

Josef Schildknecht

Orgelschule

Neubearbeitung
von Hermann Schroeder

Josef Schildknecht

Orgel-Partitur Die

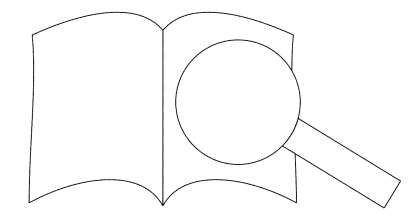
Für Kirchen und Pädagogische Hochschulen
sowie für den Privatgebrauch. Unterrichtsbeispiel mit besonderer Rücksicht
auf den Einsatz beim katholischen Gottesdienst

Neubearbeitung von Hermann Schroeder

PROBEE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PARTITUR
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, 1948–1951 Professor für Kirchenmusik an der Musikhochschule in Köln.

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. Schmidt, München

Nr. 158
Orgelstücke op. 11 von Max Reger
a/b
Verlag Peters, Musikverlag, Frankfurt—London—New York

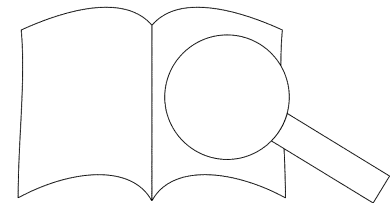
Nr. 160
Toccata von Heinrich Kaminski
Universal Edition A. G., Wien

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

Nr. 162
Toccata
Verlag J. Neumann, Neudamm
Verlag J. Neumann, Neudamm
Verlag J. Neumann, Neudamm
Verlag J. Neumann, Neudamm

Beispiel 13 b (Seite 165)
Hoch meine Seele Gott nun preist,
aus »Liedpsalter nach Kaspar Ulenberg«, herausgegeben von Johannes Overath und Joseph Solzbacher 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. Neumann, Neudamm



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

Personen-Register

Ahrens, J. 110	Kaminski, H. 109
Albrechtsberger, J. G. 94, 148	Klotz, H. 7, 19
Bach, J. B. 54, 122	Knecht, H. 78
Bach, J. S. 93, 95, 104, 105, 106, 107, 163	Krebs, J. W. 96
Böhm, S. 103	Lassus, O. 47
Breitenbach, J. 7, 79, 80	Lemacher, H. 155
Buxtehude, D. 103	Locher 19
Cleve, Joh. de 49	Lübeck, V. 103
Doppelbauer, J. F. 69, 125	Mahrenholz, Chr. 7, 15, 19
Eberlin, J. E. 145	Mendelssohn, F. 97
Engel, D. H. 85	Mettenleiter 173
Elis, C. J. 7	Muffat, G. 94, 140, 141, 142
Ett, K. 173	Mühling, A. 89, 90
Fasolo, S. B. 64	Murschhauser, F. X. 1
Fellerer, K. G. 7	Pachelbel, J. 173
Fischer, J. K. F. 131, 133, 135	Palestrina
Frescobaldi, G. 65, 66, 67, 128	Peeters, J.
Frotscher, G. 7	Pfeiffer, E. 173
Fux, J. J. 137	Pfister, E. 173
Gevaert, F. A. 173	Pöhlmann, G. Ph. 120
Grabner, H. 7	Vogler, Abt 150, 173
Griesbacher, P. 173	Walther, J. G. 62, 63, 115
Gronau, D. M. 108	Walter, R. 182
Habert, J. Ev. 75	Zachow, F. W. 61, 68, 117, 118, 151
Händel, G. F. 5	
Haydn, M. 17	
Heille	
H	

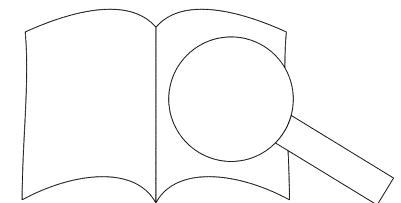
Inhaltsangabe

Vorwort zur I. Auflage
 Vorwort zur XXII. Auflage
 Die Orgel (Carl

I	TK	GF	
ch.			26
ra.		das	47
			47
		...stimmiger Orgelsatz	60
		vierstimmiger und vollgriffiger Orgelsatz	64
2.	Das Pedalspiel		
A.	Technische Übungen		70
B.	Literaturbeispiele für das Pedalspiel		103
a)	Das Pedal-Solo		103
b)	Das Trio-Spiel		111
c)	Der vierstimmige Orgelsatz		128
d)	Vollgriffiger Orgelsatz und Doppelpedal		151

II. Teil

1.	Die Begleitung des Kirchenliedes	155
2.	Die Begleitung des Chorals	
a)	Elementare Cho.	
b)	Geschichte der C	
c)	Praxis einer Ch	



Literaturbeispiele

Bizinien

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

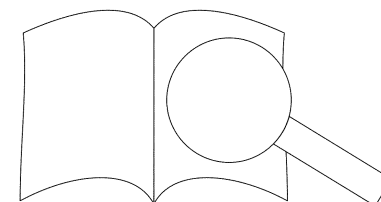
Giov. Pierl. da F	aus ...	Nr. 165
Samuel Scheidt	aus ...	Nr. 166
Joh. ...	aus ...	Nr. 167
F. ...	aus ...	Nr. 168
Fr. ...	aus ...	Nr. 169
Georg ...	aus ...	Nr. 170
	aus ...	Nr. 171
	aus ...	Nr. 172
	aus ...	Nr. 173
	aus ...	Nr. 174

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 später 8- und 16-stimmig, so dürfen diese fortgeschrittenen Orgelübungen, die zum Teil schon in der Orgelschule vorkommen, als Schlüssel überflüssig angesehen werden. Der Organist des Übungsstoffes möge aber erst noch das Wort des Verfassers zu Herzen nehmen: „Übe dich frühzeitig im Orgelspiel, denn die Orgel der Vergangenheit bleiben dir für allem einleuchtend sein, wie wichtig es ist, die Orgel zu verstehen, welcher sieben Schlüssel für das Transponieren ist.“

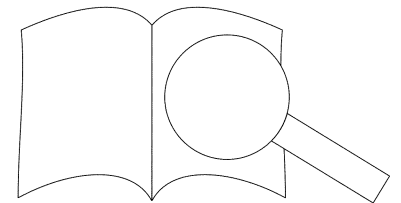
Diejenigen Nummern, die im Verzeichnis der Orgelschule zu finden können, sind mit * bezeichnet. Alle Nummern ohne * sind dem Organisten der Orgelschule vorbehalten.

Die zwei Nummern 1 und 2 sind dem Organisten der Orgelschule vorbehalten, die sich schulgemäß den Organisten der Orgelschule zu verschaffen, um die Anschaffungskosten zu ersparen. Aus dem Verzeichnis der Orgelschule können die Organisten die Nummern 1 und 2 entnehmen. Die Nummern 1 und 2 sind dem Organisten der Orgelschule vorbehalten.

Das Registrieren gesagt ist, dürfte zur Veranschaulichung des Instrumentes beigefügt werden. Durch Beifügung fremdsprachlicher Registerbezeichnungen beabsichtigt, unsern Organisten auch ausländische Registerbezeichnungen zugänglich zu machen.

Ursprünglich 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 sie zu wenig geboten erscheinen. Uns galt der Orgelschule Material 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.

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 gewollten Beiträge, desgleichen Herrn Prof. **Luz**, Lehrer an der Musikschule in Zürich für freundliche Erläuterung über das Registrieren, sowie Herrn **Schell** in Rickenbach-Schwyz für seine rekrutur, den verbindlichsten Dank zu sagen.

Die verehrten Herren Organisten mögen diese Ausgabe freundlich benutzen, mich an der Redaktion brieflich auf die Mängel derselben mit Sorgfalt dem Verfasser mitteilen. Sie dürfen sich trotz aller Sorgfalt nicht wundern, wenn manche Wünsche ernstlich erwünscht werden.

Schildknecht, Seminarmusiklehrer

1. Auflage (1968)

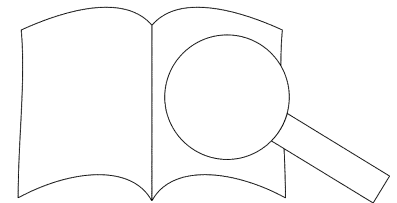
Die 1. Auflage dieser Ausgabe von 1909 wurde durch Max Springer und Otto Dunkel durch Prof. Dr. Hermann Kellner in dieser letzten Vorlage überarbeitet. Es geht sich um die technischen Details, dem blieb der Beitrag über die

dienst möglich als bei freien Kompositionen. 2) Es wurde vermieden, Werke abzudrucken, die in praktischen Ausgaben reichlich vorliegen, z. B. J. S. Bach und die großen Orgelmeister. 3) Es wurden möglichst kurze und nicht allzu konzertante Werke gewählt. 4) Die Beispiele wurden systematisch geordnet nach zwei-, drei-, vierstimmigen Sätzen. Es versteht sich von selbst, daß die alten Ausgaben 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



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

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, der die Saiten anschlägt. Die Orgel sind es Pfeifen, und die Pfeifen sind es Saiten. Während nun das Klavier Saitenchören besitzt, die Orgel Saitenchor. Die Orgel sind es Pfeifen, und die Pfeifen sind es Saiten. Während nun das Klavier Saitenchören besitzt, die Orgel Saitenchor.

daher noch Vorrichtungen besitzen, diese einzeln zu schalten, 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.

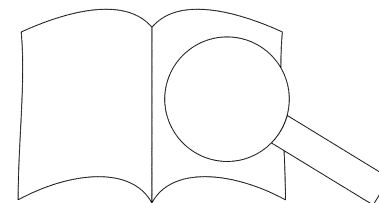
Über hinaus hatten die Manuale den Umfang nach der Höhe bis f' oder g' (meistens fehlte das große Cis*). Die Orgel ist sogar noch höher hinaufgegangen, doch ohne Wert, da in der ernst zu nehmenden Literatur doch diesem Umfang gerechnet wird. Das große Cis fehlt stellenweise noch nach der Mitte des Jahrhunderts. 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



PROBEE
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

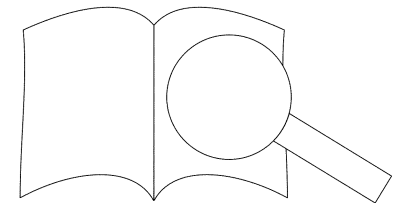
Mit der Weiterentwicklung der Musik verlangt. Sie gehören natürlich in der Oktaven auch liegen; aber dort hilft sich so, daß die Tasten die hintere das Fis und Gis er.

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.



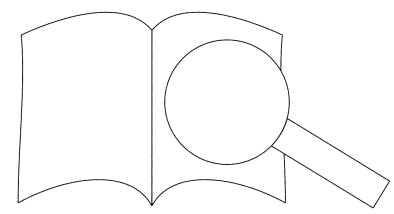
Heutzutage wird der Orgelwind meistens durch ein elektrisch angetriebenes Schleudergebläse erzeugt, einen Ventilator. Dadurch bekommt die Orgel jederzeit einen ausreichenden Vorrat genügend starken Windes, und der Spieler wird vom Balgtreter unabhängig. Zu dem Ventilator gehört ein Einschalter des Motors, 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 durch die leichte Spielart der Pneumatik nicht wett gemacht, auch durch die Feder oder Gegenfedern nicht aufgehoben. Bei den mechanischen kommt dann noch hinzu, daß zwischen Anschlag und Sprechen des Tones eine zwar sehr kurze, aber doch vergebene Zeit vergeht — die Pneumatik „schleppt“ —. Bei den Neubauten, die wirklich etwas zurückgegriffen wird (freilich wenigstens elektrische Pneumatik wegfallen als lange Auseinander für mechanische Auslösung. Für die mechanische Auslösung ist die Möglichkeit schnellen Umschaltens, auch bei mechanischer oder elektrischer angelegt. Die mechanische zum Herausziehen ist jetzt fast überall durch elektrische (Knopf, 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 Register 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
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber

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.

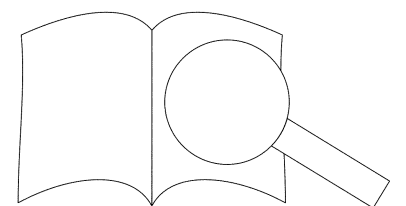
Das Bedürfnis, gerade im Pedal schnell mit dem Klang wechseln zu können, hat zur Erfindung der selbsttätigen Pedalum-schaltung (automatisches Pianopedal) geführt. Beim Übergang der Hände vom I. auf das II. Klavier verstummen die etwa gezogenen stärkeren Pedalstimmen und schaltet sich die etwa gezogene 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 Einrichtungen 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 Pedalkoppel bis zum vollen Gewalt steigern zu können, eine sehr gute. Diese Reihenfolge der Pedalregister ist aber nicht eine einstellbare Reihenfolge, sondern eine feststehende. Es kam daher schon frühzeitig der Gedanke, die Pedalregister mit ihr verbinden solle. Zeugnis dafür sind die „Walze an!“, „Walze ab!“, „Walze für Walze!“ usw. Auch in bezug auf die Pedalkoppel herrscht keine Einmütigkeit, daher bisweilen die „Koppeln aus der Walze!“. Wahrscheinlich wird diese Einrichtung 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 Pedalregister, die auch sentimental mißverstanden wurden. Die Rufe stehen.

Brustwerk und Oberwerk. Der Gedanke lag nahe, die Pedalregister durch Schwellenmechanismen zu ersetzen. Die Pedalregister je nach der Stellung der Luken lag es nahe, die Pedalregister zu schalten. Die Schwellenmechanismen sind aber nicht so einfach zu bauen, wie die Pedalregister. Die Stellung der Luken wird durch die Stellung der Pedalregister bestimmt. — Das frei klingende Brustwerk ist nicht so stark 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 auch Register aus Röhrenglocken, deren Klang uns genehmigend an die ganz stummen Register erwähnt werden. Der Symmetrie wegen da sind; bisweilen sind sie mit ähnlichen Beschriftungen versehen.



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 geradzahigen Stimmen schon enthaltenen Obertöne verstärken. Näheres darüber im Abschnitt über die Mischung der Stimmen.

Außer den einreihigen Stimmen kommen auch die aus mehreren Pfeifenreihen bestehenden Mixturen vor, die weder in der Tongröße durch die Länge der Pfeifen, noch in der Mensur sind meistens von weicherer Klangfarbe, 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 Lage, 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

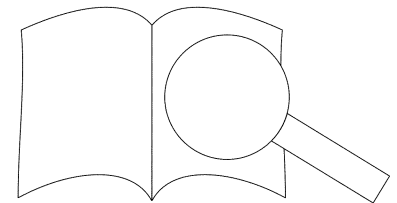
Hierhin gehören die Prinzipale, in den verschiedenen Mensuren, die Einzelquinten und -terzen, ferner die Scharf und Zimbeln, und die Rauschpfeifen altera und Tertian in norddeutschen Kirchen. Sie haben die Klangfarbe, die wir als „reine“ bezeichnen: männlich, voll, würdig und etwas weiterer Mensur als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

II. Zylindrisch offene Stimmen von weiter Mensur

Bei 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, Sifflöte, 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. Müller, Orgelregister. Bärenreiterverlag, Kassel.

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
...enzahl, 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 ₀ 1'	

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

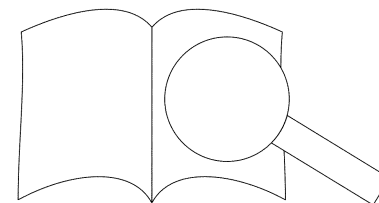
... schweller. — Handregister ab.
... umschaltung. — Schweller II Manual.

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 Registerschaltung 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 selbständig vorhandenen Bestandteile (Cembalostimmen und den Mixturen) mischen kann. Von Vorteil, wenn ihre Grundtöne genügt daher vollkommen, wenn die Labialstimmen hat.

Die Rohrflöte. Das Prinzipal als Grundlage der Mischung ein Prinzipalbaß 16' mit den schwerflüssigen Bässen, wie dem Basson, oder wie er gewöhnlich das Eingeständnis, ist.

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

einer hinter uns liegenden Zeit waren Entgleisungen.) Mindestens eine Zunge sollte daher auf jedem einzelnen Werke vorhanden sein. Neben 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.

