



Friedrich Keßler

Der musikalische Kirchendienst : Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt; insonderheit für Organisten und Prediger

Iserlohn: Langewiesche, 1832

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1789604117>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

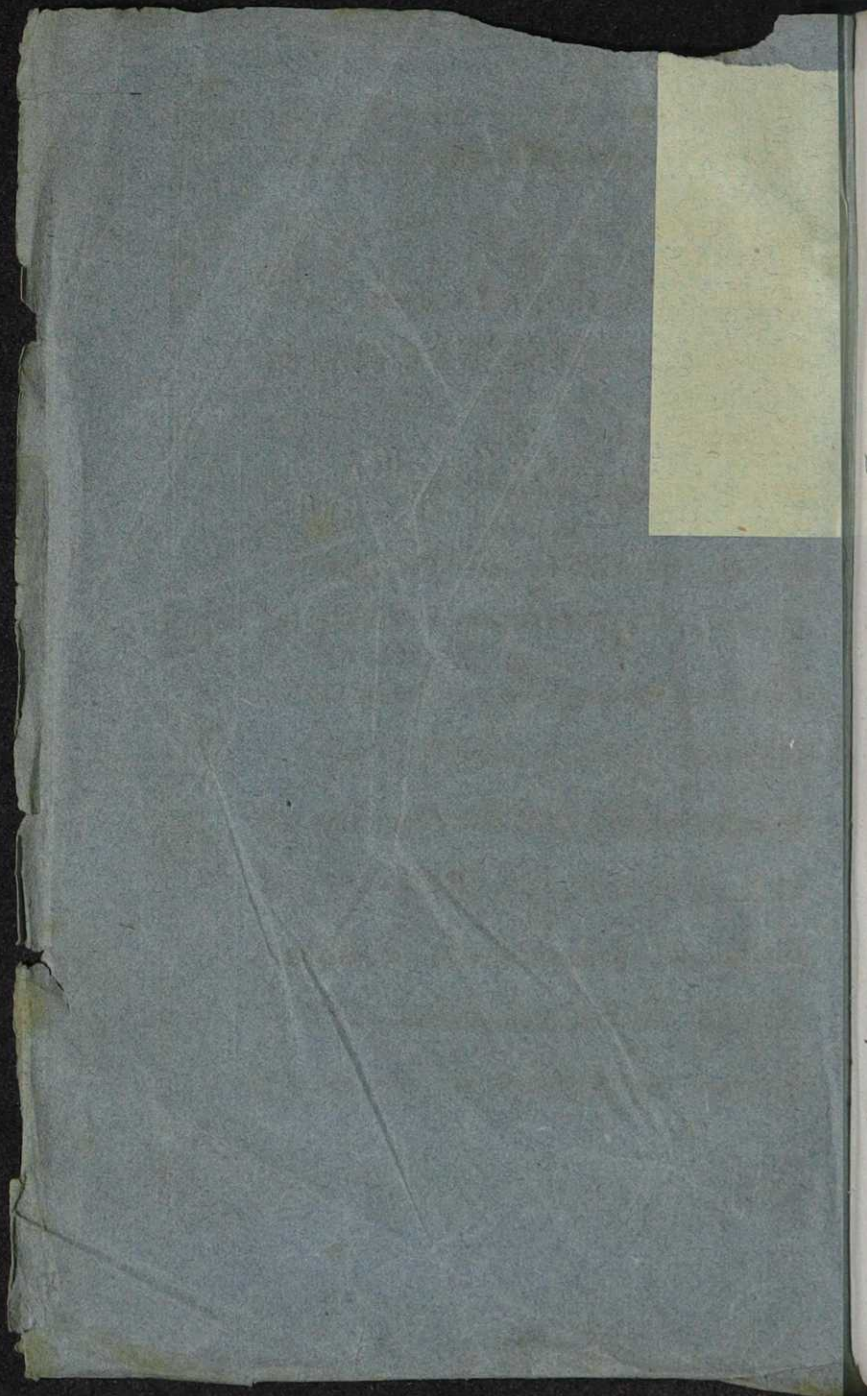
21

Der
musikalische
Kirchendienst.

Ein Wort für Alle,
denen die Beförderung des Cultus
am Herzen liegt;
insonderheit
für Organisten und Prediger.

Von
Fr. Kessler.

Nebst einer Vorrede
von
D. Carl Emmanuel Nitsch,
Professor der Theologie zu Bonn.



Der
musikalische
Kirchendienst.



Ein Wort für Alle,
denen die Beförderung des Cultus
am Herzen liegt;
insonderheit
für Organisten und Prediger.

Von
F r. K e ß l e r.

Mit einer Vorrede

von

D. Carl Immanuel Nisch,
Professor der Theologie zu Bonn.




Iserlohn, 1832.

Bei Wih. Langewiesche.

Anton III. 2. 3.

J. S. Mitchell



Vorrede.

Der durch Verdienste um den Kirchen-Gesang hinlänglich legitimirte und hochgeachtete Herr Verfasser der gegenwärtigen Abhandlung über die Forderungen der Kirche an ihre Organisten hat mir dieselbe in der Handschrift zugesandt, und mich mit der Aufforderung beehrt, sie bei ihrem Erscheinen mit einem Vorworte zu


begleiten. Ob nun gleich die Sachkenntniß, die ich in dieser Hinsicht besitze, für einen Liturgen und Liturgiker nur eben eine nothdürftige ist, so reicht sie doch hin, mich zu dem Urtheil in Stand zu setzen, daß die vorliegende Schrift zeitgemäß und sehr geeignet sey, sowohl die herrschenden Mängel als die möglichen Verbesserungen der Praxis, von der die Rede ist, allen Betheiligten, besonders in der nähern kirchlichen Gegend, auf eine wirksame Weise zu veranschaulichen. Wenn man auch nur erwägt, wie viel die Freiheit des Vor- und Nachspiels sagen wolle, oder wie bedeutend der Beruf und das

Bermögen sey, auf die beste Wahl und Behandlung der gegebenen Melodieen, dann aber leitend, berichtigend, mäßigend und wieder belebend auf die singende Gemeinde einzuwirken: so muß die Stellung, die der Organist in der gottesdienstlichen Ausübung einnimmt, als eine ungemein wichtige und verantwortliche erscheinen. So weit meine Erfahrung reicht, ist diese Angelegenheit, unter andern mit neuem Eifer wahrgenommenen, in dieser Gegend der deutschen evangelischen Kirche noch keine begünstigte. Möge sie durch Anweisungen und Erinnerungen, wie sie hier dargereicht werden, insbesondere auch

durch das zweckdienliche Mitwirken der geistlichen Herren Amtsbrüder und aller Betheiligten mehr und mehr dahin gedeihen, daß wir auch in dieser Hinsicht uns zwar nicht eitler und verschönerungsfüchtiger, aber schöner Gottesdienste freuen können.

Bonn, den 25. Juni 1831.

D. Carl Immanuel Nisch.



Vorwort des Verfassers.

Vor ungefähr einem Jahre erschien folgendes Werk:

Choral-Buch für evangelische Kirchen. Die Choräle kritisch bearbeitet und geordnet von B. C. L. Natorp und Fr. Kessler vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rink. Essen, bei G. D. Bädeler, 1829.

Man wollte dadurch, wie die Vorrede zu demselben angiebt, unserer evangelischen Kirche ein zur Leitung des Gemeinde-Gesanges hinlängliches Choral-Buch liefern, und durch dasselbe dazu beitragen, daß in dem Melodien-Gesange

der verschiedenen Gemeinden allmählig eine genauere Uebereinstimmung gebracht und das Abweichen von dem rechten Gange der Melodien, welche man hier mit diesen, dort mit andern Varianten singt, immer mehr beseitigt werden. Die Verwirklichung dieses Zweckes läßt sich aber unmöglich erwarten, so lange noch viele Organisten ihren wichtigen Standpunkt in der Kirche verkennen, und das nicht sind, was sie seyn sollten. Daß aber leider auch in der evangelischen Kirche noch viele unter diese Klasse gesetzt werden können, dazu finden sich in dem Gottesdienst mancher Gemeinden noch immer die deutlichsten Belege. Solche werden nun das gedachte, oder ein anderes nach ähnlichen Grundsätzen bearbeitetes Choral-Buch vielleicht gar nicht gebrauchen, weil die in demselben berichtigten Melodien mit den verunstalteten in ihrer Gemeinde nicht zusammen stimmen, oder nur die ihnen bekannten und an ihrem Orte geläufigen Weisen wählen, unbekümmert, ob sie

auch zu dem Inhalt der Lieder passen, die wegen ihres Vermaßes darnach gesungen werden können, oder sich nicht einmal die geringe Mühe geben, die einfache Harmonie und die Zwischenspiele in demselben, gehörig einzuüben, oder, von einem unrichtigen Geschmack geleitet, schlechte Veränderungen und Zusätze machen. So mögen sie das gedachte Choral-Buch besitzen und auch wohl rühmen; aber, weil sie es nicht recht gebrauchen, seinen Einfluß auf die Verbesserung des Kirchen-Gesanges nicht fördern.

Man hört aber auch in der Kirche neben dem Choral mit seinen Zwischenspielen noch Vor- und Nachspiele. Alle diese Stücke müssen zusammen passen und ohne Ausnahme einen kirchlichen Charakter ankündigen, damit sich ein harmonisches Ganze daraus bilde und eine wahrhaft christliche Erbauung wirke. Man würde gewiß ein Andachtsbuch unwillig aus der Hand legen, in welches scherzhafte Erzählungen, oder doch ganz heterogene Betrachtungen einge-

streut wären; allein der Organist liefert vollkommen ein solches Machwerk, wenn er kirchliche und weltliche Stücke während des Gottesdienstes unter einander mischt. Das geschieht nicht selten von ungeübten Spielern, welche das am liebsten vortragen, was sie am sichersten in den Fingern haben, es mag passen oder nicht, denn sie vermögen nichts Besseres zu geben, und streben auch nicht darnach. Aber auch selbst fertigere Spieler verfallen nicht selten, aus Mangel eines richtigen Geschmacks, in diesen Fehler. Ich könnte leicht hier aus eigener Erfahrung reden und mehrere sehr verderbliche Mißgriffe angeben, wenn ich nicht einige derselben in dem vorliegenden Werke selbst nachhaft machen wollte, dessen Hauptzweck es ist, zur Entfernung derselben beizutragen.

Ich habe es vorzüglich für ungeübte Organisten bestimmt, denen ich indessen nicht eine umfassende Anweisung für ihr Fach, welches in den mir vorgesteckten Gränzen

nicht möglich gewesen seyn würde, sondern nur möglichst faßliche Andeutungen geben wollte, wie sie die Forderungen der Kirche an sie erfüllen könnten.

Aber nicht allein für Organisten, sondern für alle, insonderheit für meine verehrten Herren Amtsbrüder, die sich für den Cultus interessiren, wünsche ich hier ein Wort zu seiner Zeit zu reden.

Hoffentlich werden sie mich größtentheils leicht verstehen können, auch ohne gerade Musiker zu seyn, und dadurch sicher beurtheilen lernen, ob der Organist seine Stelle ausfülle oder nicht. Ohne Prediger zu seyn und ohne je eine Predigt selbst gemacht zu haben, läßt sich die gute von der schlechten ohne Schwierigkeit unterscheiden. So läßt sich auch wenigstens in vielen Fällen leicht angeben, ohne selbst eine Note zu kennen, ob der Organist seine Pflicht thue oder nicht, wenn man ihm auch gleich nicht bestimmt angeben kann, wie er es besser machen soll. Es

bleibt aber auch vornehmlich seine Sache sich darum zu bekümmern, sobald er auf seine Mißgriffe aufmerksam gemacht worden ist.

Einen etwas weitläufigen Abschnitt habe ich den alten Kirchen-Tonarten gewidmet, deren großer Einfluß auf die Choral-Musik vorzüglich in folgendem vortrefflichen Werk hinlänglich erwiesen ist:

Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation oder Versuch die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? von P. Mortimer. Berlin, 1821; bei Georg Reimer.

Da für den Choral-Gesang durch eine sehr vernachlässigte Kenntniß derselben gewiß ein großer Nachtheil erwachsen ist, so hielt ich es für meine Pflicht, auch auf diesen wichtigen Gegenstand aufmerksam zu machen, und glaube

deßhalb im voraus keiner weitem Rechtfertigung zu bedürfen.

Wenn ich gleich gerne auf den Ruhm verzichte, in meinem Werkchen etwas Neues und bisher Unbekanntes gesagt zu haben, so hoffe ich doch manchem Leser, dem die Verbesserung des Cultus am Herzen liegt, durch eine möglichst verständliche und kurze Darstellung dessen, was er in mehreren andern und größern Werken zerstreut suchen müßte, keinen unangenehmen Dienst zu erweisen und ihm besonders in der gegenwärtigen Zeit, wo dieser wichtige Gegenstand auf so mannichfache Weise in Unregung kommt, keine ganz unwillkommene Gabe anzubieten. Ich wage es deßhalb auch, höhern und niedern kirchlichen Behörden meine Schrift zur Berücksichtigung bestens zu empfehlen, indem ich die Versicherung geben darf, daß die in derselben enthaltenen Andeutungen sich größtentheils durch eigene Erfahrungen erprobt haben, und darum auch andere bei einer gehörigen Anwendung nicht

irre führen werden. Sollte ich durch die Mittheilung derselben unter Gottes Segen zur Förderung wahrer christlicher Erbauung auch nur einen kleinen Beitrag liefern, so ist meine Absicht vollkommen erreicht, und alle berichtigende Urtheile, zu denen es gewiß an Stoff nicht fehlen wird, werden mir um so willkommener seyn, weil sie ja nur ein Beitrag zur Förderung meines Zweckes werden können.

Werdohl, den 22. Juni 1830.

Fr. Kehler,

Prediger zu Werdohl, Schul-Inspektor und d. Z.
Superintendent der Diocese Lüdenscheid.

I n h a l t.

	Seite
Einleitung. Ueber die Forderungen, welche man an jeden Musiker überhaupt, und darum auch an den Organisten machen kann.	1-4
I. Von der Orgel selbst, ihren Bestandtheilen und ihrer Behandlung.	5-10
Kurze Nachricht über die Entstehung und Bervollkommnung der Orgel.	—
Bestandtheile der Orgel. 1. Blasbälge. 2. Canäle. 3. Windladen. 4. Regierwerk. 5. Pfeifen. 6. Register oder Stimmen.	10-19
Innere und äußere Behandlung der Orgel im Allgemeinen.	20-30
II. Ueber die Anwendung der Orgel in den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen.	31-37
Ueber den Hauptzweck des Orgelspiels im Allgemeinen.	—
Gegenstände desselben. 1. Der musikalische Introitus. 2. Vorspiel. 3. Choral. 4. Zwischenspiel. 5. Schluß des Chorals, wenn die Gemeinde aufhört zu singen. 6. Gebrauch der Orgel, während die Gemeinde die Kirche verläßt. 7. Ueber liturgische Gesänge.	37-151

- III. Ueber die musikalische Geschicklichkeit des Organisten für den Kirchendienst. 152-162
- Gerinste Forderung an einen Organisten. Er muß einen ausgefetzten Choral mit einfachen Zwischenspielen und leichte Orgelstücke richtig und geläufig vortragen können. —
- Gesteigerte Forderungen. 1. Er muß die gewöhnlichen Dur- und Moll-Tonarten nach ihrer Behandlung und Verwandtschaft unter einander genau kennen. 2. Mit der Bildung, Veränderung und richtigen Behandlung der Afforde vertraut seyn. 3. Einen Choral von einem Ton in den andern versetzen können. 4. Die Kenntniß besitzen, von einem Ton in den andern richtig auszuweichen. 5. Mit den alten Kirchen-Tonarten bekannt seyn. 6. Kirchlichen Sinn besitzen. 162-204
- Schluß. Andeutungen zur weitem Fortbildung im Orgelspiel für wenig geübte Organisten. 204-209
- Beilagen.
-

Einleitung.

Man kann mit Recht an jeden Musiker die Forderung machen, daß er das Instrument, welches er behandelt, kenne, und es ist kein Grund vorhanden, weshalb diese einem Organisten erlassen werden sollte. Hat er einige Vorliebe für die Orgel, so ist ihm schon die Entstehung und Vervollkommnung derselben ein beachtungswerther Gegenstand. Damit wird er sich aber nicht begnügen, sondern auch gerne wissen wollen, was sie jetzt ist, und darum wird ihm die Kenntniß ihrer Bestandtheile nicht gleichgültig seyn. Diese im guten Zustand zu erhalten und etwa kleine Fehler zu verbessern, wird er sich zu einem an gelegentlichen Geschäfte machen. Es ist dieses zwar eigentlich für ihn mehr Nebensache, und gehört vorzüglich für den Orgelbauer, dem auch dieser Theil, wenn man ihn immer zur Hand

haben könnte, und keine Kosten zu scheuen brauchte, am besten allein übertragen würde; denn für jenen bleibt immer die Hauptaufgabe, die richtige Anwendung derselben, um durch sie die Wirkungen hervor zu bringen, deren sie bei einer tüchtigen Behandlung fähig ist. Auf jeden Fall ist ihm aber zuzumuthen, daß er in Zeiten beurtheilen könne, ob der Orgel etwas fehle, ob und wann sie zu repariren sey, weil sonst das beste Werk ganz verkommen, oder späterhin sehr bedeutende Reparaturen erfordern kann.

Dem Musiker darf ferner der ganze Umfang und die Bestimmung seines Instruments nicht fremd seyn. Wenn er es da gebraucht, wohin es nicht gehört, so kann er dadurch nur schaden, oder den Werth desselben herabsetzen, weil ein anderes hier weit mehr leisten würde. Dieß geschieht unter andern bei der Orgel, wenn man Stücke für das Piano-Forte gesetzt, auf ihr spielt, welche weder wegen des Vortrags, den sie verlangen, noch wegen des in ihnen wohnenden Geistes für sie passen können. Die Orgel ist nur vornehmlich da zum Gebrauch in den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen; sie ist das eigentliche Orchester der christlichen Kirche, sagt Kocher, und schon in den ersten Zeiten mit ihr und durch sie entstanden. Hier bleibt aber Erbauung immer der Hauptzweck, welche deßhalb auch der Organist von seiner Seite

nach allen Kräften fördern muß. Alles, was er hier leistet, soll auf dieses hohe Ziel hinarbeiten und nur zur Förderung des Strebens nach demselben gebraucht werden. Wichtig ist darum die Untersuchung, wie und wodurch dieses in den einzelnen Stücken, welche er auszuführen hat, geschehen könne.

Es ist aber endlich nicht genug, ein Instrument selbst zu kennen und zu wissen, was sich durch eine gehörige Anwendung auf demselben leisten lasse; sondern man muß auch gehörig befähigt seyn, um dieses verwirklichen zu können. Das Feld des Organisten ist die Tonkunst nach ihrer Anwendung in der Kirche durch eine geschickte Behandlung der Orgel. Wenn nun gleich nach der Vorrede meine Absicht nicht seyn kann, zu unterrichten, sondern mehr anzuregen, so halte ich es doch für meine Pflicht, die Organisten, denen dieses noththut, auf einen Standpunkt zu erheben, von welchem aus sie das ihnen vorliegende, unermessliche Feld einigermaßen überschauen, und ihnen dann Mittel anzugeben, wodurch sie sich auf demselben orientiren und es gehörig bearbeiten können. Neben ausgezeichneten Männern in diesem Fache stehen leider noch viele andere so tief, daß sie auch nicht einmal den geringsten Blick auf dasselbe gethan zu haben scheinen. Diese letztern sind es vornehmlich, für welche diese Schrift berechnet ist.

Nach diesem Gesichtspunkte wird unsere Abhandlung in drei Abtheilungen zerfallen.

- 1) Von der Orgel überhaupt, ihren Bestandtheilen und ihrer Behandlung.
 - 2) Ueber ihre Anwendung in den heiligen Versammlungen der Christen.
 - 3) Ueber die musikalische Geschicklichkeit des Organisten für den Kirchendienst.
-

I.

Von der Orgel selbst, ihren
Bestandtheilen und ihrer
Behandlung.

Die Orgel *), die vielstimmige Posaune zum Lobe des Herrn, ist freilich vom Anfange ihrer Erfindung, das nicht gewesen, was sie jetzt ist, sondern erst im Laufe von Jahrhunderten zu der gegenwärtigen Höhe gekommen, auf welcher sie die größte Bewunderung erregen muß. Wenn jedes andere Instrument und selbst ein gut besetztes Orchester für den großen Raum einer Kirche zu klein ist, so füllt sie dagegen durch die Macht ihres Tons die weitesten Hallen aus. Ueber ihre frühere Geschichte und ihren ersten Ursprung schwebt noch sehr vieles im Dunkeln. Einige sind der Meinung, der Dudelsack, ein altes, schon den Hebräern und Griechen

*) Die Orgel hat ihren Namen von dem griechischen Worte Organon (Werkzeug, Instrument) und bedeutet darum nach ihrer Etymologie das Instrument aller Instrumente.

bekanntes Instrument, habe zu ihrer Erfindung Veranlassung gegeben. Wenn man sich gleich jetzt fast schämen muß, beide Instrumente auch nur in der Entfernung neben einander zu stellen, so lehrt doch die Erfahrung, wie unbedeutend oft die Veranlassung zu den wichtigsten Erfindungen des menschlichen Geistes war, und darum könnte auch die angeführte Vermuthung nicht ohne Grund seyn.

Was man hinsichtlich der Erfindung unserer Orgeln von Archimed und von Ste sibi us, einem berühmten Mechaniker aus Alexandrien, rühmt, verdient noch eine genauere Aufklärung. So viel scheint indessen wohl ausgemacht zu seyn, daß man vor Christi Geburt, und in den ersten Jahrhunderten nachher, noch nichts von einem, unsern Orgeln ähnlichen Instrumente wußte.

Nach Deutschland kam die erste im Jahr 756, wo sie Pipin vom Kaiser Constantin aus Constantinopel zum Geschenk erhielt.

So bedeutend nun aber auch die Fortschritte seyn mochten, welche die Orgelbaukunst unter Carl dem Großen, dem so thätigen Beförderer des Cultus, machte, so fällt doch die allgemeine Einführung dieses Instruments in den Kirchen erst in das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert. Ein Venetianischer Patricier Torcellus soll der erste gewesen seyn, der um das Jahr 1312 durch einen Deutschen eine Orgel in die Kirche setzen ließ. Ebenso machte ein Deutscher, Namens Bernhard,

um's Jahr 1470 den ersten Versuch mit dem Pedal; Christian Förner, ebenfalls ein Deutscher, erfand die Windwaage *) zur Verbesserung der Blasfahle und noch ein anderer die Schleiflade. Die älteste in Deutschland bekannte Orgel wurde 1361 zu Halberstadt erbauet. Sie hatte nur 22 Claves, 14 diatonische und 8 chromatische, aber kein Pedal. Die ersten Orgeln waren indessen sehr unvollkommen und sollen in der Regel nur 10 bis 11 Tasten von 6 bis 7 Zoll Breite gehabt haben, welche wegen ihrer schwerfälligen Behandlung mit der ganzen Hand, oder mit der Faust niedergeschlagen werden mußten. Es gab also damals keine Orgelspieler, sondern Orgelschläger, ein Ausdruck, der sich bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Auf diesem mangelhaften Instrumente konnte man weder Accorde greifen, noch einen Choral vortragen; es diente bloß dazu, beim Absingen desselben einen Ton anzugeben, festzuhalten und die Melodie in etwa zu leiten. Es war auch noch an keine Register zu denken, sondern es tönte alles zusammen. Deutsche waren es, die auch hier den beschränkten Umfang

*) Wer sich eine deutliche Vorstellung von diesem zum Messen des Windes dienenden Instrumente machen will, der vergleiche unter andern: Die Orgel, ihre Einrichtung und Beschaffenheit sowohl, als das zweckmäßige Spiel derselben von B. Ad. Müller. Zweite vermehrte Auflage. S. 9.

auf 2 bis 3 Oktaven und darüber ausdehnten, und immer mehrere Stimmen erfanden.

Besonders ungeschickt war noch die Vorrichtung, durch welche der Wind erzeugt, und an den Ort seiner Bestimmung gebracht wurde. So hatte eine Orgel zu Westminster für 400 Pfeifen 26 Bälge, die nicht weniger als 70 starke Männer erforderten, um sie in Bewegung zu setzen. Dagegen sind an der Orgel in der Domkirche zu Freiberg, durch welche Silbermann in seinem Wohnorte auf eine herrliche Weise seines Namens Gedächtniß gestiftet, von 45 und an der noch größern in der Domkirche zu Merseburg von 65 Registern, unter denen die erstere 3, die letztere 4 Claviere mit Pedal hat, nur 6 Bälge.

Nach dieser Zeit erfolgte die Verbesserung der Orgel mit raschen Schritten, und so wurde sie nach und nach das kostbarste Instrument.

Unter die größten Werke in Europa rechnet man die Orgel zu Harlem, die 200,000 Thaler und die Orgel in der Michaelis-Kirche zu Hamburg, die 100,000 Thaler gekostet haben soll. Ein sehr vorzügliches Werk von 4 Clavieren mit Pedal, 60 Stimmen und 6666 Pfeifen, im Jahr 1750 von Gabler aus Ravensburg erbaut, findet sich in der Abtei Weingarten in Oberschwaben. Selbst in mehreren Landkirchen in Sachsen und Franken sind vortreffliche, wenn auch weit kleinere Orgelwerke, als die genannten, und

die Gemeinden rechnen es sich dort zur Schande, ein ganz schlechtes in ihrer Kirche zu haben *). Die bedeutendsten Orgeln in Westphalen sind: in der Domkirche zu Münster, in der katholischen Kirche zu Lippstadt, in der katholischen Kirche zu Büren, in der Reinoldi-Kirche zu Dortmund und in der evangelischen Kirche zu Bielefeld. Im Ganzen genommen kann man aber doch wohl behaupten, daß Westphalen in diesem Stücke noch zurückstehe, denn es fehlt selbst bei ansehnlichen Gemeinden und reichen Kirchen nicht an sehr erbärmlichen und dabei sehr schlecht gehaltenen Werken, von denen einige gar kein Pedal, andere nur ein angehängtes haben. In den neuern Zeiten hat sich indessen hier schon vieles vortheilhaft geändert, und mit der fortschreitenden Ausbildung des Kirchen-Gesanges und des musikalischen Theils des Gottesdienstes überhaupt wird es hoffentlich immer besser werden. Vornehmlich werden aber tüchtigere Organisten hier sehr vortheilhaft wirken, denn man kann freilich gegen die Aeußerung mancher Prediger und Kirchen-Vorsteher so viel nicht einwenden: „Was kann uns eine bessere Orgel ohne einen bessern Spieler nützen, der ein neues Werk, wo nicht verderben, doch nicht gehörig im Stande halten, und bei welchem

*) Ich habe z. B. zu Lahm, einem Dorfe zwischen Bamberg und Coburg, ein so bedeutendes Orgelwerk gesehen, wie es hier zu Lande, selbst in manchen ansehnlichen Städten vergeblich gesucht wird.

sein ohnedem schlechtes Spiel dann nur noch merklicher werden würde.“

Dem Organisten, dem sein Amt am Herzen liegt, kann zunächst eine Kenntniß der innern Bestandtheile seines Instruments nicht gleichgültig seyn. Wie wäre es möglich, jahrelang die Orgel zu spielen, ohne sich nur im mindesten um ihre Theile zu bekümmern? Bei derselben kommen nun folgende Stücke in Betrachtung.

1. Die **Blasbälge**, welche der Orgel den Wind auf eine künstliche Weise zubereiten. Man hat **Span-Bälge**, welche beim Niedersinken nur eine Falte, und **Falten-Bälge**, welche mehrere bilden. Die ersteren sind die gewöhnlichsten und dauerhaftesten. Hin und wieder hat man auch schon den **Cylinder-Balg** angewendet, der vielleicht wegen seines geringern Raumes, den er einnimmt, und wegen seiner größern Wohlfeilheit Empfehlung verdienen dürfte. Es findet sich auch diese Einrichtung, Wind zu erzeugen, im Großen schon auf mehreren Eisenwerken, und man kann sich auf denselben durch die sogenannten **Cylinder-Gebläse**, die beste Vorstellung von dem **Cylinder-Balg** in der Orgel machen, der freilich mit einem gewöhnlichen Balge, außer dem Namen, nicht die mindeste Aehnlichkeit hat.

Die Theile eines Balges sind: a) die **Ober- und Unter-Platte**, welche am besten aus tannenen Bohlen gearbeitet werden. Sie sind ge-

wöhnlich halb so breit als lang, und ihre Größe richtet sich nach der Menge der Bälge und der Stärke der Orgel.

b) Die Seitenbretter oder Zwickel, deren zu jedem Span-Balge 6 nothwendig sind, nämlich 2 auf jeder Seite und 2 da, wo der Balg sich öffnet.

c) Das Fangventil, eine länglichte viereckige Klappe auf einem eben so großen Loche. Es liegt nicht weit vom hintern Ende der untern Klappe in der Mitte derselben und dient zum Einlassen der Luft.

d) Das Mundloch, eine Oeffnung vorn in der Unter-Platte, wodurch der Wind in den Eingang des Canals getrieben wird.

Endlich e) die Gewichte und Gegengewichte. Die letztern sind darum nöthig, daß ein gleichmäßiger Druck der Ober-Platte befördert werde, während sie sich bogenförmig gegen die Unter-Platte senkt.

2. Die Canäle. Wie das Blut aus dem Herzen des Menschen, durch größere und kleinere Canäle, in das feinste Gefäß des Körpers getrieben wird; eben so treibt der Balg die eingesogene Luft durch mehrere größere, kleinere, engere und weitere Canäle in die entferntesten Theile der Orgel, so daß jede Pfeife den erforderlichen Wind erhält. Die Weite richtet sich nach der Menge des aufzunehmenden Windes, und die Länge nach der Entfer-

nung des Orts, welchem der Wind zugeführt werden muß. Der sogenannte Büchsen-Canal dient zur Bereinigung des Windes von mehreren Bälgen, liefert ihn dann in den Haupt-Canal und von diesem geht er durch die Neben-Canäle an den Ort seiner Bestimmung in die Windladen.

3. Die **Windladen**. Vor der Windlade liegt der Windkasten, welcher eben so lang ist als die Windlade, dessen Breite und Höhe sich aber nach der Menge des Windes richtet, den er fassen soll. Aus diesem kommt er nun durch die Oeffnung der Ventile in die auf dem Boden der Windlade sich befindenden Wind-Behältnisse oder Cancellen, deren so viele sind als das Clavier Claves hat. Die Weite derselben ist aber nicht gleich, sondern hängt von der Größe der Pfeifen ab, für welche sie das Wind-Verhältniß seyn soll. Von hieraus geht er dann durch die Parallelen in die Pfeifen- oder Wind-Stücke und aus diesem in die Pfeifen. Durch die Parallelen oder Register-schleifen wird nun der Wind den Pfeifen, die ein Register bilden, entweder zugeführt oder davon abgehalten. In diesen Parallelen sind nämlich Löcher, die durch das Hin- und Herschieben derselben entweder gerade unter die Löcher der Pfeifen, oder neben dieselben kommen, und also im erstern Falle sie auf-, im letztern Falle aber zuschließen.

Durch das Niederdrücken des Clavis auf der Orgel wird das Ventil in den Cancellen geöffnet,

so daß die Töne der geöffneten Pfeifen vernommen werden können. Dieses geschieht vermittelt durch den Windkasten gehender Drähte, die durch Stückchen daran gebundenes und inwendig am Windkasten angeleimtes Leder — Windsäckchen oder Beutelchen genannt — verwahrt sind, weil sonst zwischen denselben Wind durchgehen würde. Damit die Ventile an ihre Oeffnungen wieder anschließen, sind unter dieselben elastische Druckfedern von Messingdraht angefest. Uebrigens sind in jeder Orgel so viel Windladen und Kasten als Claviere.

4. Das **Regierwerk**. Unter diesem versteht man alle Theile einer Orgel, durch welche die Balge, Ventile und Parallelen eines Werks in Bewegung gesetzt werden. Hierzu gehören also die Balg-**Manual-** und **Pedal-Claviatur**, die Vorrichtungen zur Verbindung der Claviaturen unter einander, oder die Koppelung, die Abstrakten mit ihren Winkeln, Wellen u. s. w., die **Registratur**. Die **Balg-Claviatur** besteht aus den hölzernen Hebeln, **Balg-** oder **Calcatur-Claves** genannt, welche von den Salkanten niedergetreten, oder auch, bei kleineren Werken, durch Stricke oder Riemen gezogen werden. Die weitere Einrichtung läßt sich an jedem Balge, der immer seinen eigenen Tritt haben muß, leicht beobachten. Die mit diesem Tritte in Verbindung gesetzte Stange, durch welche der Balg in die Höhe gehoben wird, heißt der **Stecker**.

Wir gehen zur Manual- und Pedal-Claviatur über. Die erstere enthält gewöhnlich, besonders auf älteren Werken, 4 Oktaven, neuere gehen aber bis in f. Auch bei der oben genannten, in der Michaeliskirche zu Hamburg erbauten Orgel, ist dieses schon der Fall. Das Pedal sollte immer 2 Oktaven haben, die aber selbst an manchen neueren Werken mit 2 Clavieren nicht vollständig vorhanden sind. Auch der häufige Mangel des großen cis verdient mit Recht getadelt zu werden. Gute Orgelbauer werden sich zu einer solchen mangelhaften Anlage, die mir, meines Wissens, in Sachsen und Franken nirgends vorgekommen ist, nur sehr ungerne verstehen, und von den bei der Erbauung einer neuen Orgel concurrirenden Behörden sollten sie zur Ersparung der Kosten nicht zugegeben werden. Wenn manche Organisten das Pedal nur mit einem Fuße treten, und also mit 1 oder 1½ Oktave hinlänglich auskommen, so sollte man doch auf keine Weise Veranlassung geben, diesen mangelhaften Gebrauch desselben zu erhalten, sondern zu verbessern. Da die Pedal-Claves weit schwerer sind, als die des Manuals und schon durch ihr Gewicht das Ventil öffnen würden, so ist unter jedem, gleichsam als Gegengewicht, eine Feder von Draht, um ihn wieder in die Höhe zu heben. Die Claves dürfen hier nicht zu weit auseinander liegen, aber eben so wenig, was fast noch schlimmer ist, zu enge seyn. Auch muß die Sitzbank die gehörige Höhe haben und der Größe des

Organisten angemessen seyn, wenn gleich der Fuß, sowohl die Spitze, als der Absatz desselben, die Pedal-Claviatur nur berühren darf. Der Druck auf die Claves derselben darf nicht zu stark, oder zu abgestoßen seyn, damit nicht das Klappen derselben die Zuhörer störe, und nicht das Pedal selbst leide und schlaff werde. Hat das Pedal eigene Register, so nennt man es obligat, zieht es aber bloß die Manual-Tasten nieder, angehängt, welches gewöhnlich in Werken von geringer Art der Fall ist. Das letztere ist indessen doch immer besser als gar keins.

In Orgeln von mehreren Clavieren, deren Anzahl wohl bis auf 5 steigt, findet man Koppeln, durch welche sie mit einander in Verbindung gesetzt sind, so daß durch das eine auch die anderen mitgespielt werden können. Die gewöhnlichen Arten sind die Schiebe- und Gabel-Koppel. Bei der erstern wird die eine Claviatur vor- oder rückwärts geschoben, die andere aber bleibt unbeweglich. Während man die Verschiebung bewirkt, müssen die Finger von allen Tasten aufgehoben werden, weil sonst der Mechanismus leicht beschädigt werden kann. Die letztere Art der Koppelung geschieht gewöhnlich durch einen Zug oder Drücker. Auch das Pedal kann mit dem Manual gekoppelt werden. Die ganze Einrichtung läßt sich aber an jedem Werke, wo sie sich findet, besser durch eigene Anschauung wahrnehmen, als durch Beschreibung deutlich machen. Endlich gehören

noch zu den Registerwerken die Abstrakten, dünne, breite, mehrere Fuß lange Holzstreifen, die Winkel, Wellen, Wellen-Arme, das Wellenbret und die Registerzüge, die mit ihren Handgriffen, Stangen, Wellen, Wellen-Armen und Wippen zum Oeffnen und Verschließen der einzelnen Register dienen.

5. Die **Pfeifen**. Sie sind diejenigen Körper in der Orgel, welche bestimmte Töne angeben, und stehen in gleichartigen Reihen geordnet auf den Pfeifenstöcken. Eine solche Reihe, die einen gleichlautenden, nur nach Höhe und Tiefe verschiedenen Ton angiebt, nennt man ein Register oder eine Stimme. Man kann die Pfeifen auf verschiedene Weise einteilen.

a) Nach ihrer Materie in zinnerne, metallene und hölzerne. Unter metallenen wird eine Mischung von reinem Zinn und Blei verstanden; allein nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch giebt man auch den zinnernen diesen Namen. Außerdem können sie auch aus Gold, Silber, Kupfer, Messing, Thon oder Glas gefertigt werden, und zu Paris soll man sogar eine aus Spielkarten zusammen gesetzt haben. In der Kunstammer zu Dresden finden sich zwei kleine Orgeln, von denen die eine ganz aus Glas, und die andere ganz aus Pappendeckel gefertigt ist.

b) Nach ihrem Bau. 1) Nach ihrer äußern Gestalt, in runde, viereckige, Säulen, Kegel und Pyramiden. 2) Nach ihrer innern Einrichtung

in Labial-Pfeifen oder Flötenwerke und in Rohr- oder Schnarrwerke. Die Theile, welche den Ton bilden, sind bei jenen, die Labien oder Lippen; der Aufschnitt, der weit einen stumpfen, und eng einen schneidenden Ton giebt; der Kern, ein metallenes Blatt, welches die Grundfläche des Kegels, da, wo der Fuß mit dem Körper zusammengesetzt ist, bedeckt. Der Ton der Pfeifen ist flöten-, geigen- oder hornartig, bald schneidend und bald hohl. Hierher gehören z. B. die Rohrflöte, das Prinfzal, die Oktave, Quinte, das Gedackt, Gemshorn u. s. w. Anders verhält es sich mit den Rohrwerken, in denen die Theile, welche den Ton bilden, nicht wie bei jenen, theils im Körper, theils im Fuße sich befinden, sondern für sich ein Ganzes ausmachen, welches das Mundstück heißt, und im Stiefel verborgen liegt. Die wichtigsten Theile dieser Pfeifen sind: das Mundstück, die Zunge, der Kopf, die Kriech- und der Stiefel. Ihr scharrender Ton entsteht durch das Anschlagen der Zunge an das Mundstück, indem der Wind diese in eine zitternde Bewegung setzt. Es gehören dazu unter andern die Trompete, Posaune, vox humana, der Fagott.

c) Nach ihrer Größe. Diese richtet sich nach der körperlichen Größe, nach der Länge und Weite der Pfeifen oder nach der Mensur- und Tongröße. Die letztere hängt nicht immer von der erstern ab, denn sobald eine Pfeife mit einem Deckel

oder Stöpsel verschlossen oder gedeckt wird, giebt sie einen noch einmal so tiefen Ton, als nach ihrer sonstigen Länge zu erwarten seyn würde, weil die Windsäule auf diese Weise den Körper eigentlich zweimal durchlaufen muß, und nicht über, sondern zwischen dem Kern und dem obern Labium hinaus geht.

Der Ton der Pfeife wird also nach der Länge und Weite bestimmt. Die größte Länge einer Pfeife kann 32 Fuß seyn, und die kleinste 1 Zoll. Die größte Weite dagegen ungefähr 18 Zoll und die kleinste $\frac{1}{8}$ Zoll. Das Verhältniß der Weite zur Länge nennt man die Mensur. Die weite Mensur giebt einen vollen, runden, die enge dagegen einen scharfen, schneidenden Ton und die Pfeife der letztern Art sind schwerer zu intoniren, d. h. schwerer dahin zu bringen, daß sie den verlangten Ton schnell ansprechen und den Klang vernehmen lassen, der der Orgelstimme, zu welcher sie gehören, zukommt. Uebrigens giebt eine noch einmal so lange Pfeife bei gleicher Weite, wenn sie entweder gedeckt oder nicht gedeckt ist, einen noch einmal so tiefen Ton, und es bilden sich also auf diese Weise Oktaven. Das Verhältniß ist hier, wie bei den Saiten, nur daß bei diesen durch die stärkere oder geringere Spannung der Ton mitgebildet wird. Das Hauptregister der Orgel oder das Primial giebt derselben den Namen. Ist dieses 8 Fuß, so heißt sie ein achtfüßiges und 4 ein vierfüßiges Werk. Hat eine

füßig

Orgel im Manual ein sechszehnfüßiges Register, so nannte man sie sonst eine ganze, ein achtfüßiges eine halbe und ein vierfüßiges eine Viertels-Orgel.

6. **Register oder Stimmen.** Diese theilt man ein a) in einfache oder solche, die auf jedem Clavis nur einen Ton angeben. Zu diesen gehören alle Rohrwerke, Principal, Oktaven, Flöten, Quinten, Gedackt u. a. m. Man nennt sie Grundstimmen, wenn sie jedesmal den Ton des angeschlagenen Clavis angeben, und Nebenstimmen, wenn ein anderer Ton hörbar wird, so wie es bei den Terzen und Quinten der Fall ist. Wenn man hier z. B. c anschlägt, so hört man nicht c, sondern die Terze oder Quinte von c; also e oder g.

b) In gemischte Stimmen, die auf einem Clavis mehrere Töne zugleich hören lassen. Eine einfach gemischte ist die Quintatön, welche außer dem Grundtone noch eine sanfte Quinte hören läßt. Mehrfach gemischte Stimmen sind die Mixturen, Simebeln, Sesquialtern, Cornet u. a. m.

Einige Mixturen gehen nur durch die 2 oberen Oktaven des Manuals, andere, zwar durch die ganze Claviatur, bestehen aber doch nur aus einer einzigen Oktave, so, daß nach der einen die andere mit denselben Tönen wieder anfängt oder repetirt. Der Grund liegt darin, weil zu den Mixturen nur kleine Stimmen, von 1, 2 bis 4 Fuß genommen werden, deren höchste Pfeife zu klein seyn würde, um einen Körper zu bilden.

