

lichkeit mit den Blasinstrumenten; ihre Behandlung aber ist der des Klaviers sehr nahe verwandt. Daher scheint sie geeignet, uns aus vertrautem Gebiet in das fremdere der Harmoniemusik vorbereitend überzuführen, wie viel und wie wichtige Unterschiede sich auch zwischen beiden Organen ergeben werden.

Erste Abtheilung.

Die Orgelkomposition.

Erster Abschnitt.

Kenntniss des Instruments.

Die Töne der Orgel werden bekanntlich durch Pfeifen hervorgebracht, sobald das Niederdrücken einer Taste den Eintritt des Windes aus den Bälgen (Blasbälgen, Orgelbälgen) durch die Windlade u. s. w. in die Pfeife, die ertönen soll, gestattet. Der Mechanismus der Windführung, so wie die ganze Struktur des vielfach zusammengesetzten Werkes*) liegen ausser unserm hier gefassten Gesichtskreise; dem Komponisten ist nur wichtig, Ton- und Klangwesen, nebst Schallkraft und Spielweise des Instruments zu kennen und sich aus beidem eine sichere Vorstellung von dem Vermögen und Charakter desselben zu bilden.

1. Das Tonwesen.

Gehen wir (für die, denen es mehr oder weniger nöthig) bei der Erkenntniss der Orgel vom Anblick der Klaviaturen aus, durch die das Instrument zum Tönen gebracht wird: so haben wir zunächst zweierlei Klaviaturen zu bemerken, eine — oder auch zwei, ja drei und vier Klaviaturen, die wie bei dem Klavier für das Spiel mit den Händen bestimmt sind und

Manuale

heissen, und eine, auch wohl zwei Tastaturen, deren Tasten mit den Füßen angeschlagen (niedergedrückt) werden und den Namen

Pedal

führen.

Das Manual zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum dreigestrichnen *c*, *d*, auch *f* und *g*. Das Pedal zeigt eine Reihe Tasten vom grossen *C* bis zum eingestrichnen *c*, *d*, auch wohl *e*.

*) Wer sich hierüber näher unterrichten will, den verweisen wir auf Beckers Rathgeber für Organisten, Seidels „die Orgel und ihr Bau“, Töpfers Orgelbaukunst und eigne Anschauung unter Leitung eines Sachkundigen.

Die meisten Orgeln reichen im Manual und Pedal nicht weiter, als bis zu dem angegebenen höchsten *d*^{*)}; es scheint demnach rathsam, in der Komposition nicht höher zu setzen, zumal die Orgel — wie sich gleich zeigen wird — noch auf andern Wege weit höherer Tonreihen wenigstens für das Manual mächtig ist.

Das Tonsystem, was sich nach dem Anblick der Klaviaturen zu ergeben scheint, ist aber nicht auf eine einzige Reihe von Tönen oder von ertönen sollenden Pfeifen beschränkt; es sind mehrere, bei grössern Orgeln viele Pfeifenreihen, die durch dieselben Klaviaturen bald einzeln, bald zu zwei oder mehrern, bald allesammt vereinigt zur Wirkung kommen. Jede dieser Pfeifen- und Tonreihen heisst bekanntlich

Register

und wird mittels eines neben oder über den Manualen angebrachten Registerzugs (kurzweg auch Register genannt) zur Wirksamkeit eröffnet, so dass eine niedergedrückte Taste die von ihr abhängigen Pfeifen jedes Registers zum Tönen bringt, das gezogen worden ist. Angenommen es ständen im Manual einer Orgel die drei Register

Violon 8 Fuss,

Rohrflöte 8 Fuss,

Gedakt 8 Fuss

so würde also jedes dieser Register eine Reihe Pfeifen enthalten, die die Töne vom grossen *C* bis zum dreigestrichnen *d* (oder wie hoch die Klaviatur reicht) angäbe. Zöge nun der Spieler das erste Register, so brächte jede Taste ihre Pfeife in diesem Register zum Tönen, zög' er zwei oder alle drei Register, so würde jede Taste bei ihrem Anschlag die zwei oder drei Pfeifen der gezogenen Register zum Tönen bringen, es würde jeder Ton von zwei oder drei verbundenen Instrumenten (Pfeifen) angegeben werden.

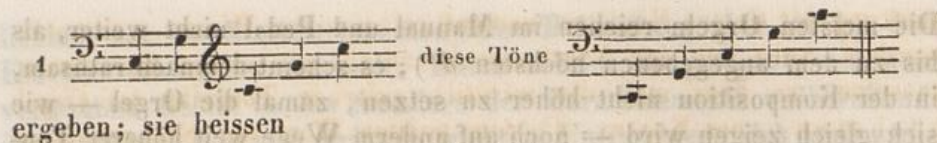
Diese Register nun sind vor allen Dingen nach der Tonhöhe und dem Toninhalt verschieden. Einige geben die Töne so an, wie wir sie oben genannt und wie sie auf dem Klavier erscheinen. Diese Register heissen

achtfüssige,

oder haben Achtfusston^{**)}. Andere geben statt des geschriebenen Tons die tiefere Oktave, so dass also die Noten

^{*)} Alten und unvollkommenen Werken (Orgeln) fehlt bisweilen das grosse *Cis*, oder auch ein Theil der tiefsten Oktave, oder die Töne der Obertasten. Auf dergleichen Mangelhaftigkeiten ist nicht weiter Rücksicht zu nehmen, da sie nur zu den seltenen Ausnahmen gehören.

