, C#2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

c.

Exercise 80c: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

d.

Exercise 80d: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

e.

Exercise 80e: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

f.

Exercise 80f: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

Exercise 80g: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

g.

Exercise 80g: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

Exercise 80h: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

Exercise 80h: A single staff of music in bass clef, common time (C). It consists of a sequence of notes: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2. There is an accent (^) under the first note and a breath mark (V) above the second note.

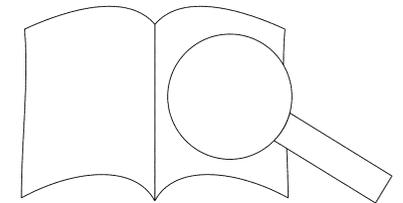
81. Linke Hand

Exercise 81: A grand staff with two staves. The left hand part is on the bottom staff, starting with a 'Pedal' marking. The right hand part is on the top staff, starting with a '1' marking. The notes are: C4, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

82.

Exercise 82: A grand staff with two staves. The left hand part is on the bottom staff, starting with a '1' marking. The right hand part is on the top staff, starting with a '4' marking. The notes are: C4, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Exercise 83: A grand staff with two staves. The left hand part is on the bottom staff, starting with a '5' marking. The right hand part is on the top staff, starting with a '1' marking. The notes are: C4, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.



83. Linke Hand

84. R. H. 4

85.

86.

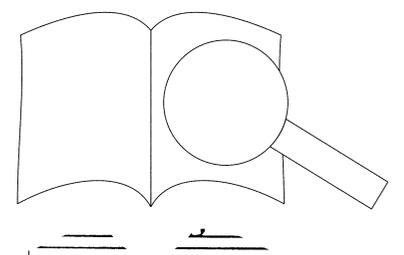
C. Hofner

88.

C. Hofner

89.

C. Hofner



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

90.

Musical score for exercise 90, measures 1-5. The score is written for piano in a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

91.

Musical score for exercise 91, measures 1-5. The score is written for piano in a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

92.

Musical score for exercise 92, measures 1-5. The score is written for piano in a key signature of two sharps (F# and C#) and common time (C). It consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

PROBEPARTITUR

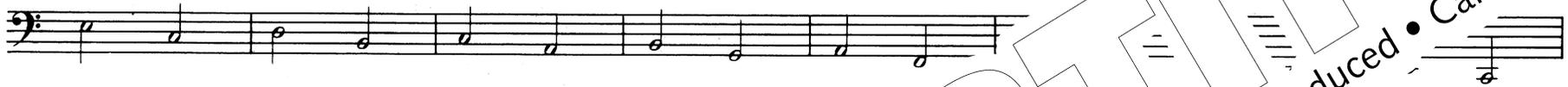
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

C. Hofner

2. Wechselnde Füße, ganzer Pedalumfang, größere Sprünge

(Diese und die folgenden Übungen nach allen Tonarten transponieren. Ferner alle Beispiele auch in Moll üben.)

93. a.



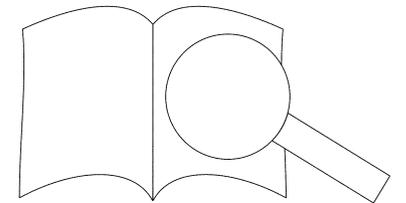
b.



c.



d.



f.

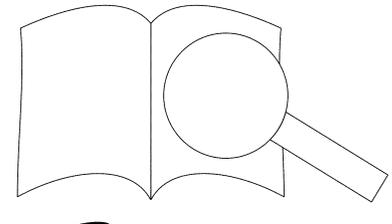


g.



Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

h.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

k.



l.



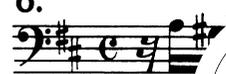
m.



n.



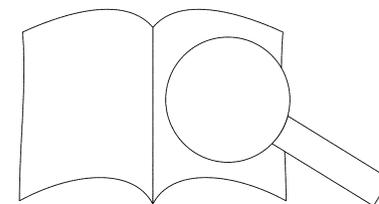
o.



Ev. Habert (1833-1896)

Joh. Ev. Habert

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



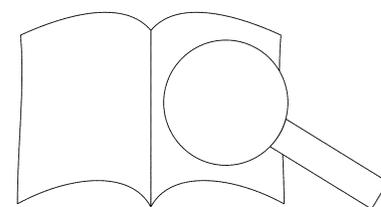
94. Linke Hand

Pedal

95. Linke Hand

Peda!

Joh. Ev. Habert

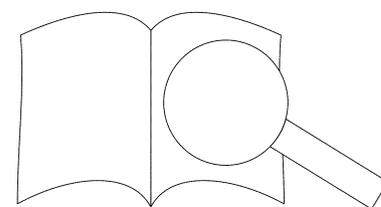


96.

Linke Hand

Joh. Ev. H

Pedal



PROBE
Ausgabequalität gegenüber

Original evtl. gemindert

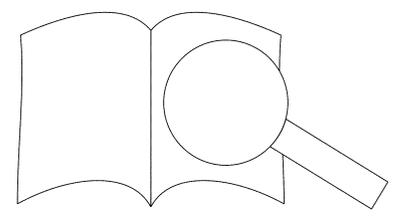
Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

97.

Trio

H. Knecht



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

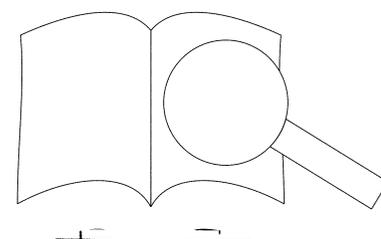
Chr. H. Rinck

99.

100.

101. Trio

102. Fünfstimmig



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5 4 3 5 4 3 5 4 3 2 1 5

103.

3 4 5 4 3 5 2

104.

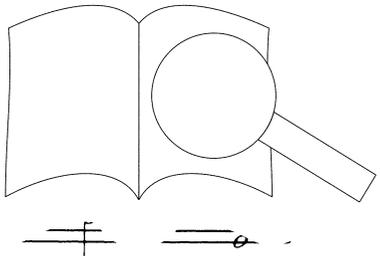
II 5 1 5 4 1 5

F. J. Breitenbach

105.

5 3 2 4 2 5 5 4 5 4 3 2 1

Qualstimme ist auch eine Oktave tiefer zu spielen.



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

3. Der laute und stille Fußwechsel

auf derselben Taste kommt im Pedalspiel ziemlich oft in Anwendung. Beim lauten Wechsel ist der erste Ton etwas zu ver-
 so daß zwischen ihm und seiner Wiederholung eine kleine Pause entsteht. Der stille Wechsel hat natürlich unhörbar zu-
 was besonders auf Obertasten eingehende Übung erheischt. In beiden Fällen wird in der Regel der ablösende Fuß
 ren gesetzt. Bei den Untertasten jedoch schiebt sich in der tiefsten Pedalgegend der linke unter den rech-
 rechte über den linken, während in der höchsten Pedalgegend sich der rechte unter den linken schiebt und
 ten Fuß setzt.

106. a. *sim.* = *simile* d. h. in gleicher Weise auszuführen

b. *sim.* = *simile* d. h. in gleicher Weise auszuführen

c. *sim.* = *simile* d. h. in gleicher Weise auszuführen

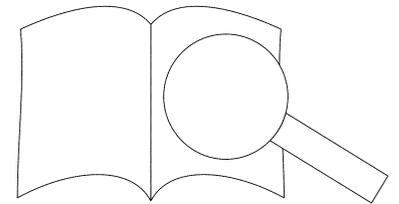
Stiller Wechsel

Dasselbe auch in Cis dur

Auch in Cis, D, Es, E, F

Dasselbe auch in Des u. C

sim.



108. Linke Hand

2 4 1 1 2 2 2 1 3 3 5

p *sim.*

3 #p p 3 #p p 3

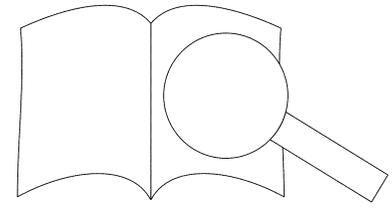
109.

110.

5 3 1

p *p*

Fr. Schneider



111.

Fr. Schneider

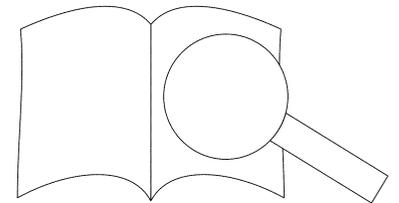
Musical score for exercise 111, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The bottom staff includes articulation marks (v) and slurs.

4. Unter- und Übersetz

Hierbei kommt wiederum der abwechselungsweise Gebrauch des rechten Fußes, so lange nicht zwingende Gründe eine andere Applikatur für den rechten Fuß vorsehen, der überhaupt Regel bleibt, so lange nicht zwingende Gründe eine andere Applikatur für den linken Fuß vorsehen, findet nur Übersetzen, niemals Unteretzen statt. Im Übrigen merke man sich: In der ersten Übung des linken, es setzt also der rechte Fuß über, der linke unter; in der obren Oktave des rechten, es hat also der linke Fuß zu über,- der rechte zu untersetzen.

112. a.

Musical score for exercise 112. a, consisting of three staves in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes articulation marks (v) and slurs. The bottom staff is marked 'sim.'.



c. *sim.*

d.

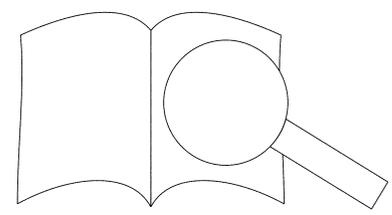
e.

f.

g.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



h.

113. Linke Hand

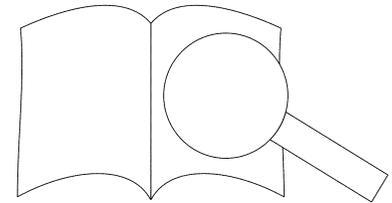
114.

115.

Erst in Dur, dann in Moll üben

116.

D. H. Engel



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1 4 5 2 4 1 45 45 4 3 5 1 2 4 34 2 34

2 4 5

V V

117. Trio

II 1 4 5 2 5 2 3 1

I 5 1 2 5 1 2 3 3 2

V V V V V

118. Trio

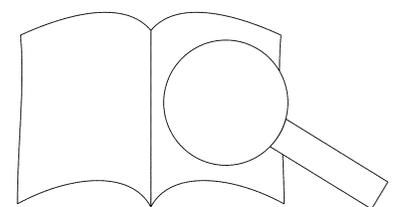
1 2 2 4 2

1 1 4 5 2 1 2 3

V V V

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5. Die gebräuchlichsten Tonleitern im Pedal

119. a.



b.



120.



121. a.



beginnt der linke Fuß und wird rückwärts, der rechte vorne gesetzt

d.



Wird die Tonleiter weil in der 2. Okt: lung wird nach de

wechseln, der Fußstel-

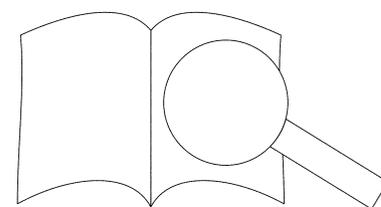
Nach dem Bisherigen wird der Schüler in den folgenden Tonleitern die Fußstellung selbst treffen.



d.



e.



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

f.

127.

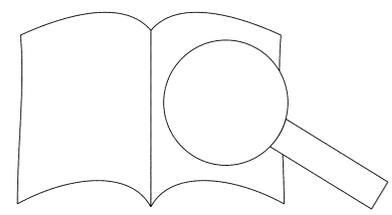
A. Hesse

128.

A. Mühling (1786-1847)

PROBEN

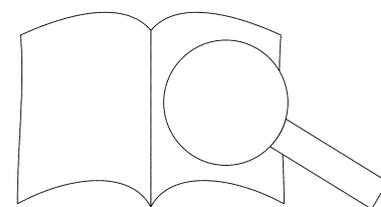
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



129.

130.

J. G. Herzog



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

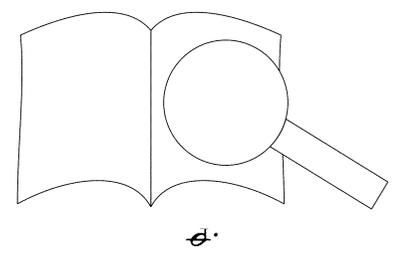
3 1 4 2 3 2 1 4

/ L. H.

131.

5 3 45 12 45 1 4 2 4 1 3

2 1 5 2 5 1 2 5 1 4



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das kunstvollere Pedalspiel

6. Gebrauch von Spitze und Absatz. Künstliche Applikatur

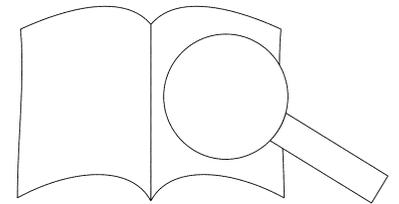
Die bisher geübte, sogenannte natürliche Pedalapplikatur, bei welcher der Anschlag stets mittels der Fußspitze (Spitze) zu betrachten. Sie ist auch fernerhin zu bevorzugen, weil sie vor allem geeignet ist, ein einzelnes Pedal zu betreten. In solchen Fällen aber reicht sie nicht aus, wenn die Pedalapplikatur nicht unbequem und die ruhige Pedalapplikatur beeinträchtigt werden soll. In solchen Fällen wird die künstliche Applikatur, d. h. der wechselweise Gebrauch von Spitze und Absatz (Absatz) mit verwendet. Um der naheliegenden Gefahr eines undeutlichen, unpräzisen Spieles auszuweichen, ist es notwendig, die künstliche Applikatur im Anschlag (aus dem Fußgelenk) zu dringen. Die durch \wedge oder \vee eingetragenen Zeichen sind als künstliche Applikatur zu verstehen. Die durch \wedge oder \vee eingetragenen Zeichen sind als künstliche Applikatur zu verstehen. Die durch \wedge oder \vee eingetragenen Zeichen sind als künstliche Applikatur zu verstehen.

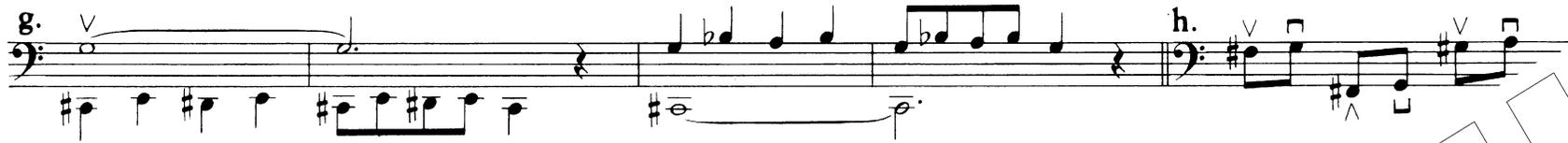
132. a.