Endlich müssen wir hier noch einige Bemerkungen über die Behandlung der Orgel hinzufügen, wobei wir die innere und äußere unterscheiden. Die erstere ist freilich mehr Sache des Orgelbauers, und es ist besser, daß der Organist, er müßte denn auch von dem Bau seines Instruments eine vorzügliche Kenntniß haben, hier zu wenig, als zu viel thue, weil er sonst leicht etwas verderben kann. Diesen Gegenstand hat das hohe Ministerium der geistlichen Angelegenheiten im preussischen Staate vorzüglich in's Auge gefaßt und es sind deshalb von den Regierungen die nöthigen Anweisungen zur Instandhaltung der Orgeln gegeben worden, deren genaue Befolgung die heilsamsten Folgen haben muß. Die Sorge für das Innere der Orgel macht es dem Organisten zur Pflicht, daß er sein Werk möglichst gegen Schaden sichere. Er hat vornehmlich dafür zu sorgen, daß um die Orgel, und namentlich die Bälge, alles wohl verwahrt sey, damit nicht Regen oder Schnee in sie eindringe. Nässe kann dieses Werk nicht vertragen, da schon feuchte Witterung häufig einen nachtheiligen Einfluß darauf äußert. Auch Staub ist ihm sehr nachtheilig, der deshalb beim Reinigen der Kirche durch Besprengen des Bodens mit Wasser möglichst vermieden werden muß. Mir ist ein Beispiel bekannt geworden, daß neben einer gewissen Orgel ein Haserkasten angebracht war, den nicht nur ein Prediger, sondern auch nachher dessen Erben zur Aufbewahrung ihrer Früchte benutzten, wodurch

natürlich viel Staub verursacht wurde. Ueberhaupt muß jedes Orgelwerk wohl verschlossen seyn, damit nicht muthwillige und ungeschickte Hände ihm Schaden zufügen. Besonders ist das häufige Betasten der Pfeifen zu vermeiden, wodurch sie nur verstimmt werden können. Der Organist muß aber auch selbst beim Spiel die nöthige Vorsicht beobachten, und darf weder die Register zu hastig heraus ziehen, noch zu stark auf die Tasten schlagen. Die Orgel fordert in ihrer verbesserten Gestalt keine Schläger, sondern Spieler. Stümper suchen sich manchmal auf diese Weise auszuzeichnen, ohne zu bedenken, daß sie gerade dadurch dem Sachkundigen ihre Ungeschicklichkeit um so mehr offenbaren, übrigens aber dem Werke nur schaden, und die Erbauung stören können.

Auch der Salkant darf nicht unbeachtet bleiben, denn es giebt solche, die zur Erleichterung des Treuens die Gewichte von den Bälgen wegnehmen und dadurch der Orgel den gehörigen Wind entziehen, was sich freilich durch einen Verschuß des Eingangs zu denselben leicht verhindern ließ. Man sehe aber auch darauf, daß der Bälgetreter beim Niedertreten den Fuß nicht zu schnell, sondern erst die Ferse und dann die Zehe langsam abhebe. Beim Niedertreten darf nicht abgesetzt, oder inne gehalten, und der Balg-Clavis muß bis auf den Grund kommen. Eine andere, mir selbst schon mehrmals vorgekommene, üble Gewohnheit besteht darin, daß manche Salkanten, besonders bei leichten Bälgen, um sich das

Aufheben der Füße zu ersparen, sich beständig am Treten halten, wodurch dann alle Bälge fast in beständigem Auf- und Abwärtsgehen sind. Daß dadurch nicht nur der Wind gestört wird, sondern auch die Bälge, die in eine größere Bewegung gesetzt werden, mehr als nöthig wäre, leiden müssen, begreift sich von selbst.

Sehr zu wünschen bleibt es aber immer, daß der Organist kleine Beschädigungen an seinem Werke verbessern könne, wozu zunächst das Stimmen deselben gehört, denn ein verstimmtes ist doch nicht in dem Zustande, in welchem es seyn sollte, muß nothwendig auf jedes musikalische Gehör einen widrigen Eindruck machen und für die Erbauung störend seyn. Da indessen außer der nöthigen Kenntniß von der Struktur der Pfeifen zu einer reinen Stimmung feines Gehör, Geduld und Behutsamkeit erforderlich sind, so kann man von dem Organisten wohl weiter nichts fordern, als, daß er die Rohr- oder Scharrwerke in Ordnung halte, weil sich diese gar zu leicht verstimmen, und etwa eine verstimmte Labial-Pfeife verbessere. Jeder Kirchen-Vorstand thut in der Regel besser, wenn er seine Orgel im Jahr einmal, etwa im Frühjahre und Herbste, von einem geschickten Meister durchstimmen läßt, als daß er einen in diesem Fache völlig unerfahrenen Orgelspieler dazu nöthigt, wodurch leicht viel verdorben werden kann. Darum sollen auch hier nur einige ganz allgemeine Bemerkungen über diesen Gegenstand folgen.

Der Ton der offenen Pfeifen wird höher, wenn der Körper derselben abgekürzt, oder, wie bei den zinnernen Pfeifen, durch das Stimmhorn verengt wird. Das Abschneiden sollte nur der übernehmen, welcher hierin gehörig geübt ist. Tiefer wird dagegen der Ton, wenn man den Körper der Pfeifen verlängert, oder, wie bei zinnernen, durch Austreiben, mittelst des Stimmhorns, erweitert. Der Ton gedeckter Pfeifen wird höher, je mehr der Deckel hinein getrieben, und tiefer, je mehr er heraus getrieben wird.

Zungenpfeifen werden mittelst der Stimmschraube gestimmt. Je mehr man diese eintreibt, desto höher wird der Ton, und je mehr sie ausgetrieben wird, desto tiefer. Diese Rohrwerke, deren Gebrauch, besonders bei feierlichen Gelegenheiten, eine gute Wirkung macht, sind sehr widerlich und zugleich für die Erbauung störend, wenn sie nicht prompt ansprechen, oder, wenn sie endlich einen Ton hören lassen, einen ganz unrichtigen von sich geben.

Ein gewöhnlicher, an den Orgeln nicht selten vorkommender Fehler ist das Durchlassen des Windes an den Bälgen, wenn etwa die Belederung los geworden, oder ein Seitenbrett, oder eine Platte gesprungen ist. Der Organist hat auf diese Stücke seine vorzüglichste Aufmerksamkeit zu richten, und oft nachzusehen, ob hier alles in der gehörigen Ordnung sey. Eben so gehört auch hierher das sogenannte Heulen, wenn Töne hörbar werden, die man

nicht verlangt; das Ansprechen fremder Töne, die man nicht gegriffen; das Mitklingen fremder Stimmen, und das Schnarren und Zischen mancher Pfeifen. Es bleibt indessen, wie bereits bemerkt worden, immer am gerathensten, daß der Orgelbauer solche Fehler verbessere, und der Organist es erst dann versuche, wenn er die verschiedenen Handgriffe von jenem gesehen hat. Vorzüglich das Heulen hat oft einen sehr verschiedenen Grund, und das Uebel könnte darum leicht ärger werden, wollte man hier bloß nach einer geschriebenen Anleitung verfahren.

Wichtiger für unsern eigentlichen Zweck ist die äußere Behandlung der Orgel. Die Vorbereitung zum Orgelspielen wird gewöhnlich auf dem Clavier gemacht, und es kann auch nicht anders seyn, weil kleine Haus-Organen, schon wegen ihrer Kostbarkeit, zu den Seltenheiten gehören, anderer Gründe nicht zu gedenken. Wenn dieses aber auch nicht anders seyn kann, so sollte man deßhalb den großen Unterschied beider Instrumente nicht verkennen, denn davon hängt nothwendig die richtige Behandlung derselben ab, welche unmöglich auf beiden dieselbe seyn kann. Die Orgel unterscheidet sich schon durch die weit größere Kraft, welche ihre Behandlung erfordert, von dem Piano-Forte und spielt sich nicht nur in der Regel schwerer, sondern fällt auch tiefer als dieses. Dabei ist es Eigenthümlichkeit derselben, daß die Töne durch das Oeffnen der Ventile so lange in gleicher Stärke hörbar werden, als ein Clavis

angehalten wird. Auf dem Claviere dagegen müssen sie verhalten. Zugleich befindet sich an der Orgel in der Regel ein Pedal, dessen Gebrauch zwiefach ist, entweder obligat *) oder begleitend. Obligat wird es angewendet, wenn man mit Hülfe beider Füße auf demselben Melodien spielt, wie auf dem Manual, wozu freilich eine gute Übung gehört. Es sollen dabei nicht bloß die Zehen, sondern auch die Ferse gebraucht werden, weil es sonst fast unmöglich ist, etwas geschleifte und schnelle Gänge vorzutragen. Begleitend ist das Pedal, wenn es entweder, wie gewöhnlich bei dem Choral, den Manual-Baß mitführt, oder nur einzelne Haupttöne kurz abgestoßen angebt. Endlich ist die Orgel ein Instrument für die Kirche, und das Forte-Piano für das Zimmer. Der schönste Wiener Flügel würde in der kleinsten Kirche einen sehr geringen oder gar verkehrten Eindruck machen, und eine Orgel in einem Zimmer liefert nur einen Schatten, von dem, was dieses Instrument bei gehöriger Stärke in den Hallen eines schönen Tempels leisten kann. Ich hörte bei einer gewissen feierlichen Versammlung eine gut vorgetragene Symphonie in einem schönen Tempel. Aber wie ganz anders wurde mir, und gewiß dem größten Theil der Versammlung zu Muthe, als die ersten Töne der viel-

*) Obligat gilt hier nicht vom Pedal selbst, wie oben S. 15., sondern von der Anwendung desselben. Ein obligates Pedal an einer Orgel ist also etwas anders, als ein obligates Pedal in einem Orgelstücke.

stimmigen Posaune zum Lobe Gottes erklangen. Hatte man vorher die Kirche etwas vergessen müssen, so war es, als ob jetzt mit vernehmlicher Stimme in's Herz hinein gerufen würde: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! *)

Dieses alles zusammen genommen giebt nun leicht die richtige Behandlung der Orgel an. Der schwerere Gang und tiefere Niedersfall ihrer Tasten zeigt schon deutlich, daß sie sich nicht zu so schnellen Passagen eigne, wie etwa auf dem Claviere vorkommen. Was hier der Künstler durch piano und forte, durch crescendo und diminuendo u. s. w. hervorbringen kann, darauf muß der Orgelspieler verzichten, wenn gleich ein geübter Registerzieher auch hier oft viel leistet. Die größere Fülle seines Instruments macht es ihm aber möglich, durch die Harmonie Wirkungen hervor zu bringen, an welche der Clavierspieler nicht denken darf. Dabei kömmt ihm das gleichmäßige Forttönen der Taste, so lange sie angehalten wird, vortrefflich zu Statten, denn eben dadurch läßt sich der gebundene Satz, welcher bei der Harmonie eine

*) Unsere Vorfahren dachten in diesem Stücke anders. Sie suchten selbst in den Kirchen-Tonarten, die auch zugleich der weltlichen Musik zugehörten, wie z. B. die *sonische*, wenigstens durch Vermeidung der in diesen gewöhnlichen Ausweichungen, vornehmlich der Ausweichung in die Quinte, anzudeuten, daß man in der Kirche sey. Bei einem solchen Sinne konnten dergleichen Mißgriffe gar nicht vorkommen.

Hauptrolle spielt, in seiner ganzen Vollendung anwenden. Wie nun aber in einem aus tief bewegtem Gemüthe hervor gegangenen Liebe die Gedanken nicht streng geschieden neben einander stehen, sondern mehr in einander verschmelzen, so hier die Töne. Alles warnt vor einem flüchtigen Wechsel, mahnt an ein tieferes Eindringen und Behalten in einem treuen und guten Herzen und stellt ein schönes Bild dar, wie auch in einem wahrhaft christlichen Leben nichts zurückstoßend, sondern alles in einander greifend seyn müsse, zu Einem Ganzen.

Dieses strenge Anhalten der Töne, welches bei Bindungen unumgänglich nöthig ist, hat freilich, wie die Erfahrung lehrt, für den angehenden Orgelspieler große Schwierigkeiten, allein er muß sie zu überwinden suchen, weil er sonst für die Kirche nie etwas Ersprießliches leisten wird. Ein ganz eigenes und gewiß sehr fruchtbares Feld bietet aber auch die Orgel durch die vielen Veränderungen dar, welche vermöge der Registerzüge hervorgebracht werden können. So geben 12 derselben schon 4095 verschiedene Mischungen, die freilich nicht alle brauchbar sind. Leicht kann man die Anzahl aller möglichen Veränderungen von Registern finden, wenn man 2 eben so oft mit sich selbst multiplicirt, als eine Orgel Register hat und dann 1 von diesem Produkte abzieht. Nennt man nun die Menge der vorhandenen Register n , so entsteht die allgemeine Formel $2^n - 1$. Gesezt, es wären 10 Register an einer Orgel, so wäre $n = 10$,

2^n

und nun 2 zur zehnten Potenz erhoben, würde 1024 geben, wovon man nur 1 abziehen braucht, um die gesuchte Menge der Veränderungen von 10 Registern, nämlich 1023, zu erhalten. Wie sehr es nun darauf ankommt, daß der Organist die in seinem Werke vorhandenen Register passend zusammen zu ziehen verstehe, bedarf keines Beweises.

Bestimmte Regeln über die Registermischung lassen sich aber schon darum nicht geben, weil diese nicht in allen Orgeln gleich gut sind, wenn sie auch dieselben Namen haben. Besonders ist dieses bei den sogenannten Rohr- oder Schnarrwerken der Fall. In vielen Orgeln findet sich z. B. die sogenannte vox humana oder Menschenstimme, aber leider fast eben so verschieden, als unter den Menschen selbst. Jeder Organist muß darum die Mischung, die auf seinem Instrument eine angenehme Wirkung hervorbringt, studiren; gewiß keine sehr schwierige Sache für ihn, wenn er Lust und Liebe dazu hat, und damit einen richtigen Geschmack verbindet. Die Wichtigkeit dieses Gegenstandes wird im nächsten Abschnitte noch mehr in's Licht gesetzt werden.

Für den Anfänger mögen indessen folgende Regeln hier stehen. Wir haben schon oben gehört, daß sich in einer Orgel Grund- oder Oktavstimmen, Nebenstimmen und gemischte Stimmen finden. Die beiden letzteren dürfen nun nie für sich allein gebraucht, sondern müssen immer mit einer verhältnißmäßigen Anzahl von Grundstimmen verbunden werden.

Geht man nun von dem Grundsatz aus, daß in einem wohlgeordneten Ganzen überall Verbindung seiner Theile Statt finden müsse, so überzeugt man sich leicht, daß helltönende und sanfte, starke und schwache Register nicht zusammen passen können, weil ihnen die nöthige Vereinigung fehlt. Wollte man ein achtfüßiges und zweifüßiges Register zusammen ziehen, so würde das erstere das letztere überschreien. Darum müssen beide durch ein vierfüßiges verbunden werden. Ließe man neben einem achtfüßigen zu viele vier-, zwei- oder einfüßige ertönen, so würden die letzteren zwar vorherrschen, aber das richtige Verhältniß müßte doch nothwendig, besonders wenn mixturartige darunter wären, gestört werden. Am besten läßt man immer die achtfüßigen vorherrschen, weil dadurch ein kräftiger und männlicher Ton gebildet wird. Ganz allgemein ist freilich diese Regel nicht, denn es giebt Register von 8 und 2 Fuß oder von 16 und 4 Fuß, welche zusammen gezogen einen zwar originellen, aber doch affektvollen Ton geben. Es kommt deshalb auf's

12

Ausprobiren an, wobei bloß ein richtig geleiteter Geschmack gegen Mißgriffe schützen kann. Als Instrument für die Kirche ist die Orgel aber auch zugleich ein Instrument für die christliche Gemeinde. Es gilt deshalb von dem Vortrage des Organisten ungefähr dasselbe was von der Predigt gilt. Diese letztere kann freilich nicht von allen gleich begriffen werden und auf alle gleichen Eindruck machen,

weil dieses mit von dem Standpunkte abhängt, auf dem sich der Einzelne befindet. Wie man aber von einer Predigt alles entfernt wissen will, was nur gefällt, Bewunderung erregt, die Ohren ergötzt, aber nicht erbauet, eben so soll auch bei dem Organisten immer die Hauptsache seyn, das Herz zu ergreifen und zum Himmel zu erheben. Darum wird auch ohne inneres religiöses Leben nie ein tüchtiger Organist für die christliche Kirche gebildet werden können, so groß auch übrigens seine theoretischen Kenntnisse und seine praktischen Fertigkeiten seyn mögen.

Die Töne sollen nicht bloß von der Kunst ausgehen, und durch die Finger gegriffen werden, sondern von Herzen kommen, damit sie auch wieder zu Herzen gehen können.

Ich habe einen schlichten Landmann auf einem Dorfe in Franken gekannt, der in der Regel während der Communion spielte. Er war nichts weniger als ein Mann von großen theoretischen Kenntnissen und ausgezeichnete Fertigkeit in der Musik, aber sein Spiel so einfach und in seiner Einfachheit so erbaulich, daß es jeder bei dieser heiligen Handlung sehr ungern vermist haben würde.

Was nun diese Behandlung der Orgel hinsichtlich der verschiedenen Gegenstände beim Gottesdienste zu leisten hat, darüber soll der nächste Abschnitt sich weiter verbreiten.

II.

Ueber die Anwendung der
Orgel in den gottesdienst-
lichen Versammlungen
der Christen.

Ehe wir die einzelnen hierher gehörigen Stücke näher angeben und charakterisiren, müssen wir zu-
förderst darauf recht dringend aufmerksam machen,
wie auch bereits schon angedeutet worden ist, daß
der Hauptzweck des Orgelspiels Erbauung sey.
Große Orgelstücke und Fugen, Orgel-Trios oder
große Präludien von S. Bach, Händel, Al-
brechtsberger, Mozart, Krebs, Johann
Schneider, welche ohnedem nur für ausgezeich-
nete Spieler und Werke von größerm Umfange
geeignet sind, gehören nicht in den Gottesdienst,
weil in ihnen die Kunst vor der Erbauung vor-
herrschend ist, und weil sie überhaupt nur dem
Kenner, nicht aber der Menge einen geistigen
Genuß verschaffen können. Die Erbauung als
das Ziel betrachtet, welches jeder Musik in der

Kirche vorliegt, bleibt der Choral immer das Hauptstück des musikalischen Theils des Gottesdienstes, denn hier tritt die Sprache der Empfindung durch Töne und Worte in innige Vereinigung und hebt das Herz himmelan. Alle andere Leistungen auf der Orgel während des Gottesdienstes, das Vor-, Zwischen- und Nachspiel müssen sich auf ihn beziehen, ihm willig dienen, aber ihn nicht beherrschen wollen. Unmöglich kann aber die Sprache der Empfindung durch Worte und Töne sich begegnen, wenn bei dem Chorale Lied und Melodie nicht dieselben Gefühle anregen. Werden etwa, wie es uns selbst schon in gebildeten Gemeinden vorgekommen ist, Loblieder nach der wehmüthigen Melodie *): „Ach Herr, mich armen Sünder,“ gesungen, so muß man ja schon nothwendig wegen des Vorspiels in große Verlegenheit kommen. Worauf soll dieses vorbereiten, auf das

*) Es ist schwierig, nach der bloßen Angabe der Melodie immer zu bestimmen, welche eigentlich gemeint sey, weil einzelne Lieder mehrere Melodien haben, und einzelne Melodien dagegen unter mehreren Namen vorkommen. So ist vielleicht manchem die eben angegebene: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ weit bekannter unter dem Namen: „O Haupt, voll Blut und Wunden;“ oder: „Befiehl du deine Wege.“ zu welchem Liede sie freilich gar nicht paßt. Um Mißverständnisse zu verhüten, bemerken wir, daß wir hinsichtlich der Benennung der Melodien immer dem Choral-Buche von Natorp gefolgt sind.

Lied oder die Melodie oder auf beide zugleich. Das letzte ist unmöglich, denn auch hier kann Niemand zweien Herren zugleich dienen. Kommt man aber nun zur Melodie selber, so ist bei dieser schon die phrygische Tonart, in welcher sie gesetzt ist, vornehmlich zur Anbetung mit demüthigen Empfindungen, also zur Bitte um Vergebung der Sünde, weniger zur Anbetung mit lobpreisenden geschickt, und hier ganz vorzüglich für den erstern Zweck benutzt. Man denke sich, daß Jemand erst während des Absingens des Liedes in die Kirche käme, ohne den Text zu verstehen, so kann er ja hier nur wehmüthige Klage, aber kein feuriges Lob vermuthen, und wie sonderbar muß ihm darum zu Muth werden, wenn er nun, so bald er selbst mitsingt, mit dieser ersten Empfindung eine ganz entgegengesetzte vereinigen soll. Ein solcher offenbarer Kampf zwischen Lied und Melodie kann aber unmöglich die Erbauung fördern, wenn auch nicht alle sich desselben klar bewußt werden.

Ist nun Erbauung, nach unserer eben aufgestellten Behauptung, der Hauptzweck des Orgelspiels, und der Choral der vorzüglichste Gegenstand, gleichsam der Mittelpunkt desselben, so muß die erste Sorge des Organisten seyn, zu jedem Liede eine passende Melodie zu wählen, um die in demselben herrschende Empfindung zu heben, aber nicht zu unterdrücken. Niemand wird in Zweifel ziehen, daß auch auf das Aeußere viel ankomme.

Die beste Materie in einer schlechten Form darge-
 stellt, muß immer verlieren, und man pflegt ja zu
 sagen, das Kleid mache den Mann. Aber Me-
 lodie ist doch noch weit mehr, als etwa die Schaale,
 in welcher das Lied aufgesetzt wird, sie muß eben
 so wohl dem Innern des Gemüthes entquollen seyn,
 als jenes, und wer eine Melodie zu dem treff-
 lichen Gesange: „Befiehl du deine Wege,“ com-
 poniren wollte, dem würde sie gewiß, wenn er
 übrigens dazu befähigt wäre, in einer ähnlichen
 Lage mit Paul Gerhard, als er das Lied dich-
 tete *) , am besten gelingen. Dem Verfasser der
 Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan,“
 dem Spntor Gallorius zu Jena, würde gewiß
 seine Arbeit weniger geglückt seyn, wenn ihn nicht
 das von seinem Prediger Rodigast auf seinem
 Krankenlager übergebene Lied kräftig getröstet hätte.
 Beide, Lied und Melodie, heben sich zuerst zum
 Preise Gottes, und demüthigen sich darauf unter
 die gewaltige Hand Gottes, verkündigen dann die
 Ruhe eines ihm ergebenen Gemüthes und führen
 endlich über zu einem freudigen Vertrauen, zu einer
 fröhlichen Hoffnung.

*) Man nahm sonst an, daß dieses zu Merseburg, als er
 von Berlin vertrieben worden war, vornehmlich zum
 Troste seiner niedergeschlagenen Gattin geschehen sey.
 Diese Annahme soll indessen in einer neuen Schrift
 über Paul Gerhard's Leben, die mir selbst noch
 nicht zu Gesichte gekommen ist, widerlegt worden seyn.

Ich weiß das Verhältniß der Melodie zum Liede nicht besser anzugeben, als wenn ich sage, es sey ungefähr dasselbe, wie zwischen dem Gesange und der Predigt. In beiden Fällen muß Uebereinstimmung vorhanden seyn, aber in dem erstern, nach meiner Ueberzeugung, noch mehr als in dem letztern, weil man in der alten christlichen Kirche, nach dem Zeugnisse von Ernesti, wie weiter unten vorkommen wird, nicht darauf hielt, daß das Lied sich nach der Predigt richten mußte. Auf jeden Fall braucht das erstere auf den Inhalt der letztern nur vorzubereiten, welches bald allgemeiner, bald specieller geschehen kann. Gesezt, ein Prediger sagte seinem Cantor und Organisten bei Abholung des Lieder: Ich will über das freudige Vertrauen auf Gott predigen und das Lied: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ singen lassen, so würde dieser vielleicht einwenden, oder doch denken, das sey unpassend. Dessen ungeachtet könnte der Prediger diese scheinbare Disharmonie leicht auflösen, wenn er im Eingange von dem hohen Werthe der Gewißheit der Vergebung der Sünde redete; und darauf das freudige Vertrauen auf Gott gründete. Gewiß ein ganz christlicher und biblischer Gang, den auch der Apostel zeigt, wenn er spricht: „Welcher seines eingebornen Sohnes nicht verschonet hat, wie sollte er uns mit ihm nicht alles schenken. „Wenn aber dagegen ein Cantor erklärte, daß er die Weise: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ zu

dem Liede: „Befiehl du deine Wege,“ wählen wollte, so wüßte ich nicht, wie die Empfindungen einer wehmüthigen Klage und eines freudigen Vertrauens vereinigt einen gleichen Gang nehmen sollten. Vielleicht möchte mancher hier entgegnen, man brauche es in diesem Stücke so genau nicht zu nehmen, denn die wenigsten Gemeinden hätten davon auch nur die geringste Kenntniß, und sängen weit lieber ein Lied nach einer einmal bekannten Melodie, wenn sie auch genau genommen, nicht passend seyn sollte, als daß sie eine unbekannte einlernten. Wo freilich der Kirchen-Gesang auf der niedrigsten Stufe steht, mag dieses gelten, aber auf dieser soll er ja nicht bleiben. Solchen Sängern geht es wie Anfängern im Lesen, die sich am liebsten in einem grob gedruckten Buche üben, ohne sich um seinen Inhalt zu kümmern. So schreien auch freilich manche nach bekannten Weisen am liebsten mit, weil sie hier, ohne das Ohr viel zu brauchen, ihrer Stimme freien Lauf lassen können. Mir ist es indessen doch immer so vorgekommen, als ob da, wo Lied und Melodie gleichsam ein Ganzes ausmacht, der Gesang der Gemeinde am meisten von Begeisterung zeuge und darum auch am erbaulichsten sey. Aus meiner Jugend erinnere ich mich noch, daß ich auf Ostern mehrmals das Lied: „Ich geh' zu deinem Grabe,“ nach der Weise: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ singen hörte, und sich dabei immer ein trauriges, der Osterfreuden nicht entsprechendes Gefühl in mir regte. Das

konnte ich mir damals zwar nicht erklären; allein es entstand offenbar daher, weil man auf diese Weise gleichsam aus der Osterzeit wieder in die Passionszeit zurück versetzt wurde. Ein solcher Widerstreit zwischen Lied und Melodie kann aber doch unmöglich der Erbauung förderlich seyn. Es wird sich noch öfterer Gelegenheit finden, auf diesen wichtigen Gegenstand zurückzukommen, auf den ich die Aufmerksamkeit gern von vorn herein lenken wollte, damit es einleuchtend werden möge, welche schlechte Wegweiser die Melodien-Überschriften bisweilen in den Gesang-Büchern sind. Wir gehen nun zu einzelnen Stücken selbst über.

1. Der musikalische Introitus.

Wäre überall die löbliche Gewohnheit, wie wir sie in mehreren Dörfern Frankens gefunden haben, wo sich schon während des Läutens die Gemeinde versammelt, und mit dem letzten Halle der Glocken die Kirche gefüllt ist, so dürfte ein besonderer musikalischer Introitus ziemlich entbehrlich seyn, und der Anfang könnte sogleich mit dem Vorspiel für das erste Lied gemacht werden. Aber so ist es nicht hier zu Lande, und bei großen und zerstreut liegenden Gemeinden läßt sich dieß auch nicht erwarten. Leider findet man da nach dem Schluß des Geläutes selten so viele Menschen zusammen, daß auch nur ein erträglicher Gesang anzustimmen wäre. Hier ist er nun ganz an seiner Stelle, damit sich

während desselben die Gemeinde noch mehr versammle. Der Organist hat hier mehr Freiheit, als bei jedem der folgenden Stücke und dem tüchtigen Spieler wird dadurch Gelegenheit genug gegeben, von seiner Kunst einen für die Kirche würdigen Gebrauch zu machen. Je mehr er hier die Herzen zur Anhörung des göttlichen Wortes vorbereitet, desto besser füllt er seine Stelle aus. Es kommt hier noch nicht sowohl darauf an, einzelne Empfindungen zu wecken, sondern das Gemüth nur zu sammeln und denselben zu öffnen. Die specielle Vorbereitung auf das zu singende Lied ist Sache des Vorspiels. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß weltliche Musik hier keine Stelle finden könne. Wer etwa, wie es uns schon vorgekommen ist, einen muntern Marsch oder Tanz hören lassen wollte, der bedenke doch, daß er nicht Soldaten zum Exercir-Platz führen, oder zu einem Balle einladen, sondern die Herzen zur Andacht stimmen soll. Durch nichts kann sich ja ein Organist gleich von vorn herein schlechter empfehlen, und weniger gewinnen, als wenn er schon in seinem Eingange einen gänzlichen Mangel alles kirchlichen Sinnes verkündigt, und mit der vollstimmigen Posaune zum Lobe des Herrn gleichsam sein Gespörte treibt.

Vielleicht möchte aber mancher die Einwendung machen, man erndte durch ein Tonstück der genannten Art in der Regel weit mehr den Beifall der Menge, als durch das schönste Orgelstück, dessen

Gang und Behandlung sie nicht verstehen, das sie nicht beurtheilen und das ihr darum auch nicht gefallen könne. Leider lehrt die Erfahrung, daß manche selbst durch einen gewöhnlichen Roman, oder durch einen mittelmäßigen Schauspieler weit mehr gefesselt werden, als durch das Lesen der heiligen Schrift oder die Anhörung einer erbaulichen Predigt. Wie sehr würde man aber einen Kanzelredner tadeln müssen, der bei dem Inhalt seiner Predigt den erstern und beim äußern Vortrage den letztern zum Muster nehmen wollte. Mancher, der vielleicht das Theater regelmäßig besucht, verabscheuet dennoch an dem Kanzelredner alles, was an den Comödianten erinnert, denn alles hat seine Zeit und seinen Ort. So soll auch der Organist, der zum Gottesdienste einleitet, die Herzen der Versammelten nicht aus der Kirche in die Welt, sondern aus der Welt herein in die Kirche führen. Gesetzt, daß auch ein in der kirchlichen Musik richtiger und erlaubter Gang das an weltliche Musik gewöhnte Ohr nicht befriedigte, so wäre das doch weiter nichts, als wenn etwa ein der Bibel Sprache eigenthümlicher Ausdruck dem durch neuere Schriftsteller gebildeten Geschmack nicht behagen wollte. Beides wäre zugleich eine Erinnerung an den Ort und könnte darum nicht schaden, sondern nützen. Alles in einer christlichen Kirche muß, nach seiner Form und seinem Inhalt, einen kirchlichen Charakter an sich tragen, welcher sich

vorzüglich durch ein Entfernen von dem gewöhnlichen und durch ein Hinziehen zum höhern Leben verkündigt. Manches Gedicht, das uns an seinem gehörigen Orte und zu seiner Zeit sehr anzieht, würden wir dennoch aus einem kirchlichen Gesangbuche streichen, und es eben so wenig in einer ernstern, auf das Himmlische hinggerichteten Stimmung des Gemüths zu unserm Gefährten wählen. Die Petri-Kirche zu Eöln verwahrt das bekannte Gemälde von Rubens, die Kreuzigung Petri, als einen großen Schatz, aber sie würde keinem andern, etwa aus der heidnischen Götterlehre, das vielleicht mit einer großen Summe für eine Bildergallerie erkaufte worden wäre, diese Stelle eingeräumt haben. Vor einigen Jahren wurde einer gewissen Kirche ein kostbares Tuch zur Bedeckung des Altars geschenkt. Da dasselbe aber für diesen Zweck durchaus unpassend war, so wurde davon kein Gebrauch gemacht. Eben so müssen wir schon bei dem Introitus uns ein- und für allemal gegen die Einführung der weltlichen Musik in die Kirche nachdrücklich erklären und ihr lieber jeden andern Platz, als diesen, einräumen. Möchte deshalb kein Organist es jemals vergessen, was in der Leipziger musikalischen Zeitung von 1806. S. 26. so trefflich zu Gemüthe geführt wird.

„Es ist das erhabene Ziel religiöser Musik, das menschliche Gemüth durch die Wunder der Tonkunst dem Höchsten zu nähern und zu befreun.“

„den. Größe und Einfachheit sind daher ihre unverbrüchlichen Gesetze, Ernst und Würde das Gepräge ihres Wesens. Ferne sey es von ihr, durch den üppigen Reiz technischer Verzierungen den Sinnen zu schmeicheln, und uns von den heiligen Gebräuchen abzulenken, die zu begleiten und zu erhöhen ihr eigentliches Geschäft ist.“ Der wahre Organist sucht nicht seine eigene, sondern Gottes Ehre, er bemühet sich nicht, die Aufmerksamkeit auf sein Spiel, sondern diese durch dasselbe auf Gott zu lenken, und ihn so zu verherrlichen. Das ist sein Streben vom ersten Ton des Introitus an, bis zum letzten des Ausganges.

2. Das Vorspiel.

Wie der Introitus im Allgemeinen auf den Gottesdienst vorbereiten soll, so das Vorspiel im Besondern auf den Choral. Es bildet also wenigstens nach jenem und vor diesem, also in der Mitte, einen Uebergang. Selbstredend hat der Organist hier ein beschränkteres Feld, denn er ist durch den darauf folgenden Choral schon gebunden. Da dieser inmer einfach ist, so darf auch dem Vorspiel diese Eigenschaft nicht fehlen. Das Bewegen in verschiedenen Tonarten, oft durch frappante Uebergänge, macht es also hier nicht aus. Mit den Ausweichungen aus dem Grundton in die Sexte moll, Secunde moll, Quarte dur und Quinte dur in der harten, und in die Terze dur, Sexte dur, Quarte moll

und Quinte nur in der weichen Tonart läßt sich genug moduliren.

Das Wichtigste beim Choral-Gesange bleibt immer die Melodie und eine schlechte wird durch die vortrefflichste Harmonie nimmermehr zu einer guten. Der Kenner bewundert vielleicht die Kunst, muß es aber bedauern, daß sie keinen würdigern Gegenstand gewählt hat. Dasselbe gilt auch vom Vorspiel. Nicht die gelehrtesten Theologen sind, auch von dem Aeußern abgesehen, immer die besten Prediger, und so gewiß auch nicht immer die geschicktesten Contrapunktisten die besten Vorspieler! „Welche Gelegenheit,“ sagt Schubart in seinen vermischten Schriften, „hat ein Orgelspieler unter der heiligen Communion, „bei Bußtagen und andern festlichen Anlässen in's „Herz zu spielen, wenn er aus dem Herzen zu spielen vermag, und welchen Stoff bietet ihm nicht „der Choral dar! Vom Hirtenlied an der Krippe „Jesu bis zur Jammerklage am Schädelberge, von „da bis zum Triumph-Chor der Auferstehung und „Himmelfahrt und von da bis zum Donnerhall der „Weltgerichtsposaune.“ Wer aber nicht mit einem Herzen voll Glaubens im Geiste an Bethlehems Krippe oder auf Golgatha's Höhen verweilt, dem wird dieses bei aller musikalischen Kenntniß ein ewiges Geheimniß bleiben. Vortrefflich sagt Petri in seiner Anleitung zur praktischen Musik: „Wie bei „dem Prediger das mehr zu Herzen geht, was von „Herzen kommt, so muß auch ein frommer Organist

„selbst erst Gefühl haben, ehe er andere dazu durch seine Töne erwecken will.“

Einfachheit ist und bleibt immer eine Haupteigenschaft eines guten Vorspiels. Niemand wird dieß etwa für eine leichte Sache erklären, der nicht das Gemeine damit verwechselt, welches sich leicht dadurch von jenem unterscheidet, daß dieses Niemand, oder höchstens dem Nichtkenner, jenes aber in der Regel allen gefällt, und gerade bei dem Kenner den größten Beifall findet.

Man muß ferner durch das Vorspiel die Gemeinde in den Ton hineinzubringen suchen, aus welchem gesungen werden soll. Der Ton, aus welchem der Choral geht, muß darum aus jenem recht hervorstechen, ein Hauptgrund, weshalb das zu starke Abwechseln der Tonarten nicht anrathlich erscheinen kann. Eben darum ist es auch nicht zulässig, wenn unkundige Organisten aus einem ganz andern Ton präladiren, und nun in den des Chorals so gut übergehen, als sie können. Es hat freilich bei Chorälen aus den Kirchen-Tonarten oft seine große Schwierigkeiten, aus dem richtigen Ton vorzuspielen. Walther erzählt, daß die Organisten über die an sich myolydische Melodie: „Der du bist drei in Einigkeit,“ (O lux beata trinitas) hinsichtlich des Vorspiels uneinig waren, und einige dieses aus D, andere aus F und andere aus G machten.

Mortimer sagt: „Wenn die Organisten zu Luthers Zeiten präladirten, so thaten sie es hier

weder in D noch in F noch in G, sondern machten einige mixolydische Griffe und schlossen mit der Dominante von c. Man irrt sich übrigens, vorläufig bemerkt, sehr, wenn man das Eigenthümliche der alten Kirchen-Tonarten bloß in der Tonleiter zu finden glaubt, und sie nun etwa mit derjenigen Molltonart vergleicht, welcher sie in dieser Hinsicht am nächsten steht. So sagt Werner in seiner Orgelschule, die phrygische Tonart sey eine Art von e moll mit f statt fis und ohne den Gebrauch des dis. Wie soll es sich aber der Anfänger nun erklären, wenn er die Melodie: „Ach Gott! vom Himmel, sieh darein,“ unter die phrygische Melodien gerechnet findet, die doch aus e phrygisch mit der großen Terz (gis) in allen ausgesetzten Choral-Büchern in der zweiten Stimme anfängt, oder wenn er hört und liest, die phrygische Tonart sey eine Art von a moll, welches, wenn man zugiebt, daß es eine Art von a moll gebe, die sich wie dur behandeln lasse und eine andere, die dieses nicht leide, allerdings etwas für sich hat. Wer, wie es leider bei vielen Organisten der Fall ist, die alten Tonarten nicht kennt, von welchen weiter unten noch die Rede seyn wird, thut wohl am besten, wenn er aus dem Choral-Buche selbst die Melodie vorspielt, um sich gegen auffallende Fehler zu verwahren.

Das Vorspiel soll aber auch dem Charakter der Melodie angemessen seyn. Es ist darum bei weitem noch nicht genug, deshalb ein Orgelstück für diesen

Zweck zu erwählen, weil es mit dem Choral dieselbe Tonart hat. So gehen die Melodien: „Nun danket alle Gott,“ „Allein Gott in der Höh' sey Ehr,“ „Aus meines Herzens Grunde,“ aus g dur: „Wie schön leuchtet der Morgenstern,“ und „Jesu meines Lebens Leben,“ aus e dur: „Schmücke dich, o liebe Seele,“ und „Jerusalem, du hochgebaute Stadt,“ aus es dur; allein der Charakter dieser Weisen ist doch, wie jeder fühlt, so verschieden, daß unmöglich auf gleiche Weise auf sie eingeleitet werden kann. Der Organist, der selbst ein passendes Vorspiel zu machen versteht, thut immer am besten, wenn er, wo möglich, sein Thema aus der Melodie des zu singenden Liedes nimmt, oder doch so, daß es sich auf dasselbe bezieht. Der Anfänger benutze hier lieber nach eigener Auswahl gedruckte Orgelstücke, oder lasse sich diese von andern auswählen. Will er selbst einen Versuch machen, so halte er sich an einfache Akkorde und richte sein Augenmerk vorzüglich auf gut fließende Melodien, welches, wie schon erinnert worden, die Hauptsache ist.

Auch hier verursachen die alten Kirchen-Tonarten wieder eine eigene Schwierigkeit. Wer ohne alle Kenntniß derselben die Melodie: „Herr Gott, dich loben wir,“ in dem ersten besten Choral-Buche ansieht, wird glauben, sie gehe aus e moll; allein die Tonart ist die phrygische, welche hier, was selten vorkommt, zu einem Lobliede gewählt ist. Wer

nun aus e moll präladiren wollte, dürfte schwerlich
 auf diesen erhabenen Lobgesang vorbereiten können.
 Am besten geschieht dieses aus e dur mit einem kurzen
 Uebergange nicht in e moll, sondern in e phrygisch,
 wovon in den Beilagen Nro 1. ein kurzes Beispiel
 aus dem schon mehr genannten Werke von Mor-
 mer gegeben ist. Der Satz A bewegt sich in e dur
 und bei B tritt der phrygische Schluß ein. Auch
 hieraus geht hervor, was wir weiter unten, wie
 wir bereits erklärt haben, noch bündiger aus einan-
 der setzen werden, wie nothwendig einem Organisten
 die Kenntniß der Kirchen-Tonarten sey.

Wie weit ein Orgelspieler gefördert seyn muß,
 ehe er es versuchen sollte, sein eigenes Vorspiel zu
 geben, läßt sich schwer bestimmen. Es kommt hier
 schon sehr viel auf die Länge und Kürze, so wie auf
 die Melodie selbst an, zu welcher präladirt werden
 soll, denn der Geist der einen ist schwerer aufzufassen,
 und darzustellen, als der der andern. Im Allge-
 meinen dürfte aber wohl die Forderung nicht zu hoch
 seyn, wenn man verlangte, daß er im Stande seyn
 müsse, der Kirche würdige Gedanken zu fassen und
 wenigstens ohne grobe Fehler auszudrücken. Wer
 nur einige Griffe thun kann, der mag dadurch vor-
 bereiten, fasse sich aber doch kurz, damit er nicht
 statt zu erbauen langweile.

Endlich könnte man noch fordern, daß das Vor-
 spiel auch den Inhalt des Liedes berücksichtigen müsse.
 Vorausgesetzt, daß — was immer der Fall seyn

folgte — Lied und Melodie gleiche Empfindungen ausdrücken und wecken, muß die Vorbereitung auf das erstere und auf die letztere zugleich erreicht werden. Mangelt aber die Uebereinstimmung, dann möchte die Vereinigung beider Stücke sehr schwer zu bewirken, und nur eine Aufgabe für einen sehr geschickten Organisten seyn. Auf jeden Fall ist es aber erforderlich, daß jeder, der ein Vorspiel machen will, mit dem Liede und der Melodie ganz vertraut sey, und schon darum muß es für eine nicht zu duldende Gewohnheit erklärt werden, wenn der Organist erst in der Kirche, oder kurz vor dem Anfange des Gottesdienstes mit den Gesängen bekannt gemacht wird. Es sollte dieses wenigstens einige Tage vorher geschehen, denn das Extemporiren darf überall nur Nothbehelf bleiben, sowohl bei dem Redner als bei dem Orgelspieler.

Unerklärlich ist es aber, wie manche wenig geförderte Organisten, die ohne weitere Mühe, wenn sie nur wollten, die Melodien für den jedesmaligen Gottesdienst mehrere Tage vorher erhalten und ein passendes Vorspiel dazu einüben könnten, dennoch davon keinen Gebrauch machen. Der Grund der Erscheinung kann nur in einem ganz erbärmlichen Stolze oder in einer großen Trägheit, oder in einer gänzlichen Gleichgültigkeit gegen ihren so wichtigen Standpunkt in der christlichen Kirche gesucht werden. Einige nichts sagende, und bisweilen sogar falsche Griffe, wie sie gerade in die Finger fallen oder bald

längere, bald kürzere Dubeleien sollen zu einem Liede vorbereiten, das seinem Verfasser in ernstern und entscheidenden Stunden des Lebens aus der Tiefe seines bewegten Gemüthes entquollen ist. Was würde man sagen, wenn ein Anfänger im Predigen zu einer Predigt von Reinhard oder Ammon einen Eingang extemporiren wollte, nachdem er etwa bloß das Thema angesehen hätte? Und begingen beide nicht ungefähr eine gleiche Sünde? Homilius in Dresden und Tag zu Hohenstein, tüchtige Theoretiker und Praktiker, verschmähten es, sich an die Orgel hinzusetzen und zu extemporiren; wie viel weniger sollte es Anfängern und minder Geübten einfallen?