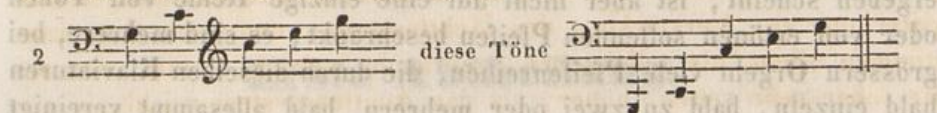
^{**)} Die Pfeife des tiefsten Tons (Gross *C*) hat acht Fuss Länge; daher der Name. Die folgenden Namen sind in gleicher Weise zu erklären.



ergeben; sie heissen

sechszehnfüssige,

oder haben Sechszehnfusston. Andre geben statt des geschriebenen Tons die zweite tiefere Oktave, so dass also die Noten



ergeben; sie heissen

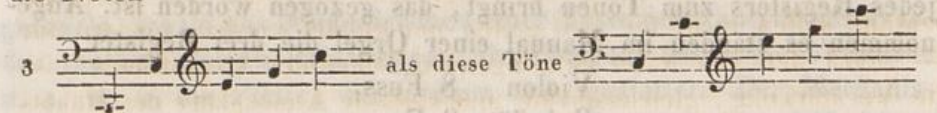
zweiunddreissigfüssige,

oder haben Zweiunddreissigfusston.

So giebt es nun ferner

Vierfuss-Register,

die die höhern Oktaven der vorgeschriebenen Töne angeben, so dass die Noten



erklingen, ferner

Zweifuss-Register,

die die zweite höhere Oktave geben (statt des grossen C das eingestrichne) endlich

Einfuss-Register,

die die dritte höhere Oktave (statt des grossen C das zweigestrichne) hören lassen.

Hiernach ergibt sich ein Gesamtumfang des Tonsystems vom zweiunddreissigfüssigen C (zwei Oktaven unter dem grossen) bis wenigstens zum fünfgestrichnen c, oder von wenigstens neun Oktaven.

Allein diese Tonreihe kann nicht füglich selbständig gebraucht werden. Die Zweiunddreissigfuss-Register bringen besonders in der Tiefe theils so unsichre, theils so raue Töne hervor, dass man sie nicht — oder wenigstens nicht nach dem Sinn und Karakter des Instruments für sich allein gebrauchen kann. Sie werden nur in Verbindung mit den sechszehnfüssigen und noch höhern Registern zu deren macht- und würdevoller Verstärkung verwendet, so dass eigentlich nicht sie, sondern der Achtfusston oder Sechszehnfusston als hauptsächlicher Ton, als Kern des Tonkörpers gelten. Wiederum liegen die zwei- und einfüssigen Register so weit über die wichtigste und wirksamste Tonregion hinaus und sind in den höhern Regionen von so spitzem und dabei nicht einmal genugsam starkem Klange, dass auch sie nicht für sich allein, sondern nur zur Ver-

stärkung der tiefern Register, namentlich bei vollem Werke, gebraucht werden. Auch von den Vierfussregistern gilt mit seltenen Ausnahmen dasselbe, so dass man die wirklich geltende Tonreihe der Orgel höchstens vom Kontra - *C* (dem tiefsten Ton der Sechzehnfussstimmen) bis zum viergestrichnen *c* oder *d* (dem höchsten Ton im Vierfussystem) rechnen darf. Und auch dies nur in seltenen Ausnahmen. In der Regel dienen auch die sechszehn- und vierfüssigen Register nur zur Verstärkung des Achtfusstons; und wenn Vierfussstimmen allein, als selbstgeltend gebraucht werden, so führt man sie nie (oder sehr selten) höher, als das Achtfusssystem reicht.

Die bisher betrachteten Stimmen sind als Haupt- oder Grundstimmen anzusehn; ihre Tonhöhe ist es, die der Komponist als wesentlichen Ausdruck seines Gedankens zu hören geben will. Neben ihnen treten noch Füll- oder Nebenstimmen auf, die von dem vorgeschriebnen Ton die Quinte oder Terz — und endlich die Mixturen, die zu jedem Ton der Grundstimme mehrere, dem auf jenem gebauten grossen Dreiklang angehörige Töne angeben. Alle diese Nebentöne sollen nicht für sich gelten und gehört werden, sondern nur — gleich den von Natur mitklingenden Tönen der Aliquottheile *) — die Verstärkung, gleichsam die musikalische Atmosphäre des Haupttons bilden. Dieser muss daher auch so stark, von so vielen und starken Grundstimmen angegeben werden, dass er die mitklingenden Töne der Nebenstimmen und Mixturen in sich aufnimmt und nicht zu selbständiger Wirkung kommen lässt. Dann dienen diese wahrhaft zur Stärkung und Verschärfung, nicht zur Verdunkelung des vom Komponisten eigentlich gewollten Tons. Hieraus folgt, dass auch durch die Nebenstimmen und Mixturen das Tonsystem der Orgel für den Komponisten nicht erweitert wird.