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

zu üben

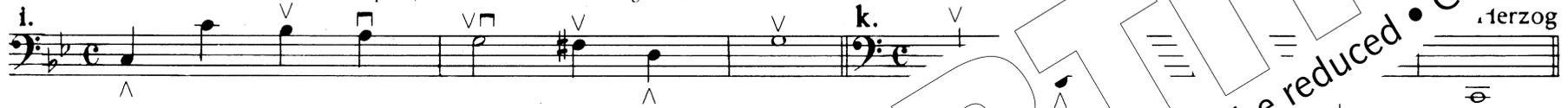
etc.



g. 



Stiller Wechsel zwischen Absatz und Spitze, nur auf Untertasten möglich. Damit ist sehr oft ein Vor- und Zurück!

i.  k. 

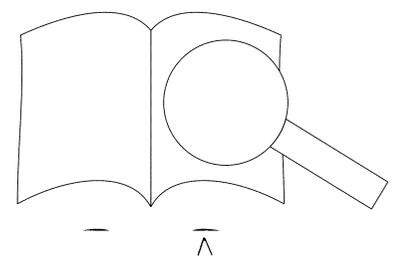
l. 

m.  J. S. Bach

n.  J. S. Bach

133. 

134. 



PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

135.

J. G. Albrechtsberger (1736–1809)

Musical score for exercise 135 by J. G. Albrechtsberger. The score is in G major and common time. It features a piano accompaniment with a 'Ped.' (pedal) marking in the first system. The second system includes various musical notations such as slurs and dynamics.

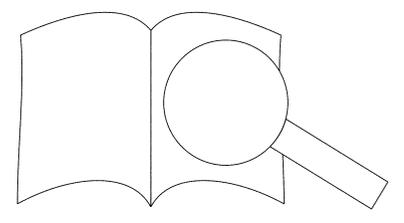
136.

Gottlieb Muffat (1690–1770)

Musical score for exercise 136 by Gottlieb Muffat. The score is in G major and common time. It features a piano accompaniment with a 'V' (accents) marking in the first system. The second system includes various musical notations such as slurs and dynamics.

PROBEN

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



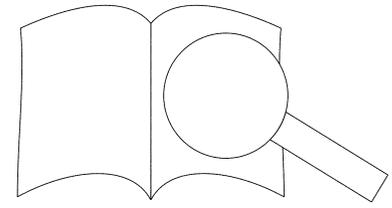
7. Schwierigere Übungen für Pedal und Manual

Regelmäßiger Fußwechsel

(nicht heruntersehen!)

auch in D, Es, E, F

137. a.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

J. L. Krebs (1714 - 1792)



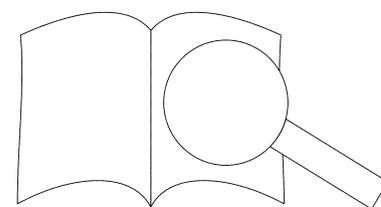
Joh. Ludw. Krebs



138



C. Hofner



Carus 91.000

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

b.

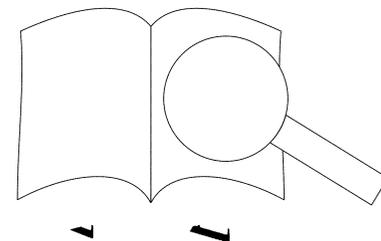
Desgleichen in C und Es, d und c (melodisch)

c.

e.

f.

Ch. H. Rinck



PROBEPARTITUR

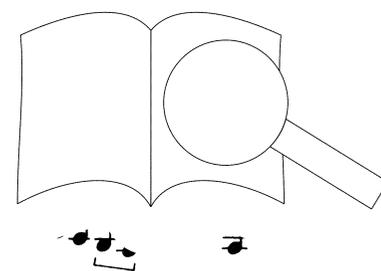
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

h. C. Hofner

i. C. Hofner

139.

140. Fr. Schneider



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

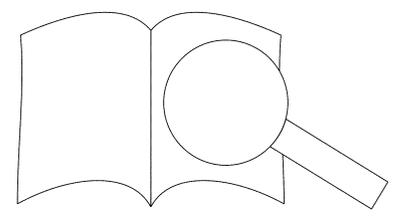
142.

Auf richtige Akzentuierung und rhythmische Genauigkeit der Pedalstimme ist be-

143.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8. Künstliche Applikatur

Gebrauch der Seiten des Fußballens. Das Abgleiten.

Folgen zwei oder drei benachbarte Obertasten aufeinander, bei denen ein Fußwechsel nur unbequem und schwerfällig wäre, so kann die tiefere Obertaste von der linken Seite des Fußballens (und die nächst höhere Obertaste von der rechten Seite des Fußballens) niedergedrückt werden. () Diese Applikatur, sowie das Abgleiten von einer Obertaste zu einer anderen mittels der Fußspitze kommt hauptsächlich beim Doppelpedalspiel und wenn ein Fuß anderweitig. Crescendo-, oder des Echokastentrittes beschäftigt ist, zur Verwendung.

144. a.

b.

c.

d.

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

C. Hofner

C. Hofner

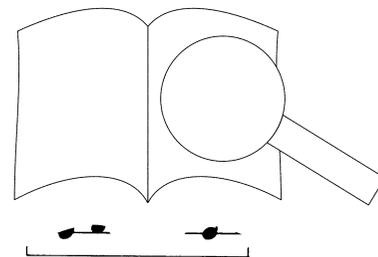
145. Etüde
Allegro

The first system of the piece consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes. The lower staff is in bass clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several slurs and accents.

The second system continues the piece with similar notation. The bass line shows a continuation of the rhythmic pattern, while the treble line has more melodic movement. A fermata is placed over a note in the treble staff.

The third system shows further development of the musical ideas. The bass line has some rests and then resumes its pattern. The treble line features some chords and melodic lines. A fermata is also present in the treble staff.

The fourth system concludes the page with a final melodic line in the bass staff and chords in the treble staff. The piece ends with a double bar line.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

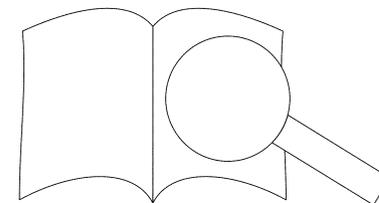
Pedal - Triller

146. a.

b.

Chr. H. Rinck

Ausführung



PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

B. Literatur - Beispiele für das Pedalspiel

a) Pedal - Solo

147. Präludium C Dur

Vincent Lübe



148. Präludium C Dur



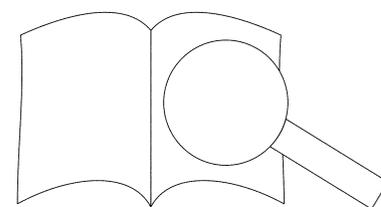
149. Präludium d - moll



150



Dietrich B



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

151. Präludium C Dur

Joh. Seb. Bach (1685

Three staves of musical notation for the first piece. The first staff is in bass clef with a common time signature (C) and a 7/8 time signature. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns.

152. Präludium G Dur

J. S. Bach

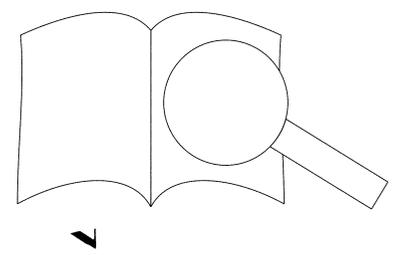
Three staves of musical notation for the second piece. The first staff is in bass clef with a G-clef (one sharp) and a 3/4 time signature. The second and third staves continue the piece.

153. Präludium

J. S. Bach

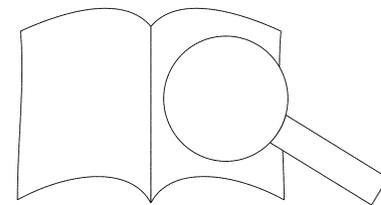
Three staves of musical notation for the third piece. The first staff is in bass clef with a B-flat key signature and a common time signature (C). The second and third staves continue the piece.

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



154. Toccata C Dur

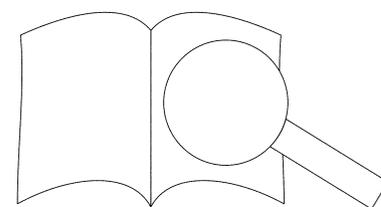
The image displays a musical score for a piece titled "154. Toccata C Dur". The score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including accents (tr) and a "p" (piano) marking. The score features several triplet markings (indicated by a "3" above the notes) and a trill (tr) in the sixth staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. A large, semi-transparent watermark "PROBEPARTITUR" is overlaid diagonally across the page, along with the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert" and "Evaluation Copy - Quality may be reduced". The Carus-Verlag logo is visible in the top right corner.



155. Toccata F Dur

The musical score consists of eight staves of music in bass clef, 3/8 time signature, and F major. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The piece is a toccata, characterized by its rhythmic and melodic patterns.

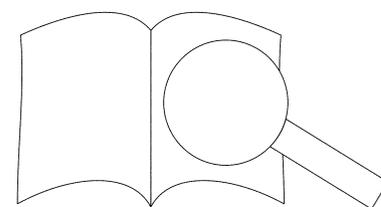
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



156. Pedalexercitium

J. S. R.

The image displays a musical score for 'Pedalexercitium' by J.S. Bach. It consists of ten staves of music, all written in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals such as naturals and flats. The score is presented as an evaluation copy, with a large watermark 'PROBEPARTITUR' overlaid diagonally across the page. The watermark also includes the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'. The Carus-Verlag logo is visible in the bottom right corner of the score area.



157. Was Gott tut das ist wohlgetan

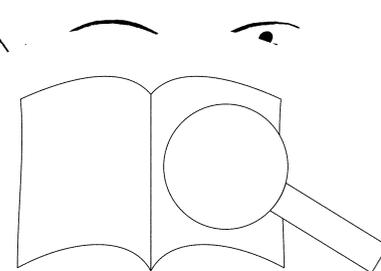
Daniel Magnus Gronau († 1777)

158. Toccata op. 69.6
Con spirito

Max Reger (1873–1916)

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



α Bock, Berlin – Wiesbaden

159. Toccata op. 80,11

Vivacissimo

Max

f sempre ben legato cresc.

ff

160. Toccata

f

tr

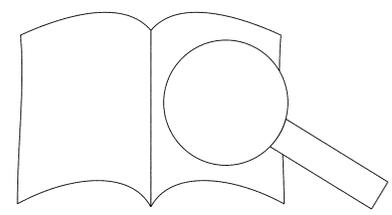
© 1923 by Universal

161

Kaspar

f *mf* *p*

Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz



162. Präludium in A (mixolydisch)

Flor Peeters (* 1903)

© Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz

163. Toccata (1942)

Joseph Ahrens (* 1904)

164. Präludium

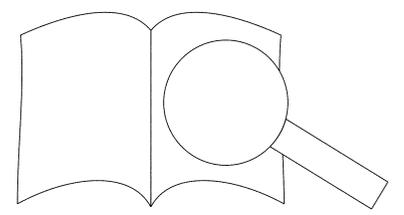
Hermann Schroeder

er Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

„odesbanden“



b) Das Trio - Spiel

Das Trio-Spiel auf zwei Manualen und Pedal ist wohl die vornehmste und feinste Art des Orgelspiels: sie gipfelt in den Orgelsonaten Johann Sebastian Bachs und seinen dreistimmigen Choralvorspielen. Diese Technik des Spiels soll man sowohl im Literaturspiel wie in der Improvisation ganz besonders pflegen.

165. Ricercare

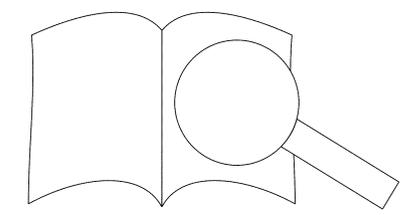
II.

II.

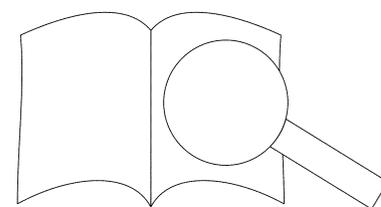
I.

Frescobaldi (1524–1594)

f



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 91.000

166. Da Jesus an dem Kreuze stund

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices. A dynamic marking *c. f. 8'* is present in the lower right of the system. A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

The second system of the musical score continues the piece with three staves in the same clefs and time signature as the first system. The notation includes various rhythmic values and rests. The watermark 'PROBE-PARTITUR' remains visible across the page.

The third system of the musical score concludes the piece with three staves. The notation includes a final cadence. The watermark 'PROBE-PARTITUR' is still present. In the bottom right corner of this system, there is a simple line drawing of an open book with a magnifying glass over it.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



First system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.

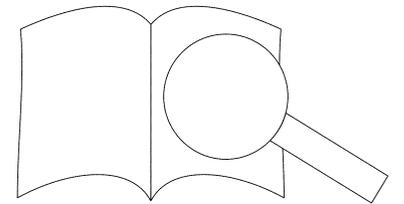


Second system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.



Third system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



167. In allen meinen Taten (O heil'ge Seelenspeise)

Joh. Gottf

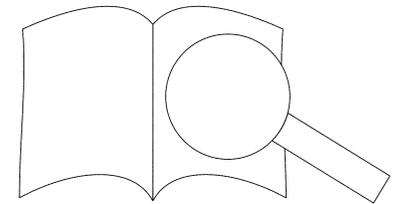
The first system of musical notation consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in G major and common time. The grand staff features a melody in the right hand with various ornaments and a bass line in the left hand. The separate bass staff contains a simple accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It features similar notation to the first system, with a grand staff and a separate bass staff. The melody in the right hand continues with various ornaments and rhythmic patterns.

The third system of musical notation concludes the piece with three staves. It features similar notation to the previous systems, with a grand staff and a separate bass staff. The melody in the right hand ends with a final flourish.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



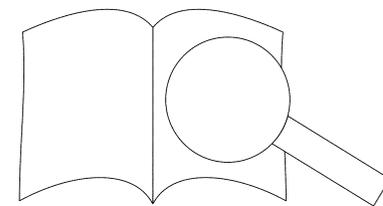
168. Vom Himmel hoch

Friedr. W:¹⁷

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a melody in the upper voice with various note values and rests, and a bass line with chords and single notes. A fermata is placed over a note in the upper voice in the second measure.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music continues the melody and bass line from the first system, with similar note values and rests.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music concludes the piece with a final cadence in the upper voice and bass line.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

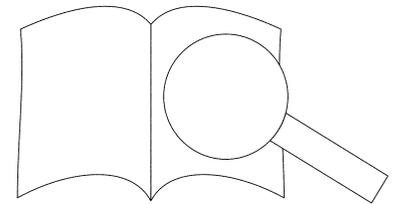
First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

Second system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

169. Jesu, meine

Friedr. Wilh. Zachow

Third system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.