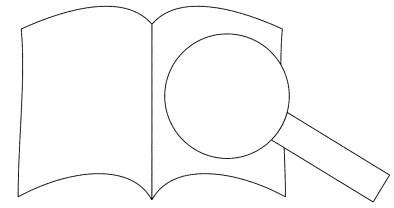
Kraft und Schönheit erhält ein bestimmter Druck und „kernige“ Intonation. Ein gut und beständig gearbeiteter Orgelbau hat einen Druck natürlich anspruchsvoll, der „argentinische Klang“ sein vieler Klänge.

Die Orgel mit der Zahl ihrer Klaviertöne ein Klavier mehr ist wertvoller. Ebenso ist eine neue Fußtonlage gegenüber einer bereits vorhandenen. Jede Mischung muß auch etwas Neues zu sagen haben.

Der Klang des Orgelklanges ist der Prinzipalchor. Zu ihm gehören die scharfs und Zimbeln. Die prinzipalartigen Stimmen, die obertonreich, sind stärkerbetont, haben in der Regel engere Abstände und sind wenig geneigt, in einem Klanggemisch ihre Selbständigkeit 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 $8' + 4' + 4'$ + $16' + 8'$ Si st , wird der neue Klang $lage$ angehörig empfunden

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

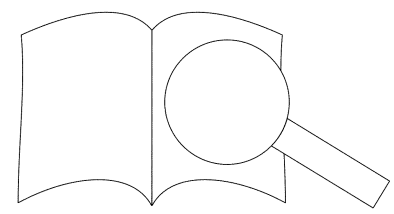
noch weitere Spanne zwischen den beiden Tonreihen versucht werden, z. B. ist die Verbindung eines präzise ansprechenden, durch Lieblich Gedackt $8'$ mit einer hellen weichen Siffflöte $1'$ oder glockenklaren Oktave $1'$ vorzüglich geeignet für die w Figurenwerks.

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 bi. mer mischt. Farben; aber " ine . zgedacktes $8'$ mit einer e i die Terz als einzelnes F ven t e zuoft Gelegenheit bieten. Ut idiu ung durch Einzelaliquote dem

erzen möglich ist, läßt sich ebenso mit nächst ergeben die weiten Doppelregister (Ses- kauschpfeife 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 aren 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 al 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 . arken .



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. Es folgt auch daraus, daß das Pedal eine Stimme aus F I zur Seite treten muß, die 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 Register gebraucht werden.

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

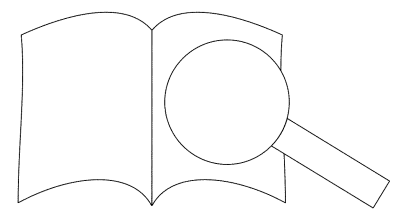
Sie sind in der Baßstimme, die die Posaune 16' gibt dem Basse Würde, weniger geeignet, und die Trompete 8' läßt sich auch einbauen, mit dem Subbaß verbunden, eine Posaune.

Die Register 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 (Clarine, Schalmey), 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 • 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, geschrien auf der Orgel wiedergeben zu wollen, ist ein Zeichen für eine Unfähigkeit, sie zu spielen.

Es bleibt noch als letzte Bemerkung die Frage über den Gebrauch der Schwellkasten. Früher ist die Orgel als instrumentale Musik aufgeführt worden, um die Gemeinde ihr Ergötzen darzubieten. Inzwischen hat sich die Orgel zur Kirche nicht der Ort für eine künstlerische Echtheit im Gottesdienste. So bleibt also die Steigerung ein Kunstmittel hat für die Werkorgel weit wichtiger als solche der Stärke. Die Steigerung des Schweller 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, die helfen kann. Er muß hier bei der Besetzung "treiben" und von Einrichtungsmaßnahmen, die einen künstlerischen Überzeugungsprozess hervorrufen, absehen.

Der Ansätze vor dem Beginn der Orgel, der Spieler sitzen vor dem Instrument, das aus 27 Stimmen besteht, müssen: als ungeeignet für ein bestimmtes Instrument angesehen werden.

Die Besetzung der Orgel sollte folgende Instrumente umfassen: Flöte 8', Trompete 8', vielleicht auch die Orgel, Vox coelestis 8', vielleicht auch die Orgel, Posaune 16', vielleicht auch die Baßflöte 8', Oktavbaß 8'.

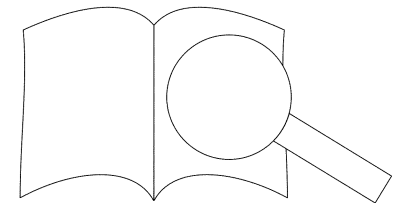
Für gewöhnlich werden die nachgenannten Stimmen nicht verwendbar sein und für besondere Zwecke aufgespart werden müssen:

- 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.: Geigenprinzipal 8', Lieblich C, Rauschpfeife;
- im Pedal: Subbaß 16', Violon 16', Cello

Also 12 der 27 Stimmen.



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'

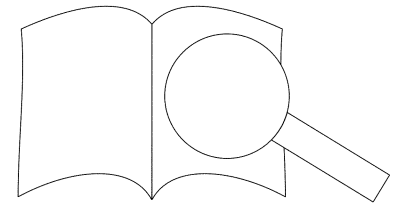
- I Bd 16' Ghn 8' (in der höheren Oktave gespielt)
- II LG 8' Ftr 4'
- Ped. SB 16' Cello 8'

- 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, wenn er weit Sprünge macht. Das Auge muß unverwandt auf die Noten zu kontrollieren.

Die Handhaltung
Der Daumen ist ungezwungen
Spiel von Untertasten so
wurzel in die Tastenwurzel
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
tschiedenste entgegen zu treten.

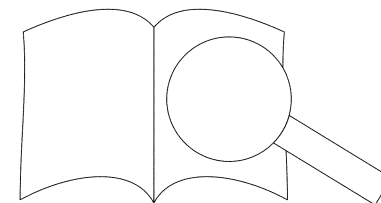
necht, Op. 33. Orgelschule.

Der Anschlag
schieden. Derselbe
ist aber mehr
hat daher
Die Klaviatur
N.
na
im
e.
fo
Hc
ht
neic
rder
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

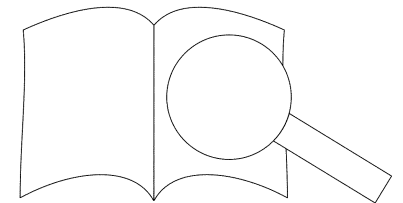
4. (as)

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

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 (1811–1888)

2. Vorübungen zu Doppelgriffen

7a (Zuerst jede Hand einzeln üben)

Schluß.

Schluß.

Transponieren nach F, B u. D

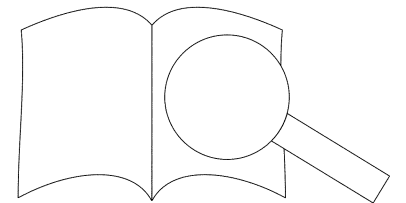
Trans

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

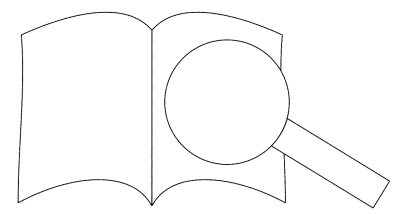
auszuführen:

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

PROBE PARTITUR
Evaluation Copy - Quality may be reduced

PROBE PARTITUR
Carus-Verlag

3. Drei- und vierstimmige Sätze

10.

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

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

11. Musical score for exercise 11, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

12. Phrygische Kadenz

12. Musical score for exercise 12, titled 'Phrygische Kadenz', featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

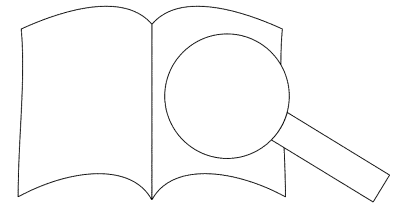
Zusammenziehen und Fortrücken der Hand

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 beeinträchtigt werden. Niemals auf die Tasten sehen!

Zusammenziehen und Fortrücken der Hand

13. Musical score for exercise 13, featuring a single treble clef with various notes and fingerings.

Hand (Eine Oktave tiefer)



13b

Musical notation for exercise 13b, a single melodic line in treble clef with fingerings.

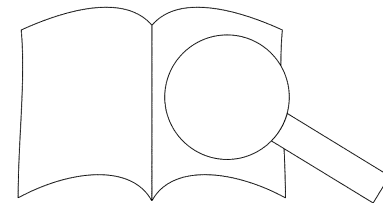
14. Kanon*) in der Gegenbewegung *Canon per motum contrarium*

Musical notation for exercise 14, a two-part canon in counterpoint with fingerings.

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

Musical notation for exercise 15, a two-part canon in the octave with fingerings.

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



PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

r. Rindck

18. *Allegro moderato*

4 1 4 4 1 5

Chr. H. Rindck

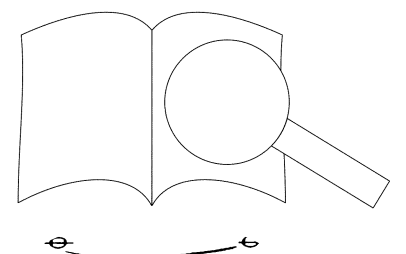
19.

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. The bass staff contains a supporting bass line with similar fingerings. The exercise is divided into several measures, with some notes marked with 'f' (forte) and 'p' (piano).

Der Fingerwechsel

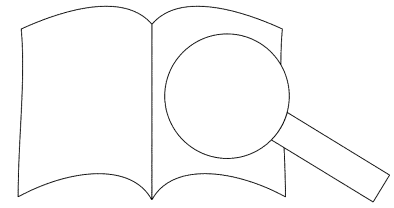
6. Der laute

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 geschehen ist.

Musical notation for exercise 6, showing two staves. The top staff shows a sequence of notes with fingerings (3, 4, 5, 4) and articulations. The bottom staff shows a similar sequence with fingerings (4, 3, 2, 3, 5, 4, 3, 2, 3, 1, 5) and articulations. The exercise is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano).

b. (1)

...die 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. *R. H.*

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

etc.

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

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

d. *L. H.*

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

etc.

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

etc.

e. *R. H.* *L. H.*

Tonwiederholungen ohne Fingerwechsel
(Jede Hand allein)

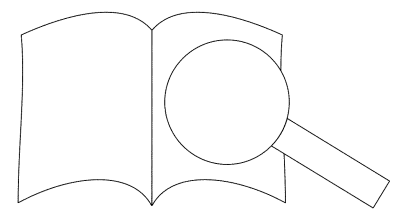
f. *Sehr langsam*
(Jede Hand allein)

Ausführung: *etc.*

23. *etc.*

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

Jede Hand erst einz

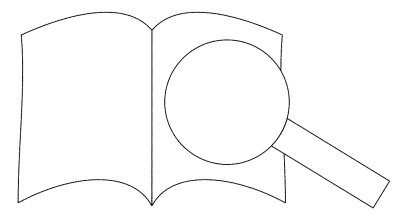


25a (Jede Hand spielt diese beiden Übungen für sich)

26.

Fingerwechsel

ist ein weitere nach- ... 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 ... eben so 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. 1

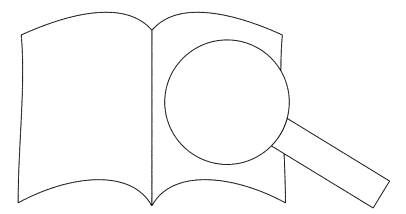
c. Für die rechte Hand

d. Für die linke Hand

e. Rechte Hand

PROBENPARTITUR

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



28. Musical notation for measures 28 and 29. Measure 28 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5 and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Measure 29 has a treble clef with notes D5, E5, F5, G5 and a bass clef with notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

30. Musical notation for measure 30. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *mf* is present.

31. Musical notation for measure 31. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *mf* is present.

32. (Stillere und lauter Fingerwechsel) Musical notation for measure 32. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *mf* is present.

33. Musical notation for measure 33. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, A2, B2, C3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking *mf* is present.

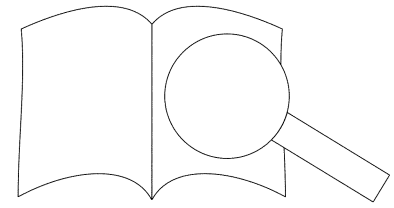
*) Lauter F'

**) 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





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. 


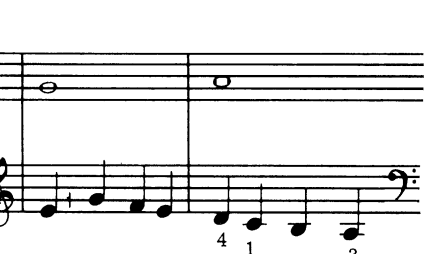
g. Rechte Hand

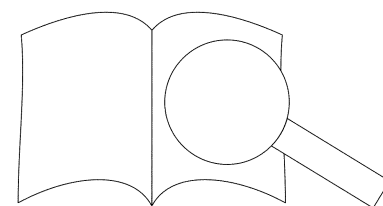
g.  i. 

k. Linke Hand

k.  m. 

30

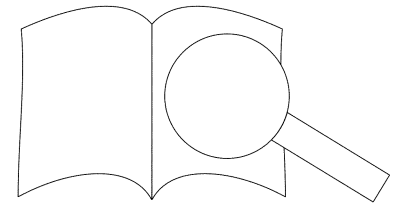
 



40.

42.

43.



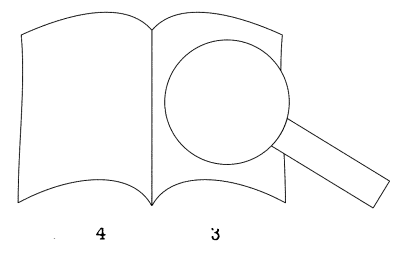
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

44.

45. *Langsam*

46. *Rit.*

die Herzen
; streng binden.



PROBEPARTITUR

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

48.

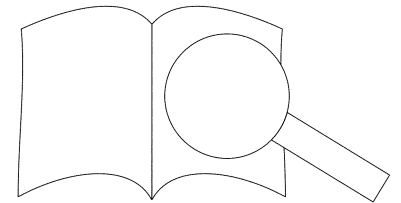
Musical notation for the first system, measures 1-4. Treble clef, bass clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and slurs.

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

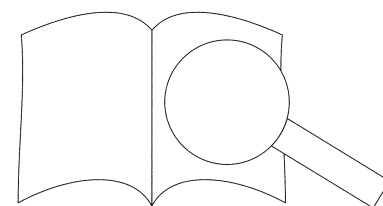
Exercise 50, right hand, measures 1-6. The notation is in treble clef with a common time signature. It consists of six measures, each with a different fingering pattern indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure 1: 1 2 3 4 5. Measure 2: 1 2 3 4 5. Measure 3: 1 2 3 4 5. Measure 4: 1 2 3 4 5. Measure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


b. *3 4 3 4 3 4 3 4 4 3 4 3*



c. *5 4 5 4 5 4 5 4 5 4*


d. Linke Hand


e.

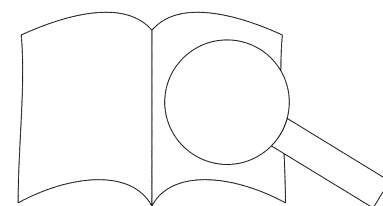

f.


g. R. H. *5 3*


h. L. H.


3 3 4 4 3 3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 4


3 3 5 3 2 3 5 3 12 3

PROBEPARTITUR
 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 erreichende Taste herzustellen. Man ist also gezwungen, mit demselben Finger nacheinander verschiedene Tasten zu spielen. 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 möglichsste Bindung erreicht werden. Die letzten zwei Applikaturen sind in den Mittelstufen zu finden.

Bei Nr. 55-60 jede Hand einzeln vorüben
 55. *Con moto*

Exercise 55 consists of two staves (treble and bass clef) in common time. The right hand starts with a sequence of notes: G4 (finger 2), A4 (1), B4 (5), C5 (3), D5 (1), E5 (4), F5 (4), G5 (5), A5 (3), B5 (4), C6 (1), D6 (2). The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes: G3 (1), F3 (2), E3 (1), D3 (2), C3 (12), B2 (1), A2 (2), G2 (12).