Die Länge oder Kürze eines Vorspiels läßt sich nicht genau angeben, denn es kommt hier auf Zeit und Umstände an. Sehr unangemessen würde es seyn, wenn der Organist im kalten Winter, wo man den Gottesdienst möglichst kurz einzurichten sucht, denselben durch sein Spiel ohne Noth verlängern wollte. Man ist dann schon mit ein paar Griffen zufrieden. Dem wahrhaft begeisterten Spieler hört man gerne einige Augenblicke länger zu; dagegen ist dem, der bloß vorspielt, weil es so seyn muß, nichts dringender als Kürze zu empfehlen. Sehr widerlich ist es aber, wenn man es einem anmerken kann, daß er sich selbst gerne höre und darum kein Ende finden könne. Wer an diesem Uebel leidet, der warte doch wenigstens bis zum Ausgange, wo er bloß den Bälgetreter, aber nicht die ganze Ge-

meinde dadurch aufhält. Petri *) spricht sich darüber auf folgende Weise aus: „Ein Präludium vor einem Liede darf nicht so lang seyn als das Lied selbst, so wenig eine Vorrede länger seyn soll als ein Buch, oder eine Thür größer als das Haus. Es soll vielmehr kurz und gut und ausdrucksvoll seyn; und kann man nicht mit Wenigem viel Kunst zeigen? Es bleibt allemal wahr, daß ein Prediger, der kurz und erbaulich predigt, und ein Organist, der kurz und devot spielt, am liebsten gehört wird, und vielleicht auch den meisten Nutzen stiftet und Erbauung erweckt.“

Ich könnte nun leicht noch verschiedene Arten von Vorspielen angeben; allein wozu würde das nützen? Dem geübten Organisten sagte ich dadurch nichts Neues, und den Anfänger vermöchte ich doch nicht zu befähigen, ein solches zu machen. Ist der letztere so weit gekommen, einige aus der Melodie entnommene oder wenigstens zu ihr passende Gedanken gehörig vorzutragen, so thue er es und gehe dann zum Choral über, oder spiele denselben, was besonders bei weniger bekannten Melodien sehr zu rathen ist, erst vor.

Wenn der Organist das Spielen versteht, und beim Vorspielen eines sanften Chorals die Melodie mit der vox humana oder Clarinette oder einem ähnlich tönenden Register auf dem einem Claviere,

*) Anleitung zur praktischen Musik. S. 298.

den Baß auf dem Pedal, die Mittelsstimme auf dem zweiten Clavier in bloßen Akkorden oder figurirt vorträgt, so muß dadurch nothwendig ein sehr guter Eindruck bewirkt werden. Meisterhaft gesetzte variirte Choräle besitzen wir von Nink, von denen ich zwei über bekannte Melodien, um auf diesen Schatz den, der vielleicht noch nicht damit bekannt seyn sollte, dringend aufmerksam zu machen, in der Beilage Nro 2. a. und b. habe abdrucken lassen. Leider fehlt es freilich in der hiesigen Gegend, wie bereits angedeutet worden, noch sehr an solchen Orgeln, auf welchen sich dergleichen Compositionen gehörig ausführen lassen. Haben wir aber erst nur bessere Organisten, dann werden sich gewiß, wo die Mittel dazu nicht ganz fehlen, auch bessere Orgeln finden. So lange sich freilich ein schlechter Spieler mit einem schlechten Instrumente begnügt, wüßte ich nicht, wer eine Gemeinde auf dieses große Bedürfnis für die öffentliche Erbauung gehörig aufmerksam machen sollte. Schon bis jetzt sind aus dem Seminar zu Soest für die hiesige Provinz mehrere musikalisch-geschicktere Zöglinge hervorgegangen, die gewiß durch ein geschmackvolles Spiel, durch sorgfältige Vermeidung der hin und wieder gerügten Fehler und durch eine bessere Benutzung der vorhandenen Hülfsmittel die Erbauung immer mehr fördern werden. Bessern Lehrern hat offenbar manche neu erbaute Schule ihr Daseyn wenigstens mit zu verdanken. Dasselbe

wird man hoffentlich auch bald von tüchtigern Organisten, in Beziehung auf neuere Orgelwerke sagen können. Doch wir kehren nach dieser kurzen Abschweifung wieder zu unserm Gegenstand zurück und ratben jedem wenig geförderten Orgelspieler, lieber den Choral Note für Note vorzuspielen, als ein langes geist- und herzloses Getöne hören zu lassen.

Jeder angehende Organist wird sehr wohl thun, sich eine reichhaltige Sammlung von Vorspielen anzulegen, welches bei dem vorhandenen ansehnlichen Vorrathe nicht so schwierig seyn kann. Wollte er sich Sammlungen von einem einzelnen oder mehreren Meistern anschaffen, so dürfte er darunter manches für ihn nicht brauchbar finden, was er doch mitbezahlen müßte. Bornehmlich ist er zu warnen, sich nicht an den Vortrag seine Kräfte übersteigender Vorspiele zu wagen. Das Leichteste und Einfachste macht nicht selten einen sehr guten Eindruck, wenn der Spieler vollkommen Herr desselben ist, und es seinem Charakter gemäß behandelt. Dagegen wird das Schwierige, wenn auch noch so gut gesetzt, langweilig und für die Erbauung störend, sobald es stümperhaft gegeben wird.

Die Anlage der gedachten Sammlung würde ich auf folgende Weise machen. Ich würde sie in zwei Abschnitte zerfallen lassen, und in dem ersten Vorspiele zu bestimmten Melodien, z. B. soge-

nannte variirte Choräle aufnehmen, entweder nach dem Alphabet, oder mit Rücksicht auf das gebrauchte Choral-Buch; in dem zweiten dagegen unbestimmte und allgemeine nach den Tonarten ordnen und diese nach ihrem lyrischen Charakter bezeichnen, oder von einem Kenner bezeichnen lassen. Sind der Stücke nicht zu wenige und werden sie tüchtig eingeübt, so kann es ja nicht schwierig seyn, wenigstens zu den meisten Chorälen ein passendes Vorspiel aufzufinden. Fehlte indessen ein solches, so könnte man es zu erhalten suchen und so die Sammlung immer mehr vervollständigen. Durch wechselseitige Mittheilungen, wenn erst einmal mehrere in einer Gegend sich mit diesem Gegenstande beschäftigten, würde die Arbeit sehr erleichtert werden.

Der um die Ausbildung für den musikalischen Kirchendienst in der hiesigen Provinz so sehr verdiente Herr Seminar-Lehrer Engelhardt zu Soest würde gewiß für diesen Zweck gerne nach Möglichkeit mitwirken.

3. Der Choral.

Der Choral-Gesang ist der einfachste, den es geben kann. Er geht nicht nur unisono fort, sondern auch größtentheils in gleichem Schritte, und selbst eine Abwechslung durch piano und forte, crescendo und diminuendo, was allerdings hin und wieder seinen Eindruck nicht verfehlen würde,

findet man nur selten. Darum muß auch die Begleitung desselben durch die Orgel ganz einfach seyn. Das Brechen der Akkorde, eine bei unkundigen Organisten häufig vorkommende Gewohnheit, weil sie dieselben nicht zugleich greifen können, ist hier durchaus nicht an seiner Stelle; denn jeder Ton soll sich darstellen als ein einziger, so viele Stimmen ihn auch bilden. Durch die eben genannte Manier muß nicht nur das Einfache des Chorals, sondern auch die Melodie verloren gehen. Eben so wenig dürfen sich fremde, nicht dazu gehörige Töne in der Melodie und in den Mittelstimmen hören lassen, wodurch derselbe Uebelstand hervorgebracht wird. Wenn manche vielleicht gerade dadurch ihre Fertigkeit zeigen wollen, so möchte man sie an jenes, an der Orgel einer Dorfkirche stehende Verschen erinnern:

Du spielst hier nicht für Dich;
 Du spielst für die Gemeine.
 Dein Spiel erheb' ihr Herz,
 Sey einfach, ernst und reine.

Der Choral soll aber zugleich nach dem Geiste des Liedes gespielt werden. Auch dafür giebt die oben genannte Orgel eine treffliche Lehre:

Stets muß der Orgelton
 Zum Liedes-Inhalt passen.
 Drum lies das Lied erst durch,
 Um seinen Geist zu fassen.

Aus diesem Grunde ist auch hier dem Orgelspieler eine tüchtige Vorbereitung sehr zu empfehlen, und

das bereits angeführte Beispiel von Homilius in Dresden und Tag in Hohenstein wohl zu beachten. Zwar kann man mit Recht von jedem Organisten fordern, daß selbst dann, wenn er einen Choral vom Blatte spielen muß, die Gemeinde dadurch nicht verwirrt werde, sondern sich nach seinem Spiele richten könne; allein zwischen nicht verwirren und erbauen ist doch noch ein großer Unterschied. Die Angabe allgemeiner Regeln ist hier großen Schwierigkeiten unterworfen. Es ist zwar leicht gesagt, der Organist müsse sich bei seinem Spiel nach dem Geiste des Liedes richten, durch welche Bestimmung man indessen viele nur in ein weitläufiges Feld führen dürfte, in welchem sie sich nicht zurecht finden könnten.

Man kann wohl mit Recht annehmen, daß der größere Theil derer, welche die Orgel während des Gottesdienstes spielen, sie mögen nun ein beziffertes oder ausgelegtes Choral-Buch gebrauchen, sich an die in demselben angegebenen Harmonieen halten müsse, wenn nicht mehr verdorben als gut gemacht werden soll. Nun hat ja aber nicht einmal jedes Lied seine eigene Melodie, geschweige denn, daß nach den einzelnen Versen damit gewechselt werden könnte. Von dieser Seite sich also streng nach dem Geiste eines Liedes zu richten, das bleibt eine Aufgabe, deren glückliche Lösung nur von einem geübten Organisten zu erwarten ist. Im Choral-Buche selbst kann dafür wenig oder nichts geschehen, wiewohl es hin und wieder versucht worden ist. So hat

Hiller in seinem allgemeinen Choral-Buche bei der Melodie: „Zion klagt mit Angst und Schmerzen,“ die Angst und Schmerzen durch Dissonanzen zu malen gesucht; allein schon bei dem folgenden Verse: „Zion, o du vielgeliebte,“ müssen diese Dissonanzen nothwendig ihre Wirkung verfehlen.

Sulzer spricht sich über diesen Gegenstand auf folgende Weise aus *): „Man kann die musikalische Malerei mit den falschen Geberden unwissender Redner vergleichen, wodurch sie uns alles vormalen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krümme durch die Bewegung der Arme vorzeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleien die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird.“

Man führe dagegen nicht das Beispiel eines Vogler **) an, der unter andern folgende Stücke darstellte: Rubens jüngstes Gericht. 1. Prachtvolle Einleitung. 2. Die Posaune erschallt durch die Gräber; sie öffnen sich. 3. Der erzürnte Richter spricht das schreckliche Urtheil über die Verworfenen — ihr Fall in den Abgrund — Knirschen und Heulen. 4. Die Gerechten nimmt Gott in die ewige Seligkeit auf; ihr Wohlgefühl. 5. Die Stimme der Seligen vereinigt sich mit den Chören der Engel.

*) Allgemeine Theorie der schönen Künste. B. 11. S. 357.

**) Musikalischer Almanach für Deutschland aus dem Jahr 1784. S. 137.

Eine Seeschlacht. 1. Das Trommelrühren. 2. Die kriegerische Musik und Märsche. 3. Die Bewegung der Schiffe. 4. Durchkreuzen der Wellen. 5. Kanonenschüsse. 6. Geschrei der Verwundeten. 7. Siegjauchzen der triumphirenden Flotte.

Nicht zu geschweigen, daß solche Leistungen schwerlich vor dem Richterstuhl der Aesthetik zu rechtfertigen seyn dürften; denn die Musik soll nicht beschreiben, sondern durch Töne zum Herzen reden, so würden doch auch nur wenige dazu im Stande seyn. In den Gottesdienst gehören aber solche musikalische Kunststücke auf keinen Fall; denn sie können bloß Bewunderung, aber keine Erbauung bewirken.

Welche gewaltige Mißgriffe geschmacklose Organisten in diesem Stücke oft thun können, davon erzählt Türk einige auffallende Züge, die er zum Theil selbst gehört hat. Ein gewisser Organist las die Worte „Furcht und Schrecken“; sogleich zog er vor allen Dingen den Tremulanten, alsdann legte er sich mit beiden Armen auf das gekoppelte Hauptwerk, indem er beide Füße auf das Pedal setzte, und verursachte dadurch ein so entsetzliches Geheul, daß die ganze Gemeinde, vorzüglich aber der arme Salkant, welcher die Bälge geborsten glaubte, nicht wenig erschreckt.

Ein anderer spielte bei den Worten: „am Kreuz gestorben“ — mit kreuzweis über einander geschlagenen Händen und glaubte einen sehr passenden Ausdruck gewählt zu haben. — Ein dritter

kam an die Stelle: „Meines Glaubens Licht,
Laß verlöschen nicht,“ — spielte anfangs voll-
stimmig, allmählich immer schwächer, alsdann mit
einem Finger und endlich gar nicht mehr.

Dennoch kann hier manches geschehen, um das
Spiel dem Inhalte des Liedes angemessen zu machen,
was auch für nicht sehr geübte Organisten aus-
führbar ist. Ich will hier wenigstens den Versuch
machen, darauf hinzudeuten.

Besonders bei einem Werke von zwei Clavieren
läßt sich durch eine geschickte Auswahl der Register
viel ausrichten. Wer nur in etwa Gefühl hat, wird
gewiß dieselbe Melodie nicht auf gleiche Weise vor-
tragen, ob er sie beim Hauptliede oder während des
Abendmahls, an einem frohen Feste oder an einem
Bußtage spielt. Selbst bei den einzelnen Strophen
kann durch einen solchen Wechsel der Stimmen sehr
viel gewirkt werden. Wir wollen versuchen, dieses
durch einige Beispiele zu erläutern. In der Melodie:
„Was Gott thut das ist wohlgethan,“ würde ich
die erste Zeile sanft, die zweite stärker, die dritte
wieder sanfter und die vierte stärker, die fünfte und
sechste wieder sanft, die siebente stärker und die achte
noch stärker begleiten. In der Melodie: „Wer weiß
wie nahe mir mein Ende,“ macht es schon einen sehr
guten Eindruck, wenn bei der Wiederholung der
Worte: „Mein Gott,“ das zweitemal stärker;
die folgende Zeile: „Ich bitt' durch Christi
Blut,“ leiser, und die letzte: „Mach's nur

mit meinem Ende gut," wieder stärker intonirt wird.

Wo der Organist auch zugleich Vorsänger ist, da kostet ein solches Achten auf die Abwechslung des Vortrags in einem einzelnen Verse allerdings Mühe; denn durch die beständige Aufmerksamkeit auf den Text des Liedes und die Melodie, muß das Gefühl, wenn es auch wirklich vorhanden ist, nothwendig zerstreut werden. Darum ist für solche eine tüchtige Vorbereitung um so nöthiger. Sie müssen den Choral mit seinen Zwischenspielen fast auswendig können, damit das Hin- und Hersehen bei ihrem Vortrage nicht so störend einwirke. Manchem verunglückt dadurch ein Zwischenspiel, oder er knüpft noch ein oft sehr unpassendes und das Ganze verderbendes Anhängsel an, weil er die zunächst zu singende Zeile noch nicht in's Auge gefaßt hat. Damit ist es aber noch nicht genug. Auch mit dem Geiste des Liedes muß er ganz vertraut seyn, und es deshalb vorher genau durchgelesen haben. Verstehet er mit dem gehörigen Ausdruck zu lesen, und das, was er empfindet, auf seinem Instrumente anzudeuten; so wird er dadurch einen herrlichen Wegweiser erhalten.

Es hat indessen immer seine großen Schwierigkeiten, während der Verse solche Veränderungen zu machen; denn es gehört dazu schon eine bedeutende Fertigkeit im Registriren, die sich am wenigsten da erwarten läßt, wo noch andere Dinge die ganze Aufmerksamkeit des Spielenden in Anspruch nehmen.

Daneben wird aber auch ein richtiger Geschmack erfordert, um nicht mehr zu verderben als gut zu machen, und von Seiten der Gemeinde die Uebung, den Ton zu verstärken und zu mindern, indem sie sich durch die Orgel leiten läßt. Man kann also erst bei einem weitem Fortschreiten in dem Choral-Gesang auch auf einen bessern Vortrag desselben kommen; und deshalb mag es hier bei der bloßen Andeutung dieses Gegenstandes sein Bewenden haben.

Mehr muß sich aber offenbar diese Abwechslung bei den verschiedenen Versen zeigen. Man denke, daß einer in dem Liede: „Du bist ein Mensch, das weißt du wohl,“ durch stille Betrachtung zu einer festen Ueberzeugung gekommen ist, und diese nun im 15ten Verse voll Begeisterung ausspricht: „D'rum Liebes Herz sey wohlgemuth,“ oder in dem Gesange: „Auf den Nebel folgt die Sonne,“ im 13ten Verse zu einem festen Entschlusse gelangt, der bis zum letzten immer mehr gesteigert wird und in diesem seine höchste Höhe erreicht: „Ich will geh'n in Angst und Noth,“ oder, daß sich das Gemüth in dem Liede: „O Gott, du frommer Gott,“ nach kindlicher Bitte in feurigem Danke vernehmen läßt: „Gott Vater, dir sey Preis,“ so hat der Organist, der hier mit unveränderten Registern fortspielt, zwar gespielt, aber gewiß nichts dabei empfunden.

Welche Register gebraucht werden müssen, wenn sanfte, wehmüthige, flehende, freudige oder feier-

liche Empfindungen ausgedrückt werden sollen, läßt sich im Allgemeinen schwer bestimmen; denn nicht alle sind in jeder Orgel gleich gut. Der Organist muß deshalb das ihm anvertraute Werk in dieser Hinsicht kennen und behandeln lernen, was ihm bei einiger Vorliebe für diesen Gegenstand unmöglich große Mühe machen kann. Er hat indessen dabei vornehmlich auf die Versammlung Rücksicht zu nehmen, damit er nicht durch zu starke Stimmen die Gemeinde zum Schreien veranlasse, oder durch zu sanfte sie in der Melodie ungewiß mache, weil sie dieselbe dann nicht genau vernehmen kann. Was schon eben über die Mischung der Register gesagt worden ist, verdient hier wohl erwogen zu werden. Ohne Zweifel wird sich der Organist in diesem Stücke eine immer größere Fertigkeit erwerben, wenn er sein Werk recht oft, auch außer dem Gottesdienst gehörig probirt. Allen diesen Forderungen wird er aber unmöglich entsprechen können, wenn er sich nicht, wie bereits bemerkt worden ist, vorher genau mit dem Liede bekannt macht, das er begleiten soll, und es während des Vortrags, wenn er nicht zugleich Vorsänger ist, in Gedanken mitsingt. Je mehr er von dem Inhalte desselben begeistert wird, desto kräftiger wird er durch sein Spiel die Erbauung der Gemeinde fördern können.

Ein nothwendiges Erforderniß, um durch den Kirchen-Gesang seiner Bestimmung gemäß zu wirken ist ferner, daß jedem Liede die richtige und passende

Melodie zugetheilt werde. Darum erscheint die Anzeige der Weisen durch die Ueberschrift als ein Gegenstand von der größten Wichtigkeit, dem aber in ältern und neuern Gesangbüchern leider oft wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Man wird es deshalb entschuldigen, wenn ich mich über denselben etwas weitläufig äußere; gesetzt, daß ich auch manches wiederholen möchte, was man schon oft gesagt, aber wenig beachtet hat. Häufig paßt die Melodie nicht einmal zu dem Versmaß, wovon das alte Märkische Gesangbuch und neben ihm viele andere eine Menge Beispiele liefern, unter denen nur einige hier eine Stelle finden mögen.

Ueber dem Liede: „Jesus ist der schönste Nam“, stehen die beiden Weisen: „Liebster Jesu wir sind hier,“ und „Meinen Jesum laß ich nicht.“ Die letztere hat aber in der 5ten und 6ten Zeile eine Sylbe weniger als die erstere. Ueber den Liedern: „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ,“ und „Du bist ein Mensch, das weißt du wohl,“ die Melodie: „Was mein Gott will, gescheh' allzeit.“ Hier sind in dem Liede und in der dazu angegebenen Melodie die vier letzten Zeilen ganz verschieden. Ueber dem Pfingstliede: „Brunnquell aller Güter,“ die Melodie: „Jesu, meine Freude.“ Jenes Lied hat im zweiten Theile nur 2 Zeilen, dieses dagegen 3. Eben so unrichtig ist das bekannte Lied: „Meine Hoffnung stehet feste,“ welches eine eigene Melodie hat, durch die ganz unpassende: „Gott des Himmels und der

Erden," überschrieben. Mit leichter Mühe würde sich dieses Verzeichniß noch sehr vervielfältigen lassen.

Häufig passen auch die Melodien nicht zu dem Inhalte des Liedes. Wer findet es nicht unpassend, wenn er das Weihnachtslied: „Gottes und Marien Sohn," nach der Melodie: „Jesus, meine Zuversicht," singen soll. Wie eignen sich die Weisen: „Warum betrübst du dich, mein Herz," und „Herzliebster Jesu! was hast du verbrochen," zu den Lobliedern: „Voll Freud' und frommer Dankbarkeit," und „Dein Reich, o Gott, ist herrlich; ewig wahren," in welchem letztern auch die musikalische Interpunction ganz vernachlässigt ist. Nicht selten findet man in Gesangbüchern die Ueberschrift über Liedern: Nach der Melodie: „Nun danket alle Gott," oder „O Gott, du frommer Gott;" „O, Herre Gott, dein göttlich Wort," oder „Was mein Gott will, gescheh' allzeit;" „An Wasserflüssen, Babylon, oder „Der Tag ist heut' so freudenreich;" „Alle Menschen müssen sterben," oder „Jesu, meines Lebens Leben." Es ist aber doch eine offenbar ganz verkehrte Ansicht, daß ein und dasselbe Lied nach zwei Melodien von ganz verschiedenem lyrischen Charakter gesungen werden könne. Wäre damit gemeint, was aber nicht der Fall ist, daß dieses abwechselnd nach verschiedenen Versen geschehen sollte, so möchte dieses bisweilen allerdings passend seyn. Gewiß macht es einen weit bessern Eindruck, wenn der letzte Vers von: „O Gott, du frommer

Gott,“ „Gott Vater, dir sey Preis,“ nach der Melodie: „Nun danket alle Gott,“ gesungen wird, als wenn dieses nach seiner gewöhnlichen Weise aus H moll geschieht.

Natorp *) nimmt an, daß man unter unsern Kirchen-Melodien etwa drei besondere Gattungen unterscheiden könne. In denen von der ersten Gattung höre man nur das erste Erwachen der Empfindung, sie seyen aus einer Seele hervor gekommen, welche ernste wichtige Gedanken gedacht habe, und eben im Begriff stehe, sich Empfindungen zu überlassen, welche durch das Gedachte hätten hervorgebracht werden können. Der Ausdruck habe daher noch wenig Bewegendes, es sey mehr Ruhe als Erhebung, mehr Einladung zu einer stillen Andacht, als Begeisterung darin. In den Melodien der zweiten Gattung herrsche ein merklicher Ausdruck einer bestimmten Empfindung; aber die ausgedrückte Empfindung sey die Empfindung eines nur leicht bewegten Herzens. Das Gemüth des Sängers und Hörers werde gehoben, aber nicht stark ergriffen. Aus den Melodien von der dritten Gattung spreche die stärkere Empfindung in verschiedenen Graden. Sie drückten die Stimmung eines starken und lebhaft bewegten Gemüthes aus. Der Sänger und Hörer werde lebhafter dadurch gerührt. Sein Herz werde zu einer höhern Feierlichkeit gestimmt,

*) Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. S. 17.

zu einer innigern Freude erhoben oder in einen tiefen Schmerz versenkt.

Hieraus geht schon hinlänglich hervor, wie verkehrt es seyn würde, wenn man Melodien der ersten Gattung zu Liedern wählen wollte, die nach ihrem Inhalte zu den letzten gehören. Es kann indessen nicht damit gemeint seyn, die Melodien in drei bestimmte Classen zu theilen und unter denen, welche in eine gesetzt werden können, einen beliebigen Wechsel zu gestatten, so weit es das Vermaß erlaubt. Die Empfindung einer innigen Freude und eines tiefen Schmerzes ist zwar selbstredend eine starke, die sich aber unmöglich auf dieselbe Weise ausdrücken läßt. So rechnet Natorp zu der letzten Klasse unter andern die Melodien: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her;“ „Ein feste Burg ist unser Gott;“ „Herzliebster Jesu, was hast du verbroschen,“ von denen aber die erste Freude, die zweite eine durch den Glauben gewonnene feste Zuversicht, die dritte schmerzliche Theilnahme eines tief bewegten Herzens ausdrückt.

Welchen wunderlichen, die Erbauung wahrhaft zerstörenden Eindruck eine verkehrt gewählte, mit dem Inhalte des Liedes gleichsam kämpfende Melodie macht, davon sind mir selbst mehrere Fälle vorgekommen, unter denen ich nur folgende anführen will.

Ich predigte einst für einen Freund auf Weihnachten und ließ das Lied singen: „Vom Himmel

hoch, da komm' ich her.“ Die eigenthümliche Melodie war der Gemeinde, ohne daß ich es ahndete, unbekannt und es ertönte deshalb die ganz unpassende: „Nun laffet uns den Leib begraben.“ Ein andermal wohnte ich der Gedächtniß-Feier eines würdigen Predigers bei, bei welcher das Lied: „Jesus, meine Zuversicht,“ gesungen werden sollte, und freute mich auf die Theilnahme an diesem Auferstehungs-Hymnus; allein die Lippen wurden mir verschlossen und die Ohren hätte ich verstopfen mögen, als er nach der Weise: „Liebster Jesu! wir sind hier,“ angestimmt wurde. Endlich ließ ich einmal, wenn ich nicht irre, am Erndte-Feste: „Nun danket alle Gott,“ singen. Ein fremder Organist spielte und wählte dazu, wahrscheinlich durch die Ueberschrift im Gesangbuche verführt, die Weise: „O Gott, du frommer Gott,“ aus H moll. Leicht ließen sich noch mehrere Beispiele dieser Art anführen; allein es geht aus diesen schon hervor, wie nöthig die Zusammenstimmung der Melodie mit dem Liede sey. Freilich liegt auch hier die Schuld offenbar an dem Dichter, wenn er ein solches Versmaß wählt, zu welchem sich unter den vorhandenen Melodien keine passende finden läßt. Dieses gilt unter andern von den Lobliedern, welche nach dem Versmaße: „Herzliebster Jesu! was hast du verbrochen,“ gedichtet sind. Man hat zwar eine recht gute Melodie, welche für dieselben passend ist; nämlich: „Lobet den Herrn alle, die ihn ehren,“

die sich im Choral-Buche von Natorp No 112 findet, die aber zu den weniger bekannten gehört. Sie verdient indessen berücksichtigt zu werden, weil das genannte Versmaß: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,“ in neuern Gesangbüchern auch zu Lobliedern häufig gebraucht worden ist. Dieser Umstand hat auch wohl Herrn Pottgießer zu Dortmund veranlaßt, zu dem Liede nach demselben Versmaße: „Dies ist der Tag, zum Segen eingeweiht,“ eine eigene Melodie zu setzen, welche sich in dem gedachten Choral-Buche neben der eben genannten findet.

Die eben angeführten Mißgriffe müssen nothwendig, nicht etwa bloß bei einem Hymnologen, sondern bei jedem der nicht ohne Empfindung ist, die Erbauung gänzlich zerstören. Jeder Freund des öffentlichen Gottesdienstes, wird sie deßhalb gerne nach seinen Kräften zu verhüten suchen.

Die in der evangelischen Kirchen-Zeitung in einem übrigens sehr zu beherzigenden Aufsätze ausgesprochene Ansicht, als könne eine und dieselbe Melodie durch Unterlegung einer verschiedenen Harmonie dadurch für Lieder von verschiedenem Inhalte brauchbar gemacht werden, können wir nicht theilen. Wir meinen, es gebe streng genommen für jede Melodie auch nur eine Harmonie. Damit soll so viel gesagt werden: der Charakter der letztern muß dem der erstern gemäß seyn.

Es ist zwar wahr, daß eine und dieselbe Me-

Iodie durch eine verschiedene Harmonie auch einen sehr verschiedenen Eindruck machen kann. Der Grund liegt vornehmlich darin, weil die Wirkung eines Tons wenigstens mit von dem Verhältniß abhängig ist, in welchem er zu einem andern steht. So spricht a ganz anders an, wenn es als Quinte von d, als wenn es als Sekunde von g auftritt. Allein es ist nicht willkürlich, in welchem Verhältnisse dieser oder ein anderer Ton genommen wird, sondern der eigenthümliche Charakter einer Melodie bestimmt dasselbe. *) Auf jeden Fall ist dieses ein Feld, auf welchem nur geübtere Organisten, nicht aber Anfänger arbeiten können. Doch selbst der geschickteste würde den Melodiceen: „Liebster Jesu! wir sind hier,“ „Nun ruhen alle Wälder,“ „Nun sich der Tag geendet hat,“ keine Harmonie unterlegen, nach welcher sie sich zu Lobliedern eigneten, und darum so manche ähnliche, in ältern und neuern Gesangbüchern begangenen Fehler dieser Art nicht gut machen können.

Ohnedem würde aber auch die gedachte Verschiedenheit erst bei einem mehrstimmigen Gesange

*) Um sich zu überzeugen, wie durch eine gut gewählte Harmonie, ohne daß dabei die geringste Spielerei obwaltet, der im Liede wohnende Geist gehoben werden kann, vergleiche man die Melodie in dem Choral-Buche von Ratorp: „O Traurigkeit, o Herzeleid,“ wo Rink diese beiden Ausdrücke durch dieselbe trefflich verstärkt hat. Leicht ließen sich noch mehrere ähnliche Beispiele anführen.

recht merkbar werden; denn in dem einstimmigen bleibt die Melodie zu vorherrschend; die Einführung des erstern aber für ganze Gemeinden dürfte im Allgemeinen weder ausführbar, noch auch wünschenswerth seyn, weil er für den Chor gehört. Es ist nicht zu erwarten, daß, besonders in einer großen Gemeinde, jedes Glied derselben genau seine Stimme halte und durchführe. Wäre aber auch dieses möglich, so träte wieder eine andere Schwierigkeit ein; ich meine, ein richtiges Verhältniß der verschiedenen Stimmen, gegen einander zu erwirken; denn keine darf die andere überschreien. Gelänge endlich auch selbst dieses, so stände zu befürchten, daß der Kirchen-Gesang dadurch mehr eine Singübung, als ein Lob des Herrn werden möchte, weil gewiß der größere Theil seine Aufmerksamkeit mehr auf das Treffen der Töne, als auf den Inhalt des Liedes richten müßte. Eine noch schwierigere Aufgabe würde es aber seyn, eine Gemeinde so weit zu bringen, daß sie eine und dieselbe Melodie nach einer verschiedenen Harmonie sänge, und das müßte doch nach der vorliegenden Forderung geschehen. Leicht könnte ich über diesen Gegenstand noch mehr sagen; allein ich mag nicht wiederholen, was in der bereits schon angeführten Schrift von Natorp *) eben so klar, als gründlich aus einander gesetzt worden ist.

*) Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.
S. 15 u. f. w.

Endlich ist es aber auch noch sehr fehlerhaft, wenn Lieder mit dem Anfange anderer überschrieben werden, die keine ursprüngliche Melodie haben und deshalb auch keiner den Namen geben können. Dagegen ist besonders in dem für die Grafschaft Mark gedruckten Berliner Gesangbuche sehr gefehlt worden. Da hört man von den Melodien: „So wahr ich lebe! spricht dein Gott,“ „D, heil'ger Geist! keh' bei uns ein,“ „D Haupt, voll Blut und Wunden,“ „Mir nach! spricht Christus unser Held.“ Welche auffallende Verstöße sich in dieser Hinsicht in dem gedachten Gesangbuche finden, davon nur einige Beispiele: Ueber dem Liede, Nro 82 steht die Melodie: „D Haupt, voll Blut und Wunden,“ und über dem Nro 91, welches gerade die drei letzten Verse von dem genannten Liede enthält: „Befiehl du deine Wege.“ Das Lied: „Lobt Gott, ihr Christen, freuet euch;“ das veränderte: „Lobt Gott, ihr Christen, all' zugleich,“ welches eine eigenthümliche Melodie besitzt, ist überschrieben: „Ich singe dir mit Herz und Mund,“ welches keine hat. Auch in dem neuen Berliner Gesangbuche scheint auf diesen Gegenstand nicht die größte Aufmerksamkeit verwendet worden zu seyn. So findet man über dem Liede: Nro 84: „Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht,“ Melodie: „Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut,“ und schlägt man nun dieses Lied auf, so findet man über demselben: Mel. „Es ist das Heil uns kommen her.“ Ganz auf dieselbe Weise verhält es sich mit

der Ueberschrift der Melodie über dem folgenden Liede, No 85. Dergleichen Ueberschriften können nur irren, aber nicht zurecht führen.

Hier ist auch wohl die Stelle, wo man die Frage aufwerfen könnte: Wie ist aber zu helfen, wenn an einem Orte die zu einem Gesange passende Melodie nicht bekannt ist? Die Antwort darauf ergibt sich von selbst: — Man muß sie einirben. Die Einführung einer neuen Melodie kann unmöglich großen Schwierigkeiten unterliegen, wenn nur von allen Seiten Lust und Liebe dazu vorhanden ist, denn sonst wäre sie ja hinsichtlich der bereits geläufigen ebenfalls nicht ausführbar gewesen. Besitzt besonders eine nicht zu große Gemeinde einen tüchtigen Organisten, eine gute Orgel, ein geübtes Sängerschor, so können mit leichter Mühe alle Weisen, die besonders schwierigen etwa ausgenommen, gesungen werden, wenn nur der gute Wille nicht fehlt. Ich kann hierzu aus meiner eigenen Erfahrung ein Beispiel anführen.

Vor mehreren Jahren kam ich zu einem Cantor und Organisten in Franken, dem der erst kürzlich angestellte Prediger das Lied vorgeschrieben hatte: „Dir, dir, Jehova! will ich singen.“ Die Melodie war, wie mir jener versicherte, noch nie gesungen und fand sich auch unglücklicher Weise nicht in seinem Choral-Buche. Da ich sie auswendig konnte, so schrieb ich sie ihm auf, er spielte sie und die Gemeinde sang sie ohne allen störenden Anstoß.

Wäre sie einige Sonntage nach einander geübt worden, so würde man es gewiß nicht mehr haben merken können, daß sie noch kurz vorher zu den unbekanntem gehört hätte.

Wo aber auch die eben genannten Hülfsmittel nicht alle vorhanden sind, da lasse man nur die kirchlichen Weisen fleißig in der Schule nach dem Gehör singen, der Organist spiele eine noch unbekanntem etwa mehrere Sonntage nach einander zum Ausgange, sie werde dann da, wo öffentliche Kinderlehren sind, zuerst von den Schülern oder in kleinern Versammlungen oder zwischen der Predigt gesungen, wo dann der Prediger die Gemeinde ersucht, auf den Organisten zu merken. Vor allen Dingen muß aber dieser in ihr recht fest seyn, denn ein einziger unrichtiger Griff kann leicht die Gemeinde verwirren. Dabei spiele er sie langsam, deutlich und ungekünstelt vor, und brauche da, wo wegen eines etwas schwierigen Ganges gefehlt werden kann, was sich leicht beurtheilen läßt, Oktaven. Wird dennoch falsch gesungen, so sey er bei derselben Stelle im nächsten Verse sogleich bei der Hand und ziehe etwa ein stärkeres Register, um ihren richtigen Gang bemerkbar zu machen.

Auf diesem Wege wird die Einführung neuer Melodien leicht gelingen, ja an manchen Orten, wo der größere Theil der Gemeinde nur nicht entgegen ist, wird diese Weitläufigkeit nicht einmal nothwendig seyn.

Ich habe es bei meiner eigenen Gemeinde ohne Sänger-Chor, und bei einer schlechten Orgel, dennoch mit leichter Mühe so weit gebracht, daß ich bei der Auswahl der Lieder durch die Melodie nicht im mindesten beschränkt werde.

Woher es kam, daß in der frühern Zeit die Einführung von neuen Melodien eine so leichte Sache war, die dagegen jetzt so schwierig und manchen fast unmöglich erscheint, darüber spricht sich P. Mor-
timer eben so klar als wahr aus *). Den Grund davon findet er darin, daß die damalige Lieder-
dichtung und der damit verbundene Gesang, so wie die ganze Reformation Volksache war. Wird dieses der Kirchen-Gesang auch wieder in unsern Zeiten, so werden die wirklichen, größtentheils aber auch eingebildeten Hindernisse, neue Melodien einzuführen, sich immer mehr verlieren. Daß er dieses zu sehn aufgehört hatte, kündigte sich leider durch verschiedene Erscheinungen an. Mehrere Vornehme, in Privat-Anstalten gebildet, wo man an keinen Choral-Gesang dachte, ließen es bald unter sich herrschenden Ton werden, nicht mitzusingen, weil sie es nicht konnten, und wirkten dadurch, wie sich leicht aus eigener Erfahrung nachweisen ließe, verderblich auf andere. Aber auch selbst in mehreren Volksschulen wurden allerhand weltliche Lieder weit fertiger vorgetragen, als geistliche. Nur so viel

*) Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. S. 4.

Aufmerksamkeit auf den Choral-Gesang, als mancher Knabe und manches Mädchen auf ein gewöhnliches Volkslied wenbet und es wird in diesem Stücke gewiß bald besser werden.

Wir können nicht umhin, hier auf ein Verfahren aufmerksam zu machen, dessen Beobachtung die Einführung einer neuen Melodie sehr erleichtert. Man mache damit ja nicht den Anfang bei einem allgemein bekannten Liede; denn da ist vielen beides zusammen, Lied und Melodie, so ein Ganzes geworden, daß es die wenigsten bemerken, wenn auch beide zusammen nicht passen. Ein Beispiel wird unsere Behauptung völlig verständlich machen. Hier zu Lande wird das Lied: „Befiehl du deine Wege,“ überall nach der Melodie: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ „O Haupt, voll Blut und Wunden,“ gesungen, und vielen würde die Erklärung sonderbar klingen, daß beide, wie wir schon bemerkt haben, nicht zusammen paßten. So etwas ist ihnen noch nie in den Sinn gekommen; denn sie haben immer das Lied und die Melodie sehr gerne gesungen. Sollte es nun einem Organisten einfallen, zu dem genannten Liede die gewiß weit passendere Melodie: „Valet will ich dir geben,“ welche sich in dem Choral-Buche von Ratorp unter No 4 findet, zu spielen; so würde er einen allgemeinen Unwillen erregen. Ist aber die genannte Melodie etwa durch das Lied: „Valet will ich dir geben,“ selbst oder ein anderes passendes,

aber nicht zu bekanntes, tüchtig eingeübt worden; so wird auch: „Befiehl du deine Wege,“ nach derselben, ohne Anstoß zu erregen, gesungen werden können. Ich kann hier aus eigener Erfahrung reden. In meiner Gemeinde war die schöne phrygische Melodie: „Christus, der uns selig macht,“ unbekannt; denn zu dem einzigen, ganz singbaren Liede nach derselben im alten Märkischen Gesangbuche: „Jesu, deine Passion,“ wurde die Weise: „Schwing' dich auf zu deinem Gott,“ genommen. Hätte ich dieses Lied nun nach der eben genannten Melodie: „Christus, der uns selig macht,“ singen lassen wollen, so würde dieses bei vielen wenigstens Unzufriedenheit erregt haben; weil sie nach ihrer Meinung von einem bekannten und beliebten Wege auf einen unbekanntem geführt worden wären. Ich ließ deshalb einige Sonntage nach einander in der Passionszeit den letzten Vers von „Christus, der uns selig macht“ nach der diesem Liede eigenthümlichen Melodie singen, und die Gemeinde lernte sie bald ein. Nun fand es keine Schwierigkeit mehr, dieses auch bei „Jesu, deine Passion“ zu thun. Eine Gemeinde läßt sich gerne das Bessere gefallen, nur muß man ihr etwas Zeit lassen, sich von demselben zu überzeugen. Will man es ihr mit einemmal gewaltsam aufdringen, so ist es ihr oft eine Dissonanz, die ihr, ohne alle Vorbereitung, um so widerlicher klingt, und nach deren Auflösung es darum um so sehnlicher verlangt.

J/in

Ich getraue mir weit leichter die hoffentlich in einem bald zu erwartenden neuen Gesangbuche für unsern Synodal-Bereich vorkommenden schönen Melodien: „Jerusalem, du hoch gebaute Stadt,“ „Seele, was ist schön'res wohl,“ Die Tugend wird durch Kreuz geübet,“ „Heilig ist Gott der Vater,“ „O heiliger Geist, o heiliger Gott,“ und selbst die gewiß schwierigeren: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,“ und „Mein Heiland nimmt die Sünder an,“ einzuführen, weil es jedem begreiflich gemacht werden kann, daß die Lieder in einem Gesangbuche auch gesungen werden sollen, als ein allgemein bekanntes Lied, und eine allgemein bekannte, aber zu jenem nicht passende Melodie, ohne die bereits angegebene Vorbereitung von einander zu trennen, weil der Grund eines solchen Verfahrens nur wenigen sogleich einleuchten wird.

Weit schwieriger als die Einführung neuer ist gewiß die Verbesserung verunstalteter Melodien. Man erzählt, daß jener Lautenspieler den doppelten Preis für die Erlernung seines Instruments gefordert habe, sobald er vernommen, daß der ihm empfohlene Schüler auf demselben schon den Anfang gemacht habe, weil es eben so viele Zeit und Mühe erfordere, das Unrichtige abzulegen, als das Richtige anzunehmen. Ganz dasselbe gilt von den unrichtigen Melodien. Sie müssen eigentlich erst vergessen werden, ehe eine Berichtigung derselben möglich ist, welches aber darum bei den bekannten

am meisten Mühe kostet, und nur nach und nach bewirkt werden kann.

Dessen ohnerachtet ist dieser Gegenstand von der größten Wichtigkeit; denn was können die besten neuen Choral-Bücher mit guter Harmonie und mit passenden Zwischenspielen, was alle kritische Bemühungen, den richtigen Text zu liefern, fruchten, wenn jeder Organist und Cantor sein verstümmeltes geschriebenes Choral-Buch unter dem Vorwande beibehalten will, daß die Gemeinde nur nach diesem singen könne, und wolle? Allerdings wird die gute Sache dadurch bedeutend gehindert, weil vielen die Melodie, wie sie sie von Jugend auf gehört haben, am besten gefällt, und sie auch in diesem Stücke, nach ihrer Meinung, von ganz unnöthigen Neuerungen nichts wissen wollen. Aus diesem Grunde muß hier zuvörderst die Nothwendigkeit der Verbesserung verunstalteter Melodien gehörig in's Licht gesetzt werden, wozu jeder mitwirken sollte, der dazu Beruf und Gelegenheit findet. Leicht läßt es sich doch wohl den meisten deutlich machen, wie sehr wünschenswerth es sey, daß eine und dieselbe Weise überall gleich gesungen werde, damit jeder in der einen Kirche eben so wohl als in der andern an dem Gesang Antheil nehmen könne.

Leider sind mir schon in einer und derselben Gemeinde im Gesange Varianten vorgekommen, die keineswegs harmonisch zusammen klangen. Der

Grund davon lag darin, daß manche Glieder derselben oft andere Kirchen besuchten und von dort her die Verschiedenheit mitbrachten. Besonders ist mir dieses oft sehr auffallend gewesen in einer sehr großen Gemeinde bei der zweiten Zeile der Melodie: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ oder „O Haupt, voll Blut und Wunden.“ Einige fingen, wenn sie aus C dur oder e phrygisch gespielt wurde, in h, andere in c an. Die letztern gingen dann in h und von da dann theils abwärts, theils wieder höher in d.