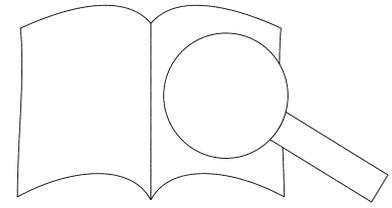
First system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of three staves (treble and two bass clefs) with various notes and rests.

PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



170. O Haupt voll Blut und Wunden *

G. Ph. Telemann (1)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time (C) and features a complex melodic line in the upper voices with various accidentals and a steady bass accompaniment.

The second system continues the musical piece with three staves. It maintains the same instrumental arrangement and time signature, showing further development of the melodic and harmonic material.

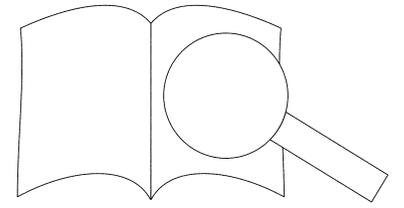
The third system concludes the piece with three staves. It includes a repeat sign at the beginning of the system and ends with a final cadence. The notation is consistent with the previous systems.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

* r

Überstimmen sind teilweise um eine Oktave höher gesetzt





First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various note values and rests.



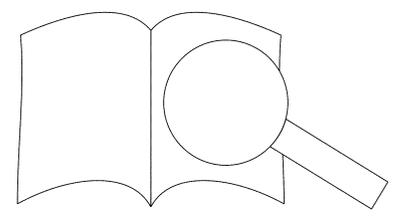
Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various note values and rests.



Third system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of various note values and rests.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



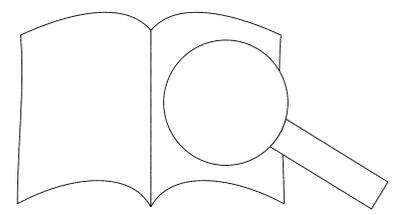
171. Vom Himmel hoch

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features three staves. The top staff has a melodic line with a 'c. f.' (crescendo forte) marking. The middle and bottom staves provide accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system of musical notation is the final system on the page. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line, while the middle and bottom staves provide the accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

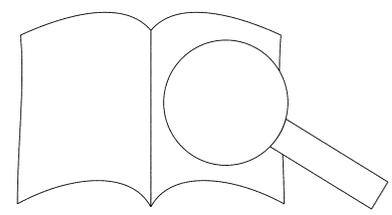


First system of a musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with fewer notes.

Second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement. The melodic line in the first staff features a trill-like figure and a fermata. The accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Third system of the musical score. The first staff has a melodic line with a fermata. The second and third staves continue the accompaniment. The system concludes with a final note in the first staff.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Carus 91.000

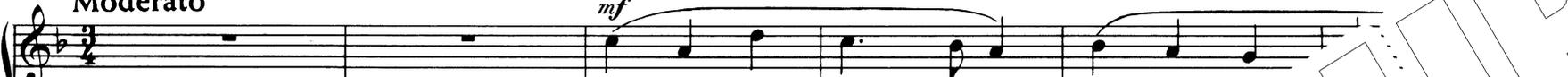
172. Choralvorspiel: Ihr Engel allzumal

J. Fr. Doppelbauer

Moderato

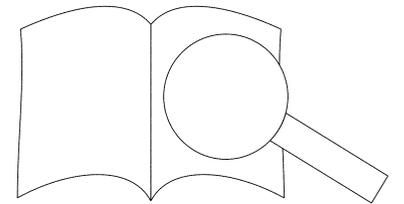
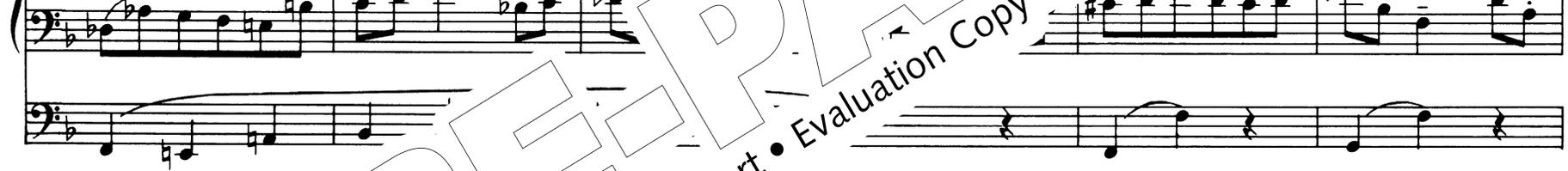
(8'4'+2 2/3')

mf

I. 

II. 

Ped. 



PROBEEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

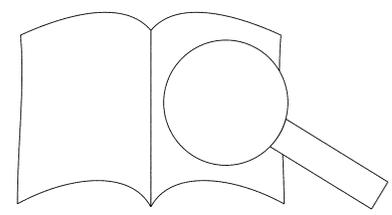
173. Choralvorspiel: Nun bitten wir den heiligen Geist

Ruhige Halbe ($\text{♩} = \text{ca } 60$)

Anton 17

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



174. Kommunionlied

Ernst Pfiffner (*)

Sospricht der Herr: Mein Fleisch und Blut sind Speis und Trank der E - wig - keit. Ko - stet, wie gut der Herr! Se - lig, wer ihm

Ruhig

poco rit.

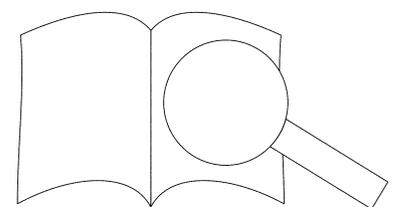
c.f.

This system contains the vocal line and the first system of piano accompaniment. The piano part is in 3/4 time and features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand.

c.f.

This system continues the piano accompaniment from the first system, maintaining the same musical texture.

This system continues the piano accompaniment, showing the final measures of the piece.



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

c) Der vierstimmige Orgelsatz

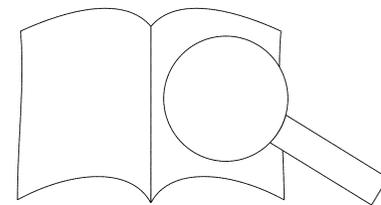
175. Toccata per l'Elevation

Girol

First system of the musical score, featuring a treble and two bass staves. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The two bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking 'r' is present in the first measure of the lower bass staff.

Second system of the musical score, continuing the piece. It includes a treble and two bass staves. The treble staff has a melodic line with some grace notes. The bass staves contain harmonic accompaniment. Fingering numbers 1, 1/3, and 1/2 are indicated in the lower bass staff.

Third system of the musical score, concluding the piece. It features a treble and two bass staves. The treble staff has a melodic line with a final flourish. The bass staves provide harmonic support. Fingering numbers 2, 5, and 5 are indicated in the lower bass staff.



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

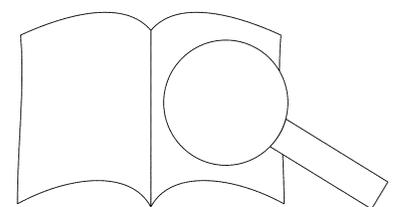
129

PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score system 1, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains a melodic line with various note values and rests, including a triplet of eighth notes. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above and below notes.

Musical score system 2, continuing the piece. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (1, 3) are present.

Musical score system 3, the final system on the page. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Fingering numbers (2, 4) are present.



176. Ricercar pro Festis Paschalibus super Initium Cantilena: Christ ist erstanden

J. K. F. Fischer

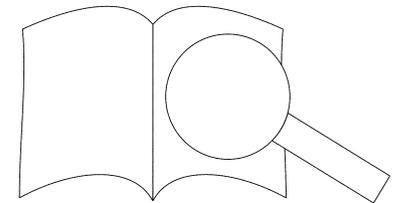
Alla breve

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a whole note chord in the treble staff, marked with an asterisk (*). The piece is in Alla breve time.

The second system of musical notation continues the piece. It features the same three-staff structure as the first system. The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

The third system of musical notation concludes the piece. It features the same three-staff structure. The melody in the treble staff ends with a final cadence, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Zu den Original-Melodie kann man die eingeklammerten Vorzeichen weglassen

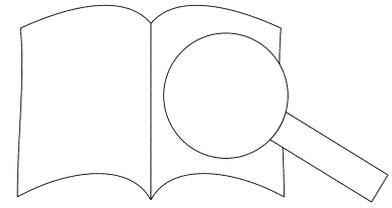


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.

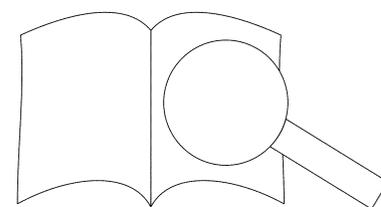
Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests.



177. Präludium u. Fuge (phrygisch)

J. K. F. Fischer



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

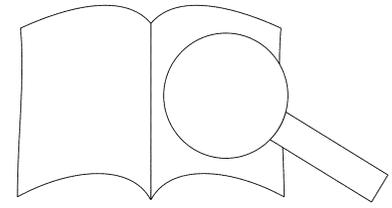
(Fuga)

Musical score for the second system, labeled '(Fuga)', featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

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

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



178. Präludium u. Fuge a - moll

Presto

J. K. F

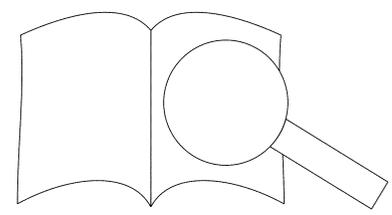
The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The time signature is 7/8, and the key signature has one flat (B-flat). The music begins with a series of eighth notes in the treble clef, followed by a more complex rhythmic pattern in the bass clefs.

Adagio

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The time signature is 7/8, and the key signature has one flat. The tempo is marked 'Adagio'. The music features a prominent melodic line in the treble clef with a wavy hairpin, and a more rhythmic accompaniment in the bass clefs.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The time signature is 7/8, and the key signature has one flat. The music continues with a complex interplay of notes across all three staves, including some chromatic passages.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Adagio

Fuga

PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

179. Fuga (Gegenfuge)

J. J. Fux (1660)

Thema

Th. i. Gegenbewegung

Th.

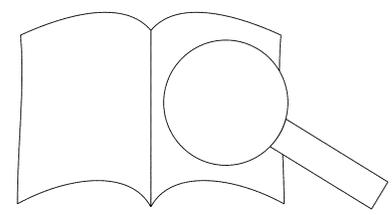
Th.

Th.

(Th.) Th.

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



180. Praeambulum tertii toni (phrygisch)

F. X. Murschhauser (1841)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 4, 2, 1, 2, 1, 3). The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with sustained notes and some movement. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid on the right side of the page.

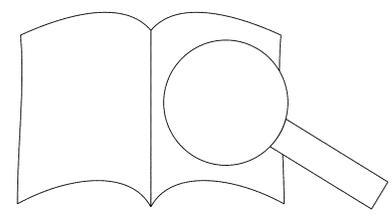
The second system continues the piece with similar notation. The top staff features more complex melodic patterns with ornaments and fingerings (4, 2, 4, 1, 5, 1, 5, 4, 4, 3, 4). The accompaniment in the lower staves remains consistent with the first system. The watermark 'PROBEPARTITUR' is prominent across the system.

The third system concludes the piece. The top staff has melodic lines with ornaments and fingerings (4, 4, 5, 1, 4, 5, 3, 4, 5, 2, 3). The bottom staves show the final accompaniment. A small icon of an open book with a magnifying glass is located in the bottom right corner of the system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar notation to the first system, with complex rhythmic patterns and fingerings. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Third system of musical notation, concluding the piece. It includes a final cadence and a double bar line. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

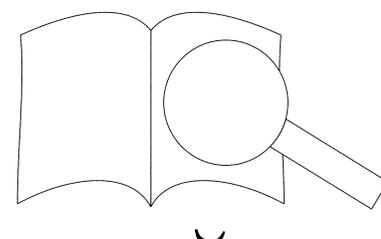


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

181. Versett

Gottl. Muffat (1690)

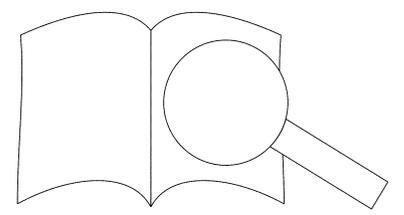
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



182. Präludium g - moll

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



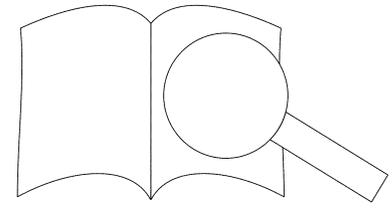
183. Toccata und Fuge

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a series of chords and melodic lines. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, 4, and 5. A fermata is placed over a note in the top staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns and melodic fragments. A fermata is present in the top staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music concludes with sustained chords and melodic lines. A fermata is present in the top staff.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

1

143

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



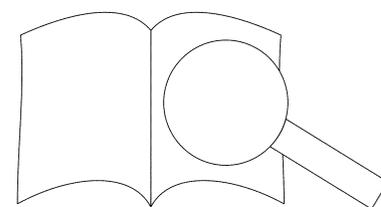
First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.



Second system of musical notation, continuing the grand staff. It includes various musical notations such as slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 4 and 2.



Third system of musical notation, concluding the piece with a double bar line. It includes a fermata over a note in the top staff. Fingerings are indicated with numbers 4 and 5.



184. Präludium

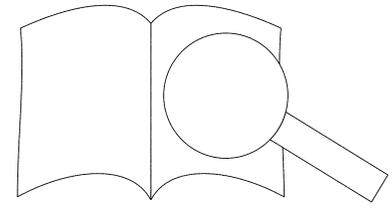
J. E. Eberlin (1702-17

The first system of the Präludium consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in a minor key and common time. It begins with a series of eighth notes in the treble, followed by a more complex rhythmic pattern involving sixteenth notes and eighth notes across all staves.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The treble staff features a prominent melodic line with many sixteenth notes. The bass staves provide harmonic support with longer note values and some rests.

The third system concludes the Präludium. It features a final melodic flourish in the treble staff and a steady bass line. The piece ends with a final chord in the bass staves.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. Below the watermark, the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' is printed. In the bottom right corner, there is a simple line drawing of an open book with a magnifying glass over it.