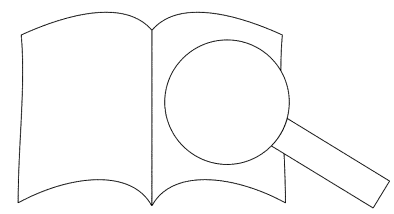
Exercise 56 consists of two staves in G major (one sharp). The right hand starts with: G4 (2), A4 (1), B4 (3), C5 (5), D5 (4), E5 (5), F5 (4), G5 (5), A5 (4), B5 (3), C6 (1), D6 (5). The left hand plays: G3 (1), F3 (2), E3 (3), D3 (5), C3 (4), B2 (5), A2 (4), G2 (3), F2 (1), E2 (5).

57. ... und Kreuzen der Stimmen

Exercise 57 consists of two staves. The right hand starts with: G4 (12), A4 (5), B4 (5), C5 (4), D5 (3), E5 (1), F5 (5), G5 (4), A5 (5), B5 (5), C6 (4), D6 (5), E6 (4), F6 (3), G6 (2), A6 (1). The left hand plays: G3 (3), F3 (1), E3 (5), D3 (2), C3 (1), B2 (5), A2 (2), G2 (1), F2 (2), E2 (4), D2 (5), C2 (4), B1 (3), A1 (5), G1 (4).

PROBENPARTITUR

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



58.

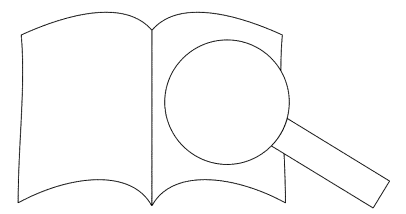
R. H.

L. H.

59.

60. Stimmenkreuzung

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



B. Literatur - Beispiele für das Manualspiel

a) Bizinien

Orlandus Lassus

61. Bizinium

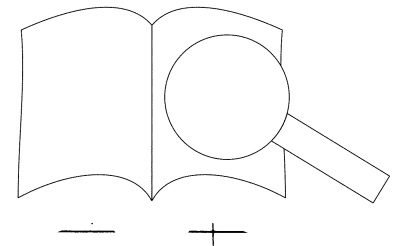
The first system of musical notation for 'Bizinium' by Orlandus Lassus. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes.

The second system of musical notation. The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, and F5. The bass staff continues with quarter notes G4, A4, and Bb4.

The third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with quarter notes G5, F5, E5, and D5. The bass staff continues with quarter notes C5, Bb4, and A4.

The fourth system of musical notation. The treble staff has quarter notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff continues with quarter notes D5, E5, and F5.

The fifth system of musical notation. The treble staff has quarter notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff continues with quarter notes D5, E5, and F5.



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 chords and moving lines.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar rhythmic patterns and melodic development in both staves.



Third system of musical notation, showing further progression of the musical theme.



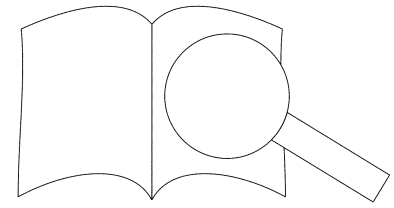
Fourth system of musical notation, with a change in dynamics or articulation indicated by a hairpin.



Fifth system of musical notation, the final system on the page, concluding the piece.

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.

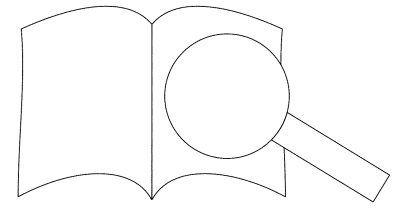
The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over the final note of the upper staff in the second measure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over the final note of the upper staff in the second measure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves with similar melodic and harmonic lines. A fermata is placed over the final note of the upper staff in the second measure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

PROBE

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



63. Niederländisches Lied

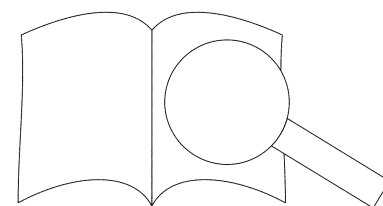
Samuel Scheidt

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 with a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

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 with a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.

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 continues with a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff, featuring various rhythmic patterns and accidentals.



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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

64. Wie schön leucht' uns der Morgenstern

Samr

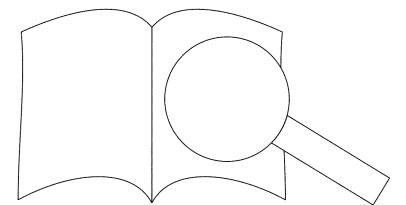
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. The music begins with a piano (p) dynamic marking. The melody in the upper staff starts with a quarter rest, followed by a series of eighth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

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff continues with a consistent eighth-note accompaniment. The music concludes this system with a double bar line.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fourth system continues the musical piece. The upper staff features a melodic line with some rests. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

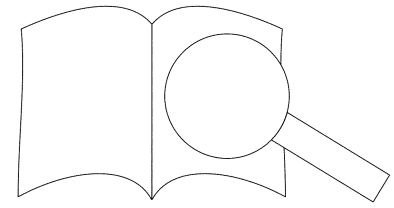
The fifth and final system of the piece. The upper staff has a melodic line with some rests. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.



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

65. Magnificat octavi toni

Joh. Pachelbel (1653-1706)

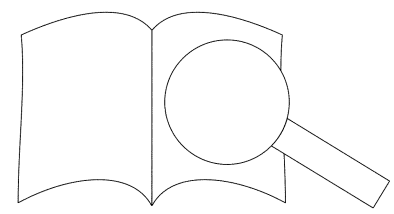


PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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 two staves each (treble and bass clef). 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 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. The Carus-Verlag logo is visible in the top right corner.



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

Joh. Bernhard Bach (1676 - 1749)

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 key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in the treble staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the bass staff.

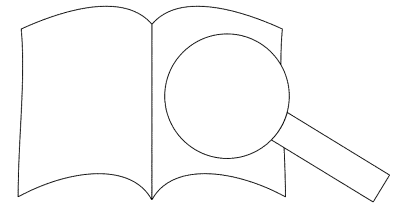
The second system continues the piece. It features a treble staff with a half note followed by a whole note, and a bass staff with a continuous eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system shows a change in the bass line, which now has a more active eighth-note pattern. The treble staff continues with quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system features a more melodic line in the treble staff, consisting of quarter and eighth notes. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fifth system is the final one on the page. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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



67. Fuge *)

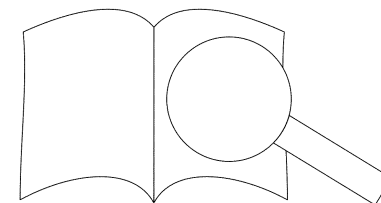
Georg Fr. Händel (1685 - 1764)

PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

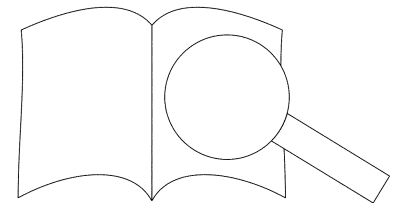
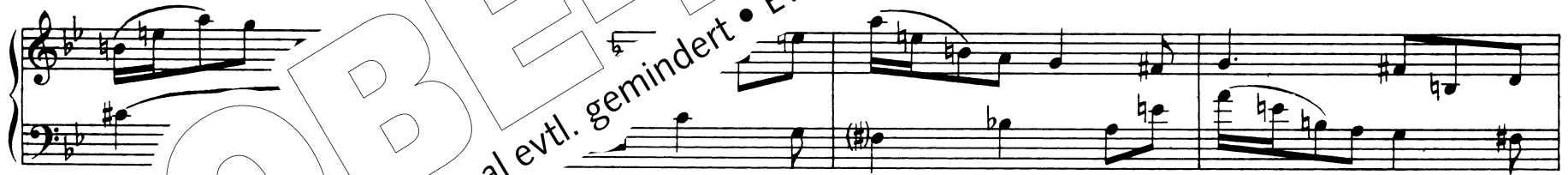
Carus-Verlag





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)' is written for piano. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*mp*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece. It features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble clef becomes more active with sixteenth-note patterns. The bass clef continues with a steady accompaniment. A fermata is placed over a note in the bass clef in the second measure of this system.

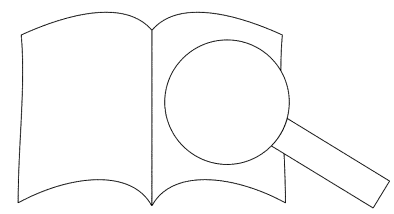
The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The dynamics remain mezzo-forte (*mf*). The treble clef melody is characterized by flowing sixteenth-note passages. The bass clef accompaniment consists of eighth notes and chords.

The fourth system of musical notation is the final system on this page. It concludes the piece with a melodic flourish in the treble clef. The bass clef accompaniment remains consistent with the previous systems.

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag



Verl. Carus

rall

70. Jesu, meine Freude ¹⁾

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


II p
III. pp
espress.

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

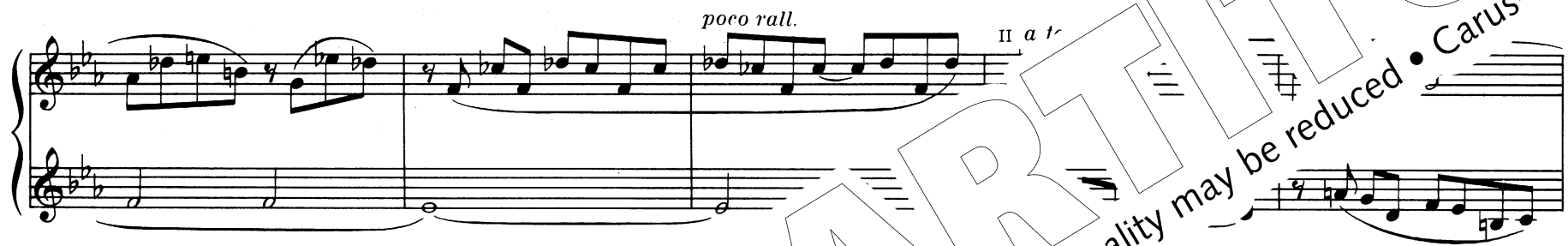
Leuckart, München-Leipzig

Carus 91.000

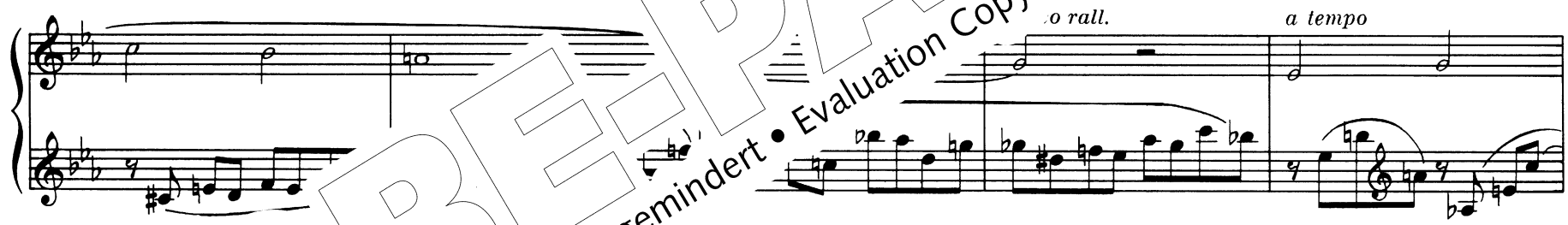
poco rall. III. *pp* *dolciss. (ruhiger)*



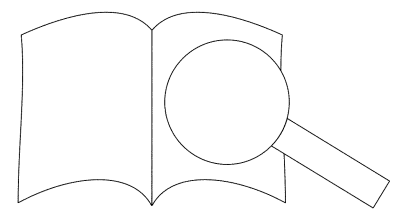
poco rall. II *at*



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

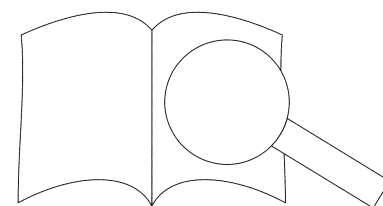
Samuel Sch...
...

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 G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

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 G2, quarter notes A2, B2, and C3, and a half note D3. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

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 G2, quarter notes A2, B2, and C3, and a half note D3. The system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

The fourth system of musical notation continues the piece. 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 G2, quarter notes A2, B2, and C3, and a half note D3. The system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).



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

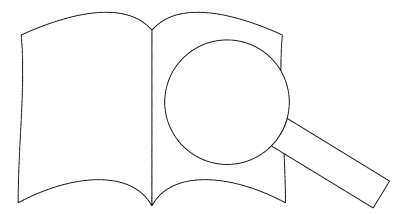
72. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

Friedr. Wilh. Zachow

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

PARTITUR
Carus-Verlag



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

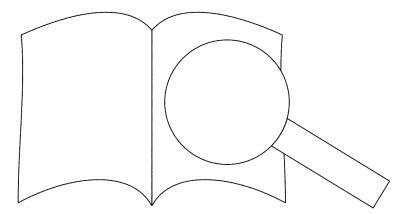
Joh. Gottfr.

The image displays a piano accompaniment score for the hymn 'Christus, der ist mein Leben'. The score is written in G major and 3/4 time, spanning four systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a steady accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, semi-transparent watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. Below the watermark, the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' is visible. In the bottom right corner, there is a small icon of an open book with a magnifying glass over it.

74. Gelobet seist du, Jesu Christ

Joh. Gottf

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

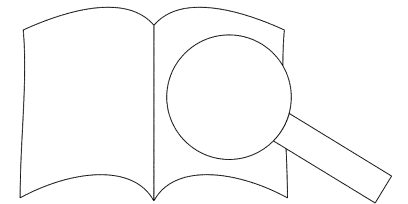


c) Vierstimmig

Manuallsatz

75. Fugato

G. B. Fasolo (um 1645)



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

Girolamo Frescobaldi (15^o)

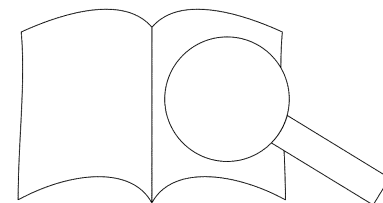
The image displays a musical score for a piece titled "76. Ricercare (1. Teil des „Ricerca. Dopo il Credo“)" by Girolamo Frescobaldi (15^o). The score is presented in two systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single system with a common time 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". At the bottom right, there is a small icon 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

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

77. Hymnus „Ave maris stella“

rit. *frescobaldi*



PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

PROBE
Carus-Verlag

78. Toccata

Girolamo Fr

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and ties, and the lower staff continues the accompaniment. The dynamics vary, including a piano (*p*) section.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has more complex rhythmic patterns, and the lower staff maintains a steady accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

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

10

79. Präludium

Fried-

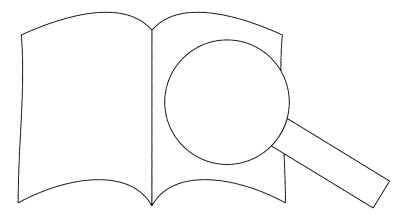
The first system of musical notation for '79. Präludium'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The music features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

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 cadence in the right hand and a melodic phrase in the left hand.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag




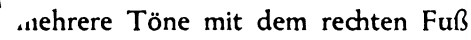
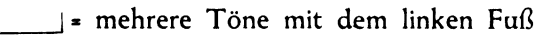




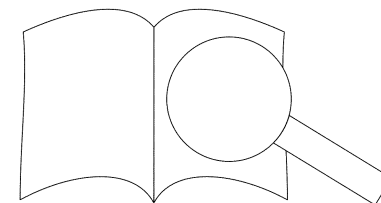
2. Das Pedalspiel

Der Gebrauch des Pedalklavieres ist für das Orgelspiel von größter Wichtigkeit. Jene Majestät und Fülle, die wir im Klange der Orgel bewundern, fehlt fast vollständig, wenn das Pedal nicht benützt wird. Wie schon bemerkt, haben im Pedal die Grund- oder Normalstimmen Sechzehnfußton. Es klingen sonach die Pedaltöne bei normaler Registrierung eine Oktave tiefer als die Noten es anzeigen. Um dem Pedalton mehr Deutlichkeit zu verleihen, wird den 16' Registern gewöhnlich ein achtfüßiges beigegeben. Für unsere ersten Übungen dürften *Subbass 16'*, und *Flötbass 8'*, oder statt letzterem die Koppelung zu dem mit mäßig starken Stimmen registrierten 2. oder 1. Manual am geeignetsten sein.