2. Das Klangwesen.

Bis hierher haben wir alle Register nur nach ihrem Tongehalt betrachtet. Sie sind aber auch dem Klange nach von grösster Verschiedenheit. Einige ahmen den Klang der üblichen Orchesterinstrumente nach und führen deren Namen, z. B. Violon, Flöte, Oboe, Fagott, Trompete, Posaune, — oder veralteter Instrumente, z. B. Schallmey, Bombardon, andere sind der Orgel ganz eigenthümlich, z. B. die Gedakte, Prinzipale und andre mehr; auch *vox humana* und *vox angelica*, die Menschen- und Engelstimmen darstellen sollen, mögen hierher gezählt werden. Es wäre unthunlich und unnütz, alle Register (man kann deren wohl 60 und mehr annehmen) hier aufzuzählen und zu charakterisiren; das letztere ist kaum mit blosser Be-

*) Allg. Musiklehre S. 171 der 4. Aufl.

schreibung ausführbar und die Anschauung auf mehreren Orgelwerken ist um so unentbehrlicher, da dieselben Register auf verschiedenen Werken bald unter verschiedenem Namen, bald mit merklich abweichendem Klang auftreten. Nur einige Hauptmomente müssen erwähnt werden.

Alle Orgelpfeifen (also alle Register oder Stimmen) scheiden sich in zwei Hauptklassen: in Labialpfeifen oder Flöten — und in Rohr- oder Zungenpfeifen. In den erstern ist die in der Pfeife enthaltene Luftsäule der tönende Körper. Der Klang dieser Pfeifen ist zwar nach der Struktur in den verschiedenen Registern höchst mannigfaltig unterschieden (wie man schon an den Prinzipal-Flöten- und Violonstimmen bemerken kann, die allesamt Flötenregister sind) kommt aber doch bei allen darin überein, dass er gefüllt und bei aller Schallkraft, ja sogar bei einem gewissen Grade von Rauheit oder Körnigkeit (wie man unter andern an den Prinzipalen gewahr werden kann) doch nicht hart, sondern eher sanftansprechend, auch etwas dumpf heraustritt. In den Zungenwerken wird der Ton einer innerhalb der Pfeife durch den eindringenden Luftstrom in Schwingung gesetzten Zunge (einem nur am einen Ende befestigten Messingstreifen, auch Blatt genannt) abgewonnen und die Luftsäule in der Pfeife ist nur mitwirkend, besonders zur Verstärkung des Schalls und zur Bildung des Klanges. Auch die Zungenregister (wie man an den hierher gehörigen Stimmen Oboe, Fagott, Trompete und Posaune bemerken kann) weichen im Charakter bedeutend von einander ab, kommen aber darin überein, dass sie einen scharfen, einschneidenden, hell hervortretenden Klang haben. „So wie der Ton der Labialpfeifen das Geheimnisvolle, Würdige und Ernsthafte in sich vereint und überhaupt das Fundament und die Mauern des Orgeltons bildet, so ist der Ton der Rohrwerke gewissermassen der Putz oder Anstrich derselben, er ist aufmunternd und freundlich, er verleiht dem Orgelton erst den rechten Glanz, benimmt ihm das Matte oder Düstere und umgiebt ihn so zu sagen mit dem Festkleide der Wonne und Freude“^{*)}.

Aus der Reihe der Labialregister heben wir noch diejenigen hervor, deren Pfeifen oben verschlossen sind, so dass die Schwingung der Luftsäule zurückgeworfen und zum doppelt langen Weg genöthigt wird^{**)}. Sie heissen Gedakte (gedeckte Pfeifen) und haben einen dumpfern, bedeckten, stillern Klang als die offenen. Eine Mittelklasse bilden die halbgedeckten Pfeifen, die zwar gedeckt, in deren Deckung aber eine kleinere, nach oben offene Röhre angebracht ist. Flöte, Subbass und die ausdrücklich so genannten Gedakte sind

^{*)} Seidel a. a. O. S. 77.

^{**)} Die nächste Folge ist, dass eine solche Pfeife einen noch einmal so tiefen (um eine Oktave tiefern) Ton angiebt, als ihre eigentliche Länge gewähren würde.

ganz gedeckte, — die Rohrflöte ist ein halbgedecktes, die Prinzipale sind offene Flötenregister.

Werden nun verschiedene Stimmen, z. B. Violon und Flöte, gleichzeitig auf derselben Klaviatur vereinigt, so entstehen gemischte Klänge, die wiederum ganz andern Karakter haben, als die einfachen Register. Die hierbei möglichen Kombinationen durchzugehen und, wenn auch nur andeutungsweise, zu karakterisiren, ist noch unthunlicher, als die Aufzählung der einfachen Register. Soviel ist klar, dass es von der Wahl der Register (von der Registrirung, wie der Kunstausdruck heisst) abhängt, ob man sich nur auf die Flötenstimmen oder gar nur auf die Gedakte beschränken, oder ob man mehr oder weniger Rohrstimmen beimischen, oder sich blos letzterer bedienen und so entweder den Karakter der Flöten- oder der Rohrstimmen zur Geltung bringen oder einen gemischten Klang bilden will. Das Nähere muss der eignen Beobachtung und Registerwahl überlassen bleiben.