185. Fugato

J. G. Albrechtsberger (1781-1808)

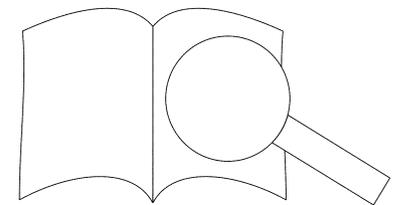
3 2 1 4 2 5 4 5 1

186. Fughette

J. G. Albrechtsberger

Ped 4

3 2 5 4 4 5 4 2 4



Man.

Carus 91.000

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A 'Ped.' (pedal) marking is present in the second system. A large, semi-transparent watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. Below the watermark, there is a line of text in German and English: 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'. In the bottom right corner, there is a simple line drawing of an open book with a magnifying glass over it. The page number '149' is located at the bottom right.

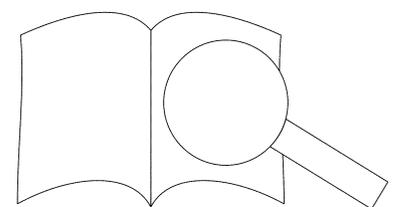
187. Präludium

Con moto

Abt G. J. Vogl

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



d) Der vollgriffige Orgelsatz und Doppelpedal

188. Präludium

Friedr. W.

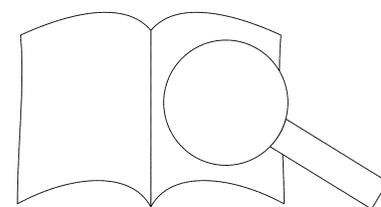
The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The two bottom staves are bass clef staves, with the upper one being the left hand and the lower one being the right hand. They contain a bass line with notes and rests, including some beamed eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It follows the same three-staff format as the first system. The melodic line in the treble staff continues with similar rhythmic patterns. The bass lines in the two bottom staves provide harmonic support with various note values and rests.

The third system of the musical score concludes the piece. It maintains the three-staff structure. The melodic line in the treble staff ends with a final note and a bar line. The bass lines in the two bottom staves also conclude with their respective notes and rests.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

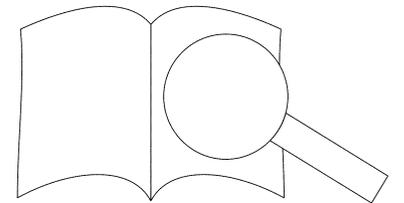


189. Präludium

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and begins with a forte (f) dynamic marking. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines across the three staves.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The notation concludes with various rhythmic patterns and melodic lines.



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

10

1

190. Benedicamus (Modus pleno Organo) *)

Sam.

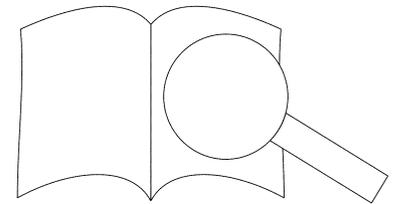
The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of the musical score continues the composition with three staves. It maintains the same instrumental arrangement and key signature as the first system, showing further development of the melodic and harmonic lines.

The third system of the musical score concludes the piece with three staves. The notation includes various rhythmic patterns and rests, leading to a final cadence. The key signature remains one flat.

*)

Joh. Seb. Bach, Wir glauben all an einen Gott, An den Wasserflüssen Babylons.



II. Teil

1. Die Begleitung des Kirchenliedes

a) Kadenzen als Ausgangspunkt

Die Harmonisation der Choräle (Kirchenlieder) setzt die Beherrschung der Harmonielehre voraus 1); d. h. die Verbindung der Drei- und Vierklänge, die Behandlung der harmoniefremden Töne (Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorausnahmen, Vorhalte.), sowie die Grundlagen der Modulation und die Kenntnis der Alteration: dieses zwar nicht nur auf dem Papier, sondern vor allem praktisch.

Orgeltechnisch ist zunächst auf die Aufteilung der Stimmen zu achten (auch im instrumentalen Satz werden die vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor, Baß genannt). Im wird gezeigt, wie man mittels der **Grundkadenz**

(T - SD - D - T)

(I - IV - V - I) die Harmonien praktisch

derholen kann. Hierbei

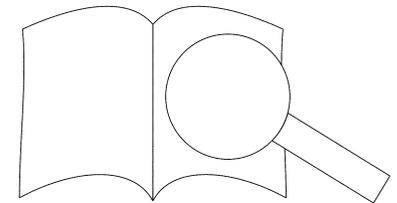
1) sämtliche Gr
sechsmal aus
und drein

ten
vi
auf der Orgel verlangt

Sopran und Alt in der rechten
Hand, Baß im Pedal. (Die linke
Stimme nicht mitspielen!) Zur Verdeut-
lichung der Stimmführung für das Ohr empfiehlt es sich,
auf einem anderen Manual zu spielen.

Bs. 1

der, Harmonielehre, Verlag Gerig, Köln



An Hand dieser Kadenz, auf der die gesamte harmonische Musik zwischen 1600 und 1900 beruht, sei auf ihre vielseitige Formung hingewiesen, die im Wesentlichen in den Varianten der SD bestehen: Auf der SD als Baßton kann außer einem Quintakkord ebenso ein Sextakkord oder Septakkord stehen. Der Sextakkord hat gegenüber dem Quintakkord (Grundton = Baßton) den Vorteil des Schwebenden, da er nicht auf dem Grundton des Akkordes steht; daher soll er im harmonischen Satz reichlich Verwendung finden. Mit Einführung der Septakkorde (Vierklänge) kommt in den Vertikal-Klang eine diatonische dissonante Spannung. Durch die Einfügung von alterierten Tönen (d. h. chromatische Veränderung der Stammtöne als künstliche Leittöne) z. B. zwischen den nicht quintverwandten Dreiklängen der IV. und V. Stufe ergibt sich zusätzlich eine chromatische Spannung.

Bs. 2

5 } eng u.
3 } weit
8 }
T

5

mit as
(* Neapol. 6)

6 7 5 6 6 7 7b 7b 7b 7b
b b b b b b b b

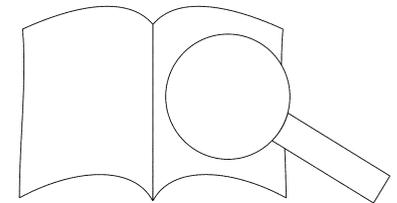
mit Fis u. as

mit tiefalterierte Sept.

D T

Nach dem F-Dur läßt sich das G-Dur nur erzwingen durch die Möglichkeit einer Hochalteration des Grundtons (f), oder die einer Tiefalteration der Terz (a^c), oder die einer doppelten Alteration (a^c f). Die im Bs 1 in allen Tonarten (6 Varianten) können nun bei den gegebenen Varianten in 6 auftreten. Systematisch weit in allen

der Halb-Schluß: Verweilen auf der Trug-Schluß: Ausweichung der I (Bs 3c). Dieser Trugschluß in allen Tonlagen 6 mal zu üben. Umgehung des übermäßigen doppelten Terz erscheinen!



Bs. 3a)

3b) 3c)

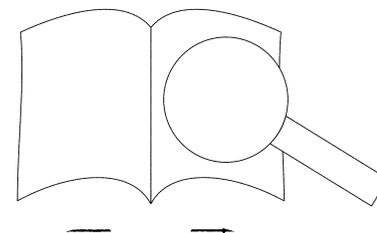
b) Melodische Analyse

Der eigentlichen Harmonisierung einer Melodie muß ihre melodische Analyse vorausgehen. Formal spricht man bei den Chorälen von Zeilenmelodik, d. h. die einzelnen Abschnitte – meist 2 oder 4 Takte – bilden eine melodische Einheit. Diese ist in sich und im Verhältnis zur Tonart des ganzen Liedes festzustellen. Zu dieser Feststellung benötigt man außer der Kenntnis der Verwandtschaft zwischen den Dur- und Molltonarten auch die Kenntnis der Kirchentonarten.

Von der Gregorianik bis in die Neuzeit sind die Kirchentonarten lebendig geblieben (Modi), die unterteilt in 4 plagale (abgesehen von der Kirchentonart des Tenors) und 4 authentische (abgesehen von der Kirchentonart des Soprans) sind.

Die Kirchentonarten sind im Mittelalter im Verhältnis zur Tonalität festzustellen. Zu dieser Feststellung benötigt man außer der Kenntnis der Verwandtschaft zwischen den Dur- und Molltonarten auch die Kenntnis der Kirchentonarten. Von der Gregorianik bis in die Neuzeit sind die Kirchentonarten lebendig geblieben (Modi), die unterteilt in 4 plagale (abgesehen von der Kirchentonart des Tenors) und 4 authentische (abgesehen von der Kirchentonart des Soprans) sind.

Bs. 4



Die Dominanten der authentischen liegen grundsätzlich eine Quinte über der Finalis. Die Ausnahme beim 3. Ton (phrygisch) – in dem ursprünglich ebenfalls die Quinte Dominante war – erklärt sich daraus, daß der Ton h (mit \flat = b rotundum oder b-molle, oder \square = b quadratum oder b-durum geschrieben und entsprechend gesungen) unbeständig war und zudem als h eine Leitton Tendenz zu c hatte. Die Dominanten der plagalen liegen eine Terz unter der authentischen, außer wenn sie (wie im 8. Ton) wieder auf h fielen. Dort ist sie dann c.

Für den Organisten ist es notwendig, kirchentonale Melodien nicht nur bestimmen, sondern auch hören zu können. Im Vergleich zu unserem Dur und Moll ergeben sich verschiedene Anlehnungspunkte: der 1.–4. Ton hat Mollcharakter (kleine Terz über Grundton), 5.–8. Ton hat Durcharakter. Besondere Charakteristica der einzelnen Tonarten sind:

Bs. 5

Am Beispiel... auf die Töne melodischer Mehr... Harmonischen für eine... Folgende Töne können verhalten:

- son, T im 6. Ton, D im 2. Ton
- im 1. Ton, D im 4. Ton, D im 6. Ton
- D im 3. Ton, D im 5. Ton, D im 8. Ton

die beiden dorischen haben keinen Leitton; die Eigenart gegenüber unserem Moll liegt in der großen Sext einer kleinen Terz über der Tonika: der sog. Sext.

die beiden phrygischen haben den sog. phrygische Sekunde.

die lydischen Tonarten

Dur durch die über

der sog. lydisch

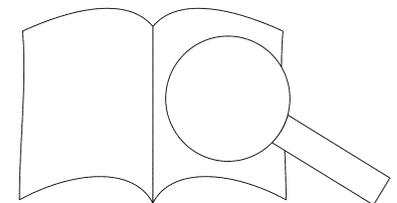
die mixolydisch

rem

es

c) Kirchentonkadenzen

Außer den in Bs. 2 u. 3 gezeigten Harmonisierung auch die der Kirch... Sie sind ursprünglich von der Kontur einer Gegenstimme zur Ober vierstimmigen Satz liegt diese G... Mittelstimmen ergänzen die beiden Klängen oder Sextakkorden.



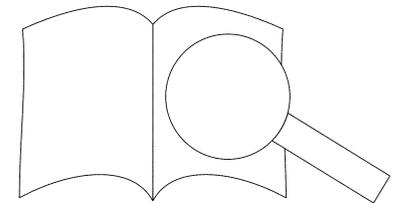
Bs. 6

Da zwei Mollakkorde hintereinander nicht als kadenzig empfunden wurden, hat man phrygisch mit einem klang geschlossen. Im heutigen Satz kann man alle Saakkorde bei älteren Melodien auch tertienändernd Kadenzbildung der klassischen Harmonik. Die Baßsprung V-I wirkt sich phrygisch auch im Dorischer

Bs.

gkeit ist die Transposition der Kirchtonale Kadenz. Bei Transposition erhält die das Vorzeichen der Tonart, die der Originaltonart betreffenden Tonart zu C-Dur entspricht: Dorisch original liegt einen Ganzton über c, also erhält jedes Dorisch das Vorzeichen der tieferen großen Sekund; z. B. dorisch fis hat vier #, Vorzeichen von E-Dur. Jedes Phrygisch hat die Vorzeichen der großen Terz tiefer, jedes Lydisch die Vorzeichen der tieferen Quart, jedes Mixolydisch die der tieferen Quint. (Da die authentischen und plagalen Tonarten die gleiche Tonika haben, gibt es 4 kirchentonale Kadenzen.)

Die im Bs. 6 gezeigten Kadenzen sind allen Tönen aus zu üben! Ebenso harmonische Kadenzen (auch transponiert).



Bs. 8

dorisch



phrygisch



lydisch



mixolydisch



d) Praktische Regeln zur Harmonisierung

1) Man stelle die Schlüsse der ...
 bei ist zu beachten, daß jed- ...
 nenkadenz Grundton, ...
 sein kann. Welcher I ...
 samtaufbau ...
 schluß zu

entfernter verwandte Harmonie. Ein Plagalschluß ...
 9a) oder ein Halbschluß (Bs. 9b) oder eine Auswei-
 chung auf eine diatonische Stufe (Bs. 9c) kommen beispie-
 lweise vor einer modulatorischen Fassung. Im Bs. 9 ist die
 1. Fermate achtmal verschieden harmonisiert; es kämen zu-
 nächst die Harmonisierungen a, b, c in Frage, wenn das B
 der 2. Fermate in der Modulation (Fassungen (d-g) er-
 scheint.

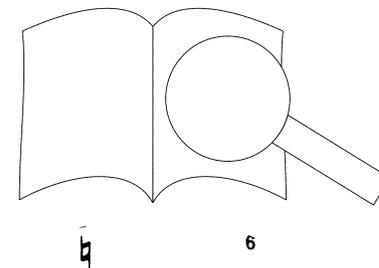
P

1. Fermate

a) b) c)

plagal myxol. III. Stufe

6



2) Auf jeden Ton einer Zählzeit (Viertel im 4/4 Takt, Halbe im Alla breve) nehme man grundsätzlich einen Akkord, bei Tonwiederholungen (Repercussionen) wechsele man die Harmonie oder wenigstens den Baßton. Achtelbewegungen sollen in sinnvoller Verteilung mittels Vorhalten, Durchgängen oder Nebennoten auftreten.

3) Bei halben Noten im 4/4 oder 3/4 Takt (Ganzen im Alla breve), die nicht Zeilenschluß sind, soll die Zählzeitbewegung entweder durch Harmoniewechsel oder durch Vorhaltsbildung bezw. Durchgangstöne weitergeführt werden (Bs. 10)

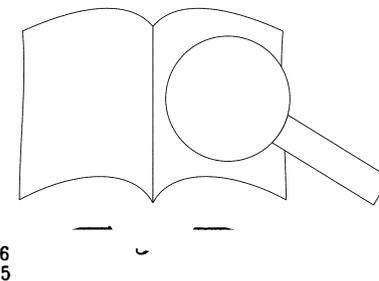
4) Besondere Sorgfalt ist auf die Baßführung zu legen, sie soll zuerst überlegt werden und zwar als Gegenmelodie zur Oberstimme. Die Baßnoten sollen die harmonischen Kadenzen ihrer

Zum Bs. 11 setze die Oberstimme anders als in dem Original. Die Baßnoten sollen die harmonischen Kadenzen ihrer

Bs. 10

Vorzeichen (also diatonisch oder chromatisch); dasselbe gilt für die eingeklammerten Töne vor den Tönen.