Der Schüler sitze, ohne hin und her zu rutschen, fest und aufrecht genau in der Mitte der Orgelbank. In dieser Stellung trifft er mit dem rechten Fuße das mittlere *d*, mit dem linken das mittlere *c* des Pedales, d. h. die in der Übung 80a zur Anwendung kommenden Töne. Die Füße dürfen nur dann auf der Pedalleiste (die nicht hebt) ruhen, wenn mehrere Takte Pausen das Pedal brechen. Im andern Falle sucht der aufgehobene Fuß die nächste ihn treffende Taste auf und schwebt über derselben.

Anschlag erfolgt. Der Körper darf in keiner Weise gestützt werden. Der Anschlag der Pedaltaste erfolgt durch das Fußgelenke. Die Anschlagstelle der Untertaste liegt an den Obertasten; letztere dürfen nicht angetastet werden. Die Füße dürfen nur auf den Tasten auf dem linken Fuß stehen; letztere dürfen nicht stampfendes, geräuschvoll ansetzen. Die Augen dürfen nicht auf die Tasten fallen, sondern sollen stets vorwärts gerichtet sein. Die Füße dürfen auch hier über die Pedalleiste hinweggehen, ohne daß sie auch nur für einen Augenblick auf der Pedalleiste ruhen. Die Füße sind in jeder Hinsicht als selbständige Orgelwerkzeuge zu betrachten. Sie sind von der linken Hand unabhängig und können innerhalb des Pedalspiels im allgemeinen auch ohne Pedal gesungen werden. Hierdurch ist die strenge Trennung zu bewerkstelligen; besondere Aufmerksamkeit muß man auf die Unabhängigkeit der linken Hand beim Pedalspiel zu legen. Wenn man das Pedal allein die Bassführung, die rechte Hand für die Mittelstimmen gebraucht wird.

-  = rechter Fuß
-  = Spitze linker Fuß
-  = Absatz linker Fuß
-  = mehrere Töne mit dem rechten Fuß
-  = mehrere Töne mit dem linken Fuß
-  = stummer Wechsel rechter – linker Fuß
-  = stummer Wechsel linker – rechter Fuß



A. Technische Übungen

1. Übungen mit wechselnden Füßen in der Mitte der Klaviatur

80. a. (nicht heruntersehen)

b.

c.

d.

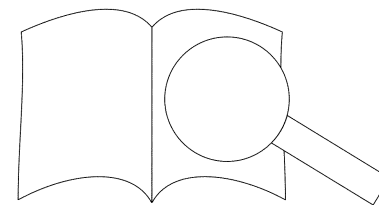
e.

f.

g.

81. Linke Hand

82.



83. Linke Hand

84. R. H. 4

85.

86.

88.

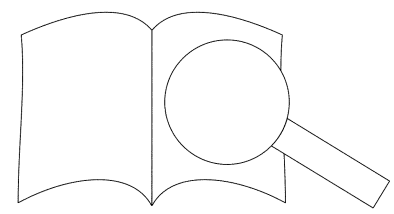
89.

C. Hofner

C. Hofner

PROBE

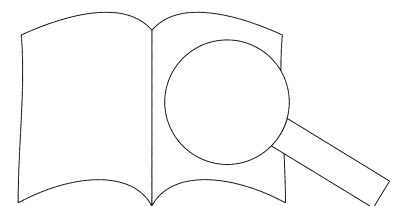
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



90.

91.

92.



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

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.



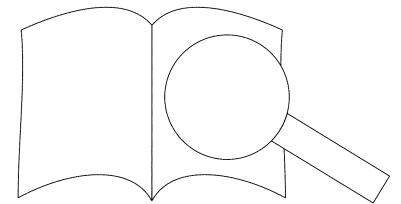
c.



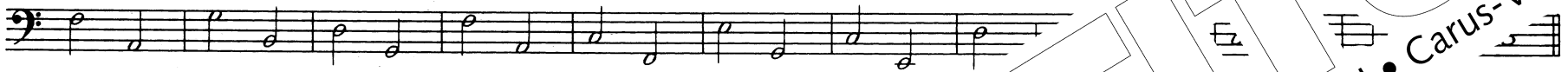
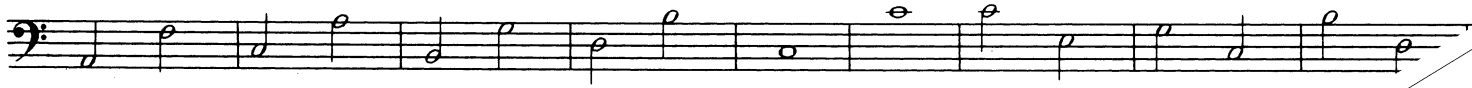
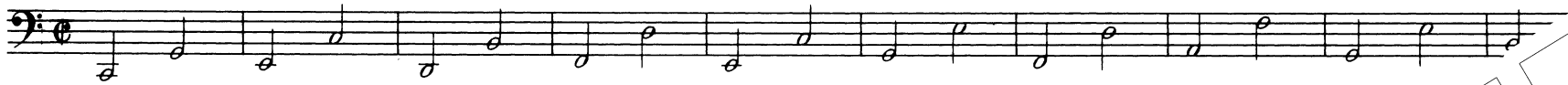
d.



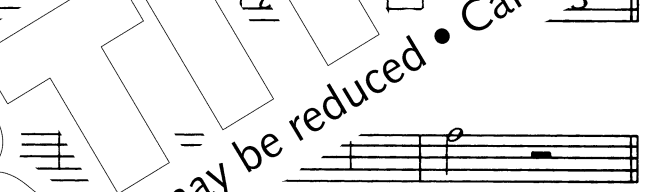
e.



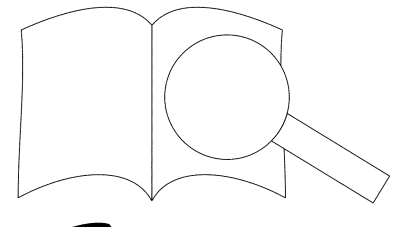
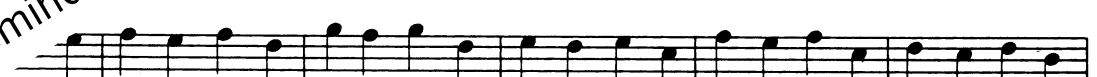
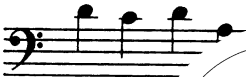
f.



g.



h.



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

k.



l.



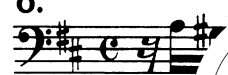
m.



n.



o.

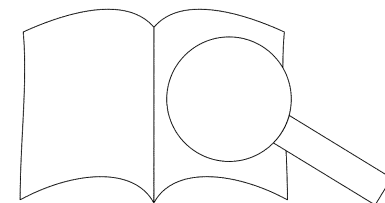


PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ev. Habert (1833-1896)

Joh. Ev. Habert



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

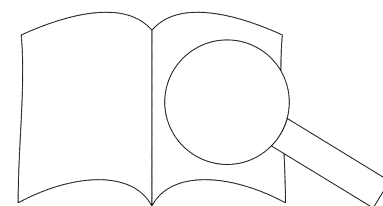
94. Linke Hand

Pedal

95. Linke Hand

Peda!

Joh. Ev. Habert

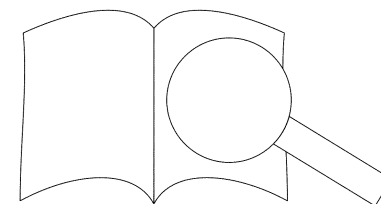


96.

Linke Hand

Joh. Ev. H^{er}

Pedal



PROBE
Ausgabequalität gegenüber

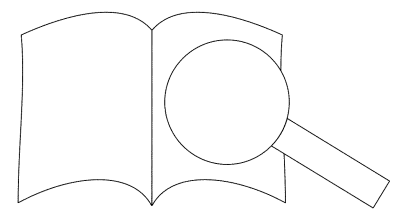
Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

97.

Trio



PROBEPARTITUR

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

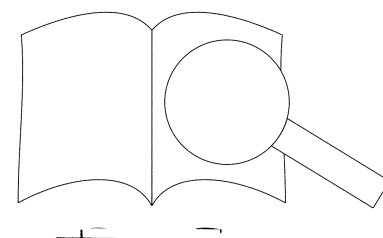
Chr. H. Rinck

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

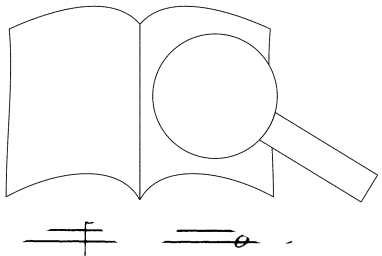
103. 3 4 5 4 3 5 2

104. II 5 1 5 4 1 5

F. J. Breitenbach

105. 5 3 2 4 5 5 4 5 4 3 4

Qualstimme ist auch eine Oktave tiefer zu spielen.



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

Die auch in Cis dur

b.

Dasselbe auch in Ges

c.

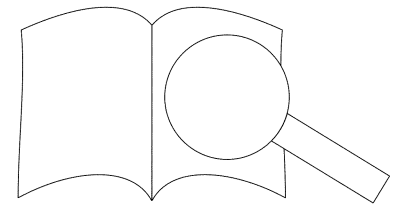
Auch in Cis, D, Es, E, F

Stiller Wechsel

Dasselbe auch in Des u. C

1^o

sim.



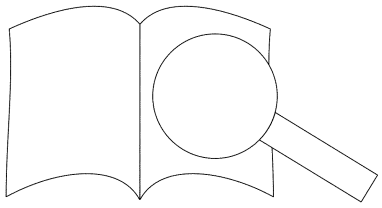
108. Linke Hand

109.

110.

Carus-Verlag

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



111.

Fr. Schneider

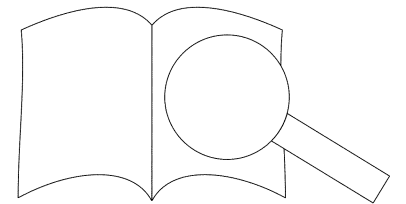
Musical score for exercise 111, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff is also in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Accents (v) are placed above notes in the bottom staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

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, zur Anwendung. In der Regel findet nur Übersetzen, niemals Untersetzen statt. Im Übrigen merke man sich: In der ersten Übung des linken Fußes, es setzt also der rechte Fuß über, der linke unter; in der oberen Oktave des rechten Fußes, 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 with a 3/4 time signature. The first two staves feature slurs and accents (v) over groups of notes. The third staff begins with the marking 'sim.' and continues with a series of notes. The piece ends with a double bar line.



c. *sim.*

d.

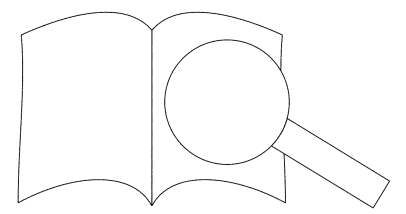
e.

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

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various fingerings and articulation marks.

117. Trio

Musical score for the second system, labeled "117. Trio", with treble and bass clefs and detailed notation.

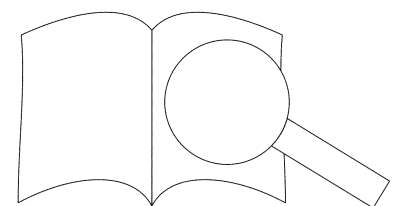
118. Trio

Musical score for the third system, labeled "118. Trio", with treble and bass clefs and detailed notation.

PROBE

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-

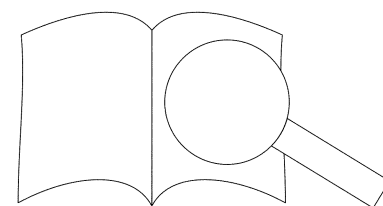
Nach dem Bisherigen wird der Schüler in den folgenden Tonleitern die Fußstellung selbst treffen.



d.



e.



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

Ausgabequalität gegenüber

127.

A. Hesse

Musical score for exercise 127 by A. Hesse. The score is written for piano and consists of two systems. Each system contains three staves: a Treble staff, a Bass staff, and a lower Bass staff. The first system includes fingerings (3, 4, 5, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 5, 5) and articulation marks (v, ^). The second system includes fingerings (2, 1, 3, 2, 1, 2) and articulation marks (v, ^).

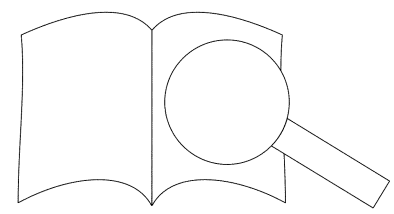
128.

A. Mühling (1786-1847)

Musical score for exercise 128 by A. Mühling. The score is written for piano and consists of two systems. Each system contains three staves: a Treble staff, a Bass staff, and a lower Bass staff. The first system includes fingerings (45, 2, 45, 2, 34) and articulation marks (v, ^). The second system includes fingerings (1, 1, 2, 1, 2) and articulation marks (v, ^).

PROBEN

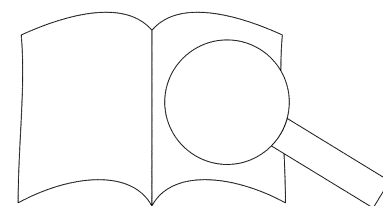
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



129.

130.

J. G. Herzog



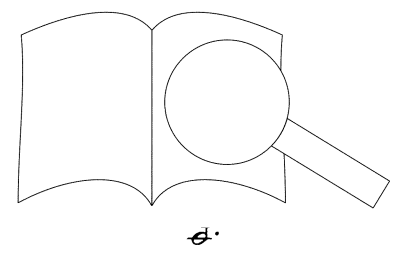
3 1 4 2 3 2 1 4

/ 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

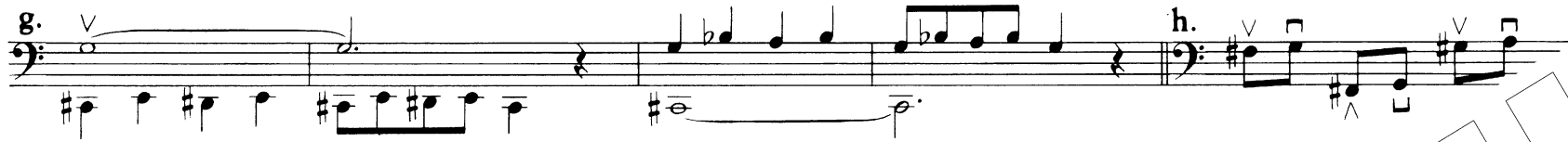
6. Gebrauch von Spitze und Absatz. Künstliche Applikatur

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 empfehlenswert, die künstliche Applikatur im Anschlag (aus dem Fußgelenk) zu dringen. Die durch \wedge oder \vee eingetragene künstliche Applikatur ist für beide Füße zu spielen.

132. a.



Original evtl. gemindert (zu üben)

etc.

g. 



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

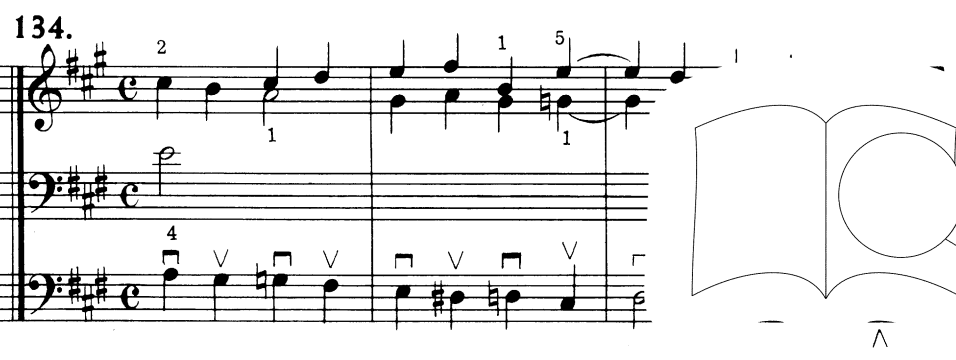
i.  k. 