Eine so sehr wünschenswerthe Einigung ist hier aber unmöglich, wenn jede Gemeinde ihre eigenthümliche verderbte Weise behalten will; denn nur das Bessere darf eine allgemeine Annahme hoffen. Es kann dann freilich nicht mehr von einer Dresdener, Leipziger, Lausitzer Melodie, wie im musikalischen Volksschulen-Gesangbuch von Hering die Rede seyn, sondern es muß derjenige Text allgemein angenommen werden, welchen die musikalische Kritik für den richtigen erklärt hat.

Einen großen Vorzug hat hier die reformirte Kirche vor der lutherischen gehabt. Clement, Marot und Theodore Beza lieferten eine metrische Uebersetzung der Psalmen in französischer Sprache, und Calvin gab den damals berühmtesten Componisten in Frankreich, Claude Goudimel und Louis Bourgeois den Auftrag, Melodien dazu zu setzen. Durch die Lobwasser'sche

Uebersetzung derselben in's Deutsche in gleichem Sylbenmaße, wurden dann diese Melodien auch bei den Reformirten in Deutschland eingeführt. Sie erhielten dadurch schon im Anfange ein gewisses kirchliches Ansehen, wurden durch Noten in den Gesangbüchern angegeben, und haben sich deßhalb durch die Länge der Zeit nicht verändert. Da indessen dieser Choral-Gesang durchaus nach den Grundsätzen der alten Choral-Kunst gesetzt ist; so ist zu einem richtigen Vortrag desselben das Studium der alten Tonarten durchaus nothwendig, was sich wohl nicht alle Organisten dieser Kirche zu einem angelegentlichen Geschäfte machten.

Einen andern Gang nahm diese Sache in der lutherischen Kirche. Ein einziges Beispiel, zu dem sich gewiß mehrere ähnlicher Art auffinden lassen würden, kann dieses schon anschaulich machen. Luther hörte zum erstenmal von einem Bettler vor seiner Thür das Lied mit seiner Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her,“ und rückte es in seine Sammlung ein. Als nicht lange nachher im Würtembergischen die erste evangelische Predigt gehalten werden sollte, stimmte das versammelte Volk daselbe aus freien Stücken an. So mochte es, nach diesem Vorfalle zu urtheilen, im Anfange der Reformation für mehrere Bettler ein lukratives Geschäft seyn, welches zugleich von den heilsamsten Folgen begleitet war, die neuen Melodien allenthalben hinzubringen. Es ging also diesen unges

fähr wie den Gesängen Homers; beide wurden durch Rhapsoden verbreitet. Wenn sich nun aber auch für jene Aristarche finden, so ist gewiß auch ihren Bemühungen eine gehörige Berücksichtigung und Benutzung recht sehr zu wünschen. In unserer gegenwärtigen Zeit, wo man eine möglichste Gleichförmigkeit im Cultus der evangelischen Kirche herzustellen bemüht ist, damit das Ganze sich immer mehr als ein Leib gestalte und darstelle, kann doch der Wunsch und die Mitwirkung nicht ferne liegen, daß man recht bald allenthalben in derselben Kirche wie aus einem Munde in einem Geiste singen möge. Bedeutend ist schon gewonnen, und der Weg zu dem angegebenen Ziele gesichert, wenn erst einmal die Wichtigkeit dieses Gegenstandes allgemein anerkannt wird, wozu meine Herren Amtsbrüder sehr viel beitragen können, die ich hierdurch recht gelegentlich darum bitte.

Man kann ferner einer Gemeinde vorstellen, in welcher Gefahr ihr ganzer Melodien-Schatz schwebt, so lange er bloß von dem gewöhnlich eigenthümlichen Choral-Buche ihres Schullehrers oder Organisten abhängig sey. In einer Gemeinde wurde ein Schullehrer, der zugleich Cantor und Organist war, wegen seiner Neigung zur Trunkenheit abgesetzt. Man konnte ihm nun zwar seine Stelle, aber nicht sein Choral-Buch nehmen, welches er für keinen Preis absetzen wollte. Sein Nachfolger, ohnedem kein geübter Spieler, kam

dadurch in die größte Verlegenheit, welche schwerlich hätte beseitigt werden können, wäre nicht gerade der Prediger musikalisch gewesen, und hätte dessen Großmutter nicht fast alle Kirchen-Melodien auswendig gekonnt. Dieses Melodien-Kleeblatt mußte nun jeden Sonnabend zusammen treten, um für den nächsten Sonntag zu sorgen, bis endlich der abgesetzte Schullehrer das gedachte Werk für einen billigen Preis abstand. Gewiß wird dieses nicht das einzige Beispiel in seiner Art seyn.

Endlich werden sich aber offenbare Unrichtigkeiten im Gesange, ohne daß dabei viele Kenntniß der Musik vorausgesetzt zu werden braucht, leicht nachweisen lassen. Gänge werden aus bekannteren Melodien in unbekanntere aufgenommen, und oft in ein und eben derselben wiederholt. Ich will von dem erstern Falle nur einige Beispiele anführen, die mir gerade in den Sinn kommen. So hörte ich schon die 4 ersten Zeilen der Melodie: „Eins ist Noth, ach Herr! dieß Eine,“ nach: „Meine Hoffnung stehet feste, die 7te Zeile in der Melodie: „Das Jesulein soll doch mein Trost,“ nach derselben in „O Herre Gott! dein göttlich Wort;“ ja sogar den ersten Theil von „Nun freu't euch, lieben Christen G'mein,“ nach: „Ich dank' dir schon durch deinen Sohn,“ singen, so daß ich im Anfang einen Irrthum vermuthete; aber mich bald überzeugte, es habe mit dem Liede, aber nicht mit der Melodie seine Richtigkeit. In einer Gemeinde hörte ich vor dem heiligen

Abendmahl den Vers singen: „Schmücke dich, o liebe Seele;“ allein die erste Zeile desselben nicht nach der ihm eigenthümlichen Melodie, sondern nach: „Liebster Jesu! wir sind hier;“ und in der Melodie: „Wie nach einer Wasserquelle,“ wurde die vorletzte Zeile gerade wie die letzte geschlossen, so daß ich glaubte, ich hätte mich verhört, und der Vers sey geendigt. Auf diese Weise können sogar, dem Anscheine nach, ganz neue Melodien entstehen, wie das unter andern bei einer in meiner Gemeinde bekannten, mir sonst nie vorgekommenen, zu dem Liede: „Ach, wie nichtig; ach, wie flüchtig,“ der Fall ist. Sie ist indessen eigentlich ein Gemische aus der, dem genannten Gesange, eigenthümlichen Weise und aus: „Alle Menschen müssen sterben.“ Eben so verhält es sich in derselben mit der Melodie: „Ermunt're dich, mein schwacher Geist,“ die ebenfalls aus mehreren zusammen gesetzt ist. Oft werden auch dieselben Zeilen wiederholt. Einst ließ ich die Melodie: „O Ewigkeit, du Donnerwort,“ singen, und die zweite Zeile wurde der ersten gleich gesungen. Der Organist konnte nicht durchdringen, bis ich näher von der Kanzel die Gemeinde bat, auf denselben an der gedachten Stelle zu achten, und die Unrichtigkeit wurde leicht verbessert. In der Melodie: „Nun laßt uns Gott den Herrn,“ singt man an vielen Orten die erste Zeile mit der zweiten gleich und in „Liebster Jesu! wir sind hier;“ so wie in „Jesus! meine Zuversicht,“ sing man sonst in meiner Gemeinde die

fünfte Zeile wie die erste an. Besonders, wenn man die Melodie mit dem Liede selbst vergleicht, fallen oft manche Fehler sogleich in die Augen. So finde ich gerade in einem vor mir liegenden geschriebenen Choral-Buche die erste Zeile in „Schwing' dich auf zu deinem Gott“ auf folgende Weise gesetzt: d g fis fis g a h. Wo aber der Dichter hinauf will, da kann der Organist nicht herunter ziehen wollen *), wenn auch nur um einen halben Ton. Es ist also offenbar richtiger, wie es sich auch in allen guten Choral-Büchern findet, d d g fis g a h. Auf eine ähnliche Weise läßt man in mehreren Gemeinden die erste Note in der Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern,“ aus, und ersetzt sie durch die Wiederholung der sechsten. Durch diesen Anfang in der Dominante, statt in der Tonika, geht aber das Majestätische derselben fast gänzlich verloren. In einer mir bekannten Gemeinde wurde, wenigstens noch vor kurzer Zeit, die erste Zeile von „Allein

*) Dieser Umstand sollte nach meinem Ermessen nie außer Acht gelassen werden. So findet man in allen mir bekannten neuern Gesangbüchern das Lied: „Empor zu Gott mein Lobgesang,“ mit der Melodie: „Dem Himmel hoch da komm' ich her,“ überschrieben, welches in sofern wohl passend ist, weil beide Gesänge dem Weihnachtseste angehören; aber die Erhebung von der Erde zum Himmel kann unmöglich denselben Gang in der Melodie abwärts haben, wie die Erniedrigung vom Himmel zur Erde. Auf jeden Fall muß dieses beim Anfange eines Liedes sehr auffallend seyn.

Gott in der Höb' sey Ehr'," jeden Sonntag aus g dur: g h cis d e h a h gesungen, ein Gang, den jeder unrichtig finden muß, der es auch nur bis zur Tonleiter aus g dur gebracht hat. Diese Melodie gehört zwar eigentlich der jonischen Tonart an; deren Leiter sich aber, wie wir unten sehen werden, durch nichts von unserm Dur unterscheidet, und die darum bloß durch ihre eigenthümlichen Ausweichungen ihren kirchlichen Charakter ankündigen kann. Auch selbst die Kenntniß der Kirchen-Tonarten kann zur Berichtigung der Melodiceen dienen, welches wir nur in der sehr gewöhnlichen: „Wer nur den lieben Gott läßt walten," zeigen wollen. In einigen Choral-Büchern, z. B. in K ö n i g, K ü b n a u, F i s c h e r, schließt die erste Zeile in der Melodie gis e; in den meisten aber g e. Da diese aber ursprünglich in der äolischen Tonart gesetzt ist, in deren Tonleiter gis nicht vorkommt; so ist g, um die obwaltende Variante auszugleichen, als richtig anzunehmen. Eben so findet sich in der dritten Note der zweiten Zeile abermals eine Verschiedenheit; denn einige singen f, andere fis. In der äolischen Tonart ist aber die kleine Sexte die herrschende, und die große gehört in derselben zu den Ausnahmen. Darum ist f ohne Zweifel vorzuziehen. Das vorkommende fis läßt sich auch allensfalls dadurch erklären, daß man schon frühe in der reformirten Kirche, diese ächt äolische Melodie gleichsam als Repräsalie in eine hypomixolydische verwandelte, weil die Lutherische

die Melodie des 77. Psalms unter der Aufschrift: „Herr! nicht schicke deine Rache,“ aufgenommen und in eine äolische reducirt hatte. Die lutherische Kirche in der hiesigen Gegend hat nachgegeben und singt, wenigstens an vielen Orten, lis mit. Zu wünschen wäre indessen, daß beide die richtigere Lesart g aufnehmen möchten. Ein anderes Beispiel dieser Art findet sich in der Melodie: „O Mensch, beweine dein' Sünde groß.“ In einigen Choral-Büchern ist der vorletzte Ton in der ersten und zweiten Zeile ein halber, in andern dagegen ein ganzer. Diese Melodie ist aber die des 36. Psalms und alle Psalmen-Melodien sind, wie schon bemerkt worden, streng nach den Kirchen-Tonarten gesetzt. Die jonische Tonart, welcher die genannte Melodie angehört, unterscheidet sich nun durch nichts von unserm Dur; denn in beiden liegen die halben Töne zwischen der dritten und vierten und zwischen der siebenten und achten Stufe. Um jedoch den kirchlichen Charakter derselben in etwa bemerklich zu machen, half man sich mit der Ausweichung, und diese geschah wenigstens in der Regel nicht, wie in Dur, sogleich in die Quinte, worüber weiter unten in dem Abschnitte von den Kirchen-Tonarten weitläufiger die Rede seyn wird. Die schnelle Ausweichung in der genannten Melodie gleich in dem Schlusse der ersten und zweiten Zeile in die Quinte, welche durch den vorletzten halben Ton bewirkt wird, ist also der jonischen Tonart nicht eigenthümlich, und darum der

vorlehte ganze Ton as dem a, wenn sie aus es, oder g dem gis, wenn sie aus d gespielt wird, vorzuziehen. Es sey erlaubt, noch auf eine Variante aufmerksam zu machen, die nach den Kirchen-Tonarten wenigstens beurtheilt, wenn auch nicht völlig berichtigt werden kann. In der Melodie: „Christ lag in Todesbanden aus d dorisch ist in einigen Choral-Büchern die zweite Note gis in den meisten aber g. Das letztere ist der dorischen Tonleiter gemäß, bei welcher die halben Töne auf die zweite und dritte, und auf die sechste und siebente Stufe fallen, kündigt gleich einen eigenthümlichen kirchlichen Gang an und hebt den Ausdruck „lag“ mehr hervor. Das erste zeigt das Bestreben dieser Tonart an, gleich in die Quinte über zu gehen, wodurch sie sehr gehoben wird. Da aber dieses ohnedem schnell genug schon am Ende der ersten Zeile erfolgt, so würde ich das g dem gis aus den angegebenen Gründen vorziehen. Dasselbe zeigt sich bei der Melodie: „Christ ist erstanden.“

Ist es auf dem angegebenen Wege auch nur dem größern Theil einer Gemeinde einleuchtend geworden, daß die Berichtigung der kirchlichen Melodien keine bloße Chimäre, sondern ein sehr wichtiger Gegenstand sey; so ist schon viel gewonnen, und von dieser Seite keine Opposition zu fürchten, welche in der Regel diese gute Sache am meisten hindert. Man mache nur mit den unbekanntem und am wenig-

ken vernünfteten Weisen den Anfang. In diesen ist die Gemeinde nicht fest, und läßt sich leicht durch ein wohlgeleitetes Orgelspiel auf den rechten Weg bringen. Sehr rathsam ist es auch, daß man solche Melodien, wenn sie anders zu entbehren sind, eine Zeitlang nicht singen läßt, damit dadurch ihre Fehler noch mehr in Vergessenheit kommen.

So habe ich es unter andern mit der vortrefflichen Melodie gemacht: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen.“ Als ich sie zum erstenmale in meiner Gemeinde singen ließ, konnte ich sie kaum anhören; denn es ist wenigstens für mich eine der unangenehmsten und störendsten Empfindungen, wenn mir ein Lied, statt in seinem passenden und wohlbekanntem Kleide, in einem unwürdigen, zerrissenen und zerfetzten vorgeführt wird, und ohne Zweifel wird es mehreren mit mir eben so gehen. Ich ließ nun die gedachte Melodie gar nicht singen, bis ich sie erst mit meinen Catechumenen und Confirmanden tüchtig eingeübt hatte, und dann zuerst zwischen der Predigt, wo ich mithelfen konnte. Dadurch brachte ich es dahin, daß sie bald richtig und gut gesungen wurde. Leicht könnte ich noch mehrere ähnliche Beispiele aus eigener Erfahrung anführen.

Weit größere Schwierigkeiten stellen sich leider, wie schon oben angedeutet worden, bei den allgemein bekannten Melodien entgegen und diese sind gerade in der Regel aus Gründen, die weiter unten

noch vorkommen werden, am meisten verunstaltet. Ein deutliches Beispiel davon liefert, die sehr gewöhnliche Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten,“ welche fast in jeder Kirche der hiesigen Gegend verschieden gesungen wird, und auch in den mir gerade vorliegenden Choral-Büchern von König, Kühnau, Fischer, Kocher, Gläser, Blüher, Natorp wenigstens nicht ganz gleich ist.

Bei solchen Melodiceen kann nur nach und nach verbessert, und möglichst unvermerkt ein falscher Ton nach dem andern gegen den richtigen ausgetauscht werden. Leicht dürfte dem Prediger so eine weit bedeutendere Veränderung zugelassen werden, als wenn er mit einemmal eine Melodie, völlig umgestaltet, geben wollte, bei welcher bisher Alle ihre Stimme in ihrer vollen Kraft zeigen konnten. Hier kann der Sieg nicht in Sturmschritten, sondern nur nach und nach versucht werden, wenn nicht die gute Sache mehr gehindert, als gefördert werden soll. Darf ich nach mehreren Erfahrungen urtheilen; so kann der Organist hier gegen den Willen der Gemeinde wenig oder nichts ausrichten; denn er würde, wenn er dieses versuchen wollte, nur nachtheilig auf die Erbauung wirken, oder einzelne Glieder von jener nur veranlassen, sich jeder Verbesserung dieser Art nur um so hartnäckiger zu widersetzen. Sie würden singen wollen, wie immer, und keinem das Recht zugestehen, sie darin zu stören. Besonders in den ehemaligen und noch bestehenden reformirten

Gemeinden ist hier große Vorsicht nöthig. Leugnen läßt es sich zwar nicht, daß in dem Gesangbuche derselben für die vereinigten Länder, Cleve, Jülich, Berg und Mark, mehrere Melodien an sich sehr fehlerhaft, und mehrere Lieder mit ganz unpassenden Melodien überschrieben sind. Allein auch die letztern haben hier, wie bereits bemerkt worden, schon früher ein gewisses kirchliches Ansehen erhalten, welches durch die beigedruckten Noten befestigt worden ist, und darum wird jede Veränderung um so schwieriger. Ist aber die Gemeinde willig und gewöhnt, auf den Organisten zu achten, und wird in besondern Fällen von dem Prediger vielleicht noch besonders dazu ermuntert, so wird er, wie schon früher angedeutet, dadurch, daß er unrichtig gesungene Stellen, wenn sie wiederkehren, durch sein Spiel bemerkbar macht, manche Fehler leicht verbessern können. Ohne Beihülfe des Predigers und der Gemeinde aber wird er allein nur wenig ausrichten, und es ist dann weit gerathener, nachzugeben, als sich mit der Orgel gegen den Gemeindegesang gleichsam in Opposition zu stellen.

Durch die Einführung unbekannter und die Berücksichtigung bekannter Melodien wird indessen noch wenig für den Choralgesang gewonnen, wenn nicht auch auf den Vortrag desselben die gehörige Aufmerksamkeit verwendet wird. Es sollen hier über diesen Gegenstand vornehmlich solche Vorschläge folgen, die Predigern und Kirchenvorstehern von ge-

ringer musikalischer Kenntniß nicht nur völlig verständig sind, sondern auch bei einem festen Willen von ihnen zur Ausführung gebracht werden können, weil diese hier nothwendig für die gute Sache kräftig mitwirken müssen.

Ein sehr großer Uebelstand in vielen Kirchen ist das gewaltige Schreien. Man vernimmt zwar wohl einmal die Aeußerung, es sey nichts daran gelegen, daß mancher auch mit starker Stimme sänge, wenn er sich nur erbaue. Auf keinen Fall kann aber das durch die Erbauung gefördert werden, und dabei ist doch wohl zu berücksichtigen, daß keiner die des andern stören dürfe, welches aber auf diese Weise nothwendig gesehen muß, besonders, wenn die stark angestrenzte Stimme — ein nicht seltener Fall — widerlich ist. Mir ist eine große Gemeinde bekannt geworden, in welcher der Cantor, weil er eine etwas schwache Stimme hatte, einen Gehülfen gebrauchte, der ein beispielloses Geschrei erhob und dieses mit einem auffallenden Geberdenspiel begleitete. Wer ihn zum erstenmale sah, konnte sich kaum des Lachens, selbst bei der ernstesten Stimmung enthalten und besonders in seiner Nähe ging die Sammlung des Gemüthes durch seinen Gesang verloren. Aehnliche Beispiele — mir sind selbst schon mehrere vorgekommen — werden sich gewiß in solchen Gemeinden finden, wo unfähigte Künstler den Gesang leiten; eine Sitte, die ferner nirgends geduldet werden sollte. Wie erbaulich ein gut geleitetes

ter Kirchen-Gesang sey, davon kann man sich in den meisten Herrnhuter-Versammlungen überzeugen. Könnten manche unserer Gemeinden diese hören, sie würden in ihnen gewiß ein herrliches Vorbild finden und bald die Ueberzeugung gewinnen, daß zwischen Schreien und Singen ein großer Unterschied obwalte. Daß hierzu kein vorzüglicher Grad der Bildung gehöre, lehrt die Erfahrung unserer Tage; denn die Grönländer, Eskimos, die Indianer in Nord- und Süd-Amerika und die Neger in West-Indien haben, in sofern sie zu den Missionen der Brüder-Gemeinden gehören, dieselbe Art des Gesanges wie in allen andern; ja, seit etwa 24 Jahren hat man die Entdeckung gemacht, daß sich namentlich die Hottentotten durch einen ganz vorzüglich schönen Choral-Gesang auszeichnen *).

Das Schreien in den Kirchen wird gewöhnlich aus den Schulen dahin verpflanzt, wo besonders mancher Knabe sich dadurch auszuzeichnen sucht. Dazu giebt vornehmlich das öftere Abholen der Leichen die beste Gelegenheit, wo man es oft geflissentlich darauf anlegt, daß Gesänge auch in die weite Ferne erschallen zu lassen. Daß es übrigens wohl möglich sey, eine noch so starke Schule zu einem sanften Choral-Gesange anzuhalten, beweist das Beispiel der 8 bis 9000 Armen-Kinder, die in

*) Siehe P. Mortimer über den Gesang zur Zeit der Reformation. S. 150.

London unentgeltlich unterrichtet und gekleidet werden. Die Beförderer dieses Instituts finden sich hinlänglich belohnt, wenn sie diese Kinder bei gewissen feierlichen Gelegenheiten in der Pauls-Kirche singen hören. Dieses würde aber gewiß nicht geschehen, wenn diese große Menge nach Verhältniß ein solches Geschrei erhöhe, wie manchmal in einer Schule von 60 bis 70 Kindern vernommen wird.

Von den Schulen aus müßte also schon auf die Beförderung eines sanften Gesanges gewirkt, und Lehrer, welche hier besondere Schwierigkeiten finden wollten, könnten leicht durch das eben angeführte Beispiel geschlagen werden. Die Hauptsache dabei ist aber, daß sie durch ihren eigenen Gesang ihren Kindern ein gutes Muster geben; denn so lange sie selbst schreien, werden es auch gewiß die Kinder thun.

Eine andere Veranlassung zum Schreien giebt aber auch das Ziehen zu vieler Orgel-Register. Die meisten wollen sich selbst singen hören und strengen sich deshalb um so mehr an, je stärker die Orgel ertönt. Daher kommt es denn auch, daß nicht selten in kleinern Gemeinden am stärksten geschrien wird; denn da dringt die Orgel am kräftigsten durch. Bei einigem guten Willen kann es aber dem Organisten gar nicht schwer werden, das richtige Verhältniß zu treffen.

Ein anderer Uebelstand ist das zu langsame und schleppende Singen, welches einen sehr nachtheiligen

Einfluß auf den Kirchen-Gesang haben muß. Zunächst ist dasselbe für viele eine Veranlassung zu allerhand oft sehr geschmacklose Einschüßel und allerlei vermeintliche Verzierungen, als Trillern u. s. w. So hörte ich noch vor einigen Wochen einen sehr elenden Orgelspieler, bei dem an eine richtig durchgeführte, vierstimmige Harmonie nicht zu denken war. Bald vernahm man wenigere, bald mehrere Töne, je nachdem sie ihm gerade im Griffe lagen, und fast hinter jedem Akkorde, wenn anders dieser Name hier gebraucht werden darf, bald kürzere, bald längere Modulationen von eigener Erfindung. Ein solcher Stümper kommt mir ungefähr vor, wie einer, der in langsamen Schritten einen Weg macht und nach jedem derselben einige Seitensprünge, welche gewiß nicht possierlicher in ihrer Art für das Auge seyn können, als die mancher Organisten widerlich für das Ohr. Daß die Gemeinde dann nicht müßig ist, sondern dem Spiele nach modulirt, ist sehr natürlich und die Erfahrung liefert auch leider an vielen Orten die Belege dazu. Eben dieser zu langsame und schleppende Gesang ist auch dem oben gerügten Schreien beim Singen sehr förderlich. Einige sind dann mit den vorhandenen Vokalen nicht einmal zufrieden, sondern setzen noch andere hinzu, z. B. statt da, diß, wozu ein schnellerer Gang keine Zeit läßt.

Das richtige Zeitmaß anzugeben ist freilich schwierig und bei allen Melodien auch nicht gleich, welches schon aus dem mehr genannten Choral-

Buche von Natorp durch die verschiedene Bezeichnung derselben hervorgeht, denn die Bezeichnungen: freudig, munter, heiter und innig, froh, wehmüthig, klagend, sanft, bitternd, fordern gewiß auch einen sehr verschiedenen Gang. Es kann dieses auch der Natur der Sache nach nicht anders seyn; denn die Musik ist Sprache der Empfindung. Compositionen, ohne Gefühl entstanden oder vorgetragen, können zwar die grammatische Richtigkeit und Fingerfertigkeit beweisen; allein — was dabei das traurigste ist — das Gemüth geht leer aus. Nichts würde doch langweiliger seyn, als eine Rede von Anfang bis zu Ende in gleichem Tone und gleicher Geschwindigkeit vorgetragen, besonders wenn sie dabei in langsamer Bewegung fortschritte. Dasselbe gilt auch von dem Choral-Gefange. Nur Gefühl und Empfindung und eine genaue Bezeichnung des Zeitmaßes wird überflüssig seyn; wo aber diese unumgänglich nöthigen Stücke mangeln, da reicht auch die bestimmteste nicht aus. Als allgemeine Regel möchte ich angeben: Man singe wenigstens so geschwind, daß das Anhalten der Töne nicht beschwerlich und zu geschmacklosen Modulationen Veranlassung wird; aber so langsam, daß der Inhalt des Liedes gehörig erwogen werden kann. Einige Vorsänger halten auf dem letzten Ton der Strophe ungebührlich lange, ein Uebelstand, der nicht geduldet werden sollte, weil er nichts nützt und der Erbauung nur hinderlich ist.

Sonst gab es Cantoren, die bei dieser Gelegenheit, so wie die Organisten in ihren Zwischenspielen, eine vorzügliche Kunstfertigkeit zu zeigen suchten; allein wir wollen ja während des Choral-Gefanges keine Kunstleien hören, sondern alles soll einfach und erbaulich seyn.

Endlich sollte man dem Organisten und dem Vorsänger nie zugeben, mehr zu spielen und zu singen, als die Melodie verlangt. Nicht zu gedenken, daß es eine offenbare Ungerechtigkeit gegen die Verfasser der köstlichen ältern und neuern Weisen ist, wenn selbst jeder Unkundige diese durch eigene Zusätze, durch Vor-, Zwischen- und Nebentöne, durch Ubergangs- und Verbindungstöne oder durch geschmacklose Verzierungen nach Belieben verhunzen darf, so sollte es auch schon darum nicht vergönnt seyn, weil der Ton aller wie ein Ton lauten muß, eine Unmöglichkeit, wenn jeder nach Willkühr sich eigene Zusätze erlaubt. Leicht läßt es sich nachweisen, wie namentlich durch dieses ungebührliche Verfahren mehrere Melodien schrecklich verunstaltet worden sind, indem diese eigenen Zusätze die eigenthümlichen Töne derselben nicht selten verdrängten. So ist der besonders in vielen lutherischen Gemeinden gewöhnliche Anfang der zweiten Zeile von der Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten,“ in *sis* statt in *g* wahrscheinlich aus einem Vorschlage entstanden, und der Schluß der ersten Zeile von „Liebster Jesu! wir sind hier,“ in *sis* statt in *a*, wie er sich selbst in dem

alten König und in dem Gesangbuche der reformirten Gemeinden für Cleve, Jülich, Berg und Mark findet, vielleicht durch einen Nachschlag. Daraus läßt sich auch die Erscheinung erklären, daß gerade in den bekannteren Melodien die meisten Varianten sind, wo man sich theils aus Liebe zur Abwechslung, theils darum, weil man fest und sicher zu seyn glaubte, am leichtesten zu den oben gerügten Zusätzen verleiten ließ. Eine sehr geschmacklose Verschönerung der Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten,“ findet sich in dem mehr gedachten Werke von Natorp*), eine andere von „Aus meines Herzens Grunde,“ wie ich sie selbst sehr oft angehört habe, in der Beilage No 3.

Leicht könnte ich noch eine Menge mir selbst vorgekommener Beispiele hinzufügen, wenn dadurch etwas gewonnen würde. Die rechte Blüthenzeit der Choral-Musik dauerte vom Anfange der Reformation bis in die zweite Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. Wer könnte es nun wohl einem erlauben, in welchem kein Funke von der Begeisterung jener Zeit übrig geblieben ist, nach eigenem Gutdünken Zusätze und Weglassungen zu machen? Jeder Prediger und Kirchen-Vorsteher kann diesen Mißbrauch leicht bemerken; denn in der Regel hat jede Melodie nur so viel Töne, als das nach ihr zu singende Lied

*) Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten.
S. 243.

Sylben. Selten werden zwei neben einander liegende Töne zusammen gezogen, noch weit seltener aber zwei entfernt liegende. Wer also nur Sylben und Töne zählen kann, bemerkt leicht den angegebenen Fehler und ist bei ernstem Willen im Stande, für die Verbesserung desselben zu wirken.

Wie man ältere Kirchenlieder in neuern Zeiten oft schonungslos veränderte, und ihnen dadurch die religiöse Begeisterung, welche ihre frommen Verfasser erfüllte, mehr oder weniger raubte, so haben auch die alten Melodien ein ähnliches Schicksal gehabt. Auch der Grund dieser Wirkung war ungefähr derselbe. Die moderne Poesie konnte manche, freilich oft etwas starre Formen, und die geläuterte Dogmatik manche Härten, oder mystische Spielereien, unter welche Kategorie aber auch nicht selten die wichtigsten, klar genug ausgesprochenen Glaubens-Wahrheiten gestellt wurden, nicht mehr tragen, und glaubte, sie verbessern zu müssen. Das Volk, für welches doch die Gesänge seyn sollten, verlor dadurch zugleich die ihm von Jugend auf lieb gewordenen Stellen, wo ihm, wie Herder sich ausdrückt, durch Bild und Feuer, Lehre und That auf einmal in Herz und Seele hinein gesungen wurde, und erhielt dagegen schläfrige Zeilen, verkünstelte Partikeln und matte Reime; ja oft wurde ihm sogar dadurch, was noch weit schlimmer war, die köstliche Quelle seines Glaubens und seiner Hoffnung gänzlich verschüttet.

Man sollte singen statt: „Ueber dir Flügel ge-
breitet,“ „Schuß dir und Rettung bereitet“; statt:
„Ein' feste Burg ist unser Gott,“ „Ein fester
Schuß ist unser Gott“; statt: „O Haupt, voll Blut
und Wunden,“ „Der du voll Blut und Wunden“;
statt: „Und mein Heiland ist im Leben,“ „Und
mein Heiland ist mein Leben“; statt: „Jesus trägt
euch meine Glieder,“ „Jesus kennt euch seine
Glieder.“

Auf ähnliche Weise wollten dem an weltliche
Musik gewöhnten Ohre die alten Kirchen-Tonarten
nicht mehr gefallen, und man versuchte darum nicht
selten, sie in unser Dur oder Moll zu verwandeln,
wodurch manchen Melodien die in ihnen wohnende
Kraft und ihr eigenthümlicher Charakter ganz ent-
zogen wurde. Es ist schon oben bemerkt worden,
daß die Wirkung eines jeden Tons viel von seiner
harmonischen Stellung abhängt. Die Orgel ist also
nicht bloß da, um den Gesang zu leiten, zu halten
und auszufüllen, sondern auch um jeden Ton der
Melodie das ihm gebührende Verhältniß anzuwei-
sen, wodurch seine Wirkung entweder verstärkt oder
geschwächt wird. Dieses wird aber durch die Reducir-
ung der Kirchen-Tonarten in unser Dur oder Moll
oft ganz verändert, seine Kraft sehr geschwächt und
nicht bloß der Kenner der kirchlichen Musik, sondern
jeder der nur Sinn und Gefühl für dieselbe hat, wird
eben so wenig geneigt seyn, die alte ursprüngliche
Melodie mit einer reducirten zu vertauschen, als

das Volk in den vorhin angeführten Beispielen, die „Burg“ mit dem „Schutze“ oder das „Haupt“ mit den bloßen Pronomen. Wir wenigstens nehmen für die freudige mirolydische Melodie: „Gelobet seyst du Jesus Christ;“ eben so ungern die schläfrige aus g dur mit der Vorzeichnung von fis im alten Choral-Buche von König an, wenn auch selbst der berühmte Hiller die Protestation gegen den leßtern Ton für Eigensinn erklären mag, als für den einfachen und kräftigen Vers desselben Liedes:

Er ist auf Erden kommen arm,
 Daß er unser sich erbarm',
 Und in dem Himmel mache reich
 Und seinen lieben Engeln gleich.

Alleluja.

den im Dresdener Gesangbuche und in mehreren andern umgeänderten:

Der uns des Vaters Fülle gab,
 Kam zur Erden arm herab.
 An Gütern machet er uns reich,
 Die ewig sind, uns Engeln gleich.

So hilft uns Gott.

Ein Musiker ist der Verfasser dieser Veränderung gewiß nicht gewesen, sonst hätte es ihm doch wohl nicht einfallen können, das „Alleluja“ in das „So hilft uns Gott“ umzuändern; nicht zu gedenken, daß er die sehr richtige musikalische Interpunction von Luther durch die vierte Zeile sehr

verhunzt hat. Wir brechen indessen hier von diesem Gegenstande ab, auf den wir weiter unten, wo wir uns noch weitläufiger über die alten Kirchen-Tonarten zu verbreiten gedenken, wieder zurück kommen werden. Sollten manche unserer hier nur kurz aufgestellten Behauptungen den mit diesem Gegenstand unbekanntem Lesern nicht ganz verständlich seyn, so werden sie hoffentlich dort mehr Licht erhalten.

Möchte doch jeder, der Kraft und Gelegenheit dazu hat, mit allem Eifer dahin wirken, daß der köstliche, von den Alten uns überlieferte Melodieenschatz rein und unverfehrt bewahrt bleibe, und durch die Hinweisung auf die angegebenen Vorschriften wenigstens zur Verbesserung des Kirchen-Gesanges das Seine beitragen. Besonders ist dieses aber heilige Pflicht aller Organisten, ohne deren treue Erfüllung keiner sagen darf, daß ihm sein so wichtiges Amt am Herzen liege.

4. Das Zwischenspiel.

Leider ist man noch nicht einmal darüber völlig einverstanden, ob in dem Chorale Zwischenspiele zu wünschen sind, oder besser gänzlich wegbleiben. Genau genommen gehören sie freilich nicht zu ihm und die Verfasser der alten Melodien haben demselben auch keine hinzugefügt. Dabei kann man auch nicht in Abrede stellen, daß sie, so wie sie von vielen unkundigen Organisten gemacht werden, für die Erbauung nur störend seyn können.

Wie wenig man über diesen Punkt noch im Reinen ist, mag eine Aeußerung in der evangelischen Kirchen-Zeitung belegen, welche sich auf folgende Weise vernehmen läßt: *)

„Es wäre überhaupt sehr wünschenswerth, daß
 „ein tüchtiger Musiker von evangelischem Sinne
 „die Frage gründlich beleuchtete: Ob nicht die
 „Zwischenspiele ganz abzuschaffen seyn möchten?
 „Sie haben etwas so Geschmackloses und die ganze
 „Haltung des Chorals Störendes, daß wenigstens
 „ihr Ueberhandnehmen der Liebe zur Beweglichkeit
 „und Zerstreuung, dem Gegentheile der stillen An-
 „dacht und Sammlung zuzuschreiben seyn möchte.
 „Wer mit heiligem Ernst und musikalischem Sinne
 „einem Choral folgt, wird sich immer freuen, wenn
 „die Zwischenspiele sich höchstens auf ein paar Ueber-
 „gangs-Akkorde beschränken. Ist die Gemeinde an
 „ihre Weglassung gewöhnt, so entbehrt man sie sehr
 „leicht.“

Das Endurtheil über diesen gewiß wichtigen Gegenstand dürfte indessen sehr schwierig seyn, da die Meinungen der bedeutendsten Musiker noch getheilt sind. Ohne Zweifel hat aber der häufige, schon zugestandene Mißbrauch derselben viele veranlaßt, gegen sie in die Schranken zu treten, von denen wir zuvörderst einige Stimmen vernehmen wollen.

*) Evangelische Kirchen-Zeitung. Nro 44. S. 346. Jahrgang 1830.

„Die Orgelspieler,“ sagt G. Weber*), „haben
 „es förmlich eingeführt, bei jedem Ruhepunkte des
 „Chorals auch noch ein eigenes Orgel-Zwischen-
 „spiel einzuschalten und so jede Tertzelle von der
 „vorhergehenden und folgenden noch entschiedener
 „durch den Dazwischentritt eines Orgelsäßchens ab-
 „zutrennen, als durch die bedeutungslosen Fermaten
 „nun schon allzuviel geschieht! Solche Zwischen-
 „spiele seyen, so hört man zwar wohl behaupten,
 „nöthig, um der Gemeinde in den Ton, mit wel-
 „chem die folgende Zeile anfängt, einzuhelfen; —
 „die Ruhepunkte aber, um ihr Zeit zum Athem-
 „schöpfen zu lassen. Allein wer wird glauben, daß
 „die Gemeinde, welche doch alle übrigen Töne der
 „Melodie trifft, nur gerade den ersten Ton jeder
 „Tertzelle nie ohne solche Hülfe treffen werde?
 „(auch selbst dann nicht, wenn sie die Melodie zum
 „hundertsten oder öftern Male singt, — oder auch
 „dann nicht, wenn der erste Ton der Verszeile
 „etwa gerade derselbe ist, wie der letzte der vor-
 „hergehenden?) Und wer wird glauben, daß die
 „Gemeinde gerade nach jeder Tertzelle Raum zum
 „Athmen bedürfe, wenn man sieht, wie ja mitten
 „in der Zeile bald dieser, bald jener Sänger nach
 „Bedürfniß und Bequemlichkeit Athem holt, wie die-
 „ses auch selbst in der künstlerischen Vokalmusik mitten
 „in Perioden häufig geschieht, ohne daß hier oder

*) Caecilia. IV. B. S. 153.

„dort ein Uebelstand daraus entspringt? Allein es ist
 „nun einmal so; der Zunftgebrauch besteht, ist
 „förmlich zur Mode geworden und man findet in
 „Lehrbüchern förmliche Anweisungen und Vorschrif-
 „ten, wie solche Zwischenspiele zweck- und sinngemäß
 „eingrichtet werden sollen. — Anweisungen
 „zweck- und sinngemäß etwas Zweck- und Sinn-
 „widriges zu thun.“

In der Leipziger musikalischen Zeitung *) heißt es: „Ob es überhaupt bei vielen
 „Organisten um Sinn und Geschmack gut bestellt
 „sey, kann man am besten aus ihren Zwischen-
 „spielen zwischen den einzelnen Theilen eines
 „Verses beurtheilen, wo oft gar wunderbarlich närris-
 „ches Zeug zum Vorschein kommt. Es kann aber
 „auch kaum anders seyn, da die Idee solcher Zwischen-
 „spiele schon an sich wunderbarlich und närrisch ist.
 „Sie sollen, wie die Leute sagen, die eine Zeile
 „eines Choral-Verses mit der andern verbinden,
 „und durch geeignete Akkorde oder auch durch kleine
 „Passagen aus dem Schlußtone einer Zeile in den
 „Anfangston der folgenden einleiten. Das eine
 „wie das andere ist völlig unnöthig und überflüssig.“

Auch in der Eutonia von Hiensch wird ihnen keineswegs das Wort geredet, wenn der Verfasser eines dort befindlichen Aufsatzes: Von den Choral-Zwischenspielen, sagt: „Das Ver-

*) Jahrg. 1827. S. 512. Band 1. Heft 3. S. 228.

„hättniß des Chorals zu den Zwischenspielen, wie man sie gewöhnlich hört, ist mir immer vorgekommen, als wie, wenn jemand eine herrliche, erhebende Stelle aus der Bibel mit Würde und Ausdruck vorlies't; ein Gottes-Verächter aber, ein Spötter des Heiligen allerlei leichtfertige Stellen aus Comödien und Romanen zwischen die einzelnen Verse hineinwirft; oder wie, wenn um einen würdigen Greis, dessen graues Haar Ehrfurcht und Hochachtung gebietet, läppische und muthwillige Jungen herumspringen.“

Dessen ohnerachtet wird in dem gedachten Stücke eine Anleitung zu denselben gegeben, weil sie ein nothwendiges Uebel geworden seyn sollen, daß sich so leicht nicht wieder abschaffen läßt.

Dieses scheint nun allerdings etwas sonderbar zu klingen; denn sind die Zwischenspiele erweislich wirklich ein Uebel, so ist nicht einzusehen, worauf sich ihre Nothwendigkeit gründen sollte, da die Weglassung derselben an und für sich durchaus mit keinen großen Schwierigkeiten verbunden seyn kann. Haben doch mehrere Gemeinden ihren schleppenden und durch unnütze Zwischennoten entstellten Gesang abgeändert, sobald sie eines Bessern belehrt wurden, wie viel leichter würden sich die Zwischenspiele abschaffen lassen, wenn das Nachtheilige derselben erst allgemein anerkannt wäre? Aber eben dadurch wird ihre Abschaffung verhindert, daß sich auch sehr bedeutende Stimmen noch immer für sie

erklären, und so lange diese nicht durch schlagende Gründe zum Schweigen gebracht worden sind, läßt sich nicht ohne Weiteres über die von vielen freilich hart verurtheilten Zwischenspiele der Stab brechen.

Unter ihren Vertheidigern nennen wir zuerst D. G. Türk, welcher sie durch folgende Gründe in Schutz nimmt:

1. Weil das Stillschweigen der Orgel nach dem Ruhe-Akkorden nicht nur auffallend seyn, sondern auch wegen Geräusch der Gehenden zu Anfang oder Ende des Gottesdienstes zur Störung der Singenden viel beitragen würde.

Diese Gewohnheit ist ein schwacher Grund; denn sie muß als eine offenbare Unordnung während des Gottesdienstes möglichst entfernt werden.

2. Weil die, mancher Melodie vielleicht unfundige Gemeinde nicht genug auf den folgenden Anfangton vorbereitet würde; es vielleicht auch an Zeit mangelte, sich mit dem Inhalte der eben noch zu singenden Strophe bekannt zu machen.

3. Weil der Fall leicht sey, daß der Vorsänger den von der Gemeinde einzusehenden Ton selbst nicht bestimmt anzugeben im Stande wäre *), auch

*) G. Weber bemerkt in der von ihm oben angeführten Stelle, die Gemeinde könne eben sowohl die auf einander folgenden Töne von einer Zeile zur andern merken, als in der Zeile selber. Einiger Unterschied findet aber doch hier auf jeden Fall statt, besonders, wenn der erste Ton einer neuen Zeile etwas entfernt von

wohl wider den Rhythmus fehle, zu früh anfangen und von der später einsetzenden Gemeinde gleichsam parodirt werde.