Bs. 11



e) Stilistik der Begleitung

Stilistisch lassen sich unsere Kirchenlieder in Bezug auf die Begleitung ganz allgemein in grober Übersicht in vier Gruppen aufteilen:

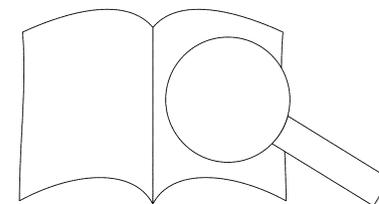
- 1) die rein kirchentonartigen Melodien
- 2) das deutsche Kirchenlied bis zur Zeit Bachs
- 3) das harmonische Lied (18. u. 19. Jahrhundert)

4) das zeitgenössische Kirchenlied

Die 1. Gruppe soll nach Möglichkeit in den Greckirchentonartigen Harmonisierung gehalten kommen die Eigenart der Tonalität am besten hör (Bs. 12a). Diese häufig aus den Melodien lassen sich alle der Bach'schen Alteration eigentümliche Klang

Bs. 12a

12b





Für die Lieder der 2. Gruppe ist naturgemäß die Begleitung, wie sie in den Bach'schen Chorälen vorliegt, das Ideal.

Die 3. Gruppe, in der viele volkstümliche Lieder minderen melodischen Gehalts existieren (Großer Gott, Deinem Heiland, Maria zu lieben), kann musikalisch profitieren, wenn man sie nicht mit der etwas weichen klassisch-romantischen Harmonik versieht, sondern auch hier die kraftvollere Art der Bach'schen Harmonik verwendet.

Der 4. Gruppe wäre ein zeitgenössischer Satz adäquat. Dafür ist allerdings ein für die Satztechnik erweitertes trapunktisches Studium erforderlich.

Natürlich muß der eigentliche Orgelsatz

aus realer Vierstimmigkeit Satz die ersten erst nach erwägung

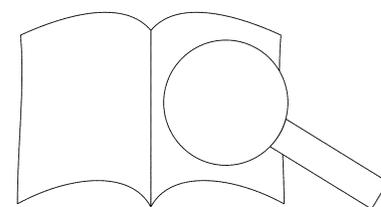
nicht in Erwägung zu setzen (Möglichkeit Satz, wie er im Bs. 13a Kadenzverzierungen hier weggelassen).

Begleitung: die größere Freiheit der sowie die gleichzeitig zu erstrebende Klang- auch für die Technik ein kontrapunktisches Studium (Bs. 13b).

Bs. 13a

Höh sei Ehr

Joh. S. Bach



PROBEPART
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 91.000

Bs. 13b Hoch meine Seele Gott nun preist ¹⁾

f) Das Vorspiel

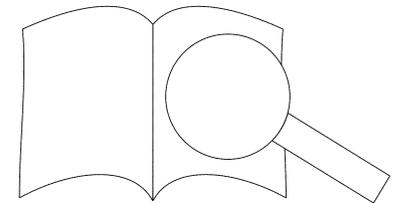
Hier ist nicht das „Choralvorspiel“ oder die größere Lied-Improvisation gemeint, sondern das einfache Lied-Vorspiel bezw. das Lied-Einspielen, dessen Zweck es ist, der Gemeinde musikalisch das Lied anzusagen. Dazu wird im allgemeinen die 1. Zeile genügen; zur Abrundung kann man auch zwei Zeilen nehmen oder nach der ersten mit der letzten abschließen. Der Hauptwert ist dabei auf das gleiche Tempo zu legen, in dem das unmittelbar folgende Lied gesungen werden soll. Im Vorspiel ist ein aufge-

ter Satz das Ideal: man... it c...
keit und in einf... me... regnu...
(Bs. 14a). Es... ins...
die übrigen... z... zi...
hi... bei...
hkei...
des...
arte das Trio-Spiel mit
der Registrierung kann die Me-
der linken Hand (d. h. in der
n. (Bs. 14 c).

Bs. 14a Send deinen Geist ³⁾

Christ ist

as H. ... zum Liedpsalter Ulenberg, Verlag L. Schwann
Abdr... ner Genehmigung von C.F. Peters Musikverlag Leipzig, London, New York
arten Vorzeichen bedeuten, daß der Satz mit oder ohne Vorzeichen gespielt werden kann.



Bs. 14b Gott, heiliger Schöpfer aller Stern Beim letzten Abendmahle

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

O Traurigkeit, o Herzeleid

Musical score for the second system, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

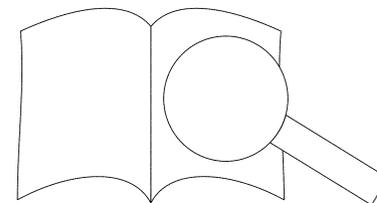
Das Grab ist leer³⁾

Musical score for the third system, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

Bs. 14c

laßt uns erfreuen herzlich sehr

Musical score for the fourth system, featuring a treble and bass clef with a common time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *c.f.* and *ped.*

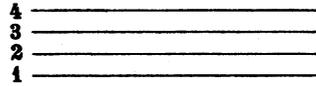


³⁾ Diözesananhäng Köln „Gotteslob“, Verlag Bachem, Köln.

2. Die Begleitung des gregorianischen Chorals

a) Elementare Chorallehre ¹⁾

1) Die alten Melodien sind auf vier Linien notiert:



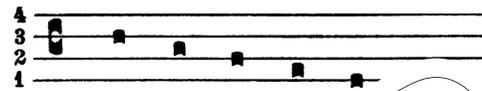
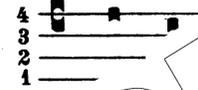
2) Die Notennamen, die von Guido von Arezzo stammen sollen, lauten: *do re mi fa sol la si (si b) do*

c d e f g a h (b) c

3) Der Choral kennt zwei Notenschlüssel: den Do(c)-Schlüssel  und Fa(f)-Schlüssel . Wenn der Do-Schlüssel vorgezeichnet ist, heißt jede Note, die auf seiner Linie steht, *do(c)*. Steht am An-

fang der Fa(f)-Schlüssel, so heißt jede Note die Notenlinie, die vom Do- oder vom Fa- kann man Do- oder Fa-Linie nennen deren Noten bestimmt.

Der Do (C)-Schlüssel kann

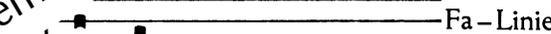


do si la sol
c h a g



si fa sol
a e f g

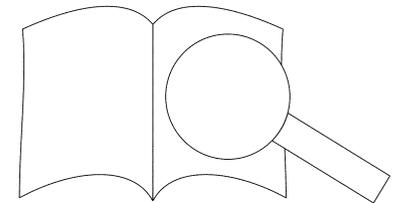
ist auf der dritten Linie:



la fa mi re do si
g a f e d c h a

...endet der Choral nur das Be.
...allein vor der Note *si(h)*. Alle
...bedrückt werden. Ein Be hat Geltung:
...des Wortes, bei dem es steht;
...Zeichen  ;
...Pausestrich; der Fall ist dann möglich, wenn

über einem Wort lange Melismen stehen,
teilt sind.
Chromatische Tonfolgen (*a-b-h-c*; oder abv
im gregorianischen Gesang nicht vor. Die N
also nie unmittelbar nebeneinander stehen.



5) Die Choralnoten müssen also transponiert gelesen werden. Das ist schwierig und erfordert viel Übung. Darum ist für den Anfänger folgende Praxis beim Notenlesen empfehlenswert: Der Schüler denke sich die 5. Notenlinie dazu (über der 4. Zeile). Dann kann eine Melodie, wenn der Do-Schlüssel auf der 4. Linie steht, gelesen werden, wie wenn sie im modernen Notensystem und Violinechlüssel in D-dur stünde. Folgendes Beispiel macht diesen Hinweis ohne weiteres verständlich:

d cis h a g fis e d cis d
do si la sol fa mi re do si do

Der Do-Schlüssel auf der dritten Linie kann dann als B-dur; der Do-Schlüssel auf der zweiten Linie als G-dur gelesen werden. Der Fa-Schlüssel auf der dritten Zeile wäre F-dur(!).

6) Die Pausen haben folgende Form:

- a) Pausa minima = sehr kurze Pause
- b) " minor = Halb-Pause
- c) " maior = Ganz-Pause
- d) Der Doppelstrich steht immer

7) Die heute im Choral üblichen

- a) der Punkt
- b) die Stielnote
- c) die Rhomb

Besondere F

- a) die li

...er mehrere Konsonanten treffen. Sie führen darum auch ...ten offenbar einstmals eine sprachung. Heutzutage werden sie gesungen ...notenformen haben aber keine verschiedene ... ist der Zeitwert aller dieser Notenform ... groß. Bei der Übertragung in moderne Notation werden ...alnoten durch die moderne Achtelnote wiedergegeben.

8) Neumen oder Tongruppen gibt es hauptsächlich folgende: 1)

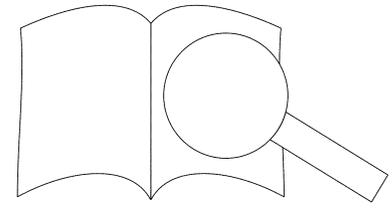
a) mit zwei Noten

Pes oder Podatus²⁾ d. i. die Verbindung mit einem höheren
 Clivis oder Flexa d. i. die mit
 Bistropa
 Scar ...igender Bewegung; ...odatus.

...Figur mit fallender Bewegung; ...erweiterte Clivis.

... d. i. die mittlere Note ist am höchsten.
 ... d. i. die mittlere Note ist am tiefsten.
 Tristropa oder d. i. die Verdreifachung einer Note.

Eine besondere Form des Scandicus stellt der Salicus dar; dabei ist die erste Note durch einen Zwischenraum von der zweiten getrennt. Betont wird im Gegensatz zum Scandicus die



1) Bei jeder Neume ist durch ein Strichlein der rh Vgl. dazu die nachfolgenden Ausführungen „Vom (...)
 2) Choralnoten, die vertikal gleich gerichtet sind, v beim Scandicus) werden von unten nach oben geles.
 3) Wie wir aus der Übertragung sehen, bezeichnet ein Querbalken nur die An-fangs- und die Schlußnote.

c) mit vier Noten

Scandicus flexus d. i. dem Scandicus folgt eine tiefere Note.

Climacus resupinus d. i. dem Climacus folgt eine höhere Note.

Porrectus flexus d. i. dem Porrectus folgt eine tiefere Note.

Torculus resupinus d. i. dem Torculus folgt eine höhere Note.

Pes subbipunctis d. i. dem Pes folgen zwei tiefere Noten.

Virga subtripunctis d. i. dem Virga folgen drei tiefere Noten.

Die Neumen mit vier Noten enthalten die „Urformen“ der Choralnoten. Durch nochmalige Erweiterung und seltener von 6 Neumen zurückzuführen.

Vom Choralrhythmus

Wie schon oben bemerkt, haben alle Choralnoten den gleichen Zeitwert. Je zwei oder drei Noten werden unter einem Akzent zusammengefaßt. Es entstehen dadurch sogen. Zweier- und Dreiergruppen; diese folgen aber nicht regelmäßig nacheinander wie im modernen Takt

sondern in buntem Wechsel

Der Rhythmus bei syllabischer



...er auch bei der freien

... = 2+3+2

...no méo = 2+3+3+2

Silben tragen außer dem Haupt-Wortzente: z. B.

résurrèctionem mòrtuórum

dèpreccàtionem

... Note) wird durch den Wortakzent²⁾ bestimmt: z. B.

1) Die heute a geht auf schap

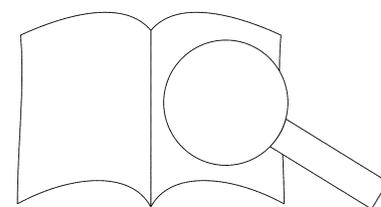
Original evtl. gemindert

Choralrhythmus (Solesmes, Mocquereau). Wissen (vom Jeannin u. a.). Diese, denen man die Anerkennung darauf hin, daß die klaren Aussagen die Gleichheit der Choralnoten eine moderne Konstruktion sei, ferner die historische Gefühl dagegen auflehne. Jedoch kein Gegner ist es gelungen, etwas Brauchbares und Solesmes Rhythmus zu setzen. Für die choralische Solesmes Theorie unentbehrlich sein und ihre Geltung sie historisch anfechtbar ist. Die starre Gleichheit der Neumenformen wird zudem ja durch die Solesmeser rhythmischen Zei-

den aufgelockert (vgl. weiter unten Nr. 9). In der Choralauffassung von Solesmes müssen wir immer noch die feinste Art Choral zu singen bewundern und nachahmen.

2) Diese Regel ist allgemein in Deutschland vert Beuroner Schule (Johner). Wenn wir damit aber d Choralangaben vergleichen, sehen wir, daß Wortakze nicht zusammenfallen, daß meist sogar der Wortak wird. [vgl. „excelsis deo“ und „bonæ voluntatis“]:

Zweifellos wird bei dieser romanischen Art die allzu akzentbesetzte Bewegung vermieden und der Melodie eine leicht fließende Bewegung gegeben.



PROBEBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Melismatische Gesänge

Der Rhythmus bei melismatischen Gesängen (d. h. auf einzelnen Silben stehen Tongruppen oder ganze Tonreihen) wird nach folgenden Regeln bestimmt: 1)

1) Die erste Note einer Neume erhält einen Akzent. Neumen mit 2 Noten bilden eine Zweiergruppe; Neumen mit 3 Noten eine Dreiergruppe.

2) Neumen mit 4 Noten werden in 2 Zweiergruppen zerlegt und erhalten 2 Akzente.

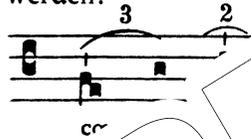
3) Neumen mit 5 Noten werden entweder in 2+3 od. 3+2 geteilt:



4) Neumen mit 6 Noten werden gegliedert in 2+2+2 od. 3+3:



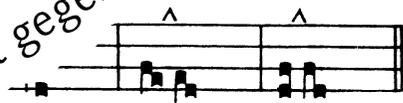
5) Einzelnoten müssen in den rhythmische Ganzen eingeordnet werden:



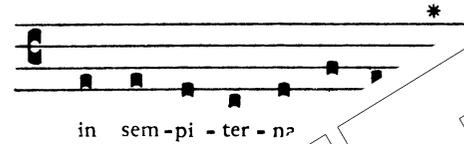
Eine Einzelnote am Auftakt behandelt wird. Mehrere Einzelnoten folgen.