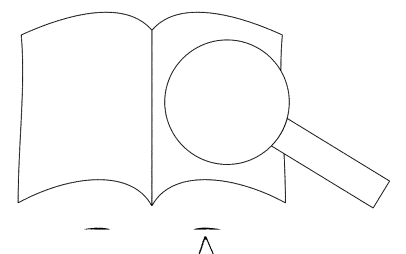
l.  m. 

n.   J. S. Bach

  J. S. Bach

133. 

134. 



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

135.

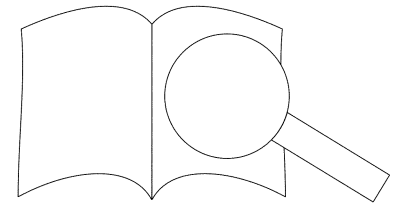
J. G. Albrechtsberger (1736–1809)

136.

Gottlieb Muffat (1690–1770)

PROBEN

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



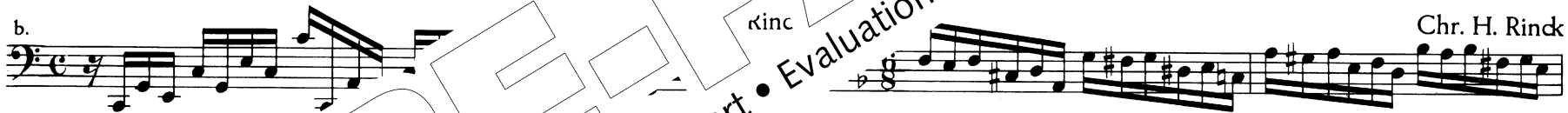
7. Schwierigere Übungen für Pedal und Manual

Regelmäßiger Fußwechsel

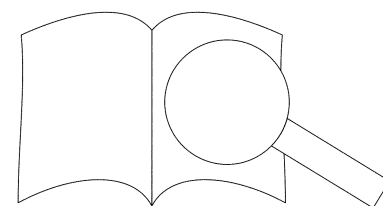
(nicht heruntersehen!)

auch in D, Es, E, F

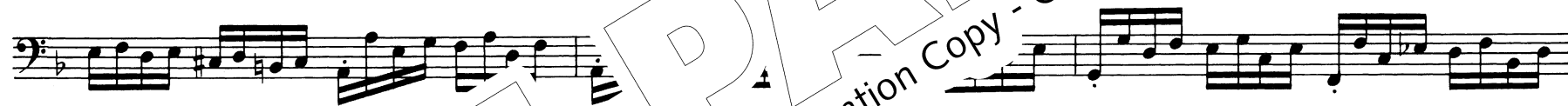
137. a.



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



J. L. Krebs (1714 - 1792)

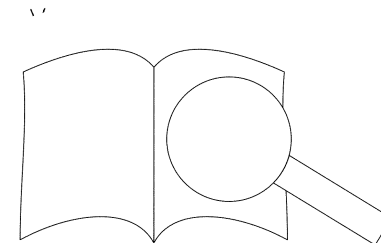


Joh. Ludw. Krebs

138



C. Hofner



Carus 91.000

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

b.

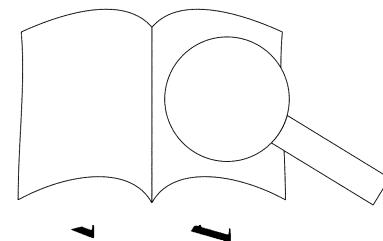
Desgleichen in C und Es, d und c (melodisch)

c.

e.

f.

Ch. H. Rinck



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

Original evtl. gemindert

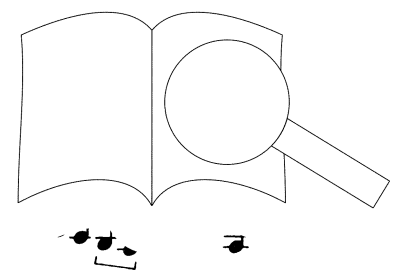
Ausgabequalität gegenüber

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.

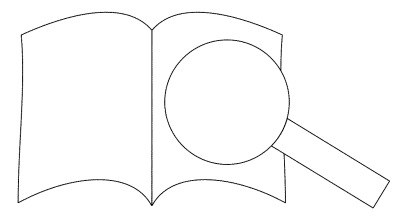
PROBE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBE PARTITUR

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

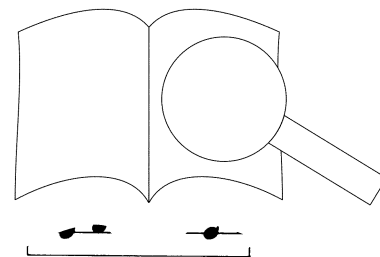
145. Etüde
Allegro

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

The second system continues the piece with similar notation. The bass staff has a particularly dense texture with many beamed notes. The treble staff has some rests, indicating a more active bass line.

The third system shows a key signature change to two sharps (D major). The bass staff has a prominent descending scale-like passage. The treble staff has some rests and chords.

The fourth system continues the piece with a complex rhythmic pattern in the bass staff, including many beamed notes and slurs. The treble staff has some rests and chords.



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

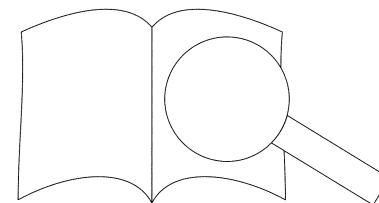
Pedal - Triller

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

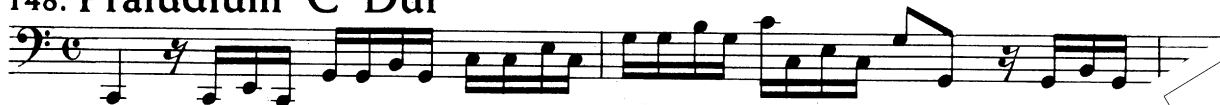
a) Pedal - Solo

147. Präludium C Dur

Vincent Lübe



148. Präludium C Dur



149. Präludium d - moll



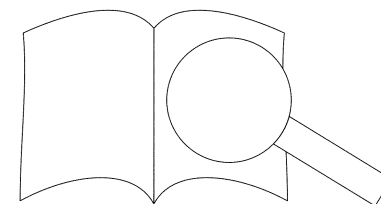
Georg Böhm



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, common time (C), and 7/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns.

152. Präludium G Dur

J. S. Bach

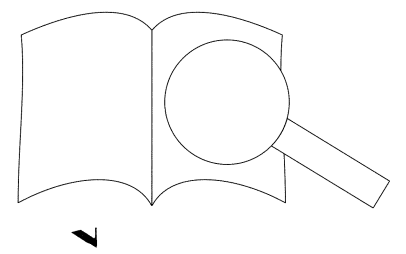
Three staves of musical notation for the second piece. The first staff is in bass clef, G major (one sharp), and 3/8 time signature. It consists of a simple, steady eighth-note melody. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns.

153. Präludium

J. S. Bach

Three staves of musical notation for the third piece. The first staff is in bass clef, C minor (two flats), and common time (C). It features a more complex rhythmic pattern with some accidentals. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns.

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

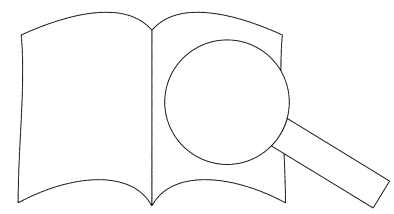


154. Toccata C Dur

The musical score consists of seven staves of music in bass clef, 3/4 time signature, and C major. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. It includes several trills (tr) and triplet markings (3). The notation is clear and professional, typical of a music book.

PROBEPARTITUR

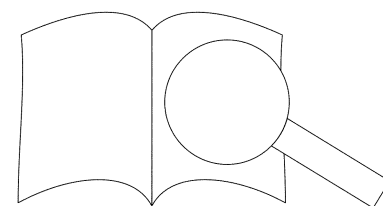
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

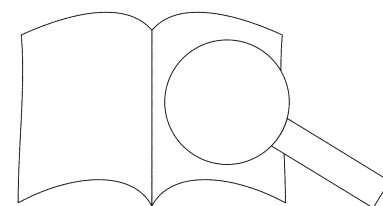


156. Pedalexercitium

J. S. R.

PROBE PARTITUR

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



157. Was Gott tut das ist wohlgetan

Daniel Magnus Gronau († 1777)

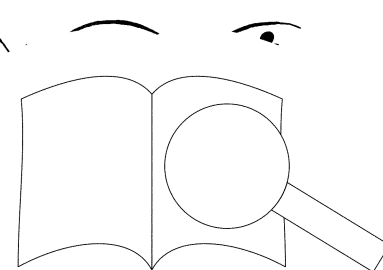
Five staves of musical notation in bass clef, 4/4 time signature, and one flat key signature. The music consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, typical of a chorale prelude.

158. Toccata op. 69.6
Con spirito

Max Reger (1873–1916)

Four staves of musical notation in bass clef, 3/4 time signature, and one sharp key signature. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with various articulations and dynamics.

PROBEPARTITUR
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

ric

6-1946)

f

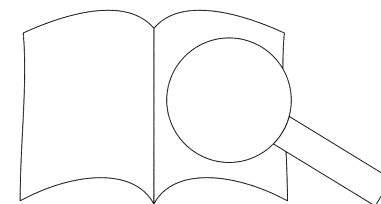
© 1923 by Universal

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

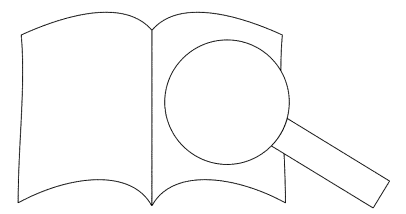
Hermann Schroeder

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)

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



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



Carus 91.000

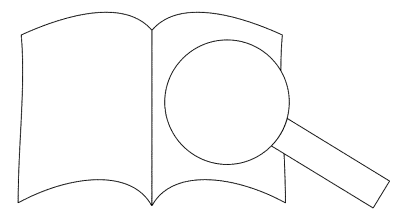
166. Da Jesus an dem Kreuze stund

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time (C). The top staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with various note values and rests.

The second system continues the musical score with three staves. The top staff continues the melodic line with eighth notes: D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9. The accompaniment in the lower staves continues with similar rhythmic patterns.

The third system concludes the musical score with three staves. The top staff continues the melodic line with eighth notes: D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11. The accompaniment in the lower staves concludes with sustained notes and rests.

PROBEPARTITUR
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 (treble, middle, and bass clefs) containing musical notes and rests.

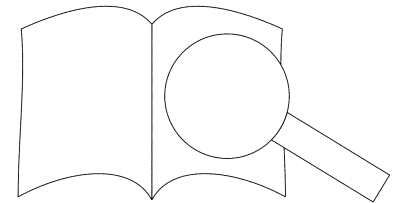


Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) containing musical notes and rests.



Third system of musical notation, featuring a grand staff with three staves (treble, middle, and bass clefs) containing musical 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

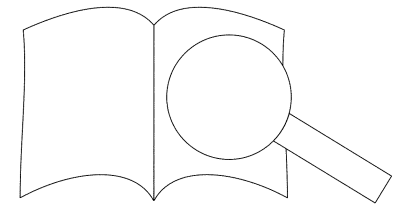
The first system of musical notation consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in G major and common time. The grand staff contains a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff contains a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

The second 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 contains a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff contains a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

The third 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 contains a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff contains a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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

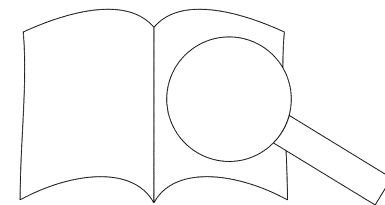
168. Vom Himmel hoch

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 a fermata over a note in the upper voice in the second measure.

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

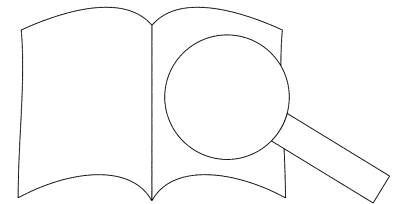
First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and rests.

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.

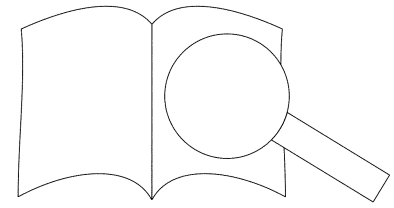


First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The music is in a key with one flat and a common time signature.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompaniment parts. The notation includes various note values and rests.

Third system of musical notation, concluding the piece. It features a final melodic flourish in the treble clef and a sustained bass line. The system ends with a double bar line and a fermata.

PROBEPARTITUR
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 musical notation 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 staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

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

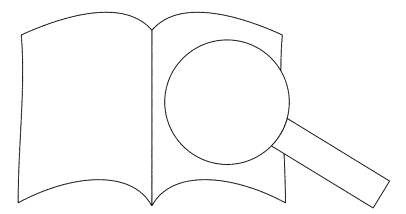
The third system of musical notation concludes the piece with three staves. It features a final melodic flourish in the upper staves and a steady accompaniment in the lower staves.

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PROBEPARTITUR
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.



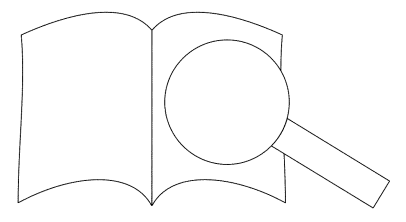
Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with various note values and rests.



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 concludes with a final note and a fermata.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

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



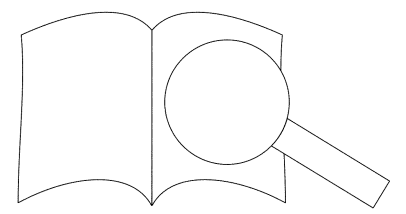
171. Vom Himmel hoch

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 and rests. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with fewer notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves continue the accompaniment. A dynamic marking 'c. f.' is present in the middle staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

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



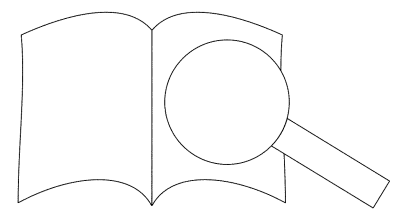
First system of a musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third 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 ends with 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 at the end. The second and third staves conclude the piece with a final chord and a few notes.

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

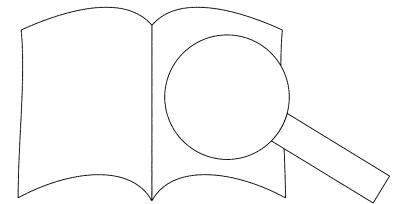
(8'4'+2 2/3')

mf

I. 

II. 

Ped. 



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

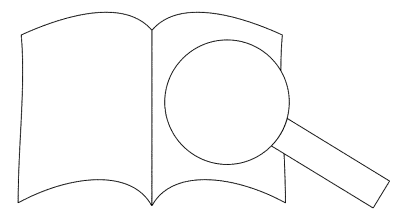
173. Choralvorspiel: Nun bitten wir den heiligen Geist

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

Anton 1'

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.

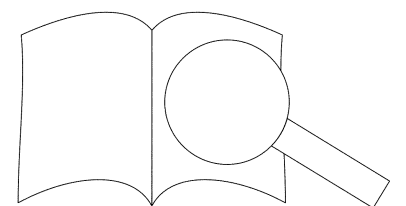
c.f.

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. The tempo marking is *poco rit.* and the dynamic is *c.f.*

c.f.

This system continues the piano accompaniment from the first system. It maintains the same 3/4 time signature and dynamic marking of *c.f.*

This system continues the piano accompaniment. It features a more active melodic line in the right hand. The dynamic marking *c.f.* is present at the beginning of the system.



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

c) Der vierstimmige Orgelsatz

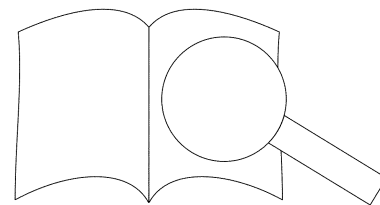
175. Toccata per l'Elevation

Girol-

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). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a complex texture with various note values and rests. A dynamic marking 'r' is present in the bottom staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music continues with similar complexity. Fingerings are indicated with numbers 1, 3, and 2 in the bottom staff.

The third 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). The middle and bottom staves are in bass clef. The music concludes with various note values and rests. Fingerings are indicated with numbers 2, 5, and 5 in the bottom staff.