E. Kindscher stimmt ihm in folgenden Worten bei: „Die Zwischenspiele dürfen keineswegs verabschiedet werden; sie sind im Gegentheil als ein Beförderungsmittel des reinen rhythmischen Kirchen-Gesangs und zur Erbauung der singenden Gemeinde beizubehalten.“

Sehr leicht könnten noch mehrere ausgezeichnete Namen hier genannt werden, wenn sich dadurch für die Sache selbst etwas gewinnen ließe.

Dieses alles erwogen, dürfte man sich vielleicht über folgende Punkte am besten einigen können.

1. Es kann gewiß ein sehr guter und erbaulicher Choral-Gesang auch ohne Zwischenspiel bestehen. Das beweist ja schon der Gesang ohne Begleitung der Orgel, wo sie natürlich wegfallen.

2. Unläugbar wird oft durch ganz unpassende Zwischenspiele die Erbauung weit mehr gestört, als gefördert. Vornehmlich diese sind auch in dem bereits angeführten Stücke der Eutonia gemeint. Eben so ausgemacht ist es aber auch,

3. daß durch zweckmäßige Zwischenspiele der Choral-Gesang nur gewinnen, aber nicht verlieren

dem vorbergehenden liegt, wie in der Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern,“ in der letzten und eben so in mehreren andern.

kann. Darin liegt auch der Grund, warum sie viele sehr ungern vermissen, denen man, wenn sie auch gerade nicht in die Reihe der Musiker zu stellen sind, doch nicht alles Stimmrecht absprechen kann. Dieses hat sich auch bei der Herausgabe des Choral-Buchs von Ratorp gezeigt. Anfangs sollte das selbe keine Zwischenspiele enthalten; allein sie wurden, wie auch in der Vorrede zu demselben bemerkt ist, von so vielen Eriten gewünscht, daß man nachgeben zu müssen glaubte. Bei mehreren hatten dieses die von Rink bereits herausgegebenen Chorale mit Zwischenspielen bewirkt; denn man hatte diese so zweckmäßig und erbaulich gefunden, daß man sie auch in dem genannten Werke von diesem, um die Choral-Musik so hochverdienten Componisten nicht gerne entbehren wollte. Am Schlusse jeder Melodie finden sich indessen keine, um von einem Verse zum andern überzuleiten, weil hier der Organist in der Regel Zeit zum Registriren seines Werks bedarf und dann nicht wohl interludiren kann. Auch ist es hier nicht nöthig, den Ton anzugeben; denn gerade der erste in jeder Melodie ist gewöhnlich am bekanntesten. Dessen obnerachtet sind sie von vielen auch hier sehr ungerne vermisst worden.

Aus den angegebenen Gründen scheint es nun nicht gerathen zu seyn, gegen die Beibehaltung der Zwischenspiele im Allgemeinen zu eifern, sondern nur für die Wegschaffung der unpassenden und schlechten

zu wirken. Dieses wird geschehen, wenn der Organist bei jedem Zwischenspiele es sich selbst deutlich bewußt wird, warum er es so und nicht anders macht. Interludirt er bloß, weil es einmal geschehen muß, so wird er dadurch freilich oft mehr verderben als gut machen, denn alles Zwecklose wirkt nur störend ein. Will einer das Zwischenspiel dazu benutzen, um dadurch seine Fertigkeit zu zeigen, weil er dieses beim Vortrage des einfachen Chorals nicht kann, so bedenke er, daß jeder der Kirche einen sehr schlechten Dienst leistet, der in derselben die Aufmerksamkeit von Gott ab auf sich selber zu lenken sucht. Das beste Orgelspiel ist gewiß immer das, bei welchem man den Organisten mit seinem Instrumente vergift, weil das Gemüth durch dasselbe unwillkürlich zur Andacht hingerissen wird. Bei jedem Zwischenspiele kommt es aber nach unserer Meinung vorzüglich darauf an, daß es gehörig von der einen zur andern Zeile überleite, daß es kirchlich sey, daß es mit dem lyrischen Charakter der Melodie gehörig übereinstimme, und daß endlich die musikalische Interpunction dabei nicht ganz unberücksichtigt bleibe. Es wird nöthig seyn, jeden der angegebenen Punkte näher in's Licht zu setzen.

Sehr wichtig ist es zuerst, daß der Anfang einer jeden neuen Choral-Zeile von der Gemeinde richtig getroffen werde. Ein unsicheres Hin- und Hersuchen oder gar falsche Töne können die Er-

bauung nur führen. Das richtige Treffen derselben ist aber, wie schon angedeutet worden, offenbar im Anfange jeder Choral-Zeile schwieriger, als in derselben. Wer weiß es nicht aus Erfahrung, daß der Anfang einer jeden neuen Periode dem Gedächtniß nicht so leicht einzuprägen ist, als die einzelnen Worte derselben. Auf eine ähnliche Weise verhält es sich auch hier, wenn selbst nach dem Charakter der Melodie gar kein Halt stattfinden sollte. Es wird sich etwas weiter unten Gelegenheit finden, noch weitläufiger über diesen Gegenstand zu reden.

Den oben angegebenen Zweck müssen aber Zwischenspiele nothwendig verfehlen, wenn sie so lang oder so künstlich und zusammen gesetzt sind, daß man den letzten Ton verliert, und noch nicht ahnden kann, wo man hingeführt werden soll. Ein solches Verfahren ist der von Werner gegebenen, gewiß sehr richtigen Regel gänzlich entgegen. „Jedes „Zwischenspiel,“ sagt er, „muß von dem Akkorde, „womit die Zeile schließt, ausgehen, und durch „eine richtige und einfache Harmonie auf den ersten „Akkord der folgenden Zeile vorbereiten, so daß „die Sänger den Anfangston nicht verfehlen können.“ Die von ihm angegebenen Beispiele, Beilage 4, a und b mögen dieses erklären.

Das Verhältniß des letzten Tons einer Choral-Zeile zum ersten der folgenden ist aber sehr verschieden. Oft sind sich beide Töne gleich, besonders bei der Wiederholung des ersten Theils eines

Chorals; aber auch alle übrige Intervalle, bald nach unten, bald nach oben liegend, bald in derselben, bald in einer andern *) nähern oder entfernten Tonart kommen vor. Wechselt nun dieselbe, so wird sie im Zwischenspiel angekündigt und dadurch auf sie vorbereitet. Gewöhnlich geschieht dieses durch das Subsemitonium (der zunächst liegende halbe Ton unter dem Grundtone) oder den Leiteton. Dieses ist aber nur möglich, wenn das Subsemitonium in der Tonart, die man verlassen will, nicht schon enthalten ist. Es findet also nur Statt, wenn man von e dur oder von einer folgenden mit Kreuzen bezeichneten Tonart in eine mit mehreren übergehen will, nicht aber rückwärts. Wünscht man z. B. von e in g oder von g in d dur überzugehen, so kann dieses dadurch geschehen, daß man im ersten Falle fis, im letzten eis hören läßt, weil jener Ton in e und dieser in g nicht vorkommt. Es läßt sich aber nicht eben so verfahren, wenn man von d in g ausweichen will, weil in d schon fis, das Subsemitonium von g liegt. Das selbe gilt auch von den mit h bezeichneten Tonarten. So läßt sich z. B. nicht von e dur in f dur

*) Tonarten liegen einander näher, je mehrere Intervalle, und entfernter, je wenigere sie mit einander gemein haben. Darum ist die Tonart der Quartte und Quinte immer die nächste, weil in beiden nur ein Intervall verschieden ist; die erste aber am allernächsten, weil sie ein sehr wesentliches ausmacht.

*Im
Sil*
 dadurch übergehen, daß man das Subsemitonium e hörbar macht, wenn dieses in c schon liegt. In diesem Falle muß man sich mit der Quarte (b) behelfen, die in c nicht vorkommt. Bei der Ausweitung in einen Mollton kann auch die kleine Certe zur Ankündigung dienen, wenn sie nicht schon in dem Tone liegt, von welchem man ausgeht.

In der Beilage Nro 5 sind Zwischenspiele von verschiedener Art zusammen gestellt, bloß um zu zeigen, wie durch sie von einem Ton zum andern hingeleitet werden soll, und das bereits Gesagte dadurch zu verdeutlichen. Sie sind aus dem mehrgenannten Choral-Buche von Natorp genommen, ohne daß dabei auf eine besondere Auswahl oder Ordnung in ihrer Reihenfolge gesehen worden ist. Eine gute Uebung dürfte es für manchen seyn, sie in mehrere Tonarten zu versehen.

Die Zwischenspiele müssen zweitens auch kirchlich seyn. Mangelt ihnen diese Eigenschaft, so würde freilich leider der oben angeführte hartklingende Ausdruck aus der Eutonia auf sie Anwendung finden. In der Kirche soll durchaus nichts vorkommen, was mit ihrer Würde unvereinbar ist, eine Regel, die auch bei den Zwischenspielen nicht vergessen werden darf. Was zumächt kirchlichen Charakter eines Zwischenspiels gehöre, das läßt sich freilich besser fühlen als sagen. Das aber Passagen aus weltlichen Tonstücken, oder eigene rauschende und lärmende Phantasien, oder endlich schnelle Käufer durch dieselbe

oder verschiedene Tonarten nicht hierher gehören, bedarf wohl keiner Erinnerung.

Jedem, der nur einiges Gefühl für das Schickliche besitzt, muß es selbst bei einem gänzlichen Mangel an Kenntniß der Musik sehr sonderbar und störend vorkommen, wenn der langsame, feierliche Gang des Chorals durch schnelle Gänge unterbrochen wird. Man würde es ja an jedem Prediger tadeln, der im Geschwindschritt zur Kanzel oder zum Altar eilte, weil die Kirche in allen Stücken eine ernste Haltung erfordert. Wer giebt denn dem Organisten ein Privilegium, das Kirchliche mit dem Unkirchlichen, das Heilige mit dem Unheiligen nach eigenem Gutdünken zu vermischen? Dabei muß man leider bisweilen dergleichen Läufe hören, die nicht einmal mit der gehörigen Fertigkeit vorgetragen werden. Auch hier muß der Organist den schon aufgestellten Grundsatz vor Augen halten, die Aufmerksamkeit nicht auf sich, sondern auf das Höhere zu lenken.

Ferner müssen drittens die Zwischenspiele dem in der Melodie herrschenden Geiste anpassend seyn. Jede soll gewisse Gefühle und Empfindungen in uns erwecken, die aber durch das Zwischenspiel nicht gestört und unterbrochen werden dürfen. Es muß sich also streng an den lyrischen Charakter der Melodie anschließen. Mehr kann selbstredend in gegebenen Zwischenspielen nicht geleistet werden. Der tüchtige Organist kann und soll aber auch dabei den Inhalt des Liedes im Auge halten und sich von ihm leiten

lassen. Was dieses in seinem Gemüthe erregt, das ist es, was er auf der Orgel im Choral, so wie im Zwischenspiel auszudrücken hat. Sein Beruf zum kirchlichen Musiker kann sich hier durch wenige, gut gewählte Töne oft weit besser kund thun, als durch lange und künstliche Gänge. Ueber die letztern, die in der Regel der Menge doch bloß die Fertigkeit des Spielers verkündigen, denn die etwa in ihnen liegende Kunst bleibt den meisten verborgen, haben wir uns bereits ausgesprochen, die erstern kommen aus dem Herzen, und dringen darum wieder zum Herzen. Man vergleiche in dem mehrgenannten Choral, Buche von Natorp die einfachen Zwischenspiele in der Melodie: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ und „Herzliebster Jesu! was hast du verbrogen.“ So widrig der Eindruck seyn würde, wenn man zu dem ersten Liede oder zu: „O Haupt, voll Blut und Wunden,“ eine von den Advents-Melodieen: „Wie soll ich dich empfangen,“ wählen wollte, welches das Sylbenmaß erlauben würde; eben so unpassend wäre es, wenn man in den Zwischenspielen keinen Unterschied beobachten und bloß damit zufrieden seyn wollte, von einem Ton in den andern zu kommen. Es geht daraus also von selbst hervor, daß zur Bildung guter Zwischenspiele, die Kenntniß von den Ausweichungen in die verschiedenen Töne noch nicht hinreichend sey. Der Organist muß vielmehr, wie schon erinnert worden und leider für viele nicht zu oft wiederholt werden kann, den

Dichter des Liedes und den Verfasser der Melodie nachempfinden, und die dadurch gewonnene Empfindung in seinem Innern durch sein Spiel auszudrücken verstehen. Da aber wohl mehrere von denen, welche die Orgel berufsmäßig spielen, in den richtigen Uebergängen nicht einmal die gehörige Fertigkeit haben, so muß man ihnen sehr anrathen, sich hier an gute Muster zu halten, und diese so lange tüchtig einzuüben, als sie selbst nichts Aehnliches oder Besseres zu geben im Stande sind. Es ist in der That ganz unverzeihlich, wenn sich manche diese sehr geringe Mühe nicht geben wollen und sich aus bloßer Nachlässigkeit die Lieder entweder erst kurz vor dem Gottesdienste verschaffen, oder sich, wenn sie jene auch schon früher erhalten haben, nichts um die Melodie und ihre Zwischenspiele bekümmern. Hier dürfte es freilich besser seyn, wenn jedem Organisten, der die Lektorn nicht einmal geläufig vortragen könnte, angedeutet würde, gar keine zu machen.

Endlich darf auch bei dem Zwischenspiel die musikalische Interpunktion nicht ganz unberücksichtigt bleiben. Der Dichter muß bei der Anfertigung des Liedes die Interpunktion der Melodie beobachten, nach welcher es gesungen werden soll. Welche Verstöße in dieser Hinsicht sehr häufig vorkommen, hat Natorp in seiner mehr genannten Schrift klar genug aus einander gesetzt, und eben so die daraus entstehenden Nachtheile. Leicht läßt sich hier der Liederdichter erkennen, der auch zugleich Musiker ist.

So findet sich in den Liedern von Luther die musikalische Interpunction fast überall genau beobachtet, aber in vielen neuern Liedern sehr vernachlässigt. Wer verlangt, daß Stellen ihrem Sinne gemäß gesungen werden sollten, die durch die Weglassung des Fragezeichens einen ganz andern geben, der fordert etwas ganz unmögliches, wenn die Melodie nicht auch gerade in Tönen aushält, die das Gehör unbefriedigt lassen, und legt dadurch der singenden Gemeinde eigentlich Unsinn in den Mund.

Der bekannte Vers von Gellert in dem Liede:

„Wie groß ist des Allmächtigen Güte,“

Und diesen Gott sollt' ich nicht ehren?

Und seine Güte nicht versteh'n?

Er sollte rufen; ich nicht hören?

Den Weg den er mir zeigt nicht geh'n?

kann darum in musikalischer Hinsicht nicht gerechtfertigt werden, weil er ohne Fragezeichen, die aber in der Melodie sich nicht finden, und darum auch beim Gesange nicht ausgedrückt werden können, gerade das Gegentheil sagt. Daß er sich selbst in den neuesten Lieder-Sammlungen noch unverändert so findet, ist ein deutlicher Beweis, von der geringen Aufmerksamkeit, die man in dieser Hinsicht auf die Gesänge verwendet hat.

Auch bei den Zwischenspielen kann die musikalische Interpunction nicht unbeachtet bleiben. Sind sie freilich kurz, wie fast alle von Rink, so wird hierin ein so großer Unterschied nicht Statt finden.

Aber Tadel verdient es auf jeden Fall, wenn man am Ende einer Zeile, wo gar kein Zeichen oder nur ein Comma angenommen werden kann, ein längeres hört, als bei einem Punkte, weil dadurch der Charakter der Melodie nothwendig entstellt wird. Im ersten Falle, da wo nämlich in der Melodie keine Pause ist, sollte eigentlich gar kein Zwischenspiel gemacht, sondern nur durch einzelne durchgehende Noten von der einen Zeile zur andern leicht übergeleitet werden.

Diejenigen, welche nicht so weit gefördert sind, daß sie Zwischenspiele, den angegebenen Grundsätzen gemäß, machen können, und sich deßhalb an fremde Arbeit halten müssen, wählen am besten kurze und einfache, weil sonst die öftere Wiederholung derselben langweilig werden muß. In der Regel werden Zwischenspiele bloß auf dem Manual gemacht, und das Pedal schweigt. Zwischenspiele auf dem Pedal alleine, wodurch geübte Orgelspieler zwar ihre Kunst zeigen können, sind schon darum weniger zu empfehlen, weil hier gerade das Einfache vorherrschend seyn soll und sich auch durch sie nicht so leicht auf die folgende Zeile überleiten läßt. Eine sehr üble Gewohnheit ist es aber, die nicht selten die schrecklichsten Disharmonieen verursacht, wenn einige den vorhergehenden Ton auf dem Pedal während des Zwischenspiels aushalten.

Wer diese Bemerkungen über das Zwischenspiel seiner Aufmerksamkeit würdigt, wird leicht

bestimmen können, ob er so weit gefördert sey, eigene Zwischenspiele zu machen, und worauf er, wenn er zu fremden seine Zuflucht nehmen muß, vorzüglich zu sehen habe.

Die in einem Choral-Buche angegebenen Zwischenspiele müssen schon darum leicht und einfach seyn, weil diejenigen, welche sie am nöthigsten haben, noch keine große Fertigkeit besitzen, und darum, wenn sie diese erfordern, keinen Gebrauch davon machen, oder sie doch nicht gehörig vortragen.

Fade und schlechte Interludien, welche man leider so oft zu hören Gelegenheit hat, daß es dazu keiner Beispiele bedarf, unterbleiben, wie schon angedeutet worden, besser ganz. Dazu gehören alle zu lange, weder den Kirchenstyl, noch den Charakter der Melodie, noch den Inhalt des Liedes berücksichtigende, die Erbauung nicht fördernde, sondern zerstörende und etwa nur die Fingerfertigkeit des Spielers bekundende Zwischenspiele. Einem Anfänger im Choralspielen gab sein Lehrer die Weisung, am Ende jeder Zeile müsse ein Lauf gemacht werden, ohne ihn mit dem Zwecke desselben bekannt zu machen. Er mußte zuerst die Melodie: „Liebster Jesu! wir sind hier,“ lernen, weil diese jeden Sonntag gesungen wurde, und er zeigte ihm den in der Beilage 6 angegebenen Lauf am Schlusse des ersten Theils. Ein anderer Organist hatte sich gewaltig in chromatische Läufe verliebt, und gab diese mit einer großen Fertigkeit überall zum Besten, so wenig sie auch oft zum

Inhalte des Liedes und zum Charakter der Melodie passen mochten.

Noch einen andern Organisten habe ich gekannt, der zu seiner Zeit für einen sehr fertigen Spieler galt, und diesen Ruf vornehmlich durch seine Zwischenspiele befestigen zu wollen schien. Wusste er nun, daß ein musikkundiger Fremder in der Kirche war, so arbeitete er auf seinem übrigens schwachen und schlechten Werke so gewaltig, daß er die Gemeinde nicht von einer Zeile zur andern überleitete, sondern sie bald zum Schweigen brachte und durch sein, freilich sehr unerbauliches Spiel allein vernommen wurde. Es ist wohl nicht nöthig, die Geschmacklosigkeit eines solchen Verfahrens näher in's Licht zu setzen, und vor demselben zu warnen. Würde dadurch auch selbst die höchste musikalische Kunst entwickelt, so wäre es doch nicht an seiner Stelle, und man könnte immer mit jenem Zuhörer fragen: „Meint denn der gute Mann, daß wir gekommen wären, ihn allein zu hören?“ Besteht aber das Spiel in geistlosen, nur die Fingerfertigkeit zeigenden Gängen und Sprüngen, so ist es unverzeihlich, wenn ein solcher Störer aller wahren Erbauung nicht gebührend zurecht gewiesen wird.

Am meisten können wohl die Zwischenspiele von Nink empfohlen werden. Sie leiten gehörig zum nächsten Tone über, sind einfach, leicht und kurz, und der Würde der Kirche, so wie dem lyrischen Charakter der Melodie angemessen. Was kann man

mehr verlangen? Wenn mancher Organist, der tief unter ihm steht, zu glauben scheint, sie wären zu leicht und einfach, so giebt er dadurch deutlich zu erkennen, daß er mit den wesentlichen Eigenschaften eines guten Zwischenspiels nicht bekannt sey, oder sich selbst gerne höre und hören lasse, unbekümmert, ob die Gemeinde dadurch erbauet werde oder nicht. Von einem der von einem wahrhaft kirchlichen Sinn durchdrungen ist, werden dergleichen Urtheile nie vernommen werden. Sollten aber vielleicht von andern diese Zwischenspiele für zu schwer erklärt werden, so mag ihnen dieses ihre noch sehr geringen Leistungen beweisen, und sie zu einer tüchtigen Einübung derselben auffordern.

Um uns möglichst gegen den Verdacht der Partheilichkeit zu verwahren, setzen wir in der Beilage 7 den Schluß und Anfang jeder Choral-Zeile mit den Zwischenspielen von drei Melodiceen, wie wir sie gerade im Choral-Buche von Ratorp nahe neben einander finden, und überlassen es nun jedem, sie nach den von uns angegebenen Grundsätzen, mit den darüber stehenden von Fischer und Gläser zu vergleichen. Gleich die erste Melodie: „Christus, der uns selig macht,“ drückt doch offenbar in ihrer phrygischen Tonart tiefe Trauer aus, welche auch deshalb durch die Zwischenspiele sich ankündigen muß. Wer aber nicht einseht, daß dieses am meisten durch die von Rink geschehe, für den ersparen wir uns jeden weitem Beweis. Die

selbe Bemerkung wird man auch bei den beiden übrigen Melodieen machen müssen, wenn man ihren lyrischen Charakter gehörig in's Auge faßt, und leicht könnten wir noch eine Menge ähnlicher Beispiele anführen, wenn uns nicht schon diese einen hinlänglichen Beleg für unsere Behauptung lieferten. Darum können wir es Anfängern nicht dringend genug empfehlen, die Zwischenspiele von Nink in Ratory's Choral-Buche unverändert zu lassen. Sie werden sie gewiß nicht verbessern, sondern nur verschlechtern, was ihnen Niemand Dank wissen kann. Wenn sie manche für zu einfach erklären und sich wohl gar dahin äußern, sie könnten sie bei ihrer Gemeinde nicht gebrauchen, so mögen sie doch wohl erwägen, daß hier nicht etwa einer einzelnen, vielmehr leicht von einem falschen Geschmack geleiteten Gemeinde, nachgegeben werden könne, da es zu sehr am Tage liegt, daß der einfache Choral-Gesang auch ein einfaches Zwischenspiel fordere. Dem gewissenhaften Organisten muß es auch hier nicht sowohl um den Beifall der Menge, sondern um die Beförderung einer wahren Erbauung zu thun seyn.

Vornehmlich für den Anfänger siehe hier noch schließlich die Bemerkung, daß jedes Zwischenspiel geläufig und ohne allen Anstoß vorgetragen werden müsse. Ein falscher Griff oder ein Stocken kann leicht die Sänger ungewiß machen. Wer den Weg von einem Orte zum andern zeigen will, muß in demselben völlig sicher und gewiß seyn. Auch wür-

den wir ihm rathen, sich eine Sammlung von Zwischenspielen zu machen, und diese dann auswendig zu lernen. Dabei müßte er freilich jedesmal den lyrischen Charakter der Melodie, welcher sie angehört, in's Auge fassen. Zu seiner Uebung könnte er sie dann in mehrere Töne versetzen. Auf diesem Wege wird es ihm am leichtesten anschaulich werden, was zu einem guten Zwischenspiele gehöre und welche Anforderungen man in dieser Hinsicht an einen Organisten machen könne, dem sein Amt am Herzen liegt.

5. Schluß des Chorals, wenn die Gemeinde aufhört zu singen.

Mir scheint es am zweckmäßigsten zu seyn, wenn Gemeinde-Gesang und Orgel hier zugleich endigen, da die Gründe, welche für das Vor- und Zwischen-spiel sprechen, nothwendig wegfallen müssen. Weder einige Griffe, mögen sie auch noch so harmonisch und passend seyn, noch ein längeres Nachspiel können den Eindruck machen, wie der Choral-Gesang selbst, und dieser soll doch nicht wieder geschwächt oder wohl gar vermischt werden. In der Regel sollten also solche Nachspiele wegfallen, oder höchstens aus ein paar Akkorden mit Modulation bestehen. Am allerwenigsten kann man aber dem an manchen Orten gewöhnlichen sogenannten Spielen zur Kanzel das Wort reden. Geschieht es von einem Meister in der Kunst, der zugleich von dem abgesungenen Liede

begeistert worden ist, so läßt sich erwarten, daß er durch sein Spiel auch die Gemeinde und den auftretenden Redner begeistern werde. Allein dieß ist ein seltner Fall und weit öfterer muß der Prediger, da, wo es gewöhnlich ist, nach einem Allegro oder Marsch oder einer Menuet, vielleicht wohl gar nach einem Walzer zur Kanzel gehen.

Nur anerkannten Meistern in ihrer Kunst könnte darum hier etwa eine Ausnahme zugestanden werden, und ob auch diesen, dürfte vielleicht manchem noch sehr zweifelhaft seyn.

Doch alle diese Andeutungen werden wenig nützen, wenn es dem Organisten an einer religiösen Gemüthsstimmung fehlt. Wenn nur die Welt, nur wenig oder nichts vom Himmel, im Innern wohnt, so muß sich dieses auch nothwendig durch das Spielen kund thun. Wie die gründlichste Homiletik allein keinen erbaulichen Prediger zu bilden vermag, — denn das „pectus disertos facit“ ist noch nie widerlegt worden, — so auch die beste Anweisung zum Choralspielen keinen erbaulichen Organisten. Das wird bloß dann möglich, wenn die Kunst mit eigener Frömmigkeit, eigenem religiösen Gefühle, eigenem Bedürfnisse der Erhebung des Herzens, eigener Andacht in die innigste Verbindung tritt. Leider wird die schlechte Besoldung mancher Organisten Veranlassung, daß sie zu ihrem nothdürftigen Unterhalte die Musik auf ihrer niedrigsten Stufe, beim Tanze üben. Eine solche Vereinigung

kann nur sehr nachtheilig wirken, denn es gilt auch hier: Niemand kann zweien Herren dienen. Man will jeden Prediger nur auf der Kanzel reden hören, und würde es mit Recht sehr an ihm tadeln, wenn er sein Talent etwa in einer muntern Gesellschaft zeigte; gesetzt, daß er dadurch auch die Bewunderung derselben im höchsten Grade erregte. Darum gehört auch der Organist bloß an die Orgel; aber freilich müßte man ihn dann auch durch sein Gehalt so stellen, daß man ihm mit Recht jede andere, mit seinem Amte unverträgliche Beschäftigung untersagen könnte. Ist dieses einer Gemeinde nicht möglich, so thut sie weit besser, wenn sie auf einen besondern Organisten verzichtet und dem Schullehrer dieses Amt mit überträgt.

6. Ausgang aus der Kirche.

Der sogenannte Ausgang oder der Gebrauch der Orgel, während die Gemeinde die Kirche verläßt, ist kein wesentlicher Theil des Gottesdienstes und wahrscheinlich daher entstanden, um das durch das Weggehen der Gemeinde entstehende Geräusch weniger hörbar zu machen, um einem geschickten Organisten Gelegenheit zu verschaffen, sich etwas freier zu bewegen, als es im Choral- oder beim Vor- und Zwischenspiel geschehen durfte, oder um überhaupt dem Ganzen einen Schluß zu geben. So wie aber jeder Schluß nothwendig zu dem

passen muß, was durch ihn geschlossen wird, so muß es auch hier selbstredend der Fall seyn. Das christliche Gemüth des Organisten soll hier die Gefühle aussprechen, die während des Gottesdienstes in ihm angeregt worden sind, und dadurch die Gemeinde erbauen. Es ist dieser sogenannte Ausgang ein Nachruf an sie, nicht mit Worten, sondern in der Tonsprache der Empfindung.

Wie wenig indessen diese Grundsätze befolgt werden, lehrt leider in manchen Kirchen die öftere Erfahrung. Unleugbar gehört zu dem Ausgange, der den angegebenen Forderungen entsprechen soll, ein wahrhaft frommes Gemüth, und eine nicht gemeine musikalische Geschicklichkeit, und dennoch ist er gewöhnlich die erste Probe, welche Anfänger auf der Orgel ablegen. Würden sie dazu ein leichtes Orgelstück wählen, so gehörte dazu wenigstens eben so viel, als zum Vortrage eines einfachen Chorals mit leichten Zwischenspielen; allein man macht sich die Sache noch bequemer. Wenn auch „der Doktor Eisenbart,“ „der liebe Augustin,“ „Es kann nicht länger so bleiben,“ „Freu't euch des Lebens“ u. s. w., gottlob! immer seltener bei dieser Gelegenheit vernommen werden, wiewohl sie mir selber schon vorgekommen sind, so hört man doch öfter ein Spiel, bei welchem man mit jenem Bischofe von Würzburg ausrufen könnte: „Mädel tanzt, das Stückchen geht lustig!“ Als einst ein Cantor, dem es oblag, den Vers nach der Nach-

mittagspredigt auszuwählen, nach dem Vortrage eines Candidaten: „Ueber den Werth der Freundschaft,“ „Der beste Freund ist in dem Himmel,“ sang, so wurde dieses Benehmen von mehreren getadelt, weil man es für eine Satyre auf die Predigt hielt. Doch ich möchte die Frage aufwerfen: Machen es manche unserer Orgelspieler nicht weit ärger, wenn sie den angeregten himmlischen Sinn sofort wieder zu verweltlichen und jeden, wenigstens dem Anscheine nach, auf den Gedanken zu bringen suchen, als gehe es nun in den Tanzsaal oder in einen muntern Kreis, wo lustige Lieder ertönen sollten?

Ein solcher kirchlicher Unfug, eine solche offene Entweihung des Gotteshauses und der Orgel sollte nirgends geduldet werden, denn diese vielstimmige Posaune zum Lobe des Herrn wird auf das schändlichste gemißbraucht, wenn man Stücke auf ihr ertönen läßt, die einen auf die Straße oder in den Tanzsaal versetzen. Welche Gemeinde würde es zugeben, wenn nach der Predigt etwa eine Stelle aus einem Roman oder einem Schauspiel von der Kanzel vorgetragen werden sollte? Machen es aber diejenigen besser, welche, nachdem der letzte Ton einer aus einem hochbegeisterten Gemüthe hervorgegangenen kirchlichen Weise kaum verhallt ist, ein weltliches Lontück, von welcher Art es auch seyn mag, hören lassen? Solche unkirchliche Spieler setzen sich aber auch selbst durch ihr Spiel in ein sehr nachtheiliges Licht, denn sie zei-

gen dadurch eine völlige Unbekanntschaft mit dem, was für die Kirche paßt und sind mehreren gewiß zum Aergerniß. Ich wenigstens kann das in mir sich regende Gefühl nicht mit Worten ausdrücken, wenn ich nach einer wahrhaft christlichen Erbauung durch Gesang, Gebet und Predigt einen solchen Kehraus hören muß, der ja nur dazu dienen kann, die Körner, welche der göttliche Geist ausgestreuet hat, wieder unter die Spreu der Welt zu kehren. Warum soll aber auch ein solches Unwesen länger bestehen? In unsern Tagen fehlt es doch gewiß nicht an passenden Orgelstücken, unter welchen auch mehrere leicht eingeübt werden können. Wer aber dieses weder will noch kann, ist auch der geringsten Organisten-Stelle nicht würdig.

Es ist mir auch schon vorgekommen, daß zum Ausgange aus der Kirche eine Harmonie mit Blasinstrumenten aus einem Theater-Stück gegeben wurde. Wenn man vielleicht nicht ganz darüber einverstanden seyn dürfte, ob außer der Orgel auch noch andere Instrumente zulässig sind, so sollten sie doch in der Kirche auf keinen Fall allein, sondern immer nur zur Begleitung des Gesangs gebraucht werden und mehr dienen als herrschen. Eine Auf- führung durch musikalische Instrumente allein, von welcher Art sie auch seyn mögen, paßt wenigstens, nach meinem Ermessen, weder zum Anfange, noch in der Mitte, noch zum Schlusse in die Kirche und verräth offenbar einen unrichtigen kirchlichen Takt.

Möchte man es doch auch beim Ausgange nicht vergessen, daß alles, was in der Kirche vorkommen darf, auch einen kirchlichen Charakter haben müsse. Man lasse sich hier doch ja nicht durch die von einigen vorgebrachte sehr kahle Entschuldigung täuschen, daß ein sogenanntes munteres Stückchen den Leuten zum Schlusse am besten gefalle. Die Kirche kann sich gegen dergleichen verkehrte Grundsätze nicht stark genug erklären, da sie der ihr gebührenden Achtung nothwendig entgegen seyn müssen, und darum ist es Pflicht aller, die sich zur Aufrechthaltung ihrer Würde berufen fühlen, solchen Entweihungen und Mißbräuchen möglichst entgegen zu arbeiten. Uns kommt es immer vor, als wolle der Organist, der eine Versammlung, in deren Mitte nur ernste Rede ertönte, auf eine so frivole Weise beschließt, den Prediger persifliren, und sein Werk wieder zerstören, welches er nach allen Kräften fördern sollte. Möchten dergleichen verderbliche Mißgriffe doch nirgends mehr vorkommen!

7. Von den liturgischen Gesängen.

Unter diesen begreifen wir alle in der Kirche außer dem Choral vorkommende vom Prediger als Liturgen in Verbindung mit der Gemeinde oder dem Sängers-Chore; oder von ihm allein vorgetragene Gesänge. Sie haben gewiß keine unwichtige Stellung in der christlichen Kirche, und können ein herrliches Mittel zur Beförderung der Erbauung

werden; aber man ist leider in seinem Urtheile über sie oft zu streng gewesen, und man muß noch jetzt nicht selten von manchen Unkundigen, wenn von ihnen nur die Rede ist, die Bemerkung vernehmen, es sey dieser Altar-Gesang die deutsche Messe und könne als ein Ueberbleibsel des Catholicismus nicht geduldet werden. Diese Ansicht läßt sich aber nicht begründen, denn die neuere evangelische Kirche soll nichts aus der ältern christlichen Kirche verwerfen, was Element einer wahren Erbauung im Geist und in der Wahrheit werden kann. Um indessen über diesen Gegenstand ein gehörig begründetes Urtheil aussprechen zu können, wird es nöthig seyn, über die Liturgie im Allgemeinen einige Bemerkungen zu machen. Die drei Haupttheile des Gottesdienstes sind ohne Zweifel: Anbetung, Betrachtung und Abendmahls-Feier, welches aus dem christlichen Alterthum klar genug hervorgeht, und schwerlich von irgend einem Liturgen bezweifelt werden wird. Die Menschen sind aber von jeher zu Extremen geneigt gewesen, und daher kommt es, daß selten eine Anordnung in ihrem richtigen Verhältnisse lange rein besteht, sondern bald der eine, bald der andere Theil derselben mehr hervorgehoben oder vernachlässigt wird. Dieser Gang läßt sich auch in dem christlichen Gottesdienste nachweisen. Vor der Reformation lief alles der Messe zu und die meisten gingen weg, wenn eine Predigt darauf folgen sollte, wie es leider noch immer in der catho-

lischen Kirche häufig geschieht. Theils waren wohl die geistlichen Vorträge zu schlecht, theils das Volk zu unwissend, um die Besserung zu verstehen und durch dieselben erbauet zu werden. Durch die Reformation erhielt aber die Sache eine andere Gestalt, die Predigt wurde nun den meisten das Wichtigste; denn sie war vorzüglich dazu geeignet, die Finsterniß zu zerstreuen und ein neues Licht anzuzünden. Der Apostel sagt ja selbst: Der Glaube kommt aus der Predigt, das Predigen aber durch das Wort Gottes, wozu freilich gehört, daß die Predigt auch wirklich Gottes Wort ist und die Verkündiger derselben die herrliche Lehre Zweifels in der Rede eines Geistlichen in einer Gesellschaft von Amtsbrüdern vor Augen halten: „Uns will niemand hören, sondern etwas Höheres durch uns.“ Man glaubte, derselben nun auch eine andere Stellung geben zu müssen, zog sie deshalb vom Ende in die Mitte, und das sonst vor ihr gefeierte Abendmahl an das Ende. Das war im Anfange sehr zweckmäßig, um ihr das verlorene Ansehen wieder zu verschaffen, und das Volk zur Anhöhrung derselben zu nöthigen. Die Messe wurde zwar abgeschafft, aber die hohe Verehrung gegen das Abendmahl beibehalten, und in den ersten Jahrhunderten nach der Reformation blieben selbst diejenigen, welche gerade nicht daran Theil nahmen, gegenwärtig. Auch in der Grafschaft Mark war dieses nach der Versicherung des

Pfarrers zu Elsey *) noch im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts bei den Protestanten allgemeine Sitte und in Franken geschieht es, wenigstens an mehreren Orten, noch immer. Diese veränderte Stellung der Abendmahls-Feier hatte also nicht ihren Grund in einer Geringschätzung dieser heiligen Handlung, sondern man glaubte wohl, daß sie, eben wegen ihrer großen Wichtigkeit, auch am Schlusse des Gottesdienstes nicht gefährdet werden würde.

Im Laufe der Zeit wurde es anders. Die Predigt erhob sich immer mehr zum Haupttheil des Gottesdienstes und beschränkte die beiden andern. Besonders geschah dieses in der reformirten Kirche, und eben so in der lutherischen, wo, wie in Westphalen, die sächsische Art den Gottesdienst zu halten, schon früh durch die niederländische sehr verdrängt wurde. Stark und wahr spricht darüber der bereits genannte Pfarrer zu Elsey **): Zur Zeit der Reformation „war den Leuten das Singen neu und angenehm. Jedermann konnte die religiösen Lieder auswendig. In und außer den Kirchen tönten sie. Man beschwerte sich nicht über ihre Länge. Jetzt klagt man, wenn mehr als ein paar Verse gesungen werden. Man betrachtet den Kirchen-Gesang wie die Musik vor und nach dem Schauspiel, während

*) Patriotische Phantasien von J. F. Wöller. Th. 11. S. 117.

***) Ebendas.

„dessen die Zuschauer kommen und weggehen. Hat
 „man die Mehrheit derselben beisammen: so geht
 „hier Vorhang, dort Kanzeltür auf und die
 „Haupt-Aktion beginnt. Wer dem Benehmen
 „mancher protestantischen Gemeinde zusieht, muß
 „glauben, sie habe es vergessen, daß Singen ur-
 „sprünglich Anbetung war und noch seyn sollte.
 „Beim Abendmahl entfernen sich alle, außer den
 „Wenigen, die das Mahl halten. Man kann,
 „heißt es, das lange Sigen nicht aushalten. Bei
 „einer prächtigen Musik oder einer andern selten ein-
 „tretenden Feierlichkeit in der Kirche ist das anders.
 „Da findet man sich mit den Ersten ein, und hält
 „mit den Letzten aus.“

Aber das Singen selbst blieb auch nicht mehr,
 wie Klopstock es nennt, das laute Gebet der Ge-
 meinde, sondern wurde ganz zum Diener der Pre-
 digt gemacht. Besonders da, wo auch das so ge-
 nannte Morgengebet wegfiel, was hier zu Lande in
 den reformirten Gemeinden allgemein der Fall war,
 und selbst von lutherischen, unter andern auch von
 der großen lutherischen Gemeinde zu Elberfeld, nach-
 geahmt wurde, konnte man von den eigentlichen
 Lob- und Dankliedern, einem Haupttheile jedes
 kirchlichen Gesangbuches, nur einen sehr geringen
 Gebrauch machen. Der Gesang sollte nur Vorbe-
 reitung auf die Predigt seyn, und die Klage wurde
 immer lauter über die Armuth der meisten Gesang-
 bücher, die zur Vorbereitung auf manche specielle

Materien keine Lieder lieferten. Auch das Anfangs-
 gebet auf der Kanzel sollte vornehmlich auf die Pre-
 digt vorbereiten. So stellt Ammon *) unter den
 homiletischen Vorschriften über die Theorie des Ge-
 betes, mit welchen nach seiner Vorschrift jede Predigt
 beginnen sollte, als erste Regel auf: „Das Gebet
 „muß in einer genauen Beziehung auf den vorzutra-
 „genden Hauptsatz stehen; es muß den Hauptinhalt
 „der ganzen Rede in sich fassen, und in dem Ge-
 „müthe des Zuhörers solche Gesinnungen erzeugen,
 „welche mit der abzuhandelnden Wahrheit genau
 „zusammenhängen.“ Ganz anders urtheilte Er-
 nesti **) in einer Recension über eine Sammlung
 geistlicher Lieder aus den besten deutschen Dichtern
 zur Beförderung der Hausandacht. „Hier dünkt
 „uns der Hr. Verf. fast zu viel auf die Predigten zu
 „rechnen. Denn auch bei den Liedern sieht er auf
 „die Verbindung derselben mit der Predigt und sieht
 „es für Schuldigkeit des Lehrers an, daß er solche
 „Lieder singen lasse, die mit dem Inhalte seiner Pre-
 „digt übereinkommen. Das ist aber eine ganz neue
 „Sache, davon die alte Kirche nichts gewußt hat,
 „und welche auch nicht wenig dazu beiträgt, daß
 „man beinahe den ganzen öffentlichen Gottesdienst
 „unter uns in der Predigt suchet, und die meisten
 „nicht in die Kirche gehen, zu beten, sondern nur,

*) Anleitung zur Kanzel-Berediamkeit. Göttingen, 1799.
 S. 113.

**) Ernesti Neueste theol. Bibliothek. 3. Band. S. 88.

„eine Predigt zu hören; die öffentlichen Gebete ent-,
 „weder gar nicht oder eben so kaltsinnig anhören,
 „als sie vorgelesen werden, und, wenn die Com-
 „munion angeht, sich entfernen.“

Eins folgt aus dem Andern. War die Predigt Haupttheil des Gottesdienstes, so glaubte man nun auch schon durch die bloße Anhörung derselben den vorzüglichsten Zweck des Kirchenbesuchs zu erreichen. Man betrachtete nun nicht mehr den Ton der Glocken als Ruf zu demselben, sondern erst wenn dieser schon verhallt war, machte man sich allmählich auf den Weg zur Kirche, und versammelte sich in derselben während des Gesanges. Die Vornehmen kamen nicht selten an mehreren Orten gerade am spätesten, und sangen auch selbst nach ihrer Ankunft wenig oder gar nicht mit, ein Beispiel, das — wie ich aus eigener Erfahrung weiß — auch auf andere, die sonst kräftig ihre Stimmen zur Anbetung des Herrn erschallen ließen, nachtheilig einwirkte.

Die Feier des heiligen Abendmahls verlor dadurch ebenfalls sehr, und hörte fast überall auf, ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes zu seyn. Wer nicht Antheil an ihr nahm, ging weg; ja, man schloß sogar in mehreren Gemeinden diesen erst förmlich, ehe jene begann, oder verlegte sie auch wohl vor denselben. In einer bedeutenden Universitätsstadt gingen, wenigstens sonst, die meisten an einem Wochentage zum Abendmahl. Dies

ses Alles mußte nothwendig zur Verminderung der Communion beitragen, worüber leider an sehr vielen Orten laute Klagen genug geführt worden sind. Vortreflich urtheilt Schleiermacher *) über diesen wichtigen Gegenstand. Er erklärt den Kreis der gottesdienstlichen Uebungen für unvollständig, wenn nicht auf bestimmten Punkten, und zwar auf den höchsten und heiligsten am meisten das Abendmal als Schlußstein des Ganzen eintritt, und will keinem andern Elemente des Gottesdienstes eine größere Wirkung zur Stärkung des geistigen Lebens beigelegt wissen, als dem Abendmahl.