6) Die erste Note einer Neume wird von manchen Choralbegleitern als 'cont.' bezeichnet.

7) Die ersten beiden Noten derselben Tonstufe zwei Noten derselben Wortsilbe eine tiefere Stufe erhält.



8) Eine oder zwei Noten vor den Pausen werden immer dehnt; in den Solesmenser Choralausgaben ist diese Dehnung immer durch einen Punkt hinter der Note angegeben



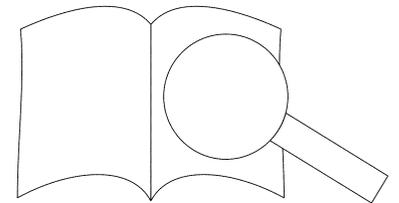
9) Mora (ultima) ist die letzte Note einer Neume durch einen Punkt hinter der Note angedeutet. In den Solesmenser Choralausgaben ist dies durch einen Punkt hinter der Note angedeutet.



10) Unser rhythmische Zeichen:

Das senkrechte Strichlein (Episem) weist darauf hin, daß die betreffenden Noten bedeutungsvoll und mit Ausdruck gesungen werden sollen, daß der Sänger nicht darüber wegeilen darf. Das senkrechte Strichlein zeigt den rhythmischen Akzent an. Die Solesmenser Schule gebraucht dafür den Ausdruck „rhythmischer Iktus“, um den Gegensatz von Wortakzent und melodischem Akzent zu betonen.

11) Nicht nur für den Choral Sänger, sondern auch für den Choralbegleiter ist eine genaue Kenntnis der Struktur eines Stückes unerlässlich. Man kann nur dann sich dem Rhythmus einer Melodie anpassen, wenn er ihn genau kennt. Darin zeigt das praktische Beispiel die Anwendung der oben angegebenen Regeln.



Die oben wiedergegebenen Notenformen, bei denen auch die rhythmischen Akzente eingezeichnet sind (Elementare Chorallehre Nr. 7).

Bei syllabischen Gesängen haben wir zwei Möglichkeiten der Rhythmisierung: Entweder bestimmt der Wortakzent den Rhythmus der Melodie, oder wir nehmen die in den Solesmenser

Ausgaben verwandte musikalische Rhythmik an, die vom rhythmischen Gang des Textes unabhängig ist. Das Credo II der Vatican kann also entweder so gesungen werden:

Der rein musikalische Rhythmus nach der Solesmenser Schule lautet dagegen folgendermaßen:

Während bei syllabischen Gesängen die Aufführenden sich für die eine oder andere Möglichkeit entscheiden können, ist für die Rhythmisierung von melismatischen Gesängen immer anzuraten, eine Choralausgabe mit den rhythmischen Zeichen von Solesmes zu verwenden. Nur dadurch ist eine Einheit bei den Sängern und zwischen Chor und Orgel zu erreichen. Als Beispiel

einer praktischen P' (Commune Confessionis, Zitat aus dem "Credo" der Solesmenser Schule, Tournon, 1904, S. 107) notwendig Ergänzung.

Introitus „Statuit“ mit den Solesmenser rhythmischen Zeichen.

Introitus „Statuit“ mit Ergänzung der A1

Sta - tu - it e - i Do - mi

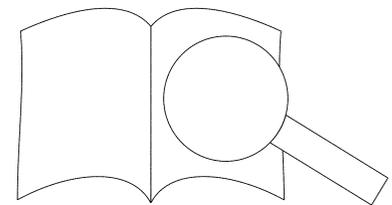
statuit e - um: ut sit il - li sa - cer - do - ti - i dí - gni - tas in æ - tér - num.

Introitus „Statuit“

te - sta - men - tum pa - cis, et prin - ci - pem fe

- a) ... sind in unserem Beispiel ganz klar
- a) ... Beachtung:
- ... die erste Note von „statuit“; die Note über zwei Noten über „sacerdotii“.
- ... Pausen sind eine oder zwei Noten immer verdoppelt.

- c) Über „dominus“ findet sich ein Pressus; nicht der Bistropa, die bei „sit“ und bei „sac“
- d) Bei „æternum“ ist ein Quilisma; die ihm vorher hält einen schärferen Akzent und wird vorher auch verdoppelt.



b) Geschichtliches über die Choralbegleitung

Im allgemeinen wurde der Choral nachweislich durch viele Jahrhunderte hindurch ohne jede instrumentale Begleitung gesungen. 1) Von den lateinischen und griechischen Kirchenvätern wissen wir, daß sie den Gebrauch der Instrumente leidenschaftlich ablehnten. Obwohl die Orgel schon im 8. Jahrhundert ins Abendland kam, blieben ihr doch noch ein halbes Jahrtausend die Kirchentüren verschlossen; erst ums Jahr 1300 ist Orgelspiel für einige wenige Kirchen bezeugt. Damit war aber der Kampf um die kultische Rangstellung, wie sie die Orgel heute innehat, noch lange nicht entschieden. Es dauerte in der kirchenmusikalischen Praxis bis weit ins 16. Jahrhundert, und in der Theorie sogar bis ins 18. Jahrhundert. Noch Papst Benedikt XIV. empfahl 1774 das Beispiel der Kirche zu Lyon, weil sie „den Gebrauch der Orgel“ nicht kenne. 2)

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts erklären verschiedene Theoretiker, daß bei „Prosen (d. i. Tropen), Sequenzen“ die Orgel verwendet würde. In seltenen Fällen werden andere Instrumente genannt (Zither, Harfe, Posaunen, Klaviere) sind aber Ausnahmen. Je mehr die Orgel in Kirchen verwendet wurde, desto mehr wurde sie auch angezogen. Zahllose Quellen aus dem 16. Jahrhundert berichten von Kirchen, bei denen Choralbesondere Erwähnung verdient. Allmählich wurde das Orgelspiel zu den liturgischen Funktionen eines Organisten. Wie wirken von Gesang und Orgel zusammen?

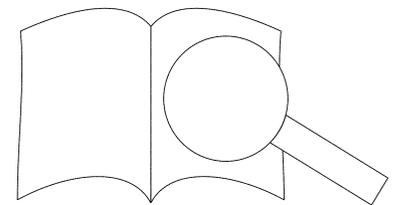
In Quellenberichten des Mittelalters vielfach ist dieses instrumentale Spiel auf die „musica“ zu beziehen. Die Orgel sogar noch heute ein Profaninstrument, dessen Gebrauch im Gottesdienst verboten ist.

Von einer Begleitung im heutigen Sinne ist Das wäre auch stilgeschichtlich auch ganz unalterniert oder „umbgewechselt“ Quellen heißt, d. h. Chor und Orgel jeder liturgische Gesang wurde aufgeteilt; er wurde teilweise vom Chor, teilweise von der Orgel gesungen. Kyrie wurde z. B. auf folgende Weise gesungen:

1. K	Orgel
2. K	Chor
3. K	Orgel

Diese Technik erhielt sich bis ins 16. Jahrhundert hinein. Daneben entstanden auch mehrstimmige Zwischenspiele, die eine Geschichte der kirchlichen Versettenkunst zeigen. Dieses Alternieren und Transponieren beim Orgelspiel ist Gregorius in seinem „Spiegel der Orgel- und Organisten“ (1511) genaue Anweisungen, und im „Ceremoniale episcoporum“ (1600) sind genaue Bestimmungen über „den Ersatz des menschlichen Gesanges durch die Orgel“ getroffen. Der Ausdruck „cantare per organum“ (singen durch die Orgel) bezeichnet treffend diese Übung; denn der Gesangschor brauchte, wie wir aus obigem Beispiel ersehen, nur die Hälfte der liturgischen Lieder zu singen, die andere Hälfte wurde von der Orgel übernommen.

Die Choralbegleitung im modernen Sinne ist erst im 17. Jahrhundert aufgekommen. Sie ist aus der Praxis erwachsen. Jener Epoche galt die Orgelbegleitung als unschön und unkünstlerisch, „Worten ohne Gedanken“ zu vergleichen. Darum wurde auch die Begleitung der Gesänge mit einem Generalbaß versehen, um die harmonische Begleitung als bessere zu zeigen. Die gregorianische Kunst wiederum neuen



Im 18. Jahrhundert bildeten sich verschiedene Begleitstile zur Gregorianik aus. Im allgemeinen war der akkordische Satz (Note gegen Note) üblich, d. h. jede Note der choralischen Melodie bekam einen Akkord. Diese Art war außerordentlich schwerfällig und war nur dadurch möglich, daß der liturgische Gesang sehr langsam, „gravitatisch und majestätisch“, wie man sich damals ausdrückte, vorgetragen wurde. In den anderen Begleitstilen läßt sich deutlich das Bestreben wahrnehmen, die alte Kunst dem neuen konzertanten Musikgefühl anzugleichen.

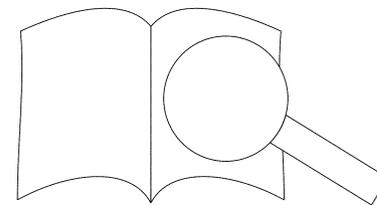
Dasselbe Wollen herrscht auch bei Michael Haydn, dem Bruder des großen Josef Haydn; in seinem noch zahlreich erhaltenen Begleitungen verwendet er die gesamten harmonischen Mittel der Wiener Hochklassik. Abbé Vogler führte auch die Chromatik und Enharmonik ein; außerdem forderte er romantische Klangwirkungen und affektive Übergangscrescendi. In einer theoretischen Schrift jedoch (1800) verwirft er diese seine eigene Praxis und ein ganz nüchternes unromantisches System auf. Der Meister Kaspar Ett kürzte die liturgischen Melodien kalten; da er es aber in seiner Art meisterhaft verstand, Gesänge nach dem damaligen Kirchenliedform seine Bearbeitungen außerordentliche von der alten Kunst kaum mehr burger Georg Mettenleier
Einfluß des Regensburger
daß bei der Choral

ster des 15. und 16. Jahrhunderts Verwendung finden
seinem Enchiridion chorale (1854) hat er diese
geführt. Die leitereigene Begleitung
der nur Töne vorkommen, die in der
liegen, also keine leiterfremden Töne
Forderung einer rhythmischen
Male Gevaert auf: Nicht
dern Notengruppen
instrumentale Spielarten
beiden Gruppen
mischer

ersuchte, eine schranken-
ren; sein Ziel war die Tristan-
Choralbegleitung zu übertragen.
Lehnung. Goller, Springer und andere
Anwendung des Chromas ein; auch sie fanden
die rein diatonische Begleitart ist
berall anerkannt.

Art ist der Solesmenser¹⁾ Begleitstil, dessen Haupt-
er Potiron und Desroquettes sind.

¹⁾ In Solesmes (Dép. Sarthe, Frankreich) befindet sich die durch Choralforschungen hochberühmte Benediktinerabtei St. Pierre. Unter Abt Guéranger wurde die für Frankreich und die ganze katholische Welt bedeutsame liturgische und choralische Reform begonnen. Dom Pothier und sein Schüler Dom Mocquereau führten die Choralreform zum siegreichen Ende.



c) Zur Praxis einer Choralbegleitung

Grundsätzliches

Der gregorianische Choral ist einstimmige Gesangsmusik. Wesentlich ist ihm also die Einstimmigkeit, der jede harmonische Tiefendimension fehlt: die rein horizontale Linie, die vertikal nicht gespannt ist. Im Choral bewundern wir die melodische Hochkunst der frühchristlichen und mittelalterlichen Zeit. Das zweite wesentliche Merkmal des Cantus gregorius ist sein vokaler Grundcharakter. Seine Melodien werden nur gesungen, nicht von Instrumenten gespielt. Aber auch jede instrumentale Begleitung seiner Lieder ist ihm wesensfremd. Ob diese Begleitung einstimmig oder mehrstimmig, von der Orgel oder von anderen Instrumenten ausgeführt wird, bleibt grundsätzlich gleichgültig; denn durch jede instrumentale Stützung werden in den alten Gesang neue klangliche und harmonische Elemente, die ihm innerlich widerstreben, hineingetragen. Darum ist im Prinzip jede Begleitung der liturgischen Lieder abzulehnen. Eine durch den Instrumentenklang ungebrochene strukturelle und stilistische Aufführung ist und bleibt das choralische Ideal.

Wie jede alte Kunst, will auch der liturgische Choral seinen Wesen heraus begriffen werden. Je mehr wir uns in das Anderssein der liturgischen Gesetze einfühlen können, desto stärker wird seine Wirkung auf den jeweils wechselnden Zeitgeist der bürgerlichen Musik zu dieser alten Musik. Die Ursache jedes Chores und dieses choralischen

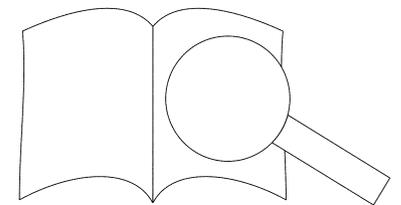
Der Choral nach den Gesetzen der „musica“ (Einstimmigkeit, behandelt (vgl. Editio Medicæa)). Im Gegensatz zu dieser alten Musik (Ursache jedes Chores und dieses choralischen) (Ursache jedes Chores und dieses choralischen) (Ursache jedes Chores und dieses choralischen)

Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne soll nicht gedacht werden. Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne soll nicht gedacht werden.

Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne soll nicht gedacht werden. Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne soll nicht gedacht werden.

Stellungnahme zur Forderung der Praxis

Ein Kunstwerk kann auf zwei Arten eine Schädigung erleiden: 1. durch eine unvollständige, lückenhafte, verstümmelte, unkorrekte und fehlerhafte oder technisch unzureichende Darbietung. 2. durch Zutat, Bearbeitungen irgendwelcher Art von fremden Elementen. Der zweite Punkt ist der zweite Punkt akut, da wir zweifellos einer normalerweise mehrstimmigen Begleitung ihm eigenen künstlerischen Gewand. Choral plus Orgel ist also an dem Grundprinzip einer Begleitung eine Schädigung des Kunstwerks. Die rein künstlerische Betrachtung des Choralwerks steht in der praktischen Erwägungen gegenüber. Aus



Umständen eine je nach Verhältnissen wirklichen oder nur vermeintlichen Forderung nach der Notwendigkeit einer Begleitung des Chorals. In Anerkennung dieser Forderung und in ihrer jeweiligen Kontrolle der Notwendigkeit an den einzelnen Stellen des praktischen Gottesdienstes wird im folgenden eine Möglichkeit und Art einer Choralbegleitung versucht.