3. Schallkraft.

Die Schallkraft der Orgel hängt bei jeder Ausführung zunächst von der Wahl des einzelnen Registers, oder der mehrern vereint wirkenden ab; und zwar können nicht blos die Stimmen einer Klaviatur, sondern auch die Stimmen der verschiedenen Manuale und des Pedals mittels der Koppeln (Verbindungszüge zum Verein der verschiedenen Klaviaturen) mit einander verbunden werden. Nur ist zu bemerken, dass durch Koppelung die Tasten der verbundenen Klaviaturen auf den meisten Orgeln mit einander zusammenhängend werden. Wenn also dieser Satz



mit gekoppelten Klaviaturen (Pedal und Manual vereint) gespielt werden sollte: so würden in der vierten Manualstimme die mit + bezeichneten Töne wegfallen, weil ihre Tasten schon mit demselben Ton im Pedale hinuntergezogen sind. Und wenn auch auf andern Orgeln die Tasten von einander gelöst bleiben, so sind doch die Pfeifen der Manuale schon in Wirksamkeit gesetzt, können mithin nicht von neuem, als neuer Manualton wirken.

So bietet uns die Orgel nach Tonhöhe, Klang und Schallkraft grosse Mannigfaltigkeit und es steht dem Spieler nur mittels des Herausziehens oder Abstossens (Hineinstossens) der Register, die er hören oder wieder schweigen lassen will, selbst im Laufe der Ausführung grosse Abwechselung zu Gebote, die er selbst bei fortwährender Beschäftigung beider Hände nöthigenfalls durch Zuziehung von Gehülfen zum Ausziehen und Abstossen der Register erhalten kann und die ihm die Möglichkeit bietet, einzelne Sätze in verschiedenen Graden der Stärke und Weisen des Klanges, nach dem Sinn eines jeden zu Gehör zu bringen. Die sinnvolle Auswahl und Zusammenstellung der Register ist daher eine wichtige Bedingung für die Wirkung des Instruments. Auch der Komponist muss damit wenigstens im Wesentlichen bekannt sein; die nähere Kenntniss der Registrirkunst hat er aus den vorgenannten Orgelbüchern und besonders durch eigene Versuche am Werk zu schöpfen.

4. Spielweise.

Jedes der Manuale stellt eine Klaviatur dar, ganz wie die des Pianoforte eingerichtet (wenn auch von minderer Ausdehnung) und spielbar. Nur fallen die Tasten auf den Orgelklaviaturen tiefer und spielen sich, je mehr Register gezogen werden, um so schwerer (am schwersten also bei vollem Werk), so dass es schon deshalb unmöglich ist, bei gleicher Kraft und Fertigkeit des Spielers auf der Orgel so leicht und schnell zu spielen als auf dem Klavier. Ferner klingt jeder Ton unwandelbar so lange fort, als seine Taste niedergedrückt bleibt, und verschwindet, sobald die Taste losgelassen wird, Daher erfordert die Orgel ein weit genaueres Spiel als das Klavier. Wenn man auf letzterm einen Gang (a)



zu kurz abgestossen spielt, so haben selbst bei sorgsam gebauten Instrumenten die Saiten doch immer einen leisen Nachhall, der den Fehler des Spielers eingermassen mildert; lässt man den oder jenen Finger liegen, so tritt bei der Schwäche des Fortklingens (Th. III. S. 18) der Missklang nicht gar zu herb heraus. Auf der Orgel dagegen wird ein Gang bei zu kurzem Anschlag durch Pausen (b) zerrissen, bei liegenbleibenden Fingern klingt jeder Ton unerbittlich in gleicher Stärke fort und kann leicht, (wie bei c zu sehn) die widrigsten Missstände herbeiführen. Daher muss schon der Komponist dafür sorgen, dass die Hände des Spielers eine sichere Haltung bewahren können; jene weiten Spannungen von Nonen und Dezimen, jene gewagten Figurationen, die auf dem Klavier (namentlich mit

Hülfe des Pedals) allenfalls gelingen, weil kleinere Mängel nicht grell hervortreten, sind im Orgelsatz unzulässig, wo nicht unmöglich.

Das Pedal gleicht in der Anordnung seiner Tasten ebenfalls der Klaviatur des Pianoforte, nur dass die Tasten durch Zwischenräume von einander geschieden sind, damit man sie sicherer, ohne die Nebentasten zu berühren, treffe. Diese Tasten werden bekanntlich mit den Füßen berührt und zwar kann von jedem Fusse Spitze und Absatz gebraucht werden. Staunenswerthe Fertigkeit und Sicherheit wird allerdings mit diesen einfachen, noch oben ein dem Auge fast ganz entrückten Mitteln geleistet*). Allein es ist hier wie überall rathsam, nicht auf das Ausserordentliche und Seltene zu rechnen und besonders unnöthige Schwierigkeiten zu meiden; je genauer man die Technik des Instrumentes kennt und beachtet, desto sicherer und günstiger wird es in Wirksamkeit treten. Für die nicht Orgel Spielenden sei daher wenigstens das Nächstnöthige bemerkt.