Dieses alles erwogen, läßt sich nun auch der Widerspruch sehr leicht erklären, den die Einführung einer bestimmten Liturgie durch die preussische Agende, namentlich in Westphalen, fand. Sie fiel in eine Zeit, wo allen Gemeinden und auch gewiß vielen Predigern das Wort Liturgie kaum in seiner Bedeutung bekannt war, und wo man alles darauf Bezügliche für eine aus dem catholischen Gottesdienst entlehnte Form betrachtete. Darum richtete man seine Aufmerksamkeit nicht sowohl auf eine Beurtheilung und Prüfung der angeordneten Liturgie, sondern wollte überhaupt gar keine und hielt die bestehende einfache Form, den Gottesdienst zu halten, für die beste, nach welcher alles der Predigt, als dem Haupttheile desselben, unterge-

*) Der christliche Glaube. Th. II. S. 551.

ordnet war. Man sah deshalb in dem Bestreben, der Anbetung bei dem Gottesdienste ihre Gerechtfame wieder zu sichern, eine Beeinträchtigung des Protestantismus und eine Hinneigung zum Catholicismus; man betrachtete die ganze Sache nicht von dem Standpunkte des christlichen Alterthums aus, sondern bloß von der Gegenwart; man räumte in den heiligen Versammlungen mehr dem Verstande, als dem Herzen den Voratz ein, und wollte darum lieber für jenen immer etwas Neues hören, als dieses durch die beständige Wiederkehr der Hauptwahrheiten des Christenthums erwärmen und beleben. Ein Mann von ausgezeichnete Geistesbildung versicherte mir, daß ihn kein Gebet in eine andächtige Stimmung versete, als das Gebet des Herrn, und der mehrgedachte Pfarrer zu Elsey *) hat einen allgemein geachteten Greis genau gekannt, der im höchsten Alter noch mit Wärme und Nührung oft darüber sprach: mit welcher Würde und Andacht im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Dortmund und in der Grafschaft Mark einige sehr verdiente Prediger, z. B. der selige Pastor Wisfott zu St. Reinoldi das allgemeine Kirchengebet behandelt, und welchen tiefen religiösen Eindruck sie dadurch auf Jung und Alt gemacht hatten.

In bewegten Zeiten wird aber das nicht erwogen, was bloß die Frucht ruhiger Ueberlegung

*) U. a. D. S. 119.

seyn kann, man verläßt dann so gerne die goldene Mittelstraße, geht zu Extremen über und schüttet leicht das Kind mit dem Bade aus. So läßt es sich erklären, wie Wiclif diejenigen Geistlichen Baals-Priester nennen konnte, die den Allerhöchsten mit Gesang priesen; wie mehrere Waldenser auf den Gedanken kamen, mit dem Singen werde nur die Zeit thörichter Weise verbracht; wie selbst der treffliche Zwingli die Thorheit beging, daß er eine Bitte um Abschaffung der Musik dem Magistrate singend vortrug, und auf das sonderbare Benehmen aufmerksam gemacht, behauptete, es sey dieses nicht auffallender, als wenn man seine Bitte Gott durch Gesang und Orgelspiel vortragen wollte; wie man endlich, wie schon bemerkt, besonders in Westphalen, wo der Protestantismus weit härtere Kämpfe zu bestehen hatte, als in Sachsen, schon frühe die sächsische, mehr an den Catholicismus erinnernde Form, den Gottesdienst zu halten, mit der einfachern niederländischen vertauschte, diese immer lieber gewann und sich mit nichts befreundete wollte, wodurch man sich von der letztern entfernte und der erstern näherte.

Hätte Luther so wenig musikalischen Sinn gehabt, als Zwingli nach der eben angeführten Neußerung zu urtheilen, so würde daraus gewiß ein sehr großer Nachtheil für die evangelische Kirche entstanden seyn. Ohne Zweifel wären für sie die meisten herrlichen Kirchen-Melodien des Aller-

thums verloren gegangen, unter denen er mehrere der Vergessenheit entriß, andere selbst verbesserte oder verbessern ließ, und diesen Schatz durch eigene vermehrte. Ohne diesen Sinn Luthers, welcher nothwendig einen sehr starken Einfluß auf die Gestaltung der Liturgie überhaupt haben mußte, recht aufzufassen, behauptete man dagegen, er habe sich, im Mönchsthum erzogen, von allen der catholischen Kirche eigenthümlichen, dem Geiste der evangelischen aber widerstrebenden Ansichten und Gebräuchen nicht sogleich losreißen können. Wollen wir auch diese Behauptung nicht geradezu für ganz unrichtig erklären, so müssen wir doch gestehen, daß wir das Meiste, was man zur Begründung derselben anführt, auf Rechnung seiner Stellung, nach welcher er davon ausging, keine neue Kirche zu gründen, sondern nur die bestehende von ihren Irrthümern zu reinigen, und seiner Individualität, welche Klarheit, Kraft und Wärme in sich vereinigte, schreiben würden.

Doch die Zeit ist, gottlob! in dieser Hinsicht ruhiger geworden. Catholiken und Protestanten stehen nicht in offener Fehde neben einander, und in der evangelischen Kirche selbst hat man die Partheinamen „lutherisch und reformirt“ in unserm deutschen Vaterlande fast überall aufgegeben. Es kann darum, wenigstens dem verständigern und bessern Theile, nicht in den Sinn kommen, da heimlichen Catholicismus oder strenges Lutherthum zu wittern, wo die Aufmerksamkeit in der evangeli-

schen Kirche auf die Verbesserung der Liturgie hingelenkt wird. Leugnen läßt es sich doch nicht, daß man in der evangelischen Kirche über der Kanzel den Altar etwas vergessen, den Letztern mit einem — nicht selten elenden und gemeinen Tisch vertauscht und die Anbetung der Betrachtung nicht mehr coordinirt, sondern subordinirt habe.

Bei einem solchen Verhältnisse mußten die liturgischen Gesänge, die ein Theil der erstern waren, nothwendig auch zurückgedrängt und endlich ganz verabschiedet werden.

Dank unserm frommen König, daß er durch die allgemeine Einführung einer Liturgie und Agende für die evangelische Kirche in seinen Staaten der Anbetung den ihr gebührenden Platz wieder verschaffen wollte. Dadurch muß nothwendig aber auch die Aufmerksamkeit auf die Liturgie überhaupt gerichtet werden, und wir fühlen uns deshalb gedrungen, auch in dieser Schrift ein Wort über die liturgischen Gesänge zu reden.

Wird das Singen, nach der bereits ausgesprochenen Aeußerung von Klopstock wieder das laute Gebet der Gemeinde, und bleibt nicht bloß Vorbereitung auf die Predigt, erhält so die Anbetung wieder die ihr gebührende Stelle im Gottesdienste der evangelischen Kirche; so ist nicht abzusehen, warum der Prediger von diesem wichtigen Theile desselben gänzlich ausgeschlossen seyn sollte. Doch man möchte hier die Einwendung machen, die

sem steht entgegen, daß viele Prediger nicht singen können, und ein schlechter Gesang von Seiten derselben die Erbauung mehr stören als fördern müsse. Darauf läßt sich erwiedern, daß bei der allgemeineren Ausbreitung des Gesanges dieser Fall in Zukunft immer seltener vorkommen werde, aber auch jetzt der Mangel dieser Kunst kein wesentliches Hinderniß sey. Die Hauptsache bleibt hier die Anbetung. Diese muß nothwendig von einer ganzen Gemeinde zusammen, entweder in aller Stille, oder singend geschehen; denn ein gemeinschaftliches Reden, wie etwa das Gesammtlesen in einer Schule, kann doch hier keine Anwendung finden. Dagegen kann der Prediger, als einzelne Person, die Worte des Gebets sprechen, und es ist dieses auch vorzuziehen, wenn er kein gutes Organ zum Singen hat. Wollte man fragen, ob die Gemeinde oder bloß der Sängerschor dem Prediger zu antworten habe, so muß ich mich in der Regel aus dem Grunde für das erstere erklären, weil in den christlichen Versammlungen nicht der Chor, sondern der Gemeindegesang herrschen soll. Doch auch von dem Chore dem Repräsentanten der Gemeinde kann es abwechselnd mit derselben geschehen, welches besonders bei feierlichen Gelegenheiten einen sehr guten Eindruck machen muß.

Vielleicht wird man mir hier entgegen, auch hier zu Lande macht Anbetung noch einen Theil des Gottesdienstes aus; denn in den ehemals lutherischen Gemeinden wird ja immer vom Prediger ein

Morgengebet gehalten. Allerdings ist diese Anordnung sehr heilsam; denn sie ist zugleich die Veranlassung, daß der Gottesdienst mit einem Lobliede beginnt. Fehlt das Morgengebet, so wird gewöhnlich gleich im Anfange ein auf die Predigt sich beziehendes Lied gesungen und dadurch die Anbetung ganz bei Seite geschoben. Doch genau genommen, paßt ein Morgengebet eben so wenig für die Kirche, als Morgens- und Abendlieder für ein kirchliches Gesangbuch, wenn es nicht zugleich die Stelle des häuslichen vertreten soll, denn dieses alles gehört für die häusliche Andacht. Der Christ muß schon vorher dem Herrn sein Morgenopfer im Kreise seiner Familie dargebracht haben, ehe er in die Kirche kommt. Bezieht sich aber das gedachte Gebet, wie es häufig der Fall ist, auf die Predigt, so geht dadurch wieder seine Selbstständigkeit und eigentlich sein Hauptzweck verloren, nach welchem es die Herzen auf Gott richten, nicht aber auf die Predigt vorbereiten soll. Auch mit dem bereits gedachten vorhergehenden Lobliede ist es leider in vielen Gemeinden eine sehr klägliche Sache. Oft sind beim Anfange desselben wenige oder gar keine Menschen in der Kirche. So wird das Lob des Herrn mit sehr schwacher Stimme verkündigt, und gerade bei dieser allgemeinen Anbetung ist die wenigste Andacht, weil sie durch die bald schwächer, bald stärker hinzuströmende Menge nothwendig gestört werden muß. Es ist sehr wichtig, daß der Prediger, so früh als mög-

lich im Gottesdienste als handelnd und theilnehmend auftrate. Dadurch erhält derselbe seinen bestimmten Anfang, wer nach demselben erscheint, kann als zu spät kommend betrachtet werden, und so gut man an manchen Orten, wo von mehreren Zuhörern die Christliche Versammlung vor dem Segensspruch verlassen wurde, diesen Uebelstand abgestellt hat, eben so würde es dahin zu bringen seyn, daß jene vor der Aufforderung, das Herz zum Herrn zu erheben und seinen Segen zu erleben, gegenwärtig wären. Auch selbst in großen und zerstreut liegenden Gemeinden würde dieses möglich seyn, wenn jeden Sonntag bestimmt zu derselben Zeit eingeläutet würde, wie es das Gesetz vorschreibt und die Achtung gegen den ganzen Gottesdienst eben so groß wäre, als gegen einen Theil desselben, gegen die Predigt. Dann würde man sich eben sowohl scheuen, die ganze Gemeinde in ihrer Anbetung im Gesange, als den Prediger in seinem Vortrage zu stören. Alles hängt hier von dem Standpunkte ab, von welchem man diesen so wichtigen Gegenstand betrachtet. In mehreren Gemeinden in Franken und Sachsen wurde wenigstens sonst jeden Sonntag, die Feste ausgenommen, der Anfang mit dem kurzen Liede gemacht: „Komm heiliger Geist, erfüll' die Herzen deiner Gläubigen.“ Nach demselben trat der Prediger vor den Altar und sang oder sprach die Worte: „Ehre sey Gott in der Höhe,“ wobei schon die ganze Gemeinde gegenwärtig war und aufstand.

Unmittelbar darauf stimmte diese einmüthig ohne vorhergehendes Orgel-Vorspiel: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr',“ an. Das war aber ein anderes „Allein Gott in der Höh' sey Ehr',“ als man es sonntäglich hier zu Lande noch bei manchen Gemeinden gleich beim Anfange des Gottesdienstes vernimmt, wo nicht selten der Cantor einen oder einige Verse fast allein singen muß, wo man dieses erhabene Lob des dreieinigen Gottes, wie mir selbst schon vorgekommen, ungefähr eine halbe Stunde lang ausdehnt, und so durch dasselbe mit seiner feierlichen Melodie nicht erbaut, sondern nur langweilt. Zugleich führt aber diese, in einigen Gemeinden der Grafschaft Mark sich noch findende und in andern erst seit wenigen Jahren eingegangene Sitte auf die Vermuthung, daß sonst auch hier der Anfang mit dem: „Ehre sey Gott in der Höhe,“ durch den Liturgen gemacht worden sey, wenn dieses auch nicht aus mehreren ältern Uebersetzungen deutlich hervorginge. Nachdem aber die lutherische Kirche die sächsische Form immer mehr verließ und sich in dieser Hinsicht der reformirten näherte; erhielt auch der Prediger als Liturg seinen Abschied und es blieb nur das eben genannte Lied.

Die Predigt soll übrigens durch die vorstehenden Bemerkungen ihren Werth nicht verlieren, sondern vielmehr gewinnen; denn je höher und harmonischer das Ganze steht, desto mehr wird auch der einzelne Theil gesichert und gehoben. Aber noch nie hat es

diesen gefrommt, wenn er sich auf Kosten des andern erhob; denn alle Extreme führen auf Abwege. Ist es wahr, daß die catholische Kirche immer mehr Werth auf die Predigt legt, und von ihren Geistlichen eine gründlichere Kenntniß der Theologie fordert, als ehemals, so ist es sehr zu wünschen, daß die evangelische auch recht bald überall der Anbetung ihr gebührendes Recht wiederfahren lassen möge. Möge Eylerts *) treffliches Wort doch alle Aufmerksamkeit und Beherzigung finden.

„Die gemeinschaftliche Anbetung muß, als ein wesentliches Stück, merklich unterschieden, feierlich ausgehoben, in ihrer ganzen Würde und Selbstständigkeit dargestellt, und vor dem Altare, als dem heiligsten Orte in der Kirche, und der eigenthümlichen Stelle des Gebets gehalten werden.“

Ueber die Unterscheidung der liturgischen Gesänge sind freilich die Meinungen getheilt. Selbst über die verschiedenen dabei vorkommenden Kunstausdrücke: Antiphonie, Responsorium, Collekte, ist man nicht einverstanden. Wir wollen diese zunächst erläutern, und dann ihre Stellung beim Gottesdienste selbst näher angeben. Die beiden ersten, Antiphonie und Responsorium, bedeuten dem Namen nach dasselbe; denn unter Antiphonos verstand man schon bei den Griechen ein Concert von

*) Ueber den Werth und die Wirkung der für die evangelische Kirche in den königlich-Preussischen Staaten bestimmten Liturgie und Agende. S. 18.

Stimmen oder Instrumenten, die einander antworteten oder dasselbe Stück zum Theil im Einklange, zum Theil in der Oktave ausführten. Nach Aristoteles akkompagnirte man in den ältesten Zeiten nur in der Oktave, aber weder in der Quinte, noch in der Quarte. Nach dem Berichte des Socrates soll diese Art des Gesanges, nach welchem die Gemeinde dem Liturgen oder ein Theil des Chors dem andern antwortete, schon von Ignatius, einem apostolischen Kirchenvater, eingeführt worden seyn. Einige machen hier indessen den Unterschied, daß sie die Intonation des Liturgen und die darauf erfolgende Antwort des Chors oder der Gemeinde zusammen genommen eine Antiphonie, das letztere aber für sich Responsorium nennen. Eben so verstehen sie unter der Kollekte nicht das Ganze der Antiphonie in dem oben angegebenen Sinne genommen, und das darauf folgende Gebet, sondern bloß das letztere. Wir wollen ihnen hier darum folgen, weil sich dadurch alles genauer bezeichnen läßt. Nach diesen kurzen Vorerinnerungen gehen wir nun zu den liturgischen Gesängen über.

I. Der Introitus oder Eingang. Dieser faßt in sich:

1. Die Intonation des Liturgen, z. B. der Herr sey mit Euch! oder: Der Friede sey mit Euch! oder etwas Aehnliches, und

2. das Responsorium in dem eben angegebenen Sinne (z. B. Und mit deinem Geiste!) gesungen vom

Sänger, Chöre oder der ganzen Gemeinde. Beides zusammen wäre nun eine Antiphonie.

II. Der Versikal. Ein vom Geistlichen unter Erwiederung des Sängers-Chors, oder der Gemeinde, also in einer Antiphonie (vom Liturgen intonirt und von der Gemeinde in einem Responsorium erwiedert) gesungener Bibelspruch, der entweder allgemeinen Inhalts ist (Preis Gottes Anbetung, Demüthigung vor Gott u. s. w.) oder sich auf das jedesmalige Hauptthema des Tages bezieht. Vornehmlich für Festtage, sind immer besondere gewählt z. B.:

A d v e n t.

Lit. Bereitet dem Herrn den Weg;
Gem. Und machet seine Steige richtig.

W e i h n a c h t e n.

Lit. Euch ist heute der Heiland geboren,
Gem. Welcher ist Christus, der Herr in der Stadt David.

C h a r f r e i t a g.

Lit. Christus ist um unserer Missethat willen verwundet;
Gem. Und um unserer Sünde willen zerschlagen.

D s t e r n.

Lit. Christus hat dem Tode die Macht genommen;
Gem. Und ein unvergängliches Leben an's Licht gebracht.

H i m m e l f a h r t.

Lit. Christus ist aufgehoben gen Himmel;

Gem. Und sitzet zur Rechten Gottes.

P f i n g s t e n.

Lit. Herr! lehre uns thun nach deinem Wohlgefallen;

Gem. Dein guter Geist führe uns auf ebener Bahn.

An den gewöhnlichen Sonntagen wurden unter andern folgende gebraucht.

Lit. Weise mir, Herr! deinen Weg,

Gem. Daß ich wandle in deiner Wahrheit.

Lit. Danket dem Herrn, denn er ist freundlich;

Gem. Und seine Güte währet ewiglich.

Statt der Gemeinde kann auch der Sänger-Chor antworten, wiewohl es mir da, wo ich solche Antiphonien habe singen hören, nirgends vorgekommen ist. Der Organist hat dabei weiter nichts zu thun, als, daß er die Gemeinde begleitet. Wie das geschieht, ist in der Beilage No 8 angegeben. So einfach der Gesang für den Liturgen ist, so möchte doch jedem ganz ungeübten Sänger anzurathen seyn, die Worte bloß zu sprechen. Ist er in der Musik nicht einmal so weit gefördert, daß er einen passenden Ton wählt und entweder zu tief oder zu hoch anfängt, so entsteht, weil ihm die Gemeinde darin folgen muß, dadurch oft ein sehr unerbaulicher Gesang, wie ich leider selbst manchmal zu hören Gelegenheit gehabt habe.

III. Die Kollekte *). Daß unter dieser ein kurzes, auf die Antiphonie folgendes Gebet zu verstehen sey, ist schon oben erinnert worden. Einige machen hier noch den Unterschied, daß sie bloß das Bittgebet Kollekte, die Lobpreisung aber Präfation nennen. Auch dieses kann gesprochen werden, und es ist dieses jedem Liturgen, der kein gutes Organ zum Singen hat, um so mehr anzurathen, weil dieser einfache Gesang, schlecht vorgetragen, unmöglich erbaulich seyn kann. Die Gemeinde singt darauf „Amen.“

IV. Die verschiedenen Amen, Hallelujah, Kyrie eleison, Herr! erbarme dich unser u. s. w. Einige Melodien von „Amen,“ welches an manchen Orten nach der Kollekte und dem Segen dreimal, an andern Orten nur einmal gesungen wird, finden sich in der Beilage Nro 9.

V. Das Vater unser. Es wird entweder von dem Liturgen allein gesungen mit dem Responsorium der Gemeinde „Amen“ oder von dem Liturgen und der Gemeinde zusammen pianissimo-recitativisch, so daß über dem Singen der letztern der Gesang des erstern etwas durchdringend zu hören ist.

VI. Die Einsehungsworte mit dem Sanctus oder auch ohne dasselbe. Für diese, so wie für das Vater unser, findet sich in dem mehrgenannten Choral-Buch von Natorp eine

*) Ueber die Melodien zu den Kollekten vergl. Naue musikalische Agende.

Melodie mit einer recitativischen Begleitung für die Orgel, bei welcher selbstredend, wie bei dem Recitativ überhaupt, nicht so genau auf das Zeitmaß gehalten werden kann. Beide Stücke, das Vater unser und die Einsetzungs-Worte, habe ich oft auf die genannte Weise vom Liturgen und der Gemeinde singen hören, und für mich wenigstens war der Eindruck sehr herzerhebend. Es war bei einer sehr feierlichen Stimmung, als ob die ganze Versammlung an dieser heiligen Handlung Antheil nähme.

VII. Der Segensspruch vom Liturgen gesungen und von der Gemeinde mit „Amen“ oder ohne alles Präludium mit der Strophe eines Chors als Responsorium erwiedert.

Auch über die sogenannte Kirchen-Musik sollen hier noch einige Bemerkungen folgen. Nicht jeder Musik in der Kirche kann dieser Name zugestanden werden, und auf keinen Fall paßt bloße Instrumental-Musik ohne Gesang in dieselbe. Einst hörte ich bei einer feierlichen Gelegenheit Musiker Vormittags in der Kirche verschiedene bekannte, weltliche Stücke ohne Gesang spielen und des Nachmittags ähnliche auf dem Tanzplaze. Das erstere, eine recht eigentliche Entweihung des Gotteshauses durch weltliche Musik, nannten einige Kirchen-Musik. Diese soll aber nicht bloß eine Musik in der Kirche, sondern auch für die Kirche seyn, das Gemüth nicht zerstreuen, und von Gott zur Welt führen, sondern dasselbe sammeln und erheben,

und sich wenigstens hinsichtlich ihrer Tendenz in den Schranken halten, welche dem Choral, den Vor-, Zwischen- und Nachspielen angewiesen worden sind. Darum sind auch musikalische Aufführungen mit bloßen Instrumenten ohne Gesang in der Kirche nicht zulässig. Durch die Reformation hat die Musik überhaupt aufgehört, zu herrschen, und ist mehr zur Dienerin geworden. Als solche kann sie allerdings sehr heilsam wirken; aber sie darf eben deshalb nicht allein, sondern nur in Begleitung des Worts auftreten.

Diese eben ausgesprochenen Grundsätze dürfte schwerlich jemand in Zweifel ziehen; allein damit ist die Frage noch nicht beantwortet: Dürfen größere und kleinere musikalische Aufführungen mit Instrumenten, in Verbindung mit Gesang, im Gottesdienste überhaupt eine Stelle finden? Nur von solchen, nicht von Chor-Gesängen mit Begleitung der Orgel, kann hier die Rede seyn. Mehrere Stimmen haben sich dafür erklärt. So spricht unter andern Spazier^{*)}: „Auch eine passende, gut ausgeführte, kräftige Kirchen-Musik würde nicht wenig dazu beitragen, unsern Geist gewissermaßen zu exaltiren. Wie es denn überhaupt die allgerneinste Wirkung der Musik ist, daß sie den Muth

*) Freimüthige Gedanken über die Gottesverehrungen der Protestanten. Gotha, 1788. S. 234.

Vergl. Natorp, Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten. S. 181 u. folg.

„belebt, unsere Seele erhebt und für große Ge-
 „danken und Empfindungen empfänglich macht.
 „Durch Musik gewann Orpheus die Herzen der
 „rohen Griechen, und spannte ihre Seelenkräfte
 „wenigstens zur Aufmerksamkeit auf seinen Unter-
 „richt, durch Musik vertrieb David die böse Laune
 „eines Sauls; durch Musik entflammt man den
 „Patriotismus der heranziehenden Krieger. — Aber
 „leider ist Instrumental- und Vokal-Musik in den
 „mehrsten Kirchen das lange noch nicht, was sie seyn
 „sollte, um diese Wirkungen hervorzubringen.“

Es lassen sich indessen gegen diese Behauptung
 manche, gewiß nicht ganz unbegründete Einwen-
 dungen machen. Zuerst könnte man in Verlegenheit
 kommen, der Kirchen-Musik eine bestimmte Stellung
 im Gottesdienste anzuweisen, da man sie mit kei-
 nen der angegebenen wesentlichen Theile, der An-
 betung, der Betrachtung und dem heiligen Abends-
 mahl, in Verbindung setzen kann. Sie müßte also
 einen besondern Theil ausmachen, welches ihr aber
 nicht wohl eingeräumt werden kann. Daher hat
 sie auch nie eine bestimmte Stellung erhalten. In
 einigen Orten macht sie den Anfang, an andern
 den Uebergang von der Anbetung zur Betrachtung,
 an noch andern den Beschluß. Ferner könnte man
 sagen, die Kirchen-Musik sey auf jeden Fall nur
 in größeren Orten, etwa bloß in Städten aus-
 führbar. In andern werde es schwer halten, die
 dazu erforderlichen, tüchtigen Musiker zusammen zu

bringen; ein mangelhaftes Spiel aber sey der Erbauung weit mehr hinderlich, als förderlich, der ganz Unkundige habe dadurch ohnedem keinen sonderlichen Genuß und der Kenner werde eine so mangelhafte Aufführung nur zu seinem Verdrusse anhören. Leider werden manche kleine Städte und Dörfer in Franken und Sachsen dazu Belege liefern, aber es giebt unter ihnen doch auch solche, in welchen man eine sehr erbauliche Kirchen-Musik vernimmt. Alles kommt hier vornehmlich auf einen tüchtigen Cantor und Organisten an. Endlich könnte man auch noch die Frage aufwerfen, ob überhaupt während des Gottesdienstes neben der Orgel auch noch andere Instrumente, die Posaune etwa ausgenommen, zulässig wären, da jene ohnedem schon mehrere in sich vereinigt, und die Saiteninstrumente auf jeden Fall mehr der weltlichen, als kirchlichen Musik angehören. Wenn sie aber dieselben in sich vereinigt, so wird dadurch klar, daß sie auch ihre Musik neben sich dulden wird und daß diese mit ihr bei einer richtigen Anwendung sehr zur Verherrlichung des Gottesdienstes beitragen kann. Dieses alles erwogen, ist es wohl ausgemacht, daß die Kirchen-Musik eben so wenig als ein besonderer Theil in dem Gottesdienst mit aufgenommen, als mit einem der drei Haupttheile desselben verbunden werden könne. Eben so wenig möchten wir sie, wenn sie auch noch so gut ausgeführt werden sollte, jeden Sonntag gerne hören.

Ist sie aber das, was sie seyn soll, so ist ihr wohl, besonders bei feierlichen Gelegenheiten, eine heilsame Wirkung nicht abzuspochen. Am liebsten würden wir sie dann am Anfange, statt des Introitus hören, wo sie das Gemüth erheben, und für die festliche Feier würdig vorbereiten kann.

Die hier gemachten Bemerkungen über Liturgie haben ihre Absicht erreicht, wenn sie die Aufmerksamkeit aller, denen die Veredlung des Cultus am Herzen liegt, auf diesen wichtigen Gegenstand hinlenken. Nur hat man sich hier sehr gegen Befangenheit zu verwahren. Was man von Jugend auf gesehen und gehört, daran hat man sich gewöhnt, hat es lieb gewonnen und trägt Bedenken, es selbst gegen das Bessere zu vertauschen. Auch schon im ersten Augenblicke kann auf das bewegte Gemüth eine einzelne Form einen sehr tiefen Eindruck machen, und ihm theuer werden, die einen andern, der sich nicht in dieser Stimmung befindet, weniger anspricht. Die Verschiedenheit der Individualität selbst hat hier einen großen Einfluß; der eine will mehr für den Verstand, der andere für das Herz; der eine übersieht einen mittelmäßigen Kirchen-Gesang bei einer guten Predigt, der andere eine mittelmäßige Predigt bei einem guten Kirchen-Gesange. Darum muß man sich hier selbst vergessen, und das Allgemeine unter der Leitung des christlichen Alterthums vor Augen halten, wenn man den richtigen Weg erwählen will.

III.

Ueber die musikalische Geschicklichkeit des Organisten für den Kirchendienst.

Das erste was man von jedem Organisten ohne Ausnahme fordern kann, ist doch wohl, daß er das Instrument geläufig spiele.

Wenn Organisten, die zugleich Lehrer sind, nur an das denken wollten, was sie von ihren Leseschülern verlangen, so würde ihnen diese Behauptung leicht einleuchten. Sie würden wohl keinen, der stotterte oder oft anstieße und sich wiederholte, zum Vorleser machen. Aber eben so wenig taugen sie zu Vorspielern und Leitern des Gesanges, wenn sie in ihrem Gange nicht fest und sicher sind. Wenn eine Gemeinde daran gewöhnt ist, auf die Orgel zu horchen, was eigentlich bei jeder der Fall seyn sollte, weil ja durch dieselbe ihr Gesang geleitet und gehalten wird, so kann sie durch einen einzigen falschen oder nur unsichern Griff sogleich vom rechten Wege abgebracht werden. Es gehört also zum sichern

Orgelspiel nothwendig eine gewisse Fertigkeit, die aber schon darum, weil es den meisten dazu an Gelegenheit fehlen würde, auf der Orgel selbst nicht erworben werden kann, sondern vielmehr bei dem Anfange der Behandlung dieses Instruments vorausgesetzt werden muß. Sie sollte sich wenigstens bei jedem so weit erstrecken, daß er leichte Sonaten von Pleyel, Mezger, Mozart, Clementi und Andern, wenn auch nicht vom Blatte, doch nach einiger Uebung geläufig und richtig vortragen könnte. Schon hier muß er die Ueberzeugung gewinnen, daß zu einem guten Spiele mehr gehöre, als das Greifen der Noten nach dem Takte.

Wenn er die Wichtigkeit eines guten Vortrags aber auch begreifen möchte, so kann er ihm doch ohne Fingerfertigkeit unmöglich gelingen, denn so lange einer noch nicht fertig liest, kann er nicht mit Ausdruck lesen. Die Behandlung der Orgel und des Claviers, muß freilich der Natur der Sache nach sehr verschieden seyn, und ein Künstler auf dem einen Instrumente leistet vielleicht sehr wenig auf dem andern. Wer aber ohne Gefühl und Empfindung auf dem Clavier spielt, von dem kann man das Gegentheil schwerlich auf der Orgel erwarten, wer dort nicht auf einen guten Anschlag, auf piano und forte, auf crescendo und diminuendo u. s. w. achtet, wird sich auch hier um den richtigen Gebrauch der Register wenig bekümmern, wer dort lärmt und tobt wird auch ohne Zweifel hier darin seine Stärke suchen.

Da auf den Seminarien wegen Kürze der Zeit nicht sowohl im Clavier, als im Orgelspielen unterrichtet werden kann, so sollte keiner aufgenommen werden, der es nicht wenigstens zu der bereits angegebenen Fertigkeit gebracht hätte; es sey denn, daß er auf eine mit dem Organisten-Dienste verbundene Schulstelle Verzicht leisten wollte. Es läßt sich freilich auch ohne die bezeichnete Fertigkeit ein ausgefertigter Choral oder ein leichtes Orgelstück einlernen, aber nicht ohne Mühe, die sich einer allenfalls so lange giebt, als er muß; allein er freut sich vielleicht schon im Voraus auf die Zeit, wo er von einem solchen lästigen Zwange frei wird. Dabei läßt es sich aber auch gar nicht in Abrede stellen, worüber jeden die Erfahrung am besten belehren wird, daß man auch schon bei dem Vortrag des einfachsten Chorals den geübten von dem ungeübten Spieler leicht unterscheiden kann.

Daß das bisher Angegebene eigentlich nur die Vorbereitung zum Organisten, aber keineswegs die Forderungen, welche man an dem geringsten derselben machen kann, umfaßt, sieht jeder von selbst ein, und dennoch bekleiden viele eine Stelle, die auch dieses noch nicht einmal leisten können, wie leider die Erfahrung an sehr vielen Orten hinlänglich beweist. Wäre dieses nicht der Fall, so würden sie doch wenigstens noch nach einem einfach ausgefertigten Choral-Buch mit Zwischenspielen greifen, und daneben leichte Orgelstücke zu Vor- und Nachspielen einüben, was

ihnen ja nicht sehr schwierig, sondern angenehm seyn könnte. Kein in etwa geförderter Clavier-
 spieler wagt es, in einer kleinen Gesellschaft ein
 Stück zu spielen, dessen er nicht mächtig ist; allein
 mancher unkundige Organist hat die Dreistigkeit,
 sich mit seinem unerbaulichen Spiel vor einer
 ganzen Gemeinde hören zu lassen. Nicht selten ver-
 nimmt man von solchen sogar die Aeußerung, sie
 brauchten lieber ein beziffertes als ausgefertigtes
 Choral-Buch. Dieses ist sehr leicht begreiflich.
 Hier sind nur zwei Stimmen im Auge zu halten,
 die übrigen werden dann weggelassen, oder hinzu-
 gesetzt, wie sie in die Faust kommen, man stolpert
 in erbärmlichen Zwischenspielen unter Trillern und
 Doppelschlägen vom Ende der einen Zeile zum An-
 fange der folgenden und beim Vor- und Nachspiel
 hilft man sich mit Dubeleien aus eigener Fabrik,
 oder es findet sich dazu ein leichtes Handstückchen.
 Dieser schändliche, aber noch häufig vorkommende
 Mißbrauch sollte nirgends geduldet werden.

Mit dem Lesen und Spielen der Noten kommt
 indessen der Organist noch nicht aus, er muß sich
 auch mit dem Standpunkte recht bekannt machen,
 den er in der christlichen Kirche einnehmen soll.
 Dieser besteht zunächst darin, daß er den Gesang
 der Gemeinde leite und sie durch sein Spiel nicht
 etwa unterhalte oder vergnüge, sondern erbaue.
 Was nun den ersten Punkt anbelangt, so gehört
 dazu ein deutliches und richtiges Spiel nach dem

gehörigen Zeitmaße. Die Melodie muß also überall hervorstechen und weder durch Vor- und Nachschläge, durch allerhand Einschüßel und Schnörkelen, noch durch Verdoppelung der Mittelstimmen verdunkelt werden. Wer einige Uebung und dabei musikalisches Gehör hat, muß eine ihm unbekannte nicht zu schwere Melodie nach Begleitung der Orgel mitsingen können. Das ist aber bei manchen Organisten nicht möglich; denn man kann nicht unterscheiden, was zur Melodie gehört und was eigene Zusätze sind. Gewiß hat auch dieser Umstand, wie schon oben bemerkt worden ist, nicht wenig zur Verunstaltung der kirchlichen Weisen beigetragen. So habe ich einen Organisten gehört, der die Gemeinde erst immer den Ton der Melodie angeben ließ und dann seine, oft sehr unharmonische Akkorde nachdrückte, die freilich, wären sie früher gekommen, die Gemeinde mehr hätten verleiten als leiten können. Daß Orgel und Gesang zusammentönen müssen, schien ihm nicht einleuchten zu wollen.

Alle solche Mißbräuche sollten gänzlich wegfallen. Man erlaubt ja keinem Anfänger in der weltlichen Musik nach Belieben eigene Zusätze zu machen, sondern verlangt von ihm, das ihm vorgelegte Stück gerade so zu spielen, wie es der Componist gesetzt hat. Wie viel weniger sollte man es aber einem Organisten, ohne alle Kenntniß der Setzkunst, zugeben, zu den herrlichen Weisen des Alterthums hinzu zu thun, so viel er wollte, und dadurch

den in ihnen wohnenden Geist gänzlich zu verwischen.

Ein Organist ohne gründliche Kenntniß des General-Basses nimmt am besten ein einfach ausgeſetztes Choral-Buch mit Zwischenspielen, wo diese erforderlich ſind und hält ſich ſtrenge an daſſelbe, ohne etwas davon oder hinzu zu nehmen.

Aber vielleicht wird hier mancher entgegen: das ewige Einerlei ermüdet und Abwechslung gefällt. Eben dieſer Grundsatz, auf die Melodie ſelbſt angewendet, hat ſo vielen Schaden geſtiftet, man hat ſie verzerrt und verſchörkelt und ſie dadurch nicht nur unkenntlich, ſondern auch unwirksam gemacht, wie bereits ſchon erinnert worden iſt. Darin wird alſo jeder einverſtanden ſeyn, daß dem reinen Text der Melodie nichts hinzugeſetzt werden dürfe. Wenn aber dieſe immer dieſelbe bleibt, warum ſollen denn Harmonie und Zwischenspiele verſchlechtert werden? Ich ſage verſchlechtert, denn wer paſſende Veränderungen in der Harmonie und den Zwischenspielen mit Berücksichtigung des Inhalts des Gefanges anzubringen im Staude iſt, kann dadurch viel zur Erbauung beitragen. Das geht aber ohne Kenntniß des General-Basses eben ſo wenig, als wenn ein Leſeſchüler ohne die geringſte Kenntniß der Grammatik Veränderungen und nach ſeiner Meinung Verbesserungen machen wollte. Was würde der Lehrer ſagen, wenn ein ſolcher, nachdem er ein Stück in dem Coeſter oder einem andern

Lesebuch mehrmals durchgelesen hätte, sich nun an's Zusehen und Weglassen geben wollte, würde er nicht, wenn sanfte Erinnerungen nicht helfen wollten, bald ernste und strenge folgen lassen? Wenn er aber nun zugleich Organist ist und es selbst nicht weiter gebracht hat, als zum Spielen eines leichten Clavier- oder Orgelstücks nach gehöriger Einübung: begeht er denn nicht denselben Fehler, wenn er von dem, was etwa ein Kühnau, Rink, Bierling, Umbreit, Werner ihm vorgeschrieben hat, ändern und bessern will? Man hört freilich manchen sagen, daß ihm diese oder jene von ihm angebrachte Veränderung besser gefalle, was oft in ganz zufälligen Ursachen seinen Grund haben kann; allein er ziehe daraus doch ja nicht die Folgerung, daß sie wirklich besser sey, so lange er ihre Richtigkeit nicht einmal gehörig begründen kann.

Ein Organist, der die angegebenen Forderungen erfüllen kann, muß wohl zu gebrauchen seyn; denn es giebt sehr viele, die dazu nicht im Stande sind. Will er aber wenigstens nichts verderben, so halte er sich in den bezeichneten Schranken. Nicht jeder Lehrer, mit dessen Stelle der Organisten-Dienst verbunden ist, kann auch ein tüchtiger Orgelspieler seyn. Dieses war wenigstens nach der bisherigen Art und Weise, wie häufig Schullehrer gebildet wurden, unmöglich. Keinem Vernünftigen wird es einfallen, ihn deßhalb weniger zu achten, sobald er dieses offen gesteht, und die ihm zu Gebote stehen-

den Hülfsmittel sorgfältig gebraucht. Wenn er aber dazu entweder zu träge ist, oder mit seinem Spiel vor Unkundigen prahlen will, so verdient er selbstredend den gerechtesten Tadel, und muß dadurch nothwendig für seine gesammte Amtsführung ein sehr ungünstiges Vorurtheil erwecken; denn man kann leicht zu dem Schlusse veranlaßt werden: Wer in dem einen Stücke mehr scheinen als seyn will, wird auch in dem andern so verfahren.

Was ein Organist zur Förderung der Erbauung zu beobachten habe, darauf ist schon im zweiten Abschnitte dieser Schrift an mehreren Stellen hingewiesen worden. Daraus geht auch schon hinlänglich hervor, daß sie durch alles Unpassende, worunter vornehmlich alles Unkirchliche gehört, nothwendig unterbrochen werden müsse. Sie ist ja ohne Sammlung des Gemüths und Hinrichtung auf das Höhere unmöglich, und es muß also hier eine gewisse Einheit und Uebereinstimmung stattfinden. Was aber diese stört, kann auch jener nur hinderlich seyn.

Einen umfassenden und vollständigen Unterricht über diesen Gegenstand kann freilich nur die musikalische Aesthetik geben; allein auch ohne in dieselbe tief eingedrungen zu seyn, wird doch leicht jeder Aufmerksame und Nachdenkende grobe Verstöße und Unschicklichkeiten vermeiden können. Es kommt nur vorzüglich darauf an, daß er die Wichtigkeit des von ihm behandelten Gegenstandes recht einsehe, und gehörig beachte; dann wird ihm die Beobachtung mehrerer

bereits angegebener, hierauf sich beziehenden Vorschriften nicht schwer fallen. Wie genau es die Alten damit nahmen, daran werden wir unten in dem Abschnitte: „Von den Kirchen-Tonarten,“ zu erinnern Gelegenheit finden.

Wer sich nun als Organist auf der hier angegebenen Stufe befindet, von dem läßt sich freilich erwarten, daß er bei einem ernstern guten Willen und bei gehöriger Aufmerksamkeit nichts verderben werde; aber seine Leistungen müssen ohne theoretische Kenntnisse der Musik doch immer sehr mangelhaft bleiben. Ist er vielleicht so wenig gefördert, daß er schon in Verlegenheit kommen würde, wenn er einen einfach ausgesetzten Choral oder die verschiedene Tonleiter gründlich erklären sollte; so ist es darum seine Pflicht, sich auf diesem Felde gehörig zu orientiren. Es ist dieses auch ein Gegenstand, der, wenn er früherhin gänzlich versäumt seyn sollte, sich späterhin noch nachholen läßt, was mit dem Mangel an Fertigkeit weniger der Fall ist, und deßhalb ist die Forderung der Bekanntschaft mit demselben schon an sich nicht ungerecht. Eben so leicht kann man aber auch eine Nothwendigkeit nachweisen.

Wir haben zwar so eben zugegeben, daß ein Organist mit einem einfach ausgesetzten Choral-Buche mit passenden Zwischenspielen und mit einer Sammlung von leichten Orgelstücken zu Vor- und Nachspielen so weit ausreiche, daß er bei einer richtigen Anwendung derselben, die Erbauung wenigstens nicht

störe. Diese Forderung dürfen wir nach der gegenwärtigen Lage der Dinge wohl schwerlich steigern, da noch viele hinter ihr zurückbleiben. Dieses aber auch zugegeben, läßt es sich doch nicht leugnen, daß es selbst bei dem Spielen eine sehr unangenehme Sache sey, wenn man auch nicht die geringste Kenntniß von dem Bau der Harmonie hat und dem Componisten ganz blindlings folgen muß. Man kann auch schon mit Recht den Schluß machen, ein Organist, dem dieser Gegenstand ganz gleichgültig ist, hat auch im Ganzen für sein Fach wenig Sinn, sonst würde er sich schon gedrungen fühlen, über das, was er spielt, auch näher nachzudenken. Dazu kommt aber, daß nicht alles, was er spielt, ausgefetzt, sondern auch vieles beziffert ist. Das ist ja der Fall bei allen alten, in unseren Gemeinden vorhandenen, geschriebenen Choral-Büchern, die sich an vielen Orten gewiß erst nach Jahren ganz entbehren lassen. Der Organist erscheint nun aber schon in keinem vortheilhaften Lichte, wenn in einem solchen Buche selbst in der Melodie und dem Basse verbotene Octaven- und Quinten-Folgen vorkommen, wie ich selbst schon gesehen habe. Wenn er nun, aber auch beim Spielen einen Fehler nach dem andern gegen die Harmonie macht, so läßt sich das doch wohl schwerlich rechtfertigen. Er mag sich freilich damit trösten, daß keiner in der Versammlung dieses bemerke, da vielleicht sein eigenes Ohr nicht beleidigt wird. Wer aber auch so wenig muskalisches Gehör

hat, daß er unter mehreren Tönen die falschen nicht heraus zu finden vermag, auf den muß dennoch ein überall richtiges Spiel einen angenehmen Eindruck machen und er wird dadurch also auch besser erbauet werden. Es beruhet ja hier alles auf Naturgesetzen und ein in etwa musikalisches Ohr, das nie von Dissonanzen in der Musik gehört hat, wird dennoch durch eine nicht gehörige Vorbereitung und Auflösung derselben gestört werden, wenn es auch keinen Grund davon angeben kann.