Ausgangspunkt der Methode unserer Choralbegleitung bleibt also der Grundsatz, daß jede Begleitung rein künstlerisch gesehen ein Schaden bedeutet; das heißt für die Praxis: wie soll die geforderte Begleitung aussehen, wenn dieser Schaden von den durch die Begleitung hinzutretenden Elementen vor allem die Harmonik ist (weil der mit Begleitung aufgeführte Choral zusätzlich eine vertikale Dimension erhält) die seinem Wesen als Kunstwerk fremd ist. Wenn auch einer Reihe von Chormelodien, vor allem solchen des späten Mittelalters, eine gewisse immanente Harmonik nicht abgesprochen werden kann (viele Hymnen z. B. sind Kirchenlieder geworden!), so ist doch unsere Behandlung der Klänge, wie wir sie aus der traditionellen Harmonielehre kennen, denkbar weit entfernt von der Welt der Melodien in den 8 Kirchentönen. Die Aufgabe besteht also darin, daß die nun zum Horizontalen sprüngen Melodik hinzugefügte Vertikale die Welt des artlichen klanglich einfängt.

Behandlung der Harmonik

Beim Angleichen des Vorgangs ginnen wir zunächst schalten unserer Harmonisierungen besteht in der Liedbegleitung, sondern im Ausbau der Harmonisierungsarten (außer den beiden 7. zur 8. Stufe; der 5. und 6. Harmonisierungsarten aber im strengen, charakteristischen Konsonanz zur Tonika. Wenn nun schon die Hauptdreiklänge und ihrer Vertreter Kirchentönen fremd ist, umso mehr wäre es ihre Ersetzung durch vertikalen Dissonanzspannungen der Vierklänge (Sept-

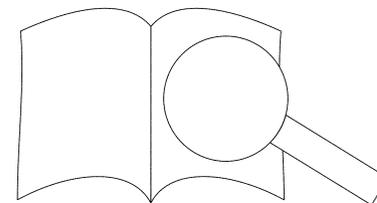
akkorde) sowie in alle Möglichkeiten der Alteration. So ist jede Art von Chromatik ausgeschlossen, stilwidrig und wesensfremd. Darin ergibt sich als erste Forderung für eine stilistisch einwandfreie Begleitung strengste Diatonik in dem jeweiligen Raum der entsprechenden Tonalität.

Hier muß nochmals auf die Kirchentönepositionen verwiesen werden (s. S. 159).

Die Stimmführung

Im Bs. 6 sind die Stimmführungen dargestellt. Dieses Schema darf nicht als Choralbegleitung nach den Regeln der Harmonik angesehen werden, die gegen eine durchgeführte Orgelbegleitung 1. die Anpassung an den Gesangstimmbeibehaltene Anzahl von real getragene Starrheit des Orgeltons steht im Gegensatz zum flexiblen Gesangston. Die Begleitung der Orgel, die im Gegensatz etwa zum Klaviersatz nicht wesentlich für das Ganze ist, sondern sogar unwürdig, muß soweit hinter den Gesang zurücktreten, daß die musikalische „Störung“ auf ein Minimum beschränkt bleibt. Die Anpassung an den gesanglichen Vortrag verlangt daher vor allem im Dynamischen ein Mitgehen mit dem Sänger, was auf der Orgel eigentlich nur durch eine gewisse Freistimmigkeit zu erreichen ist. (Über eine dezente, unaufdringliche Registrierung braucht man wohl kein Wort zu verlieren.)

Freistimmigkeit bedeutet, daß der Orgelsatz nicht aus einer bestimmten Anzahl (etwa 3 oder 4) realer Stimmigkeiten ist ein Kriterium der Polyphonie; Polyphonie wäre a priori zu anspruchsvoll und eigenes für die dienende Stellung, die einer Choralbegleitung ist die in der Harmonielehre gebräuchlich in unserem Falle nur bedingt übertragbar; die Regeln der Stimmführung nicht strikte nach den Regeln zur Anwendung kommen.

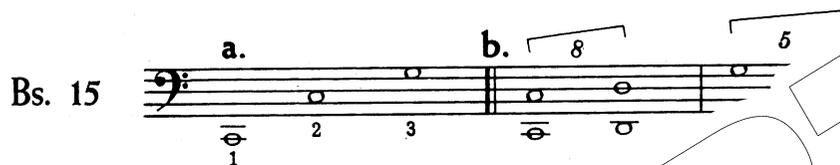


PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Freiheiten in der Stimmführung

Wie es sich im zeitgenössischen Satz, der nicht restlos von der Tradition gelöst ist, zeigt, ist es notwendig, zwischen den früher gleichartig behandelten Oktav- und Quintparallelen zu unterscheiden. Die Naturtonreihe gibt da bereits die musiktheoretische Grundlage: die alte Einteilung in vollkommene (Prim, Oktav, Quint) und unvollkommene (Terz, Sext) Konsonanzen läßt bei genauerer Untersuchung noch eine differenziertere Einteilungsmöglichkeit erkennen. Die „Vollkommen-

heit“ der Konsonanzen besteht ja in ihrem Verschmelzungsgrad, woher de facto das Verbot der Parallelführung allein seinen Sinn in Begründung erhält. Nun ist es aber eindeutig, daß Prim- einerseits eine größere Verschmelzung zeigen als die Oktavparallelen die reale Mehrstimmigkeit als die Quintparallelen. Einzig die Quint a¹ 3. Oberton die gleiche Störung als ver während die Parallele des direkter schmelzungsparallele darstellt



Beim Vergleich des Bs. 15 b) mit c) wird das Ohr diese Tatsache bestätigen. Hier liegt eigentlich die Begründung für die Quintparallele im zeitgenössischen Satz; die alte Einteilung in vollkommene und unvollkommene Konsonanzen wird weiter differenziert, indem die nach dem Grad der Verschmelzung zu den vollkommener gehört („schlechte Quintparallele“) oder zu den unvollkommener („gute Quintparallele“). Ein Übriges zur Aufklärung eine Parallelführung eines so reinen Intervalls als Antwort auf die Gegenbewegung einer anderen Stimme des Klanges, der die zweite Quint-

heit ... ang gesellt sich bei der angefreiere, vorsichtig angewendete im diatonischen Bereich. Die Voraussetzung besteht darin, daß frei auftretende (d. h. Konsonanzen nicht im Sprung, sondern schrittweise ... Auch diese Stimmführungsfreiheiten dienen dazu, die dem genormten Satz der klassischen Harmonielehre ... Dur-Moll-Funktionen weiter zu entfernen. Da wir rein gemäßig so sehr in dieser Funktions-Harmonik des 17. — 19. Jahrhunderts leben, nicht zuletzt dank einer ungeheuren Fülle eminenten Kunstwerke dieser Epochen zwischen Bach und Bruckner etwa, muß mit allen Mitteln versucht werden, die Eigenwelt der Kirchentonaltäten auch im Vertikalklang zu erobern.

1. 2. Ton

5. 6. Ton

7. 8. Ton

von verwenden wir für das choralische Punktum die uns ge- ohne Hals; längere Werte der Chorschrift (Bistropha, Pressus,

Melismen) werden mit der ganzen Note unterleg- tung von vier Vierteln hat, sondern jeweils solange abgelöst wird.

Die Dynamik in der Begleitung

Ehe wir uns mit den praktischen Formen der Kadenzbildungen in der Freistimmigkeit zuwenden, muß gerade die Kadenzierung von der dynamischen Seite her einer besonderen Betrachtung unterzogen werden, und zwar wegen der grundsätzlichen Verschiedenheit zwischen Gesangston und Orgelton. Der Gesangston hat als einzelner und vor allem in der Gestaltung der Phrase eine ausgesprochene dynamische Biegsamkeit, während dem Orgelton im Reiche der Akustik von allen Instrumenten die größte Starrheit anhaftet, eine Starrheit, die geradezu die Eigenart des Orgeltons bestimmt und auch nicht modifiziert werden kann. (Daß der „Schwellkasten“ in der Entwicklung des Orgelbaus eine romantische Entartung bedeutet, ist nur ein Beweis für die typische Eigenart des Orgeltons.) Die Erfahrung der Schwierigkeit der Verbindung von Orgel- und Chorton kann man bei jeder Orgelbegleitenden Chorkomposition machen: die Gleichung in der Dynamik geht nie auf, wenn beide Klanggruppen gleich behandelt werden; so scheint eine Verbindung nur möglich, wenn der Komponist der Eigenart des Orgeltons Rechnung trägt, wie es z. B. bei einer Komposition für Chor mit zertant behandeltem Orgelsatz möglich ist. Ähnlich der Continuos auf dem Cembalo besitzt die Orgel die Möglichkeit feiner dynamischer Anpassung in dem, was wir als Crescendo und Decrescendo nennen möchten. Der Orgelklang ist gegenüber dem vorhergehenden eine scheinbare Steigerung und umgekehrt. Die scheinbare Mitgehen der Begleitung ein gesangliches Decrescendo beachte man zwei Dinge: den Gesangston hinaufgrifflich mitmachen und das Intervall die Stimmung begünstigt von dem Orgelklang zu bevorzugen. Ein Mittel in der Hand, der Terz- und Moll zu entgehen. Da bei einem Orgelklang (sänger) dann immer ein Dur- oder Mollklang was wird vermieden, wenn wir mit dem Leerintervall Oktav oder nur mit dem Intervall der Oktav schließen.

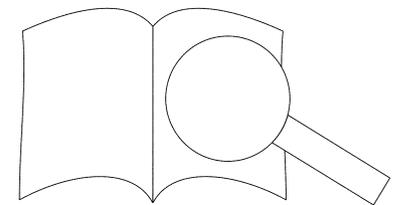
Die Behandlung der Akzidentien

Hier ist die große Terz (gis) im Phrygischen Schluß noch besonderen Betrachtung wert. Seit dem Bedürfnis nach dem sog. subsemitonium modi) in den Kadenzen der Kadenz des cis im Dorischen und des fis im Mixolydischen hundert war die wesentliche Vorbereitung der Kadenz durch die Dur- und Moll gegeben. Diesem stimmigen Kadenz, daß ein Tritonschritt die Finalis erreicht, die Mollakkorde hintereinführung des gis in die Kadenzierung in nicht ohne die Subsemitonie endend. Die Subsemitonie zu der phrygischen Schlußakkord sollte und sie nur mit großer Vorsicht Mittelkadenz oder etwa in der ersten Kadenz der unmittelbar darauf einsetzende Kadenz gis in der vorausgegangenen Kadenz einen Tritonschritt im 3. Ton und in der feierlichen Psalmodie des 4. Psalms (Ps. 17 d).

Zum Gebrauch des b (b) im Dorischen und Lydischen ist zu sagen, daß sich dies grundsätzlich nach dem Vorkommen von b oder h in der Melodie richtet. Es ist einleuchtend, daß man unbedenklich b gebraucht und sogar benötigt in einer lydischen Melodik mit konstantem b; in rein-lydischen und rein-dorischen Melodien, die nur h aufweisen, sollte auch die Begleitung ohne b auskommen. Das Dorische mit h hebt diese Tonalität wiederum wesentlich ab von dem uns geläufigen Moll und das rein Lydische bewahrt seine Eigenart gegenüber dem Dorischen.

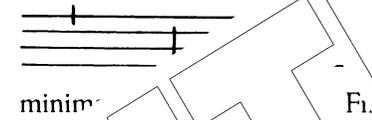
Die Zwischenkaden:

Jede Chormelodie weist entweder eigene Zwischenkadenzen auf. Es ist nicht erforderlich, daß diese Kadenzen ständig mit dem vollen Gewicht der originalen Kadenz zu sein haben.



zu belasten. Unter dem vollen Gewicht der Kadenz verstehen wir die im Grundakkord liegende, wobei die Baßführung (im Sinne der „übergeordneten Zweistimmigkeit“) aus der Gegenbewegung zur Melodie in den Grundton eintritt. So ergibt sich z.B. die Möglichkeit, eine Zwischenkadenz durch das Schweben auf einem Sextakkord formal zu unterstreichen (Bs. 17 b). Stellenweise wird man auch von der Verzögerung des Finalakkords Gebrauch machen können, indem er erst erscheint, wenn die Melodie der folgenden Phrase bereits begonnen hat.

(Bs. 17 c). Solche Möglichkeiten und ähnliche freie Formdenzierung sind vor allem aus dem formalen Bau der Phrasen zu leiten, wobei auf das unterschiedliche Gewicht der Phrasen zu achten ist:

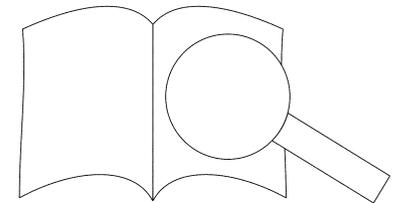


Bs. 17

a. 1. 2. Ton A - - men. b. c. - - men.

d.

b. c.



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

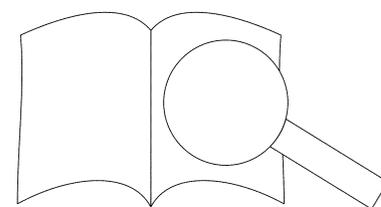
3. Ton

3. u 4. Ton

5. Ton

7. Ton

8. Ton



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Die Begleitung als rhythmische Stütze

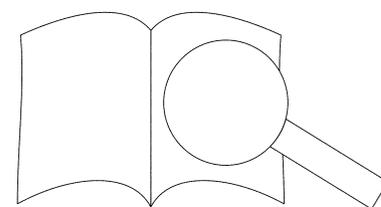
Die Notwendigkeit des „Akkordwechsels“ in der Begleitung scheint zunächst einmal gegeben bei den rhythmischen Schwerpunkten der Melodie; diese sind vor allem der Pressus, das Punktum bzw. die Clivis oder der Pes vor dem Quilisma und grundsätzlich die erste Note einer Neumengruppe. Nun muß natürlich nicht bei jeder ersten Note einer Gruppe ein Begleitungswechsel eintreten, denn man kann häufig mehrere Neumen unter die gleiche Begleitung zusammenfassen. Oft genügt schon als Begleitungswechsel die Veränderung eines Tones in der Begleitung. Bei den schweren Betonungen Pressus und vor dem Quilisma ist wohl immer die rhythmische eines Akkordes ratsam. Die Frage, wie lange der gleiche Akkord liegen bleiben kann, läßt sich nur von Fall zu Fall beantworten. Eines wird man möglichst vermeiden: daß nämlich Sprünge der Melodie zu Begleitungsnoten dissonant werden. Dabei stellt sich aber heraus, daß solche Dissonanzen von sehr verschiedenartigem Gewicht sind: so wären die beiden ersten Septim

und Sekund im Bs. 19 a wohl möglich, die nächste Sekund* wegen ihrer Dehnung kaum. Umgekehrt ist es nach den oben entwickelten Grundsätzen höchst bedenklich, wenn Melodiesprünge als Zerlegung gedeutet und dann gehört werden. Im Sexta* schwebenden konsonierenden Klang, ist dies am ehesten möglich, aber beim Dominantseptakkord und seinen Umkehrungen zu vermeiden (Bs 19 b). Ein a* ist normalerweise keine Eigenbetonung, sondern eine Begleitungsnoten mindestens eine zweite Oktave höher hält es mit geringen Ausnahmen. In der Finalis sind der Finalis sein, die Dissonanzen vorkommen dürfen, die sich rhythmisch durchsetzen; dann verschiebt sich die Betonung der Schlußton einer

Bs. 19

a. (7) (2)
Ky - ri - e
... - i - son. eu - jus im - pe - - ri - um

c.
... - rum. Ae - ter na lux cre - den - ti - um, Je - su



Zu den ausgeführten Beispielen

1. Volkschoral

Bei der Begleitung der Gesänge mit Beteiligung des Volkes unterscheiden wir zwei Gruppen der Ausführenden: die Schola oder der Chor (Ch) und das Volk (V). Die Begleitung unterstreicht diesen Unter-

schied einmal in der Registrierung (Manualwechsel) und zweiter der grifflichen Form. Das Pedal ist nicht gesondert notiert. Bei den Stellen für das Volk Verwendung finden. Bei des Chores (noch mehr eines Solisten) soll das Mi⁺ unterbleiben.