Erstens können die Füße nicht an den äussersten Enden des Pedals (in der höchsten oder tiefsten Tonregion) beschäftigt werden, ohne dass die Haltung des Spielers auf der Orgelbank einigermaßen an ihrer Sicherheit verlieren oder derselbe sich jenen äussersten Enden näher rücke. Einzelne entfernte Tasten können zwar mit dem ihnen nächsten Fusse gut abgelaufen werden; so führt z. B. Seb. Bach in einem Präludium aus *Amoll****) das Pedal in Oktavsritten,



die ihn in tieferer Lage zu einem Sprunge von fast zwei Oktaven,



*) Man muss den Kapellmeister Fr. Schneider in Dessau, die Musikdirektoren Schneider in Dresden, Hesse in Breslau, Becker und Schellenberg in Leipzig, Organisten Haupt in Berlin — und wie viele würdige Namen wären noch zu nennen! — gehört haben, um eine Vorstellung von dieser Seite des Orgelspiels zu fassen.

**) Bach's Orgelkompositionen, bei Breitkopf und Härtel. Heft 1.

fast von der letzten Tiefe zur äussersten Höhe nöthigen, ohne dass die Ausführung ein Bedenken hätte. Wollte man aber beide Füße von der äussersten Höhe schnell zur äussersten Tiefe führen, z. B.



so würde die Haltung des Spielers gefährdet und die Ausführung unsicher, bei schnellem Tempo sogar unmöglich.

Zweitens sind Figuren, in denen beide Füße einander Ton um Ton ablösen können, z. B.



am leichtesten ausführbar, daher man sie auch in den Orgelsätzen am häufigsten angewendet findet und nicht aus Bequemlichkeit oder Nachahmerei der Komponisten, sondern nach den in der Sache liegenden Bedingungen*). Je näher dabei die Füße einander bleiben und je weniger sie zu wechseln und zu springen haben, desto bequemer ist die Ausführung. Daher ist in No. 9 der Satz a leichter als b, beide sind leichter als No. 6 und 7.

Drittens wechseln Absatz und Spitze desselben Fusses am bequemsten, wenn letztere Obertasten, ersterer Untertasten zu nehmen hat. In dieser Stelle z. B.



würde *g* und *as* bequem mit Absatz und Spitze des rechten Fusses, *f*, *es*, *d*, *c*, *H* mit dem linken genommen werden.

Nur so viel kann hier über die Applikatur im Pedal gesagt werden, in der übrigens — wie sich von selbst versteht — ebensoviel verschiedene Behandlung derselben Stellen möglich und oft nach den besondern Umständen nothwendig ist, als im Fingersatz auf den Manualen oder dem Pianoforte. Eigenes Nachdenken wird, selbst wenn praktische Uebung unerlangbar sein sollte, wenigstens das Wichtigere ergeben und vor gröbern Fehlgriffen sicher stellen.

Jedenfalls ist klar, dass die Spielbarkeit des Pedals beschränkter ist, als die des Manuals oder Klaviers. Es wird daher rathsam, dem erstern nur das ihm Erreichbare zuzuertheilen und in solchen Sätzen, die sowohl vom Manual als Pedal ausgeführt werden sollen, zunächst die Ausführbarkeit auf diesem in das Auge zu fassen; was hier erreichbar, ist auf dem Manual leicht. Dieser letzte Rath trifft

*) Etwas Aehnliches fanden wir Th. III. S. 462 bei den Figuren für Chorgesang.

besonders die Fugenthemate, die bekanntlich in jeder Stimme, also auch im Pedal, aufgeführt werden müssen. Geht man dieselben bei Meistern des Orgelsatzes, namentlich bei Seb. Bach, durch, so wird sich die durchgreifende Rücksicht auf das Pedal, — z. B. hier*)



deutlich herausstellen, oder es wird das Thema zu Gunsten der Spielbarkeit für das Pedal umgeändert werden. So setzt Bach diese Themate —



für das Pedal in nachstehender Weise —



deren Erleichterung in das Auge fallen, um.

*) Aus der erwähnten Sammlung mit Ausnahme der in No. 12 zuerst angeführten Fuge. Das Beispiel C in No. 12 aus der bei Peters erschienenen vortrefflichen Ausgabe der Bach'schen Orgelkompositionen, Band IV. S. 37.

Dass endlich in langsamer Bewegung jede Weise der Tonfolge ausführbar ist, dass dann jeder Fuss ohne Mitwirkung des andern seinen Satz vortragen, jeder eine besondere Stimme führen kann, daran erinnere dieses Fragment

14

Ped.

aus dem durchfugirten Choral: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ von Seb. Bach. Es ist zuerst die vierte Stimme mit dem ersten Subject (der ersten Choralstrophe) auf *h—e*, dann die dritte, die erste, die zweite Stimme eingetreten; oben setzt im ersten Takte die sechste und endlich im dritten Takte, während die vierte und erste Stimme das Thema wiederholen (also in übervollständiger Durchführung, — die Eintritte dieses Taktes bilden eine Engführung), setzt die fünfte Stimme mit dem Thema ein und führt es vergrößert durch. Diese fünfte Stimme kann und muss vom rechten, so wie die sechste Stimme vom linken Fuss allein vorgetragen werden.

Zweiter Abschnitt.

Karakter der Orgel.