PROBE PARTITUR

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

10

129

PROBE PARTITUR

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



The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system features a melodic line in the treble clef with fingerings 2, 1, 1, 1 and a bass line with fingerings 1, 1, 1, 1. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes in the treble and a bass line with a triplet of eighth notes. The third system concludes the piece with a final chord in the treble and a bass line with a final chord. A large magnifying glass icon is positioned in the bottom right corner of the page.

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

J. K. F. Fischer

Alla breve

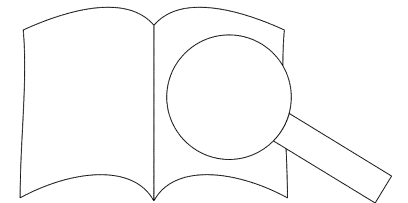
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a whole note chord in 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 various rhythmic values and rests. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and moving lines.

The third system of musical notation concludes the piece. It features the same three-staff structure. The final measures show a resolution of the harmonic structure, ending with a final chord in the treble staff.

Zu

an die Original-Melodie kann man die eingeklammerten Vorzeichen weglassen

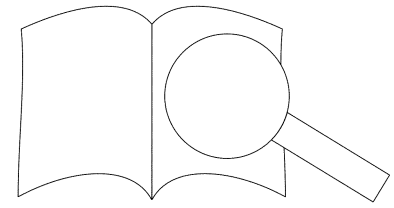


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of a musical score for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major and 4/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

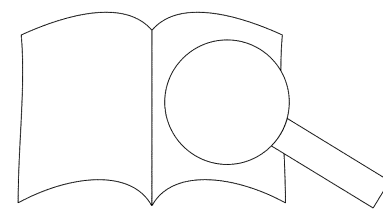
Second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The grand staff and the separate bass staff are used. The music features various rhythmic patterns and chord progressions.

Third system of the musical score. It concludes the piece with a final cadence. The notation includes a double bar line and repeat signs. The grand staff and the separate bass staff are used.



177. Präludium u. Fuge (phrygisch)

J. K. F. Fischer



PROBEBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

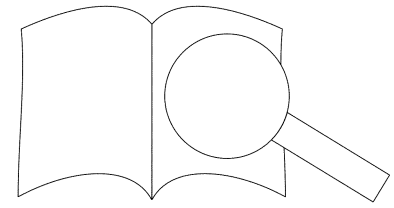
(Fuga)

Musical score for the second system, labeled '(Fuga)', with treble and bass clefs.

Musical score for the third system, with treble and bass clefs.

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 musical notation 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 (F major or D minor). The music begins with a series of eighth notes in the treble clef, followed by a more complex rhythmic pattern in the bass clefs.

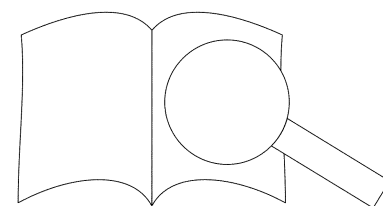
Adagio

The second system of musical notation 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 trill-like ornament, and a more active bass line.

The third system of musical notation 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 intricate rhythmic patterns and melodic development across all staves.

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Adagio

Musical score for the Adagio section, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Fuga

Musical score for the Fuga section, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by a rhythmic, contrapuntal texture with multiple voices. The key signature has one sharp (F#).

PROBE PARTITUR

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

Carus 91.000

179. Fuga (Gegenfuge)

J. J. Fux (1660)

Thema

Thema i. Gegenbewegung

Th.

Th.

Th.

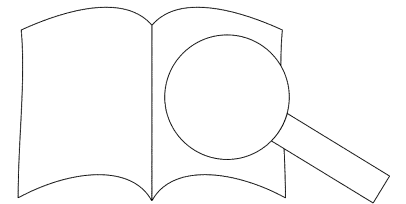
Th.

Th.

Th.

(Th.) Th.

Th.



PROBE-PARTITUR

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

180. Praeambulum tertii toni (phrygisch)

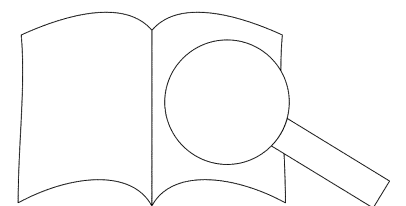
F. X. Murschhauser (17

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings (1, 3, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 4, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 3). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with notes and rests. A dynamic marking 'V' is present in the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with fingerings such as 4, 2, 4, 1, 5, 4, 5, 1, 5, 1, 4, 4, 3, 4. The lower staff has a bass line with fingerings 2, 4, 1. A dynamic marking 'V' is also present.

The third system concludes the piece. The upper staff has a melodic line with fingerings 4, 4, 5, 5, 1, 2, 4, 5, 3, 1, 4, 5, 2, 3. The lower staff has a bass line with fingerings 2, 3, 4, 1, 4, 1. A dynamic marking 'V' is present.

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

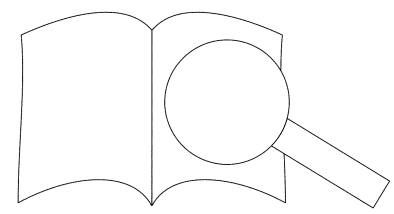


First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A measure number '34' is visible above a treble clef staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features 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. Measure numbers '21' and '12' are visible above the treble clef staff.

Third system of musical notation, concluding the piece. It features 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. Measure numbers '53' and '2' are visible above the treble clef staff.

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



181. Versett

Gottl. Muffat (1690)

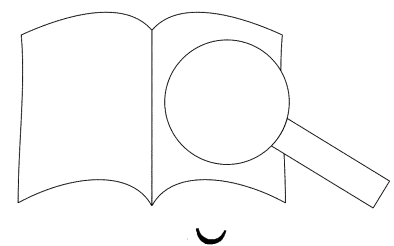
The first system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several slurs and fingering numbers (1, 2, 1, 5, 5, 1, 4, 5). The bass staff contains a supporting line with some rests and a few notes.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features more complex melodic passages with slurs and fingering numbers (1, 4, 4, 3, 1). The bass staff provides harmonic support with various note values and rests.

The third system of musical notation shows further development of the piece. The treble staff has slurs and fingering numbers (4, 5, 4, 5). The bass staff includes a fermata over a note in the final measure of the system.

The fourth system of musical notation is the final system on the page. The treble staff has a slur and a fingering number (5). The bass staff continues the harmonic accompaniment.

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



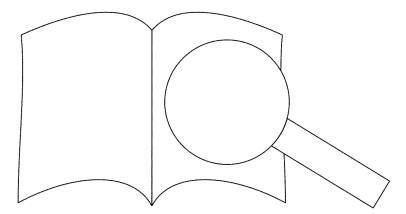
182. Präludium g - moll

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 a lower bass clef. The music is in G minor and 4/4 time. The top staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff contains fingering numbers (1, 4, 2, 1) and a 'V' marking.

The second system continues the piece with three staves. The top staff has a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff has a bass line with slurs. The bottom staff includes fingering numbers (1, 2, 4, 1, 5) and a 'V' marking.

The third system concludes the piece with three staves. The top staff features a melodic line with slurs and ornaments. The middle staff has a bass line with slurs. The bottom staff includes fingering numbers (3, 2, 1, 1, 2, 1, 1) and a 'V' marking.

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



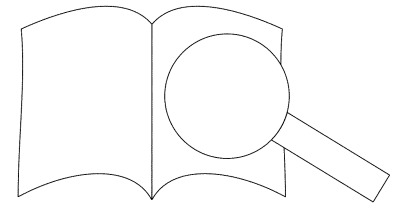
183. Toccata und Fuge

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 placed over a note 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



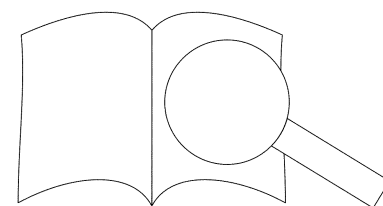
First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4.



Second system of musical notation, 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 4 and 2.



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 key signature has two flats. A fingering of 5 is indicated in the top staff.



184. Präludium

J. E. Eberlin (1702-17

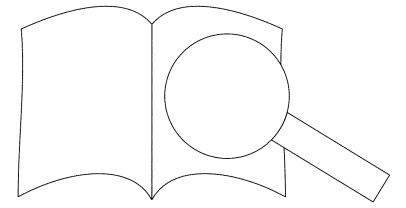
The first system of the Präludium consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef staff with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system continues the piece with more complex melodic patterns in the upper staves, including some chromaticism and sixteenth-note runs. The accompaniment in the bottom staff remains simple and steady.

The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the upper staves and a simple harmonic ending in the bottom staff.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PARTITUR
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 and bass clef. 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, 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.

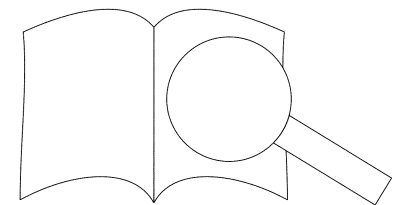
185. Fugato

J. G. Albrechtsberger (c. 1765-1809)

186. Fughette

J. G. Albrechtsberger

Ped



Man.

Carus 91.000

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

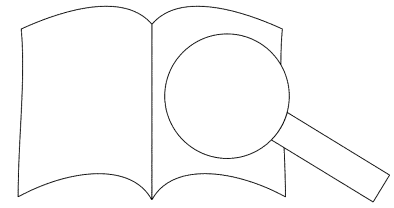
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers 5, 1, 3, 5, 4, 1, and 5 are indicated below the notes. A 'Ped.' (pedal) marking is present below the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers 5, 4, 2, 3, 3, and 4 are indicated below the notes.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers 3 and 1 are indicated below the notes.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers 5, 4, 5, 4, and 5 are indicated below the notes.



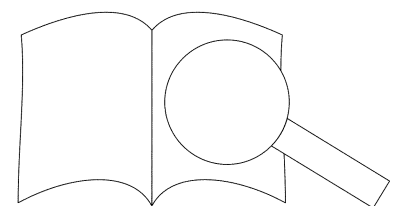
187. Präludium

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.

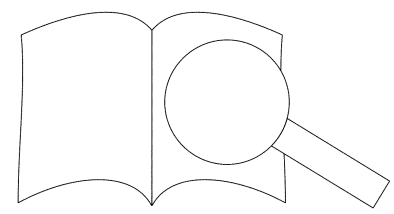
The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex melodic line with many beamed notes and rests. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with various chordal textures and rhythmic patterns.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same three-staff layout. The melodic line in the treble clef staff shows further development with more intricate phrasing. The bass clef staves continue to provide a rich harmonic and rhythmic foundation.

The third system of the musical score concludes the piece. The melodic line in the treble clef staff ends with a final cadence. The bass clef staves provide a concluding accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



189. Präludium

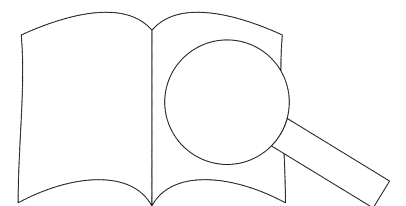
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a forte (f) dynamic marking. The middle and bottom staves are bass clefs. The music features chords and melodic lines in both hands.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef. The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues with chords and melodic lines.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef. The middle and bottom staves are bass clefs. The music concludes with chords and melodic lines.

PROBE-PARTITUR
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

10

1

153

190. Benedicamus (Modus pleno Organo) *)

Sam.

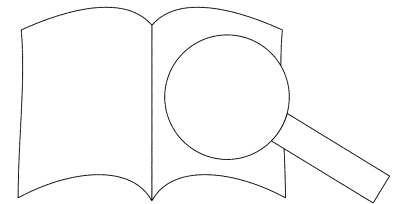
The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The key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

The second system of the musical score 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 similar rhythmic patterns and note values as the first system. The key signature remains one flat.

The third 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 concludes with 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

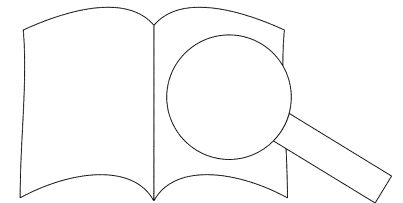
1) sämtliche Gr
sechsmal aus
und drein

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

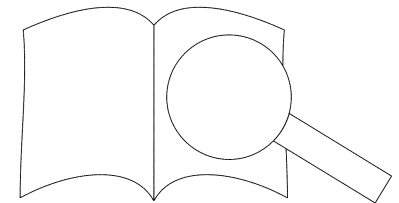
mit Fis u. as

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), die auch durch die doppelte Alteration (die) Die im Bs 1 in allen Tonarten (6) denzen können nun bei den gegebenen Varianten in (6) treten. Systematisch (die) weit in allen (di) nger.

der Halb-Schluß: Verweilen auf
der Trug-Schluß: Ausweichur
der I (Bs 3c). Dieser Trugsch
in allen Tonlagen 6 mal zu ü
Umgehung des übermäßigen !
doppelter Terz erscheinen!



Bs. 3a)

3b) 3c)

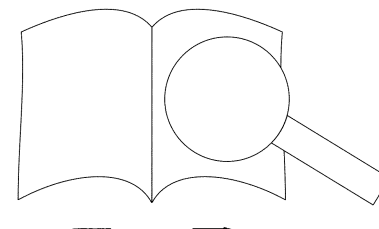
b) Melodische Analyse

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 4.)

... kachor... en... n... n... im Mit...
 ... te... c... be... mit ihrer pla...
 ... ch... u... a (unser natürliches...
 ... M... mit... en hypoaolisch hinzuge...
 ... unarten waren aus 2 Vierton...
 ... gebaut, z. B. dorisch aus dem Te...
 ... -g, darüber der zweite Tetrachord mit...
 ... allverhältnis $a \pm h \frac{1}{2} c \pm d$. Die plagale Tonart...
 ... von der authentischen abgeleitet, indem man den...
 ... ren Tetrachord unter den ersten setzte: daher hat sie...
 ... den Zusatz hypo (griech.) = unter erhalten. Die Übersicht...
 (Bs. 4) zeigt, daß die authentische und plagale Tonart die...
 gleiche Tonika, auch Finalis genannt, haben, aber einen an...
 deren Ambitus (Umfang) und daher auch eine andere Do...
 minante (auch Ténor, Repercussa oder Tuba genannt).

Bs. 4



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

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

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'D 2. Ton oder L' and '6. Ton'. The bottom staff is labeled 'T 5. Ton' and 'T 1. Ton'. The notation consists of quarter notes on a five-line staff.

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

- Ton, 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 mixol

rem T

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

es

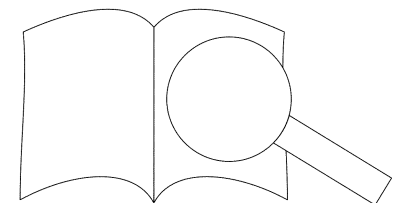
es

es

es

c) Kirchentonkadenzen

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



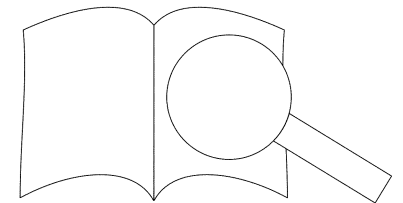
Bs. 6

Da zwei Mollakkorde hintereinander nicht als kadenzig empfunden wurden, hat man phrygisch mit einem Klang geschlossen. Im heutigen Satz kann man alle sechs Akkorde bei älteren Melodien auch treffen. Die Kadenzbildung der klassischen Harmonik. Der Baßsprung V-I wirkt sich auch im Dorischen aus.

Bs.

Die Möglichkeit ist die Transposition der Kirchentonale. Bei Transposition erhält die Kadenz das Vorzeichen der Tonart, die der Originalakkord 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



lydian



mixolydian



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.