Bs. 20 Kyrie

Choralmesse Vat. XVI (Gloria XV)

Schola: Ky - ri - e e - le - i - son. Chor: Ky - ri - e e - le - i - son. Vol⁺

Musical notation for the first system, featuring Schola and Choir parts. The Schola part is on the upper staff and the Choir part is on the lower staff. The music is in G major and 4/4 time. The Schola part begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The Choir part begins with a bass clef and a key signature of one flat (F major). The Schola part has a 'III' marking above the first measure. The music consists of a series of chords and single notes, with the Schola part having a more melodic line than the Choir part.

Sch: Chri - ste e - le - i - son. Ch: Chri - ste

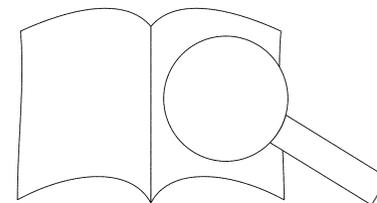
Musical notation for the second system, featuring Schola and Choir parts. The Schola part is on the upper staff and the Choir part is on the lower staff. The music is in G major and 4/4 time. The Schola part begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The Choir part begins with a bass clef and a key signature of one flat (F major). The Schola part has a 'III' marking above the first measure. The music consists of a series of chords and single notes, with the Schola part having a more melodic line than the Choir part.

Sch: Ky - ri - e e - le -

Musical notation for the third system, featuring Schola and Choir parts. The Schola part is on the upper staff and the Choir part is on the lower staff. The music is in G major and 4/4 time. The Schola part begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The Choir part begins with a bass clef and a key signature of one flat (F major). The Schola part has a 'III' marking above the first measure. The music consists of a series of chords and single notes, with the Schola part having a more melodic line than the Choir part.

de - o. Ch: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae

Musical notation for the fourth system, featuring Schola and Choir parts. The Schola part is on the upper staff and the Choir part is on the lower staff. The music is in G major and 4/4 time. The Schola part begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The Choir part begins with a bass clef and a key signature of one flat (F major). The Schola part has a 'III' marking above the first measure. The music consists of a series of chords and single notes, with the Schola part having a more melodic line than the Choir part.



V: Lau - da - mus te. Ch: Be - ne - di - ci - mus te. V: Ad - o - ra - mus te. Ch: Glo - ri - fi - ca - mus te. V: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am. Ch: Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis, De

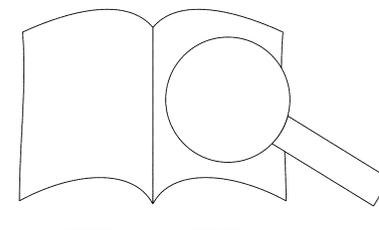
V: Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste. Ch: Do

Fi - li - us Pa - tris.

V: Qui tol - lis pec - ca - ta r

nis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

- ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Ch: Quo - ni - am tu



V: Tu so - lus Do - mi - nus. Ch: Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.

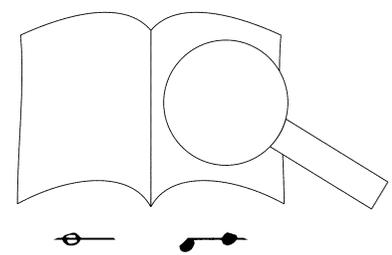
V: Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

Sanctus

Ch: San - ctus, V: san - ctus, san - ctus Do - mi - ni. Ch: Ple - ni sunt cae - li et

ter - ra glo - ri in ex - cel - sis. Ch: Be - ne - di - ctus qui

mi - ne Do - mi - ni. V: Ho - san - na in ex

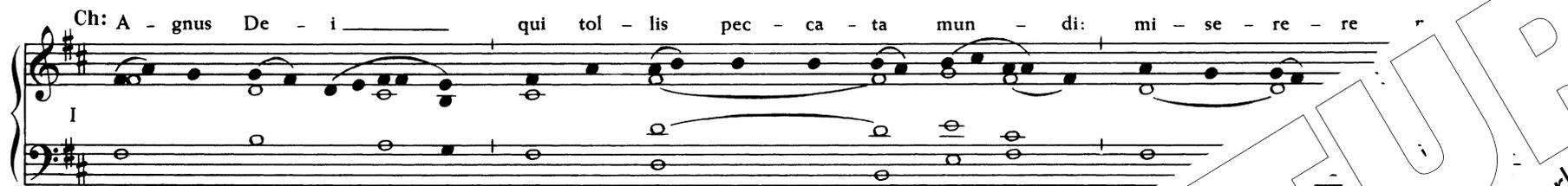


PROBEPARTITUR

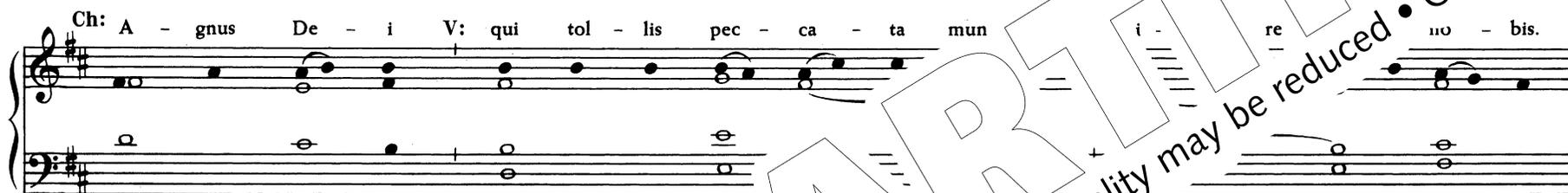
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Agnus Dei

Ch: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re



Ch: A - gnus De - i V: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: i - re - re no - bis.

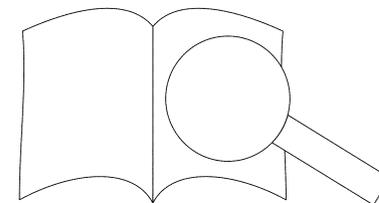
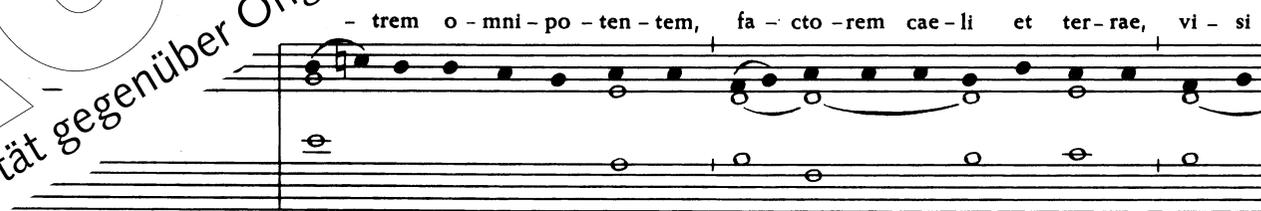


Ch: A - gnus De - i V: qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.



Cre. 1

- trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si -



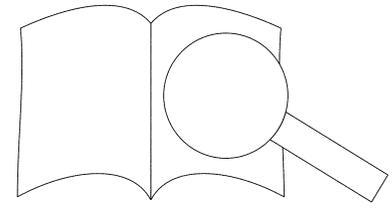
et in - vi - si - bi - li - um. V: Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

Ch: Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. V: De - um de De - o

De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ch: Ge - ni - tum, non
r - quem o - mni - a fa - cta sunt.

V: Qui pro - pter nos ho -
-sti - am de - scen - dit de cae - lis. Ch: Et in - car - na - tus est de

ro ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Credo III

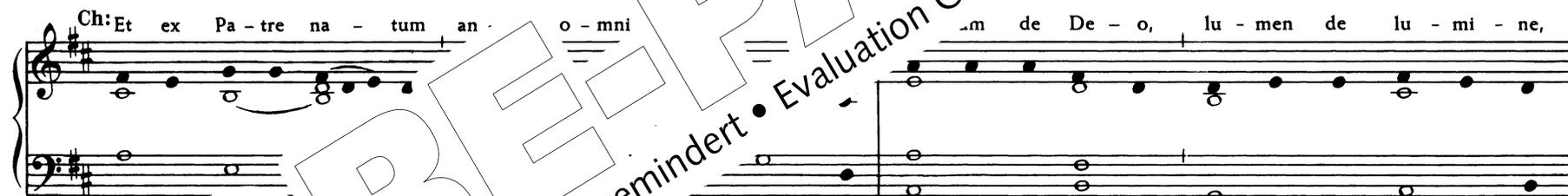
P: Cre-do in u-num De - um. Ch: Pa - trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um



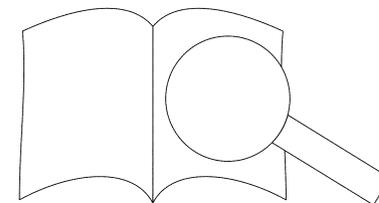
et in - vi - si - bi - li - um. V: Et in u - num Do - mi - num Je - sum ge - ni - tum.



Ch: Et ex Pa - tre na - tum an - o - mni - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,



Je - su - m: Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem



V: Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis

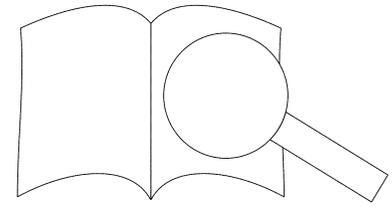
Ch: Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi

Pange lingua

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si, Cor - po - ris

quem in mun - di pre - tri - ro - si Rex ef - fu - dit gen - ti - um. A - men.

- ter mi - se - ri - cor - di - ae, vi - ta, dul - ce - do et spes



PROBEPARTITUR

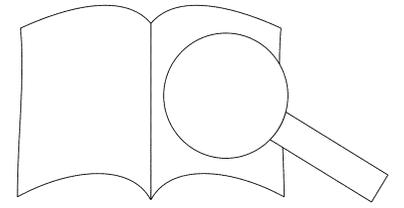
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ad te cla - ma - mus ex - u - les fi - li - i He - vae. Ad te su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen -

in hac la - cri - ma - rum val - le. E - ja er - go, ad - vo - ca - ta no - stra, se - cu - los

ad nos con - ver - te. Et in, be - nis tu - i no - bis post hoc ex - si - li - um o - sten - de.

pi - a, o - dul - cis Vir - go

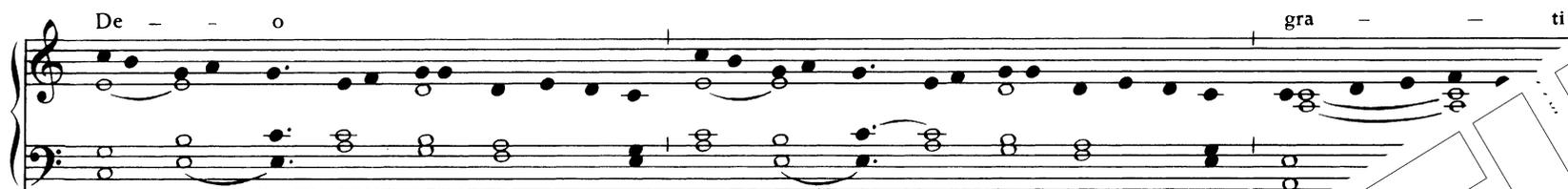


PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Deo gratias

Vat. II

De - - o gra - - ti -



Vat. IV

De - o gra



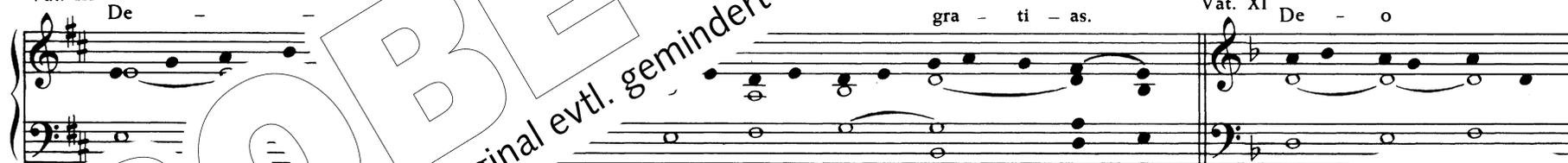
Vat. VIII

De - - o gra - ti - as.



Vat. IX

De gra - ti - as. Vat. XI De - o



ti - as.

Vat. XV

De - o

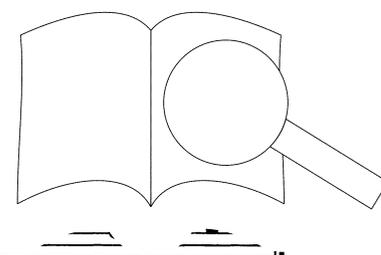
gra -

ti - as.

Vat. XVIII

De - o

gra



2. Melismatische Gesänge

Diese sind im allgemeinen für Solisten und eine Schola,
die aus wenigen geschulten Sängern besteht. Daher ist die

Begleitung hier als Stütze oder gar Führung ausge-
sprungen. Prinzip entfällt das Mitspielen der Melodie.

Bs. 21

I. Alleluja von Pfingsten

Al - le - lu - ja.

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in the same key and time, with a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics 'Al - le - lu - ja.' are written below the vocal line.

V: Em - it - te Spi - ri - tum

... a ... tur:

The second system continues the musical score. The vocal line has a vocal range of 'V:'. The lyrics 'Em - it - te Spi - ri - tum' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

ci - - em ter - - - rae.

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics 'ci - - em ter - - - rae.' written below it. The piano accompaniment ends with a final chord in G major.