Die Orgel enthält, wie wir bereits aus dem vorigen Abschnitte wissen, eine grosse Masse von Stimmen. Einige derselben, z. B. die Gedakte, Rohrflöten, Flöten u. s. w. sind sehr zart, ja dumpfen Schalles, andere, z. B. die Prinzipale, die Trompeten, Posauen u. s. w. sind von vollerer, schärferer, zum Theil hart eingreifender Schallkraft, das volle Werk (natürlich immer eine wohlgebaute und reich ausgestattete Orgel vorausgesetzt) braust wie ein Orkan und scheint die breiten Kirchengewölbe erschüttern und sprengen zu wollen; das grösste Orchester kann sich mit solcher Uebergewalt nicht messen. Von der zartesten, nur eben hinhauchenden Stimme bis zum Donnersturm des vollen Werks bietet sich durch die Wahl und Häufung der Register eine grosse Reihe von Abstufungen der Schallkraft dar. So wissen wir auch, dass die einzelnen Register eine grosse Abwechslung im Klang gestatten, die durch Kombination verschiedner Register noch vermehrt werden kann.

Mancherlei Umstände und Eigenheiten der Orgel vermindern jedoch die Anwendbarkeit dieses anscheinend unerschöpflichen Reichthums an Schall- und Klangmitteln. Der weite Raum der Kirchen und die in denselben so wie nach der Natur des Instruments zur Sprache kommenden Empfindungen und Vorstellungen fodern in der Regel vollern Schall und beschränken den Gebrauch der zarteren und dumpfen Stimmen in der Vereinzelung auf wenige nicht weitreichende Ausnahmefälle; nur selten (im Vergleich zu der häufigen und ausgedehnten Anwendung des Orgelspiels) wird man Grund haben, ein Gedaktregister (etwa Bordun oder Flöte oder auch die hellere Rohrflöte) allein zu ausgebreiteter Wirksamkeit zu bringen. Sobald man aber über die einzelnen Register hinausgeht und einige oder mehrere zu verbinden anfängt, schwindet immer mehr die Eigenthümlichkeit der einzelnen Stimmen (deren Verschiedenheit ohnehin nicht so durchgreifend ist als die der Orchesterstimmen) und es tritt der allgemeine Orgelklang an ihre Stelle. Dieser Orgelklang ist aber in der That dem Karakter des Orts und des Instruments am meisten angemessen. Daher fühlt sich der Spieler gedrungen, ihn immer entschiedner und würdiger darzustellen, sich dem vollen Werk immer näher zu bringen oder dasselbe anzuwenden, wo nur irgend der Sinn der Komposition und die Rücksicht auf äussere Verhältnisse (z. B. auf eine minder zahlreiche Gemeinde, auf den stillern Sinn einer besondern gottesdienstlichen Feier) es gestattet. In Allem kann auch die Orgel übertroffen werden, nur nicht in der Gewalt ihres Tonsturms;

in vielen ihrer Stimmen lässt sie sich zur Nachahmung des Orchesters herbei, nur im Orgelklang ist sie eigenthümlich und vom Orchester nicht einmal nachzuahmen*).

Noch mehr beschränkt die Organisirung des Instruments den Spieler in Auswahl und Anordnung der Stimmen.

Gleichzeitig können verschiedene Stimmen nur so weit geführt werden, als die Zahl der Manuale und Pedale und die der Hände und Füße reicht. Jede Hand kann auf einem besondern Manual eine verschiedene Stimme führen (z. B. die eine kann auf dem Obermanual Flöt' oder Oboe, die andre auf dem Hauptmanual Violon hören lassen) die Füße können eine dritte verschiedene Stimme auf dem Pedal zufügen; somit ist eine Anzahl von drei dem Klange nach verschiedenen Stimmen anwendbar. Hiermit ist die Form des

Orgeltrio

veranlasst, von der im folgenden Abschnitte zu reden sein wird, in dem drei verschiedene Stimmen gegeneinander treten. Es können auch von diesen drei Stimmen zwei — oder selbst alle drei eine Zeitlang im Einklang geführt werden, so dass dadurch Mischklänge (aus der ersten und zweiten, ersten und dritten, zweiten und dritten, allen dreien) entstehen; so beginnt z. B. Seb. Bach die letzte seiner Orgelsonaten**)



mit einem Einklang der Manuale. Die Hauptsache bleibt aber doch die Verschiedenheit der drei unvermischten Stimmen, weil man in jenen Ausnahmefällen auf den zwei- oder einstimmigen Satz zurückgedrängt wird. Ueber die Dreistimmigkeit aber kann man hinausgehen,

*) Das hat sich vor Jahren in Spontini's Agnes von Hohenstaufen klar herausgestellt, so reich der Aufwand von Blasinstrumenten und so geschickt ihre Verwendung war, mit denen Orgelklang hinter der Bühne nachgeahmt werden sollte.

**) Praktische Orgelschule, enthaltend sechs Sonaten für zwei Manuale und durchaus obligates Pedal. Nägeli in Zürich. Neue Ausgabe von Bachs Orgelkompositionen bei Peters, Band I.

wenn man auf einem der Manuale — also mit einer Hand (oder auf jedem, oder auch auf dem Pedal) mehr als eine Stimme führt. So ist z. B. der Th. II. S. 177 unter No. 251 angeführte Choral angelegt. Die Einleitung, in der der *cantus firmus* figurirt auftritt, wird von beiden Händen auf dem einen Manual (Hauptmanual) und auf dem nicht gleich, aber ähnlich registrierten Pedal (dieses bildet durchweg einen gehenden, an den Figuren des Manualsatzes nicht näher theilnehmenden Bass) ausgeführt wird. Nun tritt mit einem unterschiednen, etwas hervorstechenden Register auf dem andern Manual (Obermanual) der *cantus firmus* unverändert als Hauptstimme auf, — und von hier an ist der Satz für das Hauptmanual so eingerichtet, dass er von einer einzigen Hand ausgeführt werden kann. Das Wesentliche bei dieser und ähnlichen Kompositionen bleibt, dass gleichzeitig nur dreierlei verschieden erklingende Stimmen zu Gehör kommen.

Am entscheidendsten ist die Wirkung solcher Kombinationen, wenn man sich durchaus oder wenigstens für die Hauptstimmen auf einzelne oder nur wenige verbundene Register beschränkt, weil dann der eigenthümliche Klang am reinsten hervor und mit den andern Stimmen in Gegensatz tritt. Geht man weiter, so bleibt etwa noch der Gegensatz des Hauptmanuals und Pedals (oder des gekoppelten Werks) gegen das Obermanual, — also einer stärkern und tieferliegenden Tonmasse gegen eine minder starke und höher liegende übrig; beide sind sich im Orgelklang ähnlich und nah verwandt. Hier fehlt es also an energisch ausgesprochener Charakteristik, wie im erstern Falle (wenn man auf die Massenkraft verzichtet und sich auf wenige einzelne Register beschränkt) an der der Orgel eignen und gebührenden Macht.

In der Zeitfolge kann man Stimmwechsel erlangen, indem man von einem Manual (oder Pedal) auf das andre abweichend registrierte übergeht; so kann bei drei oder vier Manualen über den Umkreis des Orgeltrios — der Stimmwahl, wenn auch nicht der Stimmführung nach, da diese an die Zahl der Hände und Füße gebunden ist — hinausgegangen werden. Oder es können während des Spiels neue Register hinzugenommen, die Klaviere gekoppelt, oder die Koppel gelöst und ein Theil der Register abgestossen (zum Schweigen gebracht) werden. Allein alle diese Aenderungen treten ohne Verschmelzung ein: plötzlich ist eine, sind mehrere neue Stimmen da oder bisher gebrauchte still geworden, der Klang und die Schallkraft ist plötzlich geändert und steht nun wieder starr da, bis zu einer eben so unvermittelten Aenderung. Selbst bei dem vorsichtigst abgemessenen Fortschreiten von einem oder wenigen Registern bis allmählig zu vielen oder zum vollen Werk, und umgekehrt vom vollen Werk bis ins Pianissimo, wird jeder Schritt ein Stoss sein,

nimmermehr wird man diese Operationen mit dem Anschwellen und Abnehmen des Orchesters und der zarten Klangwechslung desselben auf eine Linie bringen können.

Diese Starrheit der Orgelstimmen wird dadurch zu ihrem höchsten Ausdruck gebracht, dass bekanntlich die auf einanderfolgenden Töne nicht nur nicht verschmolzen, in einander übergeführt werden können, wie auf Streich- und Blasinstrumenten und von der Singstimme, sondern auch keines Ab- und Zunehmens*), keines Wechsels von Forte und piano — ausser dem durch verschiedene Registratur im Ganzen zu erreichenden — fähig sind. Jeder Orgelton, der zarteste wie der stärkste, steht starr und unveränderlich da wie eine Säule, ist bei aller elementarischen Macht oder Süßigkeit unlebendig, — während alles Lebendige im ewigen Wechsel und Umgestalten, in Verstärkung oder Verhärtung und Milderung oder Schwächung, in Festigung oder Beugung begriffen ist und eben darin, sogar im Ausdruck der Schwäche zu der es herabsinkt oder aus der es sich wieder erhebt, sich als ein Lebendiges bezeugt, mit dem wir unmittelbar sympathisiren können, weil wir in ihm die Wechsel, den anschwellenden und sich legenden Wellenschlag des eignen Gemüths wiederfinden.

In dieser Hinsicht erweist sich also die Orgel untheilnehmend, fremd gegen das eigentliche Gemüthsleben, das wie jedes Leben als erstes Kennzeichen inre Bewegung und Wandlung weiset. In jeder Stimme, in jeder Stimmkombination giebt uns die Orgel unveränderlich gleichen Ausdruck und wiederum ist jeder einzelne Ton von der ersten Ansprache bis zum letzten Hauch ein unveränderlich starrer Anklang, wie sanft und süß auch sein Material sein mag. Es ist die ungemüthliche, ja unmenschliche Seite des in andrer Hinsicht so wunderwürdigen Instruments, weil es die unlebendige ist. Und dies mag der Grund sein, weshalb die neuere Tonkunst neben den unermesslichen Fortschritten namentlich des Instrumentalsatzes und ungeachtet des unverkennbaren hohen Talents so manches Orgelkomponisten doch im Orgelsatze nicht wesentlich weiter gekommen, sondern eher gegen die Leistung der alten Meister, namentlich Seb. Bach's, zurückgeblieben ist**). Das Gemüth, über-

*) Man hat mancherlei Erfindungen gemacht, z. B. Dach- oder Thürschweller und Jaloasieschweller, durch die ein die Pfeifen umgebendes Gehäuse bald mehr bald weniger geöffnet, — Windschweller, durch die der die Pfeifen anblasende Wind gemindert werden kann, Kompressionsbälge, die den Rohrpfifen mit frei schwingenden Zungen *cresc.* und *decresc.* verleihen. Aber theils sind diese Erfindungen unvollkommen, theils ist der vorgesetzte Zweck mit dem Karakter des Instruments im Widerspruch, der dadurch wohl geschwächt, nicht aber umgewandelt werden könnte.