Es finden sich endlich in diesen bloß bezifferten Choral-Büchern, so wie auch in vielen ausgefetzten, keine Zwischenspiele. Ohne alle Kenntniß des General-Basses ist man aber nicht im Stande, solche zu machen; denn es muß ja dabei, wie schon oben bemerkt worden ist, oft von einer Tonart in die andere übergeleitet werden, und um dieses zu können, ist es nöthig, mit den Ausweichungen von der einen in die andere bekannt zu seyn. An ein eigenes Vor- oder Nachspiel ist bei dieser Beschränkung, wenn es nicht aus wenigen geistlosen und oft unharmonischen Griffen oder aus elender Dubelei bestehen soll, gar nicht zu denken.

Hoffentlich werden schon diese wenigen Gründe, zu denen sich bei einiger Steigerung der Forderungen noch sehr viele hinzusetzen ließen, die Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit einer theoretischen Kenntniß der Musik in's Licht setzen.

Schwieriger dürfte indessen hier die genaue Be-

zeichnung derselben seyn. Daß man sich für die Zukunft mit dem, was leider bis jetzt von vielen nur und noch nicht einmal geleistet wird, nicht begnügen könne, bedarf keines weitläufigen Beweises. Es ist doch wirklich eine zu dürftige Kenntniß des General-Basses, oder eigentlich gar keine zu nennen, wenn mancher etwa bloß folgende Regeln kennt: Bei einer unbezifferten Bassnote wird außer ihrer Oktave noch die Terz und Quinte dazu genommen, zu der 6 noch die 8 und 3, zur 5 noch die 8, zur 7 die 3 und 5, zur 6_3 die 3, zur 3_4 noch die 6, zur 4_2 die 7, und dabei noch weiß, was ein =||= oder h allein, ein =||= oder h neben der Ziffer oder ein Strich durch dieselbe bedeutet. Jeder, der nach Ziffern singen lernt, weiß ungefähr eben dasselbe. Und doch erfahren manche bei dem Spielen eines bezifferten Chorals nicht viel mehr, weil ihre Lehrer selbst nicht mehr wissen und die Zeit zu kurz ist; denn besonders ehemals wurden, wenigstens in der hiesigen Gegend, manche so recht im Sturmschritte zum Organisten gestempelt. Bei den ehemaligen Prüfungen der Lehrer durch die Schul-Commissarien und nachherigen Schul-Inspektoren wurde die Musik sehr als Nebensache behandelt, weil sie oft selbst nichts davon verstanden, und nicht immer einen tüchtigen Musiker zur Hand hatten, dem sie diesen Gegenstand übertragen konnten. So kam mancher mit allem Glanze durch die musikalische Parthie, der einige leichte Handstücke ziemlich fertig

spielte und damit die bezeichnete Kenntniß des General-Basses verband. Hätte aber auch der Examinator eine gründliche Kenntniß der Musik gehabt, so würde er dessenungeachtet wenig mehr haben fordern können, da die Stelle doch besetzt werden mußte, und keine tauglichere Subjekte dazu vorhanden waren.

Bei dem gegenwärtigen Stand der musikalischen Bildung in den Seminarien kann man aber offenbar mehr fordern.

Zuerst sollte doch jeder die gewöhnlichen Dur- und Moll-Tonarten, ihre Behandlung und ihre Verwandtschaft unter einander kennen. Ohne eine gehörige Bekanntschaft mit diesem Gegenstand kann er ja nicht einmal einen gründlichen Unterricht auf dem Clavier geben. Er muß jede Tonleiter ohne Anstoß mit der gehörigen Applikatur spielen können und er thut wohl, wenn er diese Uebung recht oft für sich anstellt, weil ihm dadurch das Spiel aus jeder Tonart sehr erleichtert werden wird, welches namentlich für den Organisten von großer Wichtigkeit ist. Es giebt manche, auch nicht ganz ungeübte Spieler, die zurückschrecken, wenn sie ein Tonstück mit Kreuzen oder Be'n stark vorgezeichnet finden. Das wird aber bei einem häufigen Durchspielen der verschiedenen Tonleitern gewiß weniger der Fall seyn. Es wird dazu ja auch gar keine musikalische Geschicklichkeit und eben so wenig viele Zeit erfordert; denn jeder müßige Augenblick, etwa

in der Dunkelstunde, kann dazu benutzt werden, und in jeder gewöhnlichen Clavier-Schule findet sich hierzu eine hinlängliche Anleitung. Vortreflich ist dieser Gegenstand in dem Auszug aus J. B. Logier's System der Musik-Wissenschaft auseinandergesetzt; ein Werk, das ich überhaupt jedem, dem es um eine gründliche Kenntniß der Musik zu thun ist, zu seinem Studium ein für allemal dringend empfehlen will.

Zweitens muß er mit der Bildung, Veränderung und Behandlung der Akkorde vertraut seyn. Er muß deshalb selbstredend die Intervalle kennen, aus welchen sie bestehen, und die verschiedene Lage, in welcher sie vorkommen.

Was die Akkorde an und für sich betrifft, so kann sie der Anfänger im Orgelspielen aus jeder gründlichen Anweisung zum General-Basse kennen lernen. Auch folgendes kleine und wohlfeile Werkchen: „Grundzüge des General-Basses, nebst Aufgaben für angehende Choral-Spieler, von V. F. Engstfeld,“ wird ihm hier schon sehr gute Dienste leisten. Die Lage der Akkorde ergibt sich da, wo die Melodie angegeben ist, von selbst, wiewohl auch dann noch manche Veränderung angebracht werden kann. Es führt diese nicht nur oft zu einer gefälligen Harmonie, sondern ist auch, um verbotene Fortschreitungen zu vermeiden, nothwendig. Der in der Beilage No 10 genommene Gang ist fehlerhaft, weil im Tenor oder in der

zweiten Stufe von unten ah mit demselben Tone im Basse Oktaven bilden, welches, wie gleich bemerkt werden wird, eine verbotene Fortschreitung ist. Um diese zu vermeiden, kann man die unter No 11 angeführte Harmonie nehmen, wo bei der 4ten Note durch die Verdoppelung der Sexte g die Oktavenfolge vermieden wird. Die Lehre von den Akkorden und ihren Fortschreitungen gehört zwar eigentlich nicht hierher, weil diese Schrift keine musikalische Grammatik seyn, sondern nur angeben soll, daß der Organist diese verstehen müsse. Da mir aber schon mehrere vorgekommen sind, die von diesem Gegenstande wenig oder gar nichts zu wissen scheinen, so erlaube ich mir über denselben einige Andeutungen. Der Kenner mag sie überschlagen, dem Nichtkenner aber mögen sie zur Ermunterung dienen, das bisher Versäumte nachzuholen.

Bei den Akkorden muß man die consonirenden und dissonirenden unterscheiden.

Zu den letzten gehören alle, in welchen eine Dissonanz vorkommt, und diese entsteht, wenn in einer Tonleiter ein Intervall näher, als eine kleine Terz, also näher als einen ganzen und einen großen halben Ton an das andere tritt. So bald dieses geschieht, wird das Gehör beunruhigt und sehnt sich nach einem consonirenden Klange. Nach dieser Erklärung wäre nun eigentlich die Septime keine Dissonanz, welche doch überall dafür gehalten wird. Sie ist es auch eigentlich nicht sowohl in Beziehung auf den Grund,

ton, sondern auf die Oktave, mit welcher sie eine Secunde bildet.

Jedes in einem Akkorde vorkommende dissonirende Intervall muß nun vorbereitet und aufgelöst werden, d. h. es muß in dem vorhergehenden Akkorde schon als Consonanz da gewesen seyn, und im folgenden in die vom Gehör erwartete Consonanz übergehen. Die Septime hat dabei immer das bestimmte Verlangen, einen halben Ton zu fallen, so wie die damit verbundene Terz einen halben Ton steigt. In dem Beispiel Nro 12 ist die erste Note auf der 4ten Stufe *f* ein consonirendes Intervall, denn sie bildet zum Grundton die Oktave; dann wird sie aber in Beziehung zum Grundtone *g* zur Septime, und geht zur Auflösung einen halben Ton tiefer in *e*, so wie die vorhergehende Terz *h* einen halben Ton höher in *c*.

Auch von den Fortschreitungen, von einem Akkorde zum andern, muß ein Organist sich die erforderlichen Kenntnisse verschaffen, um nicht in grobe Fehler zu verfallen. Dazu rechnet man die Folge von zwei Oktaven, oder zwei reinen Quinten in gerader Bewegung *) unmittelbar nach einander. Am

*) Die Bewegung ist bekanntlich dreierlei: 1. Die gerade, wenn zwei Stimmen zugleich auf- oder absteigen. 2. Die Seitenbewegung, wenn eine Stimme liegen bleibt und die andere allein fortgeht. 3. Die Gegenbewegung, wenn die eine Stimme auf- und die andere abwärts steigt, oder umgekehrt.

schlimmsten ist es, wenn diese Oktaven oder Quinten, oder beide zusammen in den äußern Stimmen vorkommen. In der Beilage No 13 ist beides der Fall, wie die Bezeichnung a lehrt. Bei b kommen bloß Oktaven und bei c bloß Quinten vor. Diesen Fehler kann man durch die Gegenbewegung oder durch die Verdoppelung des einen oder andern Intervalls, worauf schon oben hingedeutet worden ist, vermeiden, wobei indessen die Terz nie fehlen darf, weil diese allein den harten und weichen Dreiklang unterscheidet.

Drittens wird aber auch einem Organisten die Kunst unumgänglich nöthig seyn, einen Choral aus einem Ton in den andern zu versetzen oder zu transponiren, wenn er nicht manchmal in Verlegenheit kommen soll. Bei der Aufführung einer Kirchenmusik ist dieses oft durchaus nöthig. Die Orgeln, welche nicht im Cammerton stehen, deren es noch viele giebt, sind gegen die Blasinstrumente zu hoch und der sogenannte General-Baß, die bezifferte Stimme für die Orgel, muß deßhalb in einen tiefern Ton transponirt oder, wie einige sich lieber ausdrücken, supponirt werden. Eben so sind für diese Orgeln selbst einige Choräle zu hoch und das gilt wohl von allen, die etwa bis in das zweigestrichene f steigen, welches unter andern bei der Melodie: „Soll' ich meinem Gott nicht singen,“ aus d moll in der zweiten und letzten Strophe, und eben so in: „Straf' mich nicht in deinem Zorn,“ aus f dur in

der zweiten der Fall ist. Aus diesem Grunde ist auch vielleicht die erstere in dem Choral-Buche von Fischer, wo sie unter dem Namen: „Lasset uns mit Jesu ziehen,“ vorkommt, und mehreren andern aus c moll gesetzt, in welcher, ihr auch nicht ursprünglichen eigenthümlichen Tonart, sie aber für eine Orgel im Sammertone wieder zu tief steht.

Es ist mir auch schon vorgekommen, daß in mancher Melodie die Gemeinde zu hoch hinauf steigt, welches ihr sehr schwer abzugewöhnen ist; denn man kann sie, wenn sie einmal im Zuge ist, durch tiefere Töne nicht wohl zurückhalten. Dafür kenne ich nun kein besseres Mittel, als die Melodie so hoch zu spielen, daß sie sich zu der falschen Höhe nicht mehr erheben kann.

Zwar kommen die angegebenen Fälle nicht unvorhergesehen, und man kann sich deshalb dadurch helfen, daß man die erforderliche tiefere oder höhere Ton-Versehung auf dem Papiere vornimmt und dann darnach spielt. Theils kostet aber auch dieses wieder Zeit, theils können doch Fälle vorkommen, wo man in Verlegenheit gerathen muß, wenn man auch selbst den leichtesten Satz nicht zu transponiren versteht. Es gehört ja dazu übrigens eben so wenig große Kenntniß als Fertigkeit, sondern nur einige Uebung, die ja keiner in seinem Fache scheuen darf. Mir sind in Franken und Sachsen selbst gewöhnliche Landleute vorgekommen, die nach einer kurzen Durchsicht einen bezifferten Bass sogleich trans-

ponirten, ohnerachtet sie wegen ihrer Geschäfte wenig Zeit auf die Musik verwenden konnten.

Viertens ist eben so einem Organisten die Kenntniß, von einer Tonart in die andere auszuweichen, sehr nothwendig. Ohne diese Kunst kann er nicht einmal erträgliche und harmonisch-richtige Zwischenspiele, und noch viel weniger Vorspiele machen. Doch selbst dann, wenn man diese demselben ganz erlassen und den Gebrauch fremder Arbeiten gestatten wollte, kann er sie doch nicht ganz entbehren. Es kann leicht der Fall vorkommen, daß zwei aus verschiedenen Tönen gehende Melodiceen ununterbrochen hinter einander folgen müssen, wie dieses nicht selten bei starken Communionen und bei andern Gelegenheiten geschieht. Mir ist es wohl vorgekommen, daß dann Organisten, die zugleich Vorsänger waren, sich dadurch halfen, daß sie den letzten Vers ohne Begleitung der Orgel sangen, und dann nach Beendigung desselben ohne Weiters in die Tonart der folgenden Melodie einfielen. Das ist freilich nicht so auffallend, als wenn die Orgel bis zu Ende mitgetönt hätte, und dann mit einemmal ein Luftsprung in die neue Tonart gemacht worden wäre; allein es bleibt doch immer ein sehr mangelhafter und erbärmlicher Behelf. Wie die Uebergänge von einem Ton in den andern zu machen sind, darauf ist schon oben in dem Capitel über die Zwischenspiele hingedeutet worden.

Fünften muß der Organist auch mit den Kirchen-Tonarten bekannt seyn. Es ist sehr nachtheilig gewesen, daß man diese die alten Tonarten genannt und, um ihr Alterthum zu begründen, ihnen sogar griechische Namen gegeben hat. Der erste, welcher dieses unbefugter Weise that, soll Glarianus (gestorben 1563 als Professor zu Freiburg) gewesen seyn. Dadurch hat man sich veranlaßt gefunden, diesen wichtigen Theil der kirchlichen Musik in die Klostammer zu verweisen, und ihn als einen solchen zu betrachten, der eben des Besehens werth sey, dessen genaue Kenntniß aber den Organisten unserer Tage erlassen werden könne. Daher ist dieser Gegenstand in mehreren Anweisungen für Organisten so oberflächlich behandelt worden, daß seiner besser gar nicht gedacht worden wäre, weil das, was davon vorkommt, nichts nützen, sondern nur zu irrigen Ansichten Veranlassung geben kann. So könnten dadurch manche auf den Gedanken kommen, der Unterschied zwischen den Kirchen-Tonarten und unserm Dur und Moll sey bloß in der Lage des halben Tons zu suchen und die ionische Tonart mit unserm e dur, die äolische aber unserm a moll vollkommen gleich. Daß diese Meinung aber irrig sey, wird sich aus einer nähern Beleuchtung dieses wichtigen Gegenstandes hinlänglich ergeben.

Unsere Absicht kann es übrigens hier nicht seyn, einen gründlichen Unterricht über die genannten

Tonarten zu geben; denn dieses würde sich schon mit dem uns vorgesteckten Plane nicht vereinigen lassen. Wer dazu Lust hat, dieses für den Choral so wichtige und angenehme Feld zu durchwandeln, dem empfehlen wir das ausgezeichnete, in der Vorrede angeführte Werk von P. Mortimer, durch welches nach unserer Ueberzeugung in der Choral-Kunst ein neues, bisher vielen verborgenes Licht angezündet worden ist.

Schon der gelehrte M. J. C. Albrecht *) fragt: „Muß denn Einer, der sich heutiges Tages „der Musik beleihtigt, eine Erkenntniß von den „alten Modis musicis (Tonarten) haben?“ und antwortet darauf: „Ja, und um zweier Ursachen „willen. Nämlich: man muß solches wissen, erst- „lich der Historie wegen, daß man darin nicht „ganz und gar unwissend sey, sondern erforderlichen „Falls Rede und Antwort davon geben könne; zwei- „tens muß ein Mensch, der die Musik überhaupt, „besonders aber das Clavier, zu seinem Hauptzweck „erwählt hat, eine hinlängliche Erkenntniß davon „zu erlangen sich bestreben, weil man noch heut „zu Tage viele Choral-Gesänge in der Kirche hat, „welche nach alten Modis gesetzt sind. Wer also „einem solchen Liebe sein gehörig Recht thun will, „der muß nothwendig den Modum und dessen Eigen-

*) Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. 1761. S. 67.

„schaft wissen, sonst würde er überall seine Unwis-
 „senheit in diesem Stücke verrathen.“ P. Mor-
 timer sagt in dem bereits angeführten Werke:
 „Es ist höchst sonderbar, daß die einzige Kunst,
 „welche alle Menschen interessirt, vom höchsten
 „Staatsgebieter an bis zur niedrigsten Magd, zu-
 „gleich auch die einzige ist, welche noch kein Ele-
 „mentarbuch besitzt. Wenn dem künftigen Cantor
 „in der Schule gesagt würde: Du bist bestimmt,
 „in der Kirche ein wichtiges Amt zu übernehmen,
 „wozu allerlei Kenntnisse nöthig sind; aber hier ist
 „nicht der Ort, dir diese Kenntniß beizubringen, du
 „wirfst sie auch in keinem Buche finden, sondern du
 „magst zusehen, wie du sie selber entdecken kannst;
 „so würde dieß ein sehr seltsamer Unterricht seyn;
 „aber man verfährt im Grunde noch seltsamer; denn
 „man macht ihn nicht einmal auf jene Kenntnisse
 „aufmerksam, sondern man läßt ihn Sonaten spie-
 „len, und denkt, der Choral werde sich hernach
 „von selbst finden. Die Beschuldigung ist hart; ohne
 „Zweifel wird es Ausnahmen geben, aber wenn
 „die Lehrbücher wirklich in diesem Tone sprechen,
 „so darf man kaum vermuthen, daß der Ausnahmen
 „sehr viele seyn werden.“

Jeder kann sich indessen selbst leicht von der
 Nothwendigkeit der Kenntniß der Kirchen-Tonarten
 überzeugen, wenn er nur das mehrgenannte Choral-
 Buch von Natorp aufschlägt, und unter vielen
 andern die Melodien: „Ach Herr! mich armen

Sünder;“ „Christ lag in Todesbanden;“ „Christus der uns selig macht;“ „Erschienen ist der herrlich' Tag,“ näher betrachtet. Die erste scheint, nach dem Anfange und Schluß zu urtheilen, aus e dur zu gehen; allein es fehlt nicht nur die Vorzeichnung von dieser Tonart, sondern auch die ganze Behandlung hat nichts mit derselben gemein. Die in der zweiten herrschende Tonart hält man für d moll; wobei es aber auffallen muß, daß kein h vorgezeichnet ist, und auch in der Melodie keins vorkommt. Die dritte hält man für eine Melodie aus g moll, welches man zwar nach der Vorzeichnung, aber nicht nach dem Schlusse kann. Noch weniger kann man endlich begreifen, warum bei der vierten fis und eis vorgezeichnet sind, da sie doch aus e moll zu gehen scheint. Vermuthet man hier vielleicht einen Druckfehler und schlägt nun Gläser's Choral-Buch oder Natorp's Melodien-Buch, die mir gerade zur Hand liegen, auf, so findet sich in dem erstern bloß fis, in dem letztern gar nichts vorgezeichnet, obgleich durch besondere Vorzeichnungen im Context die Melodie ganz dieselbe geworden ist. Welches von diesen dreien Büchern hat nun Recht? Natorp's Choral-Buch; denn die Sache verhält sich auf folgende Weise: Die gedachte Melodie geht eigentlich aus d dorisch, wie sie sich auch im Kühnau findet und ist in dem vorhin genannten Werke um einen Ton erhöht. Da nun diese Tonart, wie aus der Beilage Nro 14 hervorgeht, die

beiden halben Töne zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe hat, so müssen, wenn sie aus e genommen wird, nothwendig fis und eis vorkommen und also auch vorgezeichnet werden. Man braucht also nur mit Berücksichtigung der Vorzeichnung die Tonleiter eines Chorals aufzuzeichnen, und zu bemerken, zwischen welche Stufen die beiden halben Töne fallen, um dann vermittelst der Beilage No 14 zu bestimmen, aus welcher Tonart derselbe geht.

Wir könnten leicht noch eine Menge ähnlicher Beispiele anführen; allein diese wenigen werden schon für unsern Zweck hinreichen, dem Organisten die Nothwendigkeit der Kenntniß der Kirchen-Tonarten einleuchtend zu machen. Bei einer nähern Erwägung dessen, was wir darüber bemerken wollen, wird er hoffentlich noch mehr zu dieser Ueberzeugung gelangen; denn da wir vermuthen müssen, daß manche Organisten von den alten Kirchen-Tonarten entweder gar keine, oder doch keine klare und richtige Kenntniß haben, ja vielleicht gar zu glauben geneigt seyn möchten, man mache ihnen durch die Beibehaltung und durch die in unserer Zeit wieder lauter werdende Reklamation derselben eine ganz unnöthige Mühe, so halten wir es für unsere Pflicht, diesen für den Kirchen-Gesang so wichtigen Gegenstand aus den in unserer Vorrede angegebenen Gründen etwas weitläufiger abzuhandeln, als man sonst hier erwarten sollte.

Die Kirchen-Tonarten sind dadurch entstanden, daß man auf jedem der sieben Töne eine Tonart anfang und dann weiter fortführte, bei welcher man bloß die halben Töne, welche sich zwischen e und f, und zwischen h und c bildeten, eintreten ließ. Dadurch mußten nothwendig ganz andere Tonleiter entstehen, als die, welche wir vermöge unsers Dur und Moll kennen. Dabei ist indessen zu bemerken, daß von h gar keine Tonart ausgeht, weil ihm die reine Quinze fis fehlt, ohne welche eine jede sehr unkräftig auftreten würde. So entstand dann die in der Beilage Nro 14 angegebene Tabelle, wie man sie in den gewöhnlichen Lehrbüchern verzeichnet findet. Aus diesen allein geht indessen der Unterschied der alten Tonarten noch nicht hervor, und wir müssen deßhalb, um diesen genauer kennen zu lernen, auf die folgende weitere Auseinandersetzung dieses Gegenstandes verweisen. Diese Tonreihen wurden nun in 6 authentische (ächte oder selbstständige) und in 6 plagalische (entlehnte, hergeleitete) eingetheilt, so daß jede Haupttonart eine Nebentonart erhielt, welche stets in der Unterquarte begann. „Unter den frühern Alten vor der Epoche der Reformation,“ sagt Mortimer in dem von ihm angeführten Werke, „war es gewöhnlich, zu jeder authentischen Tonart eine plagalische Gefährtin zu suchen, die einige Aehnlichkeit mit ihr hatte, um die Psalmen und andere Stücke antiphonienweise, oder abwechselnd gegen einander zu singen. Das

„Chorweise Singen, einander gegenüber, lag aber nicht im Plane der Reformatoren, weil sie die Lieber von der ganzen Gemeinde gesungen wissen wollten, und sie nahmen darum nur diejenigen Tonarten an, die zu dem Zwecke gebraucht werden konnten.“ Da sich nun in der lydischen und hypolydischen, in der hypoäolischen und hypophrygischen, von denen sich die letzte auch von der phrygischen bloß dadurch unterscheidet, daß sie, phrygisch genommen, in der Quinte anfängt und schließt, nur sehr wenige Gesänge fanden, weil das ihnen Eigenthümliche nicht genug Charakteristisches hat, so blieben nur acht Tonarten: die ionische, hypoionische, mixolydische, phrygische, dorische, hypodorische, äolische, hypomixolydische, und diese waren auch zu Luther's Zeiten vornehmlich im Gebrauch.

Wir wollen es nun versuchen, eine kurze Darstellung dieser Tonarten zu geben, die zwar diesen Gegenstand nicht erschöpfen, aber doch hoffentlich die Aufmerksamkeit auf seine große Wichtigkeit für die Choral-Musik lenken wird.

Betrachten wir nun die beiden zuerst genannten Tonarten, die ionische und hypoionische, so finden wir zwischen ihnen und unserm Dur keinen Unterschied. Daraus folgt aber nun nicht, daß man jede Melodie aus Dur, nach Belieben auch eine ionische oder hypoionische nennen könne. Will man sich richtig ausdrücken, so muß man sagen, die

Choral, Melodien unserer Vorfahren in unsern gewöhnlichen Dur-Tonarten können in zwei Classen getheilt werden, die nach ihrem Charakter so verschieden sind, daß sie die eine für authentisch, die andere für plagalisch erklärten. Man vergleiche einmal die Melodien: „Vom Himmel hoch da komm' ich her,“ „Ein' feste Burg ist unser Gott,“ „Valet will ich dir geben,“ „Wachet auf! ruft uns die Stimme,“ mit den Melodien: „Schmücke dich, o liebe Seele,“ „Nun ruhen alle Wälder,“ „O Lamm Gottes unschuldig,“ „Christe! du Lamm Gottes,“ so werden sie uns zwar alle gefallen, aber wir können doch in beiden Classen einen eigenthümlichen Charakter nicht verkennen und es ist etwas anders, was uns in den ersteren, als was uns in den letzteren anzieht. Keinem in den Kirchen-Tonarten bewanderten Componisten würde es auch in den Sinn gekommen seyn, umgekehrt zu: „Vom Himmel hoch da komm' ich her,“ die hypoionische, und zu „Schmücke dich, o liebe Seele,“ die ionische Tonart zu wählen, wie etwa der eine die Melodie: „Wie schön leucht' der Morgenstern,“ aus d, der andere aus es, ein dritter aus e und ein vierter wohl gar aus f setzt; und dabei nur darauf sieht, daß keine zu hohe und keine zu tiefe Töne für die Stimmen vorkommen. In den vorhin zuerst genannten vier Melodien ist offenbar eine gewisse Kraft und Stärke und in den letzteren mehr Anmuth und Lieblichkeit vorherrschend. Man könnte die er-

stern männlich, die andern weiblich nennen. Doch man möchte die Frage aufwerfen: Ist dieses nicht vielleicht bloß zufällig und ein Werk der Componisten, von denen der eine das Gefühl stärker und kräftiger; der andere zwar schwächer, aber lieblicher und anmuthiger ansprechen wollte? Wir müssen diese Frage verneinen; denn der Grund dieser bemerkten Verschiedenheit läßt sich leicht nachweisen. Die Melodien der ionischen Tonart gehören der ersten Oktave an, und sind darum größtentheils in c oder d dur gesetzt. In diesen kann nun die Quinte eine Hauptrolle spielen und sowohl Bewegungen über als unter sich leiten. Daß aber die Quinte einer Tonart eine vorzügliche Kraft gebe, darauf ist bereits aufmerksam gemacht und der Mangel der reinen als ein Grund angegeben worden, weshalb sich auf h keine Tonart gebildet hat. Späterhin werden wir ebenfalls Veranlassung finden, diese Bemerkung zu wiederholen.

Die hier ausgesprochenen Regeln sind nun freilich nicht ohne Ausnahme. So giebt es Melodien der ersten Oktave oder ionische, die allerdings dieselben überschreiten, z. B. Jesus! meine Zuversicht, und selbst die vorhin angeführte: „Wachet auf! ruft uns die Stimme.“ Ist aber diese nur in ihnen die herrschende, und haben sich ihre Bewegungen in denselben vorzüglich festgesetzt, so kann die Melodie auch etwas über sie hinaus spielen, ohne daß sie sich deshalb ihr Eigenthumsrecht auf dieselbe vergiebt, obgleich solche, die an beiden Oktaven Antheil neh-

men, bei den Alten zu den seltenern gehören. Eben so kann eine Weise aus g oder selbst aus a dur gehen und doch zur ersten Oktave gerechnet werden, z. B. „Freu' dich sehr, o meine Seele,“ und „Nun lob', mein' Seel', den Herrn.“

So sind also die Melodien der Alten in Dur zweierlei, nämlich Melodien der ersten Oktave oder authentische, und Melodien der zweiten Oktave oder plagalische. Die ersteren werden zur ionischen, die zweiten zur hypodionischen Tonart gezählt und unterscheiden sich hinlänglich durch den bereits angegebenen Charakter. Beide waren eben sowohl ein Eigenthum der weltlichen, als der kirchlichen Musik. Damit jedoch hier einiger Unterschied stattfinden möchte, so gab man ihnen für die Kirche eine andere Behandlung, als bei der weltlichen Musik Statt zu finden pflegt. Es ist nach mehreren Lehrbüchern eine feststehende Vorschrift geworden, daß ein Choral in Dur zuerst in die Quinte ausweichen müsse, die man auch überall beobachtet findet. Man vergleiche unter andern in Natorp's Choral-Buch die Weisen: „Mein Herzens-Jesu, meine Lust,“ „O, daß ich tausend Zungen hätte,“ „Die Jugend wird durch's Kreuz geübet,“ „Gott ist mein Lied.“ Die Cantoren zur Zeit der Reformation benutzten zwar diese Ausweichung auch mit, aber sie war bei ihnen nicht zum Gesetz geworden und sie erscheint in mehreren bekannten Kirchen-Melodien entweder gar nicht oder doch erst spät. Man vergleiche unter

andern: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr',“
 „Aus meines Herzens Grunde,“ „Es ist gewißlich
 an der Zeit,“ „Jesus meine Zuversicht,“ „Von
 Himmel hoch da komm' ich her,“ „O Herre Gott!
 dein göttlich Wort,“ „O Lamm Gottes, unschul-
 dig,“ „Schmücke dich, o liebe Seele“ und meh-
 rere andere.

Hieraus geht deutlich genug hervor, worauf
 bereits aufmerksam gemacht worden ist, wie sehr
 unsern Vorfahren daran gelegen war, die kirchliche
 von der weltlichen Musik zu unterscheiden. Bloß
 aus diesem Grunde wurde in dem angegebenen Falle
 die Ausweichung in die Quinte vermieden, oder
 doch sehr sparsam gebraucht; denn daß ihnen an
 und für sich dieser Gang nicht unangenehm war,
 zeigt der Umstand, weil es ihnen bei solchen Ton-
 arten, z. B. bei den dorischen, die in der welt-
 lichen Musik nicht existirten, gleichsam ein dringen-
 des Gesetz war, sobald als möglich in die Quinte
 auszuweichen.

Von den beiden genannten Tonarten gehen wir
 nun zu der mixolydischen über. Sie ist eine
 Tonart auf der Quinte dur, die aber die Eigen-
 schaft der Tonika an sich hat. Wenn sie also aus
 g. genommen ist, womit ihre Tonleiter anfängt und
 bloß die ganzen Töne anhaltend, nicht fis, wie
 g dur, sondern f hat, so muß sie sich durch die
 Beglassung von fis und die Einführung von f an-
 kündigen. Eben dadurch erhält nun auch der Ton g

eine besondere Wirkung, weil er nun nicht als Tonika, wie in g dur, sondern als Quinte von c erscheint. Daß dieses einen sehr großen Unterschied mache, davon kann sich jeder leicht überzeugen, der auch nichts von den alten Tonarten kennt. Er spiele nur einmal den Anfang der Melodie: „Nun danket alle Gott,“ aus g dur, als ob es eine Melodie aus d dur seyn sollte, wie in der Beilage Nro 15, a angegeben ist, so bleibt zwar dieselbe Melodie, wie b zeigt, aber sie verliert ganz den sonst ihr eigenthümlichen Charakter. Der Grund davon liegt darin, weil d nicht mehr als Dominante, sondern als Oktave, also offenbar weit schwächer wirkt. Um sich von der Kraft der mixolydischen Tonart zu überzeugen, spiele man nur einmal: „Gelobet seyst du, Jesu Christ,“ nach derselben mit Einführung von f, wie es in dem Choral-Buch von Natorp gesetzt ist und auch aus g dur mit fis, wie es unter andern im alten König steht. Auch jeder gänzlich Unkundige der Kirchen-Tonarten wird hier einen bedeutenden Unterschied bemerken und der ersten Art, wegen ihrer größern Kraft, offenbar den Vorzug geben. Die mixolydische Tonart schließt indessen keineswegs fis gänzlich aus, denn sie nimmt ja, wie schon erinnert worden, den Gang von der Tonika, also von c dur, weil sie aus g geht. So wie nun c dur sehr gerne in die Quinte g ausweicht und dadurch nothwendig fis einführen muß, so auch g mixolydisch, wovon

auch gleich in der zweiten Zeile von „Gelobet seyst du, Jesu Christ,“ ein Beispiel vorkommt. Wer aber g mixolydisch ganz in g dur umwandelt, der bildet dadurch eine Melodie von der zweiten Oktave, die nothwendig an Kraft verlieren muß, weil, wie schon bemerkt, die Quinte darin weniger wirksam ist. Darin liegt nun auch wohl der Grund, weshalb die Zahl der mixolydischen Melodien aus dem Alterthum so gering ist, weil mehrere in Melodien der zweiten Oktave reducirt worden sind. Wir wollen damit nicht behaupten, als ob diese zu den schlechten gehörten; denn die oben angeführten würden uns leicht widerlegen; allein eine mixolydische kann durch eine solche Verwandlung nur verlieren, denn es ist etwas ganz anderes, wodurch diese und etwas ganz anderes, wodurch jene ihren Werth erhält. In dem Choral-Buche von Ratorp sind mehrere Melodien, die sich bei andern reducirt finden, wie schon aus der Vorzeichnung, nach welcher der halbe Ton zwischen die dritte und vierte und zwischen die sechste und siebente Stufe fällt, hervorgeht, ihrem Ursprunge gemäß mixolydisch gesetzt; z. B. „Gelobet seyst du, Jesu Christ,“ „Gott sey gelobet und gebenedeyet,“ „An Wasserflüssen Babylon.“ Nur bei: „Es ist das Heil uns kommen her,“ ist dieses nicht geschehen, sonst hätte die Vorzeichnung von dis wegfallen müssen. Der Grund liegt vielleicht darin, weil sie schon früh nicht mehr streng mixolydisch war, ohnerachtet sie

noch später in dem Dresdener Gesangbuche vom Jahr 1656, wie die Beilage No 16 zeigt, so vorkommt, wo sie aus g mixolydisch überall, mit Ausnahme der vorletzten Note, ohne *his* gesetzt ist. Uebrigens dient diese Melodie zum Beweis, daß dieser Tonart auch eine sehr freudige Bewegung zukommt.

Die mixolydische Tonart kann auch noch einen andern Ursprung haben, als den bereits angegebenen von c ionisch. Da g die Unter-Dominante von d dorisch ist, und diese Tonart die große Sexte hat, so erhält dadurch g die große Terz, wird tauglich, sich abzusondern und einen selbstständigen Ton zu bilden. Durch diesen doppelten Ursprung aus c ionisch und d dorisch erhält diese Tonart eine große Mannigfaltigkeit; denn sie beweist eben deshalb ein Bestreben, in beide auszuweichen, wovon sich unter den Psalmen-Melodien mehrere Beispiele finden *).

Diese drei Tonarten sind als besondere Modificationen von dur zu betrachten, von denen die ionischen Melodien von der ersten und die hypoionischen Melodien von der zweiten Oktave enthält. Die mixolydische sondert sich durch die Quinte ab, unterscheidet sich aber durch die beständige Neigung zur Tonika, und zu ihren Ausweichungen, und würde,

*) Man vergleiche das angeführte Werk von Mortimer. S. 33.

wie schon bemerkt, reducirt eine Melodie von der zweiten Oktave liefern.

Den Charakter der mirolydischen Tonart bezeichnet Buttstett (Organist in Erfurt, † 1727) als ernsthaft, und Prinz (Cantor in Sorau, † 1712) als lustig, etwas gemäßig. Mortimer behauptet in seinem schon oft angeführten Werke, sie schicke sich zu allen gottesdienstlichen Empfindungen, die nicht mit Traurigkeit verbunden wären und man könnte sie darum feierlich, ernsthaft, erhaben und majestätisch nennen. Dieses erwogen ist eigentlich die mirolydische Melodie: „An Wasserflüssen Babylon“ zu dem Liede: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld,“ nicht geeignet; denn eine mirolydische Melodie paßt für die Passion eben so wenig als eine phrygische für Weihnachten*). Nimmt man aber an, daß in dem gedachten Liede nicht sowohl Klage über das Leiden Jesu, sondern mehr Preis und Dank über das durch dasselbe uns erworbene Heil enthalten ist, so läßt sich die Wahl rechtfertigen. In der mirolydischen Tonart finden sich, außer einigen Psalmen-Melodien, nur noch wenige, weil wahrscheinlich mehrere, wie schon erinnert wor-

*) Wir finden zwar die alte Weihnachts-Melodie: „Christum wir sollen loben schon“ und der bereits genannte Glareanus nennt sie sogar phrygii elegantissimum exemplum; allein es gehört dieses eben so zu den Seltenheiten als der Gebrauch derselben zu Lobgesängen überhaupt, z. B. zu dem bekannten: „Herr Gott dich loben wir.“

den, in solche von der zweiten Oktave reducirt worden sind. Erhalten haben sich noch: „Gelobet seyst du, Jesu Christ,“ „Komm, heiliger Geist, erfüll' die Herzen deiner Gläubigen,“ „An Wasserflüssen Babylon,“ „Es ist das Heil uns kommen her,“ „Gott sey gelobet und gebenedeiet.“

Von der mixolydischen Tonart gehen wir nun zu der phrygischen über.

Beide haben das gemein, daß sie durch Absonderung der Quinte von der Tonika, deren Eigenschaft jene behält, entstehen, aus einem doppelten Ursprung abgeleitet werden können und ganz besonders dazu geeignet sind, gottesdienstliche Anbetung auszusprechen, die phrygische mehr mit Demuth, die mixolydische dagegen mit Freudigkeit und Preis. Werner in seiner Orgelschule nennt die phrygische Tonart eine Art von e moll mit f statt fis, und ohne den Gebrauch des dis. Auf diese Weise bildet sich freilich ihre Tonleiter, welche den halben Ton zwischen der ersten und zweiten und der fünften und sechsten Stufe hat. Allein es kommt hier sowohl die kleine, als große Terz vor und wenn die Quinte oben liegt, ist sogar beides dieser Tonart vollkommen angemessen. Man nehme unter andern nur den Anfang der Melodie: „Es wolle Gott uns gnädig seyn.“ Freilich findet man hier in den meisten neuen Choral-Büchern die große Terz, wahrscheinlich aus dem Grunde, damit man diese Tonart nicht von vorn herein mit e moll verwechseln möge, was

indeß bei den Alten gar nicht vorkommen konnte, weil sie sich durchaus ohne e moll behalfen, und es am wenigsten bei der phrygischen Tonart gelitten haben würden. Richtiger sagt man also mit Mor timer: Die phrygische Tonart ist eben sowohl Moll als Dur und eben so gut Dur als Moll, oder sie ist die Tonart, die ausschließlich weder Dur noch Moll ist. Der Grund dieser Erscheinung liegt in ihrer doppelten Ableitung von a äolisch und e ionisch, indem sich nämlich e als Dominante von a, und auch als Terz von e absondern, und eine eigene Tonart bilden kann, die indessen nichts enthalten darf, was dem Charakter der ursprünglichen Tonika zuwider ist. Wird sie nun von a äolisch abgeleitet, so ist sie Moll und von e ionisch Dur. Daher kommt dieser Tonart eine große Abwechslung zu und man findet in derselben ein und eben dieselbe Melodie, welche man nach der Behandlung des einen mehr für Moll, nach der des andern mehr für Dur halten sollte; auch wird sogar in ein und derselben damit abgewechselt. Eine solche verschiedene Behandlung hat die Melodie: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ erfahren, die wir in der Beilage Nro 17, um dieses näher zu belegen, nach König, Kühnau und Graun neben einander gesetzt haben, womit man auch die im Choral-Buche von Natorp vergleichen kann. In jedem Falle bleibt sie immer eine sehr schöne Melodie, ob sie gleich nach dem ersten Beispiele in Dur, nach dem zweiten in Moll, und

nach dem dritten abwechselnd in Dur und Moll erscheint.

Aber nicht in allen Fällen ist ein solches Verfahren zulässig. So würde es sehr matt klingen, wenn man die Melodie: „Christus, der uns selig macht,“ in Dur anfangen wollte, wie es nach Beilage Nro 18, a in dem Choral-Buche von König *) der Fall ist, der ein großer Freund des Reducirens gewesen zu seyn scheint, und unter andern auch die treffliche mixolydische Melodie: „Gelobet seyst du, Jesu Christ,“ in eine matte Melodie von der zweiten Oktave umgewandelt hat. Noch weit schlimmer würde es freilich seyn, wenn man, wie in b, in g dur schließen wollte. Das auffallendste Beispiel aber, wie eine phrygische Melodie durch Verwandlung in Dur ganz verhunzt werden kann, hat Kirnberger an der Melodie: „Ach Gott, vom Himmel, sieh darein,“ geliefert. Es findet sich in der Beilage Nro 19. Man spiele diese Melodie einmal mit ihrem Baß in Dur in der zweiten, und denn mit dem phrygischen in der dritten Zeile; und der sehr verschiedene Eindruck derselben wird sogleich jedem, der auch nicht Musiker ist, oder doch kein Wort von den Kirchen-Tonarten gehört hat, sogleich auffallen. Worin liegt nun aber der Grund, daß sich diese Melodien: „Christus, der uns selig

*) Man vergleiche damit den Anfang dieser Melodie in Natorp's Choral-Buch, um sich davon ganz zu überzeugen.

macht“ und „Ach Gott, vom Himmel, sieh darein,“ nicht eben so behandeln lassen, wie „Ach Herr! mich armen Sünder,“ da sie doch alle der phrygischen Tonart angehören? Bloß darin, weil jene ersten beiden durch die Reduktion Melodieen der zweiten Oktave werden, und dadurch ihre ganze Kraft verlieren, welches bei der letzten der Fall nicht ist. So bald dieses bei einer phrygischen Melodie durch Veränderung geschieht, darf sie eben so wenig, als eine mixolydische reducirt oder in phrygisch Dur genommen werden, denn die Folgen sind dann bei beiden ganz dieselben. Die phrygische Tonart liebt wegen ihrer langsamen Bewegung vorzüglich tiefere Töne und bei den Alten findet sie sich immer in e. Höher als in g ist sie wohl nie gekommen. In derselben sind uns noch mehrere Melodieen erhalten worden, unter denen wir nur an folgende erinnern wollen. „Ach Gott, vom Himmel, sieh darein,“ „Es woll' uns Gott gnädig seyn,“ „Christus, der uns selig macht,“ „Mitten wir im Leben sind.“

Die dorische Tonart, welche wir jetzt folgen lassen wollen, wurde dem Range nach unter den Kirchen-Tonarten für die erste gehalten, und in ihr finden sich die feierlichsten Gesänge gesetzt. Sie ist eine Art von Moll, in welcher die große Sexte herrschend ist, zu Melodieen der ersten Oktave bestimmt und leidet nur die tiefen Töne. Die Alten brauchten dazu den Ton d ohne Vorzeichnung mit b, wodurch sie sich von d moll unterscheidet. Gebrauch

man e dazu, wie dieses, was wir schon oben angedeutet haben, in dem Choral-Buch von Natorp bei der Melodie: „Erschienen ist der herrlich' Tag,“ geschehen ist, so muß fis und cis vorgezeichnet werden. Der Gebrauch der großen Sexte giebt dieser Tonart eine große Feierlichkeit. Eine Folge derselben ist die Verwandtschaft mit der mixolydischen, wodurch sie eigentlich authentisch wird, und eine besondere Stärke erhält. Solche dorische Melodien, die weniger von der mixolydischen Natur an sich haben, sind auch weniger kräftig. Daher paßt es auf sie, wenn sie Buttstett munter, freudig und gravitätisch nennt, und Prinz andächtig und temporirt. Wir haben indessen schon oben gesehen, daß die mixolydische Tonart auch von der dorischen abgeleitet werden kann und darum eine Tendenz zeigt, auch in diese auszuweichen. Dieses würde aber nicht möglich seyn, wenn der dorischen die große Sexte fehlte, denn alsdann würde die mixolydische auch die große Terz nicht haben können, weil die große Terz der Unterquinte und die große Sexte der Tonika dem Tone nach immer gleich sind. So ist z. B. c die Unterquinte von g und e, die große Terz von c und die große Sexte von g. G ist die Unterquinte von d und h, die große Terz von g und die große Sexte von d u. s. w.