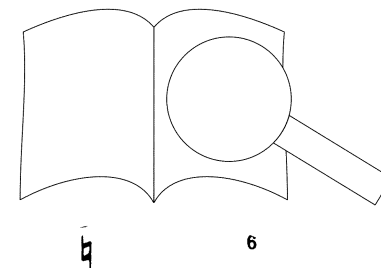
P

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)

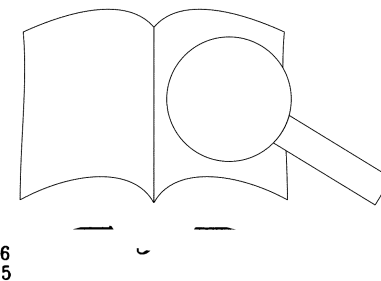
4) Besondere Sorgfalt ist auf die Baßführung zu legen, sie soll zuerst überlegt werden und zwar als Gegenmelodie zur Oberstimme. Die Baßnoten sollen die harmonischen Kadenzen ihrer

Zum Bs. 11 setzen Sie die Harmonik um, indem Sie die Bassnoten ändern (siehe die Beispiele). Man beachte die

Bs. 10

Vorzeichen (also diatonisch oder chromatisch); dasselbe gilt für die eingeklammerten Noten 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

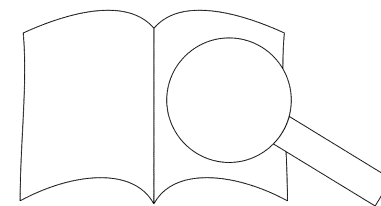
Bs. 12a

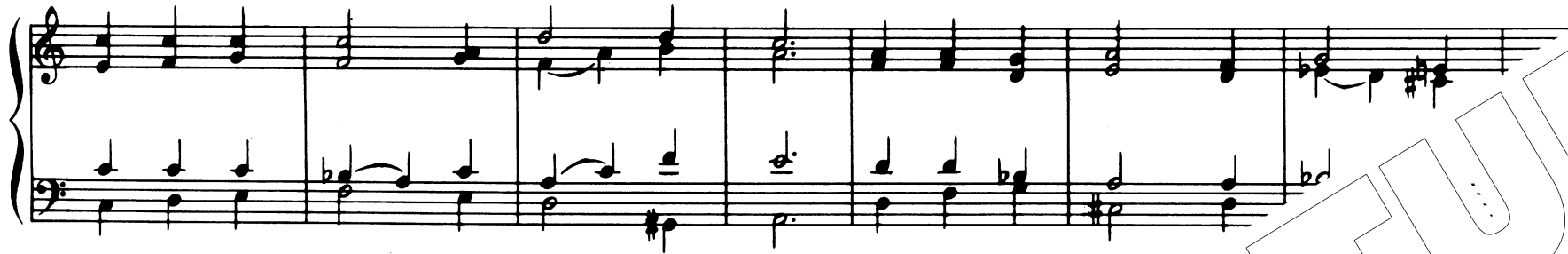
Musical score for 'Bs. 12a' showing a piano accompaniment with treble and bass staves. The score consists of two systems of music. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the same pattern. The music is in a simple, diatonic style.

Musical score for 'Bs. 12a' showing a piano accompaniment with treble and bass staves. This system continues the piano accompaniment from the previous system, showing the continuation of the melody and harmonic accompaniment.

12b

Musical score for '12b' showing a piano accompaniment with treble and bass staves. The score consists of two systems of music. The first system has a treble staff with a melody and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the same pattern. The music is in a simple, diatonic style.





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

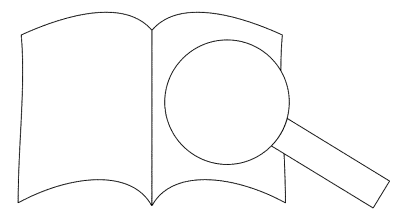
aus realer Vierstimmigkeit Satz die ersten erst nach erwägung l... r... s... t... in Erwägung... et Möglich... Satz, wie er im Bs. 13a... Kadenzverzierungen... hier weggelassen).

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

Bs. 13a

Höh sei Ehr

Joh. S. Bach



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

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark that reads 'PROBEPARTITUR'. A diagonal banner across the middle of the page contains the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'. In the bottom right corner, there is a magnifying glass icon.

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

f) Das Vorspiel

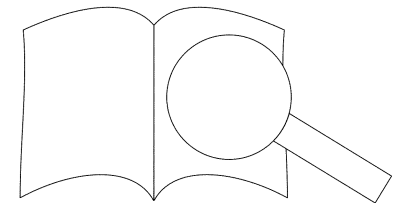
Hier ist nicht das „Choralvorspiel“ oder die größere Lied-Improvisation gemeint, sondern das einfache Lied-Vorspiel bezw. das Lied-Einspielen, dessen Zweck es ist, der Gemeinde musikalisch das Lied anzusagen. Dazu wird im allgemeinen die 1. Zeile genügen; zur Abrundung kann man auch zwei Zeilen nehmen 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 Liedsalter 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 'Gott, heiliger Schöpfer aller Stern' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The second system has a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature.

O Traurigkeit, o Herzeleid

Musical score for 'O Traurigkeit, o Herzeleid' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The second system has a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature.

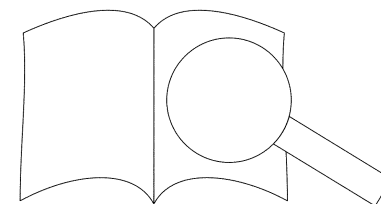
Das Grab ist leer³⁾

Musical score for 'Das Grab ist leer' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The second system has a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature.

Bs. 14c

laßt uns erfreuen herzlich sehr

Musical score for 'laßt uns erfreuen herzlich sehr' in G major, 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The second system has a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, and a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The score includes dynamic markings such as 'c.f.' and 'Ped.'.

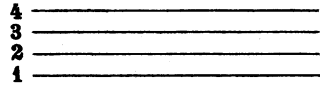


³⁾ Diözesananhäng Köln „Gotteslob“, Verlag Bachem, Köln.

2. Die Begleitung des gregorianischen Chorals



a) Elementare Chorallehre ¹⁾

1) Die alten Melodien sind auf vier Linien notiert:



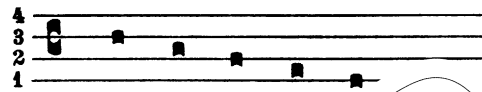
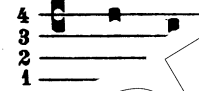
2) Die Notennamen, die von Guido von Arezzo stammen sollen, lauten: *do re mi fa sol la si (si b) do*

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 *fa*. Die Notenlinie, die vom Do- oder vom Fa-Schlüssel bestimmt werden kann, nennt man Do- oder Fa-Linie.

Der Do (C)-Schlüssel kann auf vier Linien stehen:



do si la sol
c h a g




re mi fa sol
a e f g

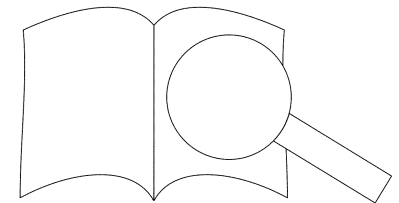
ist auf der dritten Linie:

Fa-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 abwärts)
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 ...aten offenbar einstmals eine sprach-ung. Heutzutage werden sie gesungen

...otenformen haben aber keine verschiedene ... ist der Zeitwert aller dieser Notenform-... groß. Bei der Übertragung in moderne Notation wer-ralnoten 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

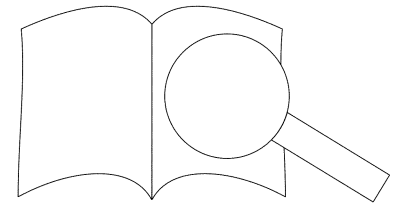
Scar

Figur mit fallender Bewegung; erweiterte Clivis.

Scandicus³⁾ d. i. die mittlere Note ist am höchsten.

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

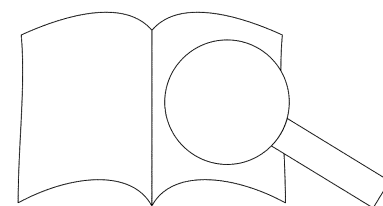
Original evtl. gemindert

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 akzentöse 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.

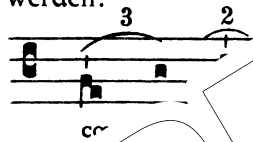
3) Neumen mit 5 Noten werden entweder in 2+3 od. 3+2 geteilt:



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



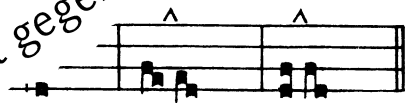
5) Einzelnoten müssen in den rhythmische Ganzen eingeordnet werden:



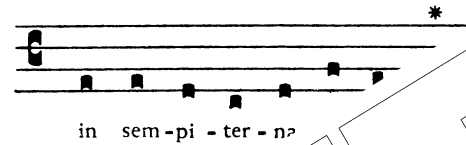
Eine Einzelnote am Auftakt behandelt wird. Mehrere Einzelnoten folgen.

6) Die Neume wird von manchen Neumen getrennt.

7) Die Neume derselben Tonstufe zwei Neumen derselben Wortsilbe eine tiefere Tonstufe erhält.



8) Eine oder zwei Noten vor den Pausen werden immer dehnbar; in den Solesmenser Choralangaben ist diese Dehnbarkeit durch einen Punkt hinter der Note angegeben.



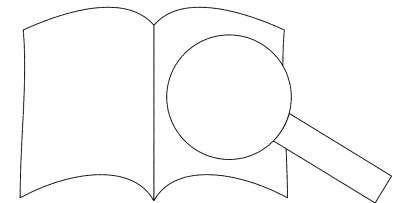
9) Mora (ultima) der Neume durch einen Punkt hinter der Note angedeutet. In den Solesmenser Choralangaben ist die Dehnbarkeit durch einen Punkt hinter der Note angedeutet.



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. Darum wird im praktischen Beispiel die Anwendung der rhythmischen Regeln gezeigt werden.



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 liturgischen Melodienbuch von den Solesmenser Tournaisiensis, notwendig Ergänzung des Iktus".

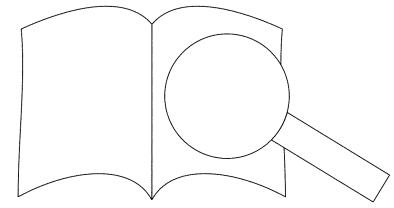
Introitus „Statuit“ mit den Solesmenser rhythmischen Zeichen.

Introitus „Statuit“ mit Ergänzung der A1

Introitus „Statuit“

- a) ... sind in unserem Beispiel ganz klar
- a) ... dient Beachtung:
- ... ist 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.



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

EVALUATION COPY - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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 Gesängen ausgedehnt, und es wurde ein Organisten. Die Wirkung von Gesang und Orgel?

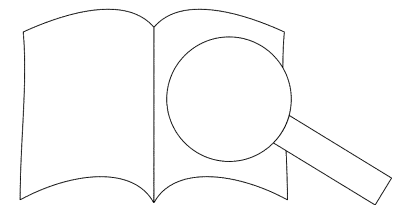
In Quellenberichten des Mittelalters vielfach ist dieses instrumentale Spiel auf die „musica“ zu beziehen. Die Orgel sogar noch heute ein Profaninstrument, dessen Gebrauch im Gottesdienst verboten ist.

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 mehrstimmige Zwischenspiele, die Geschichte der kirchlichen Versettenkunst dieses Alternieren und Transponieren beim Orgelspiel Gregorius gibt Schlick 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 auf der Baßpraxis erwachsen. Jener Epoche galt die Choralbegleitung 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.

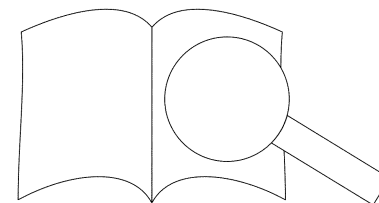
Dasselbe Wollen herrscht auch bei Michael Haydn, dem Bruder des großen Josef Haydn; in seinem noch zahlreich erhaltenen Begleitungen verwendet er die gesamten harmonischen Mittel der Wiener Hochklassik. Abbé Vogler führte auch die Chromatik und Enharmonik ein; außerdem forderte er romantische Klangwirkungen 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 fin
seinem Enchiridion chorale (1854) hat er diese
geführt. Die leitereigene Begleitung
der nur Töne vorkommen, die in der
liegen, also keine leiterfremden T
Forderung einer rhythmie
Male Gevaert auf: Ni
dern Notengruppen
instrumentale Spie
beiden Gr
mische

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 gregorianus 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 aus seinem 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 jedes choralischen

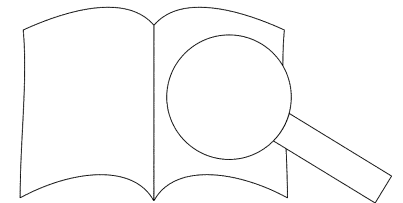
Der Choral nach den Gesetzen der „musica“ (Einstimmigkeit, behandelt (vgl. Editio Medicæa). Im Gegensatz zu dieser alten Musik (Ursache jedes Chores und jedes choralischen) (Ursache jedes Chores und jedes choralischen) (Ursache jedes Chores und jedes choralischen)

Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also in der Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne so zu verstehen, wie sie im choralischen

Bei einer solchen vokalen Aufführungspraxis ist entweder gänzlich zu entbehren, oder aber der Choral eine Einleitung und Zwischenspiele improvisieren. Die Choralbegleitung ist also in der Praxis und an die oft gewohnte Choralbegleitung im eigentlichen Sinne so zu verstehen, wie sie im choralischen

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 zweifeln, ob eine Begleitung in einer normalerweise mehrstimmigen Begleitung ihm eigenen künstlerischen Gewand. Der Choral plus Orgel ist also an dem Grundsatz einer Begleitung eine Schädigung des Kunstwerks. In der rein künstlerischen Betrachtung des Kunstwerks sind praktische 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 Vorgesungen wir zunächst ausschalten unserer Harmonik besteht in dem Zusammenhang des Kirchenliedes, sondern im Ausbau der beiden Arten (außer den beiden 7. zur 8. Stufe; der 5. und 6. Stufen aber im strengen, charakteristischen Konsonanz zur Tonika. Wenn nun schon der sog. Hauptdreiklänge und ihrer Vertreter Kirchentönen fremd ist, umso mehr wäre es ihre Ervertikalen Dissonanzspannungen der Vierklänge (Sept-

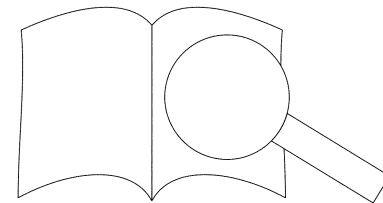
akkorde) sowie in alle Möglichkeiten der Alteration. So ist jede Art von Chromatik ausgeschlossen, stilwidrig und wesensfremd. Darin gibt sich als erste Forderung für eine stilistisch einwandfreie Begleitung strengste Diatonik in dem jeweiligen Raum der entsprechenden Tonalität.

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, die gegen eine durchgeführte, die Anpassung an den Gesang beibehaltene Anzahl von real gemischten die Starrheit des Orgeltons steht im 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 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 Stimmigkeit 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 Gesetze der Stimmführung nicht strikte nach den Regeln zur Anwendung kommen.



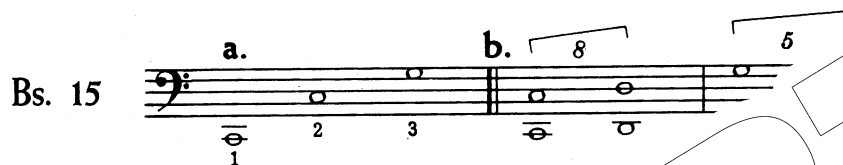
PROBE-PARTITUR

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 8 im diatonischen Bereich. Die Vorbesteht 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

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

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 des 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 stetige Steigerung und umgekehrt. Diese Mitgehen der Begleitung ein gesangliches Decrescendo beachte man zwei Dinge: den Gesangston hinaufgrifflich mitmachen. Das Intervall die Stimmführung begünstigt von dem Orgelklang zu bevorzugen. Das 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.