**) Achtungsvoll muss das Streben Schellenbergs erwähnt und im Auge behalten werden, das darauf gerichtet ist, der Orgel neue Bahnen, nähere Theilnahme am Gefühls- und Ideengang neuerer Zeit zu gewinnen, namentlich die reicher

haupt die Subjektivität — das persönliche Leben ist in dem letzten halben Jahrhundert zu entschieden zum Selbstbewusstsein und zur Geltendmachung gelangt, der Ideenkreis der Kunst ist damit zu weit und frei geworden, als dass sich das alles unterdrücken und vergessen liesse. Und doch findet es auf der Orgel nicht den rechten und genügenden Ausdruck. So ist denn der Komponist unsrer Zeit bald genöthigt, den liebsten und eigenthümlichsten Inhalt seines Lebens zurückzuhalten oder zurückzuweisen, — oder er tritt im Ausdruck desselben in Widerspruch mit dem Instrument, das zu mächtig ist, sich unterdrücken oder zu fremden Zwecken ungestraft brauchen zu lassen*).

Aus denselben Gründen aber ergibt sich nun der positive Charakter des Instruments. Indem es die persönlich-gemüthlichen, den Wechsel des individuellen Lebens an sich tragenden Stimmungen und Ausdrücke entbehrt und in sich selber abgeschlossen und unabänderlich fest, unwandelbar dasteht, ist es der rechte Ausdruck für die Kirche, in ihrem Gegensatze zum weltlich-menschlichen oder individuellen Leben. Sie spricht die von jeder Rücksicht auf die Person freie unabänderliche Satzung aus, gelte es nun dem Ausdruck der allgemeinen Feierlichkeit, Herrlichkeit, Macht der Kirche, oder den typischen Ausdruck einer der besondern Vorstellungen oder Stimmungen, die im Verlauf des kirchlichen Lebens zur Sprache zu bringen sind; sie ist das dogmatische Instrument, so fest und unabänderlich und rücksichtslos, wie das Dogma; sie ist der rechte Diener der Kirche, — und wahrlich ein würdiger Diener des hohen Herrn. Das ist sie ganz, und hiermit ein mächtiges und reiches Wesen; ein Andres kann sie nicht sein. Sie gleicht hierin dem gothischen Kirchenbau, der Stätte ihrer Geburt und ihrer grössten Thaten.

ausgebreiteten Formen unsrer Periode ihr anzueignen mit voller Erkenntniss ihres Wesens und Vermögens. Ein solches Streben ist gewiss ein künstlerisches und führt sicherlich — sollte sich auch das Metall der Orgel allzuspröde bezeigen — seinen Lohn für Künstler und Kunst mit sich. Göthe sagt:

„Auch dieses Wort hat nicht gelogen:

Wen Gott betrügt, der ist wohl betrogen.“

Wir dürfen nie abschliessen.

*) Nur an dichten lässt sich der Orgel ein inniges, gemüthlich-persönliches Gefühl, und auch dies nur in begränzten Aufgaben. Der Art sind einige Choralfigurationen von Seb. Bach, z. B. „Schmücke dich, o liebe Seele“ und das mystische, träumerisch-seelenbewegte „Das alte Jahr vergangen ist.“ Zu den gefühlvollen Weisen, die sich hier zusammenweben, bietet die Orgel zarte, süsse Stimmen. Aber — sprechen diese Stimmen das innig vom Tondichter Gefühlte und Ersonnene innig, mit eigem lebendigem Gefühl aus? Unmöglich. Man singe nur irgend eine der Stimmen (oder geige sie) mit hingegebener Seele — so wird man gleich fassen, wie viel von dem Gefühlten — wie gerade das bewegte quellende Leben des Gefühls auf der Orgeltaste eingebläst wird.

Entscheidende Bedingung dazu ist ihre Unererschöpflichkeit. Ihr Schall strömt hernieder, so lange der Dienst es fodert; jeder Ton steht fest, so lange er stehen soll; er steht allein da, oder im Gegensatz gegen andre auf ihn eindringende oder von ihm zurückweichende Stimmen. Hiermit ist auch die vorzügliche Fähigkeit zur Mehrstimmigkeit, zur eigentlichen Polyphonie gegeben, ohne die eine reiche oder nur genügende Entfaltung des Orgelspiels kaum denkbar ist, die einen Theil ihrer Gestaltungen und Regeln entweder von der Orgel entlehnt oder doch an ihr zur ausgeprägtesten Form gebracht hat. Als Beispiel nennen wir den Orgelpunkt