Eine andere Eigenthümlichkeit der dorischen Tonart ist die Ausweichung in die Quinte, welche den Gesang, besonders, wenn sie aufwärts geschieht,

wie hier immer, sehr hebt. Darum ist sie für eine Tonart, in welcher sich die erhebendsten Gesänge finden, vorzüglich passend. Man vergleiche nur die dorischen Melodien in Ratorp's Choral-Buche: „Christ lag in Todesbanden,“ wo der Uebergang in die Quinte am Ende der ersten, der fünften und sechsten Zeile vorkommt. Dasselbe ist der Fall in „Christ, unser Herr, zum Jordan kam,“ wo sie sich auch noch am Schlusse der siebenten Zeile zeigt. Der Grund dieser allerdings sehr wichtigen Freiheit liegt darin, daß sie ihr unbeschadet ihres kirchlichen Charakters gegeben werden kann. Sie wird nie unser gewöhnliches Dur, weil ihr die große Terz nicht zukommt, und eben so wenig Moll, weil die große Sexte in ihr herrschend ist. Am wenigsten nähert sie sich der phrygischen Tonart und es ist darum zum Sprichwort geworden: A doris ad phrygium, durch welches man den plötzlichen Uebergang von einer Sache zur andern bezeichnete. Umgekehrt ist dieses nicht der Fall; denn die phrygische Tonart geht nicht selten in die dorische über. Der Grund liegt wenigstens zum Theil darin, weil man ja auch von d dur nicht geradezu in e dur übergeht; denn wenn dieses geschehen sollte, so müßte man erst in a ausweichen. Eben so geht der Weg von der dorischen zur phrygischen über die äolische Tonart. Dagegen ist d die Untersecunde von e phrygisch und es dient eben so sehr zum Nachdruck, diese bei der phrygischen Tonart zu gebrauchen, als bei g mixolydisch die Einführung

des f. In der reformirten Kirche sind 42 Psalmen in dieser Tonart gesetzt und auch die lutherische Kirche hat mehrere Melodien in derselben, unter welchen wir nur: „Christ ist erstanden,“ „Christ lag in Todesbanden,“ „Erschienen ist der herrlich' Tag,“ „Jesu, meine Freude,“ „Vater unser im Himmelreich,“ nennen wollen. Die plagalische Gefährtin der dorischen Tonart ist die hypodorische. Sie gehört zwar auch der ersten Oktave an, hat aber keine Gefährtin, wie die dorische an der mixolydischen, durch welche sie authentisch werden könnte. Auch zeichnet sie sich von dieser noch dadurch aus, daß die kleine Sexte in ihr herrschend ist, und daß sie nicht in die Quinte- und Quarte-Dur, sondern in die Quarte-Moll ausweicht, welches keiner andern Tonart verstattet ist. Nach Buttstett soll sie einfältige, demüthige und traurige Empfindungen ausdrücken. Die Zahl der Melodien in derselben ist nicht groß. Mortimer führt als Grund davon an, weil die phrygische Tonart dieselben Empfindungen ausdrücke, und es der Kirche gezieme, die stärkere Sprache öfterer hören zu lassen als die schwächere. Nach ihm ist die bekannte und schöne Melodie: „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,“ eine hypodorische, die aber nach unsern gewöhnlichen Choral-Büchern nach Vorzeichnung, Anfang und Schluß in d oder e moll erscheint. Werner in seiner Orgelschule rechnet sie zu den äolischen, dagegen zählt er die aus einer ächt dorischen in eine

äolische umgewandelte Melodie: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit,“ zu den hypodorischen, welches sich noch weit weniger rechtfertigen läßt. Keinem mit den Kirchen-Tonarten vertrauten Musiker würde es eingefallen seyn, diesem kräftigen Liede des frommen Alberts, eine Weise in einer plagalischen Tonart zu geben.

Wir gehen jetzt zur letzten unter den authentischen Tonarten über, nämlich zur äolischen. Diese ist eine Art von Moll von der zweiten Oktave, in welcher die kleine Sexte herrschend ist. Man nimmt gewöhnlich an, daß die äolische Tonart mit unserm Moll einerlei sey, und wenn man freilich bloß auf den Anfang und Schluß sieht, so läßt sich nichts dagegen einwenden, denn viele äolische Melodien werden eben so den Melodien aus a moll gleich gehalten werden, als mehrere ionische denen aus c dur. Was aber oben von den ionischen Melodien bemerkt wurde, daß sie durch die sparsame Ausweichung in die Quinte, einen gewissen kirchlichen Charakter annehmen, eben das gilt noch weit mehr von der äolischen Tonart; denn sie darf weder in die Quinte noch Quarte ausweichen, welches aber in a moll geschieht. Zwar geht a äolisch allerdings auch in die Quinte über; allein in die phrygische, welche ausschließlich weder Dur noch Moll ist.

Doch es ist eigentlich nicht sowohl diese ihr verbotene Ausweichung in die Quinte, welche sie

vorzüglich kirchlich macht, sondern vornehmlich ihre Verbindung mit der phrygischen Tonart, die ihr eben das ist, was der dorischen die mirolydische und durch welche sie ihre Kraft bekommt, authentisch zu seyn. Da die phrygische Tonart in der weltlichen Musik gar nicht vorkommt, so hat sie durch diese Gefährtin ein hinlängliches Mittel, ihren kirchlichen Charakter zu verwahren und wurde deshalb auch immer sehr hochgeschätzt. In ihr sind mehrere treffliche Melodien vorhanden, unter welchen wir nur die bekannten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten,“ „Auf meinen lieben Gott,“ „Herzliebster Jesu! was hast du verbrochen,“ „Allein zu dir, Herr Jesu Christ,“ „Nun sich der Tag geendet hat“ anführen wollen. Buttstett nennt die äolische Tonart angenehm und lieblich, und Prinz gemäßigt, zärtlich und etwas traurig, welches wegen der ihr eigenen Mannigfaltigkeit alles von ihr gelten kann.

Unter den oben genannten Tonarten bleibt uns nur noch die hypomirolydische übrig. Sie ist plagalisch, hat die große Sexte und gehört der zweiten Oktave an. Zwar hat sie nach der Beilage No 14 gleiche Tonleiter mit der dorischen Tonart; allein diese ist bloß darum gewählt, weil in beiden der halbe Ton zwischen der zweiten und dritten, und zwischen der sechsten und siebenten Stufe vorkommt. Man findet aber keine hypomirolydische Melodien aus d, wie es bei den dorischen der

Fall war, sondern aus g mit der Vorzeichnung von b, oder aus a mit der Vorzeichnung von fis. Die meisten Ueberreste derselben in unseren Choral-Büchern sind von der letzten Art. Sie dienen dazu, um die Vergleichung mit der äolischen Tonart zu erleichtern. Dagegen hat die hypomixolydische aus g mit b die Bequemlichkeit, mit der mixolydischen abzuwechseln.

Die hypomixolydische Tonart hat mit der mixolydischen ein gleiches Schicksal gehabt; denn ihre meisten Melodien sind entweder vergessen oder reducirt worden. Merkwürdig ist es, daß eine unserer bekanntesten Melodien, wenigstens dem ersten Theile nach, hypomixolydisch gesungen wird; nämlich: „Wer nur den lieben Gott läßt walten,“ ohnerachtet sie ächt äolisch ist. In allen uns vorliegenden Choral-Büchern finden wir sie indessen äolisch behandelt. Nur Gläser macht hier eine Ausnahme; denn in seinem Choral-Buche findet sie sich hypomixolydisch. Der Grund davon liegt wohl darin, weil Gläser in seinem Choral-Buche vorzüglich die Melodien der reformirten Kirche berücksichtigt, und diese, wie schon oben angegeben, die gedachte Weise aus einer äolischen in eine hypomixolydische verwandelt hat. Buttstett legt dieser Tonart den Charakter der Bescheidenheit bei.

Diese kurze Uebersicht der alten Kirchen-Tonarten kann diesen Gegenstand keineswegs erschöpfen. Dazu gehört eine gründlichere und weitläufigere

Behandlung desselben, wie wir sie bereits in dem mehrmals angeführten Werke von Mortimer erhalten haben.

Wenn wir es gerne gestehen, daß dasselbe von uns hier ganz vorzüglich benutzt worden ist, so ist dieses doch keineswegs geschehen, um aus demselben gleichsam einen in etwa ergänzenden Auszug zu geben, sondern vielmehr zum Selbststudium desselben einzuladen. Wer dieses thut, dem werden freilich unsere wenigen Bemerkungen über den besprochenen Gegenstand sehr entbehrlich werden; allein wir sind seines Danks gewiß, wenn wir ihm dazu die Veranlassung gegeben haben sollten.

Wir erlauben es uns indessen, noch mit wenigen Worten auf die große Wichtigkeit der behandelten Kirchen-Tonarten für den Kirchen-Gesang aufmerksam zu machen, um auch nach unserer kurzen Darstellung derselben jeden, der ihnen in etwa seine Aufmerksamkeit schenkt, von der Richtigkeit unserer Behauptung, daß dem Organisten ihre Kenntniß unentbehrlich sey, überzeugen zu können; denn diesem darf doch das, wodurch so viele Melodien ihre Eigenthümlichkeit und ihre eigentliche kirchliche Würde erhalten, nicht unbekannt bleiben.

Wer nur einige Kenntniß von dem Charakter der angeführten Tonarten hat, wird dadurch schon gegen eine oft sehr unpassende Wahl der Melodie, wozu man fast aus allen ältern und neuern Gesangbüchern eine Menge der auffallendsten Beispiele

liefern könnte, gesichert seyn. Er wird z. B. nicht für Weihnachten Melodien in der dorischen und phrygischen Tonart wählen; denn die erste paßt wegen ihres ernstlichen langsamen Ganges, und die letztere wegen des ihr eigenthümlichen starken Ausdrucks vornehmlich trauriger Empfindungen nicht zu der kindlichen Freude an diesem Feste. Dagegen wird ihm die letztere vornehmlich zu Passions-Gesängen und die erstere auf Ostern sehr willkommen seyn. Er wird jedem Liede, in welchem eine Stärke der Empfindung herrscht, eine Melodie in einer authentischen Tonart zulegen; aber hier zwischen einer traurigen und freudigen wohl unterscheiden. Darum wird er nicht leicht eine Verwechslung machen zwischen der dorischen Melodie: „Christ, unser Herr, zum Jordan kam,“ und der phrygischen: „Es wolle Gott uns gnädig seyn,“ zwischen der phrygischen: „Ach Gott, vom Himmel, sieh' darein,“ und der mixolydischen: „Es ist das Heil uns kommen her,“ zwischen der ionischen: „Balet will ich dir geben,“ und der phrygischen: „Ach Herr! mich armen Sünder,“ welches wegen des Versmaßes wohl möglich wäre.

Wie die Kenntniß der Kirchen-Tonarten zur Berichtigung der Melodien und zur Beurtheilung der bei ihnen vorkommenden Varianten beitragen könne, darauf ist schon oben hingewiesen worden, und wir übergehen daher hier die weitere Ausführung dieses Punktes. Wichtiger scheint es uns aber

auf die große Mannichfaltigkeit aufmerksam zu machen, welche die Melodien durch den Gebrauch der alten Kirchen-Tonarten erhalten. Schriftsteller lassen sich mehr oder weniger aus ihrem Styl erkennen und eben so auch Componisten. Mehrere unter denselben haben so eigenthümliche und oft wiederkehrende Gänge, daß man sich hier nicht leicht täuscht. Dasselbe zeigt sich auch in Melodien von ein und demselben Meister. Man vergleiche unter andern die Weisen: „Freuet euch, ihr Christen alle,“ und „Ach! was soll ich Sünder machen,“ beide von Hammerschmidt, und man wird eine gewisse Aehnlichkeit sehr leicht auffinden. Stellt man aber nun die Melodien: „Christ lag in Todesbanden,“ „Ach Gott, vom Himmel, sieh' darein,“ „Es ist gewißlich an der Zeit,“ „Ein feste Burg ist unser Gott,“ zusammen; so wird man an ihnen eine große Mannichfaltigkeit wahrnehmen, ohnerachtet sie nach Kambach *) alle von Luther sind. Der Grund davon liegt darin, daß sie alle, hinsichtlich der Kirchen-Tonarten, verschieden sind, wodurch auch wegen der besondern innern Einrichtung einer jeden eine große Verschiedenheit entstehen mußte. Es ist freilich wahr, der Componist ist eben dadurch mehr gebunden; aber er wird auch zugleich geleitet, und hinläng-

*) Ueber D. M. Luther's Verdienst um den Kirchen-Gesang. S. 226.

liche Gelegenheit finden, hier ebenfalls sein Talent zu zeigen. Man erwäge nur, wie bereits angedeutet worden ist, welche eine verschiedene Behandlung unter andern die phrygische Tonart verträgt. Wer ihr diese gehörig zu geben versteht, wird dadurch sehr viel wirken können.

Es ist zu bedauern, daß die acht genannten Kirchen-Tonarten nicht mehr in der Kirche gleichmäßig vertheilt vernommen werden; denn drei derselben, die mirolydische, hypodorische und hypomirolydische kommen weit seltener vor, als die übrigen. Dadurch würde sich sonst die kirchliche Musik hinlänglich von der weltlichen unterscheiden, und zugleich ein Mittel besitzen, die verschiedensten Gefühle und Empfindungen anzuregen, wodurch die allgemeine Erbauung nur gewinnen könnte. Wenn diese Zeit nun gleich nicht wiederkehren dürfte; so müssen wir doch wünschen, daß Organisten das noch Vorhandene derselben gehörig würdigen und darum auch die Bekanntschaft mit ihnen nicht gänzlich vernachlässigen mögen, wozu wir durch unsere kurze Darstellung derselben recht sehr ermuntern wollen.

Eine geistliche Rede, in welcher die Bibelsprache wiederhallt, wird uns gewiß mehr zusagen, als eine, in welcher wir Schiller und Göthe hören. Wie es aber eine kirchliche Schriftsprache giebt, eben so hat man auch, wenn wir dieses Wort gebrauchen dürfen, eine kirchliche Tonsprache,

die gewiß nicht minder als jene alle Berücksichtigung verdient. Luther's Bibel-Üebersetzung ist ein Eigenthum der Kirche geblieben, und keine neuere hat sie verdrängen können; ja, es würde ihr um so weniger gelingen, je moderner sie wäre. Möchten uns doch auch seine und andere ausgezeichnete Melodieen in den alten Kirchen-Tonarten nicht entzogen werden, und darum jeder, den sein Amt dazu auffordert, es der Mühe werth halten, sich mit ihnen bekannt zu machen.

Wenn wir es nun bei diesen angegebenen Forderungen an einen Organisten bewenden lassen, so fürchten wir weit eher den Vorwurf zu hören, daß sie zu gering, als daß sie zu hoch gestellt wären. Nach unserer Ansicht wird aber keiner, der sich auf dem von uns angegebenen Standpunkte befindet, die Erbauung stören, wohl aber fördern können, wenn er anders dazu den ernststen Willen hat, und damit muß man sich wohl unter den gegenwärtigen Verhältnissen im Allgemeinen genügen lassen. Wären an allen Gemeinden besondere Organisten-Stellen, so wie Prediger- und Schullehrer-Stellen, dann könnte man freilich hier weiter gehen. Allein in den meisten muß der Schullehrer diesen Posten mit versehen. Hat nun dieser kein ausgezeichnetes musikalisches Talent, was man unmöglich von jedem verlangen kann, so wird er auch in diesem Fache nichts Vorzügliches leisten. Die Erfüllung aber der bereits klar genug ausge-

sprochenen unerläßlichen Forderungen, und die zur Leistung derselben nöthige Kenntniß und Fertigkeit kann keinem nachgelassen werden. Auch hier muß etwas feststehen, um dem Mißbrauch immer mehr zu steuern, der leider noch an manchen Orten ungestört auf der vielstimmigen Posaune zum Lobe des Höchsten getrieben wird. Und hierzu keine Veranlassung zu geben, fordern wir auch nicht einmal mit Becker *) , daß der Organist ein eigenes Vorspiel geben könne. Ist er dazu nicht vollkommen befähigt; so braucht er viel besser fremde Arbeit von anerkannten Meistern. Hat er diese gehörig geübt und schätzen gelernt, so wird er am besten bestimmen können, ob er mit eigenen Leistungen auftreten könne oder nicht.

Sehr wenig werden aber endlich sechsstens alle gegebenen Anweisungen auf den Organisten wirken, wenn es ihm an einem wahrhaft kirchlichen Sinne mangelt. Die Wichtigkeit dieses Gegenstandes fordert uns auf, hierüber noch einige Worte zu sagen, wenn wir uns auch dadurch selbst einiger Wiederholungen schuldig machen sollten. Ohne diesen kirchlichen Sinn wird er die hohe Bedeutung seines Amtes nicht gehörig auffassen, in welchem er nicht sowohl das Ohr ergötzen, sondern das Herz zur Vernehmung des gött-

*) Rathgeber für Organisten von Carl Ferdinand Becker. Leipzig, 1828; bei E. B. Schwickert.

lichen Worts vorbereiten und das aus demselben Eingedrungenen befestigen und beleben soll. Dieses erwogen wird er, bei geringer musikalischer Befähigung, wenigstens thun, was in seinen Kräften steht. Wenn er von dem Prediger verlangt, daß er nie ohne gehörige Vorbereitung die Kanzel betrete, aber durch manche einfache Reden dennoch sehr erbauet wird; so liegt es ihm ganz nahe, daß jener dasselbe von ihm fordern könne, und daß auch sein einfaches Spiel nicht ohne Nutzen seyn werde. Dem Prediger von einiger musikalischer Kenntniß ist es immer sehr erfreulich, zu vernehmen, wenn der Organist wohl vorbereitet seinen Dienst thut, es liegt für ihn darin schon eine Anregung zur treuen Erfüllung seiner eigenen Pflicht, die harmonischen Töne begeistern ihn für seinen Vortrag und er verläßt selbst mit vielen seiner Zuhörer in einer freudigen Seelenstimmung einen Gottesdienst, in welchem sich alles zur Beförderung wahrer Erbauung einigte.

Wen wird ein Prediger befriedigen, der seinen Vortrag nicht einmal gehörig memorirt hat, oder der Sätze ohne allen Sinn und Zusammenhang in derselben einwebt? Der Organist kann nichts Besseres erwarten, der seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele oder den Choral selber nicht einmal geläufig vorträgt, oder Töne ohne allen Zusammenhang, wie sie ihm gerade in die Finger kommen, hören läßt. Wenn er dabei etwa auffallende Verstöße gegen die

Harmonie vermeidet, so thut er doch, genau genommen, eben nicht mehr, als wenn sich jener gegen grobe grammatikalische Schnitzer verwahrt. Beides ist gewiß noch sehr wenig. Der Organist, mit ausgezeichnete musikalischer Geschicklichkeit ausgerüstet, ohne kirchlichen Sinn, wird vielleicht noch mehr verderben, als mancher mittelmäßige Spieler. Er wird zwar das Ohr nie beleidigen, sondern im Gegentheil oft ergötzen; allein er wird die Aufmerksamkeit entweder auf sich kehren, was nicht seyn soll, oder da Gefühle und Empfindungen für diese Welt wecken, wo auf den Himmel hingewiesen werden soll. Viele werden es nicht für verpönt halten, wenn selbst der Prediger an einem Concert Gefallen findet, in welchem die Musik nicht auf ihrer niedern Stufe erscheint, wie etwa beim Tanze, sondern auf einer hohen und edlen; aber sie würden es doch, gelinde gesprochen, für sehr unanständig erklären müssen, wenn dasselbe unmittelbar vor dem Gottesdienste sich endigte oder kurz nach demselben seinen Anfang nähme, oder wenn ein Saal für dasselbe an das Gotteshaus gebauet würde. Macht es der Organist aber besser, der zu Ein- und Ausgängen, zu Vor- und Nachspielen Stücke wählt, oder selbst producirt, die der weltlichen Musik angehören, aber keine Spur von einem kirchlichen Charakter an sich tragen. Wir haben einen Organisten gekannt, der für einen tüchtigen Spieler galt und es auch war, aber wenigen kirchlichen

Sinn und Geschmack verrieth. So sehr man sein Spiel bewundern mußte, bei welchem er sich auch durch eine große Fertigkeit im Ziehen der Register auszeichnete, und dadurch ein schnell wechselndes Piano und Forte, ja selbst ein Crescendo bewirken konnte, so war es einem doch an heiliger Stätte zuwider und störend, und die wahre Erbauung ging dabei leer aus.

Wöchte es doch unsern Componisten für die Orgel gefallen, diesen Gegenstand ganz vorzüglich in's Auge zu fassen und nie zu vergessen, daß sie für die Kirche arbeiten, wie wir dieses, so weit unsere Beurtheilung und unsere Kenntniß in diesem Stücke reicht, ganz vorzüglich an einem Rink in Darmstadt rühmen müssen.

Wir könnten nun dem uns vorgesteckten Ziele gemäß zum Schlusse eilen. Da wir aber schon nach der Vorrede vornehmlich für wenig geförderte Organisten schreiben wollten, so glauben wir noch einige Bemerkungen über die Fortbildung im Orgelspielen hinzu fügen zu müssen. Es gehört zwar, wie schon bemerkt worden ist, sehr wenig dazu, um so viel leisten zu können, daß die Erbauung nicht gestört wird; allein es ist auch hier ein beständiges Fortschreiten sehr nothwendig, um den gerechten Forderungen, welche die Kirche an einen Organisten machen kann, immer mehr zu entsprechen. Die nöthigen theoretis-

ſchen Kenntniſſe, welche wir bereits angedeutet haben, kann ſich jeder etwa aus der Orgelſchule von Werner oder einem ähnlichen Werk ſammeln. Wir müſſen ihm indeſſen ganz vorzüglich Uebungen im Spielen ſelbſt empfehlen. Die meiſten unter denen, für welche wir ſchreiben, können ja doch nicht mit eigenen Leiſtungen auftreten, ſondern müſſen ſich an gute Meiſter halten, bei deren Benutzung es nicht ſowohl auf theoretische Kenntniß, ſondern auf praktiſche Fertigkeit ankommt. Wir rathen ihnen hier mit den leichtesten Orgelſtücken den Anfang zu machen, und bei ihnen vorzüglich ihre Aufmerkſamkeit auf einen guten Vortrag zu richten, der auf der Orgel, wie ſich von ſelbſt verſteht, ein ganz anderer iſt, als auf dem Clavier und vornehmlich eine genaue Achtung auf die vorkommenden Bindungen verlangt. Eben darum machen Orgelſtücke in der Regel auf dem Claviere einen geringen Effect, weil dieſe nicht gehörig ausgedrückt werden können. Selbſt die leichtesten unter ihnen, wenn ihnen anders der wahrhaft kirchliche Charakter nicht fehlt, werden bei einem guten Vortrage einen wohlthätigen Eindruck nicht verfehlen. Es liegt gerade das 22ſte Werk der Orgelſtücke von Ch. H. Nink, „Vier und zwanzig leichte Orgel, Präludien für die erſten Anfänger“ enthaltend, vor uns. Sie ſind wirklich leicht und erfordern keine große Fertigkeit; allein ſie werden bei einem guten Vortrage das Herz zur

Andacht besser vorbereiten, als künstlichere und schwerere ohne denselben. Die Menge kann ja ohnedem das Leichtere von dem Schwereren nicht genau unterscheiden, lernt aber sehr bald den Spieler von Gefühl und Empfindung kennen und achten. Wir können deshalb Anfänger im Orgelspielen nicht dringend genug auffordern, diesem wichtigen Gegenstand alle Aufmerksamkeit zu schenken und nicht eher zu schwierigen Stücken überzugehen, bis sie die leichtern recht geläufig und gut vorzutragen im Stande sind. Deshalb ist ihnen eine öftere Uebung auf der Orgel außer dem Gottesdienst sehr anzurathen, damit sie dieses Instrument immer mehr in ihre Gewalt bekommen, und gut behandeln lernen. Dem Clavierspieler macht im Anfange die gebundene Spielart allerdings einige Schwierigkeit; allein es sind Schwierigkeiten, die nicht sowohl Fingerfertigkeit, als Aufmerksamkeit fordern, und sich leicht überwinden lassen. Der Lehrer in der Schule hält sehr auf ein Lesen mit Ausdruck, weil dadurch jeder am besten beweisen kann, daß er das Gelesene versteht und sich auch andern am leichtesten verständlich macht. So zeigt auch jeder durch ein ausdrucksvolles Spielen, daß er selbst dabei empfindet und wird auch in andern am leichtesten richtig geleitete Empfindungen wecken. Wie es von dem Redner gilt: „Was aus dem Herzen kommt, das geht zu Herzen,“ eben so kann man von Spielern sagen: „Wer aus dem Herzen spielt, der spielt auch in das Herz.“

Der Choral bleibt indessen immer Hauptsache beim Gottesdienst, und es ist darum vor allen Dingen nöthig, daß sich der angehende Organist

auf den richtigen Vortrag desselben gehörig einübe. Hier ist es aber gewiß ein sehr verkehrter Gang, wenn er damit anfängt, wie es sonst wohl, aus Mangel an den nöthigen Hülfsmitteln, fast allgemein geschah, nach einem Choral-Buche, in welchem sich bloß die Melodie mit einem bezifferten Basse findet, zu spielen. Dazu gehört weit mehr Theorie und Praxis, als sich von einem Anfänger erwarten läßt. Keiner wird es aber doch wohl in Abrede stellen wollen, daß der Meister bei gehöriger Ueberlegung eine weit bessere Harmonie liefern könne, als der Schüler oft aus dem Stegreife. Daraus ergibt sich nun von selbst, daß der angehende Organist sich an ausgelegte Choral-Bücher halten sollte. Auf diese Weise bekommt die Gemeinde nichts Schlechtes zu hören, und er selbst wird immer mehr in den richtigen Bau der Harmonie eingeweiht. Auf keinen Fall erlaube er sich hier aber Veränderungen und Zusätze, weder im Chorale selbst, noch in den Zwischenspielen, wenn sie ebenfalls gegeben sind. Nicht zu gedenken, daß jeder Musikkundige diese eigene Fabrikwaare so gleich erkennt und dadurch in seiner Erbauung gestört wird; so ist es doch auch schon sehr unanständig, wenn der Schüler den Meister verbessern, und wie es oft den Anschein hat, ihm nachhelfen will. Der Anfänger halte sich also strenge an die vorgeschriebene Harmonie, die gewiß besser ist, als er sie geben kann, und übe sie fleißig, damit er im Greifen ganz sicher werde, und nicht erst suchen müsse. Der Griff darf nicht im mindesten schwanken, wenn die, welche er leiten will, fest stehen sollen.

Sehr anrathlich ist es endlich, wenn man die

erforderliche Kenntniß der Harmonie dazu besitzt, sich in schriftlichem Aussetzen der Choräle zu üben. Man schreibe die Melodie mit dem bezifferten Basse aus, und setze die Mittelsstimmen hinzu, späterhin lasse man die Bezifferung weg, und wähle selbst die Akkorde, und endlich halte man sich bloß an die Melodie und füge auch den Bass hinzu. Vergleicht man dann seine Arbeit mit der des Meisters, so wird man dadurch in der Bildung einer richtigen und passenden Harmonie immer weiter gefördert werden. Dabei spiele man die Melodie mit einem bezifferten oder unbezifferten Basse für sich, trete aber damit nur so lange im Nothfalle vor der Gemeinde auf, bis man im Stande ist, selbst etwas Tüchtiges zu liefern.

Wir schließen nun unsere Bemerkungen über den vorliegenden Gegenstand und empfehlen sie allen, denen die Beförderung eines wahrhaft erbaulichen Cultus in der evangelischen Kirche am Herzen liegt, zur gefälligen Berücksichtigung. Die Absicht bei der Herausgabe dieses Büchleins, über welche wir uns hinlänglich ausgesprochen, zu rechtfertigen, halten wir für überflüssig. Die Bestimmung aber, in wieweit sie dadurch erreicht werden kann und wird, müssen wir der schonenden Beurtheilung anderer und der Zeit selbst überlassen.

Druckfehler: Verbesserungen.

Da die Entfernung des Druckorts dem Verfasser die Durchsicht der Druckbogen vor dem Abdruck nicht gestattete, so haben sich leider nicht ganz wenige Druckfehler eingeschlichen, die der Leser gütigst entschuldigen und verbessern wolle; z. B.:

Seite 12. Zeile 19. v. o. lies: Windsöcke statt Windstücke.

- 17. — 11. v. o., so wie mehrmals später, l. Principal
st. Primigal.
- 26. — 6. v. u., so wie mehrmals später, l. ionisch
st. jonisch.
- 27. — 2. v. u. l. 2ⁿ — 1. st. 2ⁿ — 1.
- 34. — 14. v. o. l. Gastorius st. Galorius.
- 74. — 1. v. u. l. sie st. es.
- 79. — 12. v. o. l. zweimal: Einem st. einem.
- 80. — 5. v. u. l. G'mein st. G'meind'.
- 92. — 3. v. o. l. geschmacklosen Einschiebseln st. ge-
schmacklose Einschiebsel.
- 92. — 4. v. o. l. vermeintlichen st. vermeintliche.
- 92. — 4. v. u. l. dia st. die.
- 109. — 10. v. o., so wie mehrmals später, l. Subse-
mitonium st. Subsenitonium.
- 109. — 4. v. u. l. Quinte und Quarte st. Quarte und
Quinte.
- 110. — 2. v. o. l. weil st. wenn.
- 120. — 7. v. u. l. verwischt st. vermischt.
- 128. — 3. v. o. l. beseren st. Besserung.
- 144. — 3. v. o. l. Bersikel st. Versikal.
- 163. — 10. v. o. l. $\frac{3}{4}$ st. 6.
- 176. — 7. v. o. l. Tonleiter st. Tonleitern.
- 179. — 8. v. u. l. dieselbe st. dieselben.
- 179. — 5. v. u. l. derselben st. demselben.
- 181. — 17. v. o. l. der st. den.
- 182. — 4. v. u. l. wenn st. weil.
- 184. — 22. v. o. l. ionische st. ionischen.
- 184. — 22. l. hypotonische st. hypoinischen.

Von dem Verfasser dieses Werkes ist auch folgendes Schriftchen erschienen:

Kurze und faßliche Andeutungen einiger Mängel des Kirchen-Gesangs. Ein Neujahrsbüchlein für Jung und Alt. Iserlohn, 1832. Bei W. Langewiesche. Geh. 2 gGr. In Parthieen von 30 und mehr Exemplaren bedeutend billiger.

Zur Ausarbeitung dieses Schriftchens wurde der Herr Verf. von einem hochwürdigen Consistorium und Provinzial-Schul-Collegium aufgefordert. Auch ist es bereits in den Amtsblättern mehrerer Regierungen bestens empfohlen worden. Möchte es nur immer mehr in den Gemeinden verbreitet werden! Es würde dann seinen Zweck — Verbesserung unseres kirchlichen Gesanges — gewiß nicht ganz verfehlen.

In demselben Verlage erschien:

Franz Horn, Fortepiano. Kleine heitere Schriften. 1r, 2r u. 3r Theil. Jeder à 1 Thlr.

Ganz ausgezeichnet günstig beurtheilt in den Blättern für lit. Unterh. 1831 Nro 240, im Abendzeitungswegweiser 1831 Nro 94, im Gesellschafter, im Freimüthigen u. c.

D. Carl Rosenkranz, (Professor in Halle), Die Naturelreligion. Ein philosophisch-historischer Versuch. 1 Thlr. 20 gGr.

Dieses für Philosophen, Geschichtsfreunde, Theologen, überhaupt für Jeden, der auf wissenschaftliche Bildung Anspruch macht, äußerst wichtige Werk wurde unter Andern in den bekannten „Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik“ (1831 Nro 91—93) einer sehr ausführlichen gelehrten und empfehlenden Recension gewürdigt.

v. Tönges, Schicksale und Beobachtungen während des Rückzuges der französischen Armee aus Rußland vom November 1812 bis April 1813. 6 gGr.

Ein anspruchloses Schriftchen, welches namentlich in den Blättern für lit. Unterh. 1832 Nro 10 sehr empfohlen wurde.

Lies mich! Taschenbuch für gesellige Unterhaltung.
Jahrgang 1832. Gebunden, mit Goldschn. u.
Scheide. 1 Thlr. 8 gGr.

Dieses neue Taschenbuch hat bereits im Abendzeitungs-
wegweiser 1831 Nro 99 und in Nro 53 der Zeitschrift „Unser
Planet“ Jahrgang 1832 ein außerordentliches Lob ein-
erndet. Vergl. auch Jenaische Lit. Zeit. 1831 Nro 297. Die
Beiträge sind von D. Pustuchen-Glanzow, E. Caroli, E.
Hölterhoff und W. Jemand.

Der ewige Jude, didactische Tragödie von W.
Jemand. Gebunden 16 gGr.

Aus den bis jetzt erschienenen Recensionen dieses Werk-
chens erlauben wir uns, folgende Stellen auszuheben:

„Unstreitig am besten ist dem Verf. der ewige Jude
selbst gelungen. Fest und sicher führt Hasaver seine in
tausend Jahren gewonnene Philosophie durch. Und diese
Philosophie zeigt uns einen vernünftigen Glauben, dessen
genügende Wahrscheinlichkeit nicht aus dunkeln Gefühlen
entsprungen, sondern in bestimmten Umrissen vor der Seele
liegt. Sehr treffend ist die Individualität der Person mit
den von ihr ausgesprochenen religiösen Ansichten in Verbin-
dung gestellt. Vorzüglich schön geht durch die Zeichnung in
der tiefen Trauer des ewigen Wanderers der Mangel des
erwärmenden Lichtstrahls der Liebe ic.“

Zeitschrift Herrmann 1831 Nro 63.

„Der Hauptzweck dieser Tragödie ist ein didactischer,
so sehr der Verf. auch von warmer Liebe zur Poesie durch-
drungen ist. — Die Schlusszeilen:

„Wenn Du in Trost beharrst, so bleibst Du hier u. s. w.“
enthalten die wesentliche Idee, die dem Ganzen zum Grunde
liegt. Und damit ist denn der Gedanke ausgesprochen, das
aus dem Troste gegen Gott, aus der Entfernung von ihm,
die bald in Entzweiung mit ihm übergeht, nur ein unseliges
„Hierbleiben“ ein leeres, nichtiges, unwirkliches Da-
seyn hervor geht, das seinem Begriff nicht entspricht und das
bei endloser Dauer nur immer unbefriedigender erscheint. —
So lange Hasaver nur klagt und trost und flucht, bleibt
er in nie endender Unseligkeit, sobald er aber die göttliche
Erbarmung für sich ansieht:

„Du unerforschlicher! Allmächt'ger! Du,
Des Weltalls ew'ge Seele höre mich! u. s. w.“

wird sie ihm verheißen. — — Indem nun der Verf. die

Sage vom ewigen Juden von dieser Seite aufgefaßt hat, indem er den Ahasver am Schlusse zur lebendigen Erkenntniß seiner Unseligkeit und zum Gebet führt, und ihm darauf die Gnade Gottes und Erhebung aus dem irdischen zum wahren, vollkommenen Leben verkündigen läßt, hat er sich auf den höchsten Standpunkt gestellt, woraus die tiefsinnige Fabel betrachtet und das Räthsel des Lebens gelöst werden kann ic."

Westphälischer Anzeiger 1831. Nro 66.

Eine große Anzahl ganz poetischer Stellen und die überaus tüchtige Auffassung der Charaktere beweisen den Beruf des Verfassers zum Dichter, u. s. w.

Blätter f. literar. Unterhaltung 1832 Nro 129.

J. Holtzhaus, geographisches Lehr- und Lesebuch, zunächst für die Elementarschulen in Rheinland, Westphalen. Neueste Auflage. (In Commission.) Ungebunden 4 Sgr. Gebunden 5 Sgr. In Parthieen von 30 Exemplaren ungebunden 3 Thlr. Gebunden 4 Thlr.

Birkmann'scher methodologischer Schreibkursus. Zweite verbess. Auflage. Mit Umschlag. 6 gGr. In Parthieen von 30 Exemplaren 5 Thlr.

Unter der Presse befindet sich:

Taschenbuch zur Beförderung des Familienglücks.
(Von einem sehr geachteten Schriftsteller.)

Lies mich! Taschenbuch für gefellige Unterhaltung.
Jahrgang 1833.

A. Beilage

B. No. 1.

Jesus meine Zuversicht.

Melodie No. 2. a

Musical score for 'Jesus meine Zuversicht'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with two variations, marked '1.' and '2.'. Pedal markings 'ped.' are present under the piano accompaniment.

Ach Herr mich armen Sünder.

Melodie

b.

Musical score for 'Ach Herr mich armen Sünder'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with two variations, marked 'Man.' and 'ped.'. Pedal markings 'ped.' are present under the piano accompaniment.

Einfache Mel:

Aus meines Herzens Grunde.

No. 3.

Verschönerkte Mel:

Musical score for 'Aus meines Herzens Grunde'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with two variations, marked 'Einfache Mel:' and 'Verschönerkte Mel:'. The score ends with a double bar line.

A.

B.

N^o 4.

Schluss

Anfang der folgenden Zeile

C dur in C dur

Zwischenspiele.

C dur in G dur

N^o 5.

C dur in F dur

C dur in A moll

C dur in E moll

C dur in G moll

G dur in G dur

G dur in C dur

G dur in D dur

G dur in E moll

G dur in H dur

D dur in D dur

D dur in A dur

D dur in H moll

D dur in G dur

D dur in E moll

F dur in F dur

F dur in C dur

F dur in B dur

F dur in D moll

F dur in A moll

A moll in A moll

A moll in C dur

A moll in G dur

A moll in F dur

A moll in H dur

E moll in E moll

E moll in G dur

E moll in D dur

N^o 6

Fischer.

Christus der uns selig macht.

No. 7.

First system of musical notation for Fischer's part, 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.

Gläser.

First system of musical notation for Gläser's part, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with various note values, and the bass staff provides a supporting harmonic structure.

Natorp.

First system of musical notation for Natorp's part, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with some rests, and the bass staff provides a steady harmonic accompaniment.

Second system of musical notation for Fischer's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Second system of musical notation for Gläser's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Second system of musical notation for Natorp's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation for Fischer's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation for Gläser's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of musical notation for Natorp's part, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Fischer.

Ach Herr mich armen Sünder pp.

Handwritten musical notation for Fischer's part, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Gläser.

Handwritten musical notation for Gläser's part, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Natorp.

Handwritten musical notation for Natorp's part, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Handwritten musical notation for Fischer's part, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Handwritten musical notation for Gläser's part, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Handwritten musical notation for Natorp's part, second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Fischer.

Herzliebster Jesu, was hast du pp

Handwritten musical notation for Fischer's part, third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Gläser.

Handwritten musical notation for Gläser's part, third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Natorp.

Handwritten musical notation for Natorp's part, third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and moving lines.

Liturg (Ohne Antwort der Gemeinde) Liturg.

Orgelbegleitung zu dem 4 stimm. Gesang
a) des Chors, oder dem 1stimm. der Gemeinde.

b. Liturg.

Orgelbegl.

Ehre sei Gott in der Hö...he Der Herr sei mit euch Und mit da-nem Gei...ste Der Herr sei mit euch Und mit

deinem Gei...ste Danket dem Herrn dem er ist freundlich! Hal...te tu... ja Und sei-ne Gü-te währet e-wig-lich

Halle...tu... ja A...men. A-men A-men A...men A-men A-men A...men.

No 10. No 11. No 12. No 13. a b c

Dorische Phrygische Authentische Tonarten Lydische Mixolydische.
Aeolische Ionische Hypodorische Plagatische Tonarten Hypophrygische
Hypolydische Hypomixolydische Hypoaeolische Hypoionische

a b No 15.

Es ist das Heil uns kommen her. pp No 16.

König No 17.

Kühnau.

First system of musical notation for Kühnau. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of musical notation for Kühnau. Similar to the first system, it shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Fingerings are indicated. A double bar line is present at the end of the system.

Graun.

First system of musical notation for Graun. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of musical notation for Graun. Similar to the first system, it shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Fingerings are indicated. A double bar line is present at the end of the system.

Al Anfang der Melodie: „Christus der uns selig macht“

No. 18.

First system of musical notation for the 'Anfang der Melodie'. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated. A double bar line is present in the middle of the system.

Second system of musical notation for the 'Anfang der Melodie'. Similar to the first system, it shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Fingerings are indicated. A double bar line is present at the end of the system.

G. dur

Phrygisch

First system of musical notation for the Phrygian mode. The treble staff contains a melodic line with notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated. A double bar line is present in the middle of the system.


Second system of musical notation for the Phrygian mode. Similar to the first system, it shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Fingerings are indicated. A double bar line is present at the end of the system.

G. dur

Phrygisch

Third system of musical notation for the Phrygian mode. Similar to the previous systems, it shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Fingerings are indicated. A double bar line is present at the end of the system.





Fferlohn, 1832.

Bei W. Langewiesche.

Gedruckt bei A. Brune in Hagen.

2/3

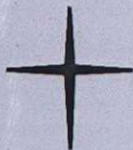
Der musikalische Singschendienst.

MU 07-11

F. Kessler, Der musikalische Kirchendienst



Schloßkirchen-
Gemeinde



**Ev.-Luth. Schloßkirchengemeinde
Schwerin**

Evangelisch-Lutherischer
Kirchenkreis Mecklenburg

Depositum in der Bibliothek des
Landeskirchenamts Schwerin
<https://nordkirche.bibliotheca-open.de/>



the scale towards document