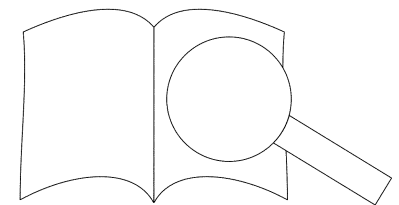
Die Behandlung der Akzidentien

Hier ist die große Terz (gis) im Phrygischen Schluß noch besonderen Betrachtung wert. Seit dem Bedürfnis nach dem sog. subsemitonium modi) in den Kadenz der Kadenz des cis im Dorischen und des fis im Mixolydischen hundert war die wesentliche Vorbereitung der Dur und Moll gegeben. Diesem stimmigen Kadenz, daß ein Tritonschritt die Finalis erreicht. Mollakkorde hintereinführung des gis in der Kadenzierung in nicht ohne die Subsemitonie endend. zu

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

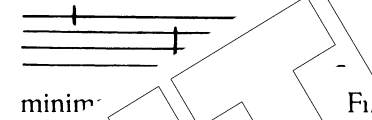
Die Zwischenkaden:

Jede Chormelodie weist entweder eigene Zwischenkadenzen auf. Es ist nicht erforderlich mit dem vollen Gewicht der originale



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:

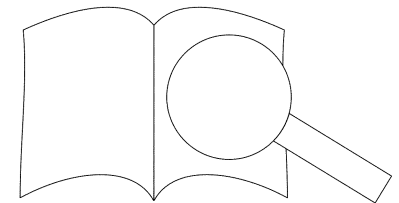


Bs. 17

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

d.

b. c.



a. 7. 8. Ton A - - men. b. c.

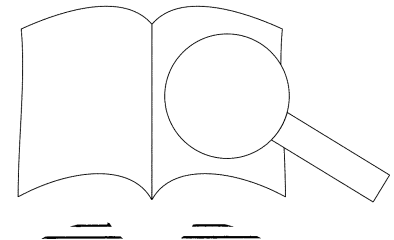
Verzicht auf das Mitspielen der Melodie

Ein Grund, der immer wieder zur Rechtfertigung der Choralbegleitung angeführt wird, ist die Unterstützung der Sänger. In zweifacher Weise können die Sänger durch die Orgelbegleitung gestützt werden: einmal durch die richtige, aus der Melodik sich ergebenden harmonischen Unterlage und zweitens durch die Akkordik bei den rhythmischen Stützpunkten, Neumenbeginn, Pressus, Mora vocis, Vorton des Quilismas. Da eine Choralschola immerhin eine mehr weniger geschulte Sängerschar ist, wird es unnötig sein, bei noch weniger beim Cantor (Vorsänger) die Melodie mitzuspielen. Der Sänger selbst hört wohl die harmonische Unterlage nicht, aber die Melodietöne der Orgel, da er sie selbst singt. In der Gregorianik — besonders in der feinem rhythmischen Schwingen, die

machen kann: Bistrot... vilis... melodie mitgespielt w... Choralmelodie einem... und je größer die Sänger... Grundsätzlich gelte: je weniger die Begleitung; daher weniger im allgemeinen eine Zweier Pedalgebrauch erfordert... im allgemeinen wird man ihn... als volkschorals beschränken. Je tiefer vor allem... umso schwerfälliger hängt eine Harmonie unter... anwebenden und schwingenden Gesang.

Bs. 18

1. u. 2. Ton



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

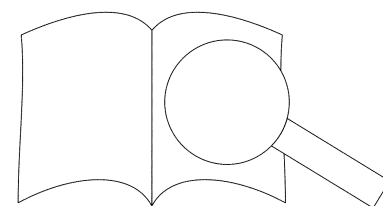
3. Ton

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

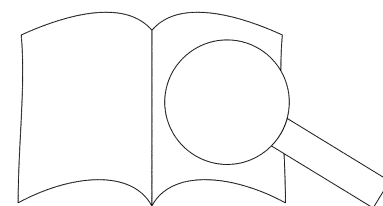
Die Notwendigkeit des „Akkordwechsels“ in der Begleitung scheint zunächst einmal gegeben bei den rhythmischen Schwerpunkten der Melodie; diese sind vor allem der Pressus, das Punktum bzw. die Clivis oder der Pes vor dem Quilisma und grundsätzlich die erste Note einer Neumengruppe. Nun muß natürlich nicht 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 a¹ hat normalerweise keine Eigenbetonung, sondern die begleitenden Noten mindestens eine zweite. Dies hält es mit geringen Ausnahmen. In der Finalis sind die einzigen Ausnahmen können vorkommen, die sich rhythmisch durchsetzen; dann verschiebt sich die Betonung auf die erste Note 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



o - mni - um, In - ten - de vo - tis sup - pli - cum. Ky - ri - e e - - le - -

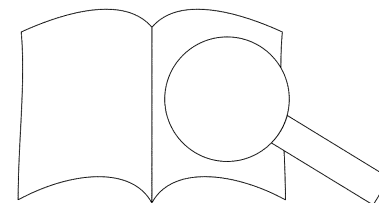
Vor-, Zwischen- und Nachspiele

Das Gesetz der künstlerischen Einheit verlangt, daß in einem Gottesdienst die freie Improvisation des Organisten, die in keinem Fall wie der Gesang selbst zum Wesen der feierlichen Liturgie gehört, in einem rechten Verhältnis zum Stil der Gesänge steht. Das gilt zunächst rein äußerlich, was die Ausdehnung einer Improvisation anlangt: während des Gottesdienstes kann sie immer nur so lange dauern, wie durch die Handlung am Altar Zeit dafür vorhanden ist, aber in unserem Falle besonders interessiert, ist die innere Verbindung der Improvisation zu den Gesängen. Hierbei müssen wir zwischen den größer angelegten Improvisationen, die wohl historische Beziehung nicht entbehren sollen, und den kleineren, die von der Gregorianik entfernen dürfen, unterscheiden. Im Hochamt haben wir nur zwei Arten von Improvisationen: die Einleitung des Offertorium und der Antiphonen. In den größeren Stücken kann das Orgelstück sich keineswegs auf die Einleitung beschränken, sondern man kann jedes Teil des Offertorium als selbstgewähltes Werk betrachten, wobei das thematische Material des Offertoriums im Gegensatz zu dem des Antiphonenspieles steht.

Introitus entweder als kurze Einleitung oder als selbstgewähltes Werk. Das Orgelstück muß sich vor allem in der Tonart streng an das kommende Stück halten. Dabei soll man grundsätzlich in der Tonika (Finalton) schließen, auch wenn der Choral mit einer anderen Note beginnt (z. B. Introitus „Gaudeamus“, Sequenz „Veni sancte Spiritus“). Bei den Tonarten, die eine Quint als Dominante haben: dorisch, lydisch, mixolydisch, könnte man auch auf dieser schließen (s. bei den ausgeführten Beispielen!).

Kurze Zwischenspiele, die etwa die gleiche Modulation haben, vermeide man tunlichst. Sie sind immer störend; zudem wird es stets leicht möglich sein, zwei Töne, die eine Verwandtschaft stehen, so daß eine Modulation, wenn dies nicht möglich sein sollte, ist ein Nachspiel oder als selbstgewähltes Werk zu betrachten, wobei das thematische Material des Offertoriums im Gegensatz zu dem des Antiphonenspieles steht.

Das gleiche gilt etwa für die Psalmen in der Antiphone. Es gibt im Gottesdienst (von den kleineren Stücken abgesehen) nichts, was etwas Störenderes, als wenn eine Tonalität ein- überhaupt nicht aufgegriffen wird.



1) Z. B. empfohlen: E. Quack u. R. Walter, Organum in missa cantata, Carus-Verlag

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⁺

The first system of musical notation shows the Schola and Chorus parts. The Schola part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Chorus part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Schola: Ky - ri - e e - le - i - son. Chor: Ky - ri - e e - le - i - son. Vol⁺

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

The second system of musical notation shows the Schola and Chorus parts. The Schola part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Chorus part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Sch: Chri - ste e - le - i - son. Ch: Chri - ste e - le - i - son.

Sch: Ky - ri - e e - le -

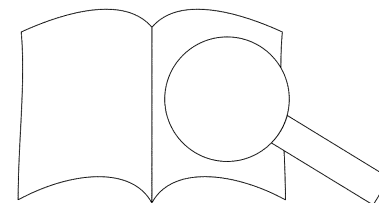
- son. V: Ky - ri - e e - le - i - son.

The third system of musical notation shows the Schola and Volk parts. The Schola part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Volk part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: Sch: Ky - ri - e e - le - son. V: Ky - ri - e e - le - i - son.

G1

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

The fourth system of musical notation shows the Chorus and Volk parts. The Chorus part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Volk part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: de - o. Ch: Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae



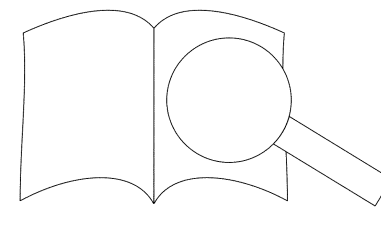
V: Lau - da - mus te. Ch: Be - ne - di - ci - mus te. V: Ad - o - ra - mus te. Ch: Glo - ri - fi - ca - mus te. V: Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

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 - mi - ne Fi - li - us Pa - tris.

V: Qui tol - lis 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.

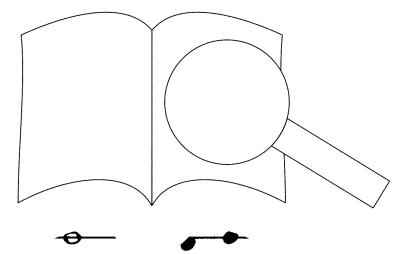
V: Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa -

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

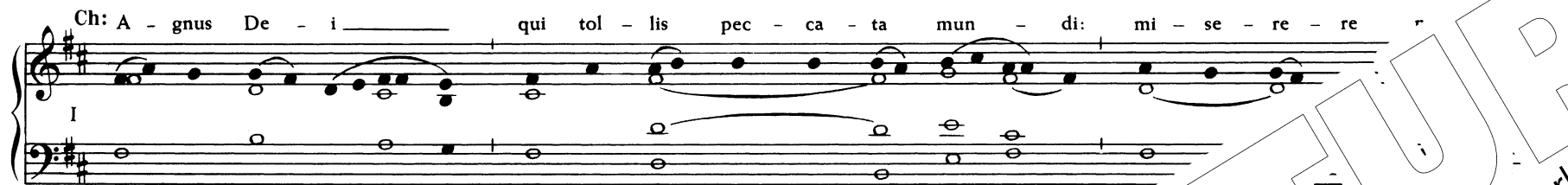


PROBEPARTITUR

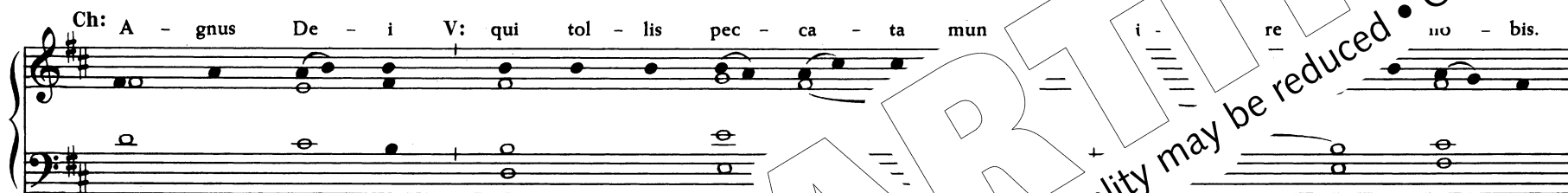
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Agnus Dei

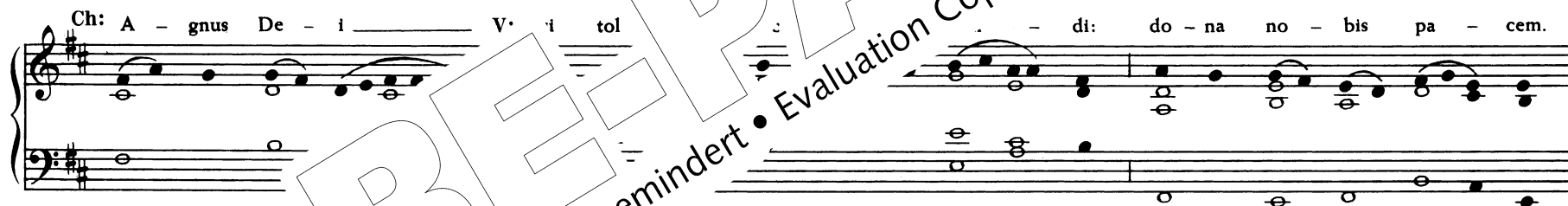
Ch: A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re



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

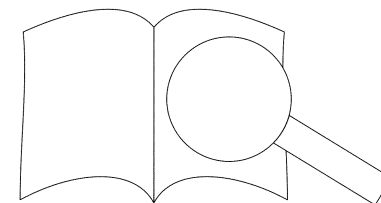
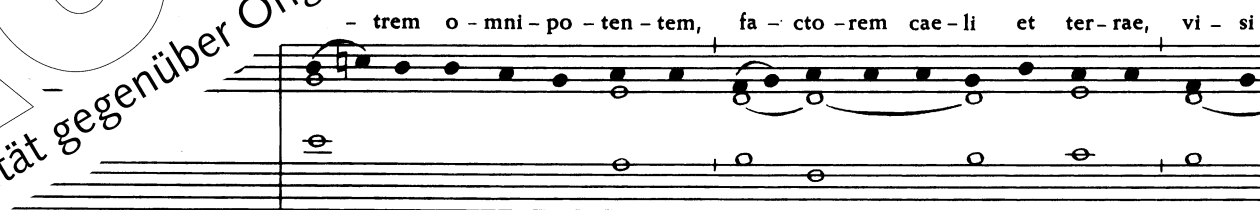


Ch: A - gnus De - i V: i tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis pa - cem.



Cre. 1

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



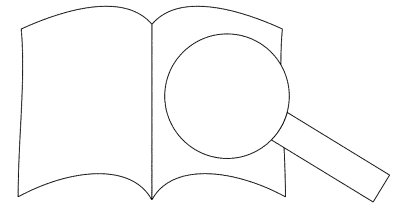
et in - vi - si - bi - li - um. V: Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.

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



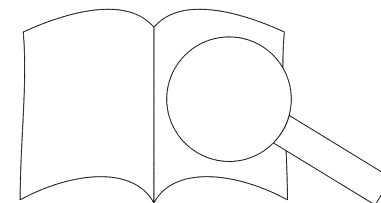
et in - vi - si - bi - li - um. V: Et in u - num Do - mi - num Je - sum ge - ni - tum.



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

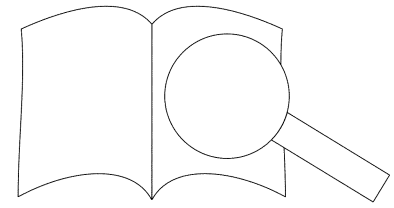
Ch: Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi

Pange lingua

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si, Cor - po - ris et sae - cu - lae s - que pre - ti - o - si,

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

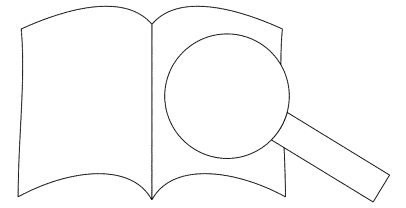
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

Musical score for Variation II (Vat. II). The vocal line begins with the lyrics "De - - o" and "gra - - ti -". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Vat. IV

Musical score for Variation IV (Vat. IV). The vocal line begins with the lyrics "De - o" and "gra". The piano accompaniment features a more active bass line.

Vat. VIII

Musical score for Variation VIII (Vat. VIII). The vocal line begins with the lyrics "De - - o" and "gra - ti - as.". The piano accompaniment is in a higher register.

Vat. IX

Musical score for Variation IX (Vat. IX). The vocal line begins with the lyrics "De" and "gra - ti - as.". The piano accompaniment is in a higher register.

Vat. XI

Musical score for Variation XI (Vat. XI). The vocal line begins with the lyrics "De - o". The piano accompaniment is in a higher register.

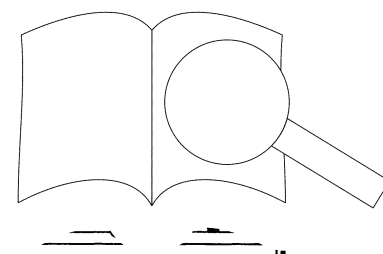
ti - as.

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 line and a piano accompaniment. The lyrics 'V: Em - it - te Spi - ri - tum' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with a grand staff. The lyrics '... a ... tur:' are written below the vocal line.

ci - - em ter - - - rae.

The third system continues the musical score. The vocal line has a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics 'ci - - em ter - - - rae.' are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with a grand staff. The lyrics 'ci - - em ter - - - rae.' are written below the vocal line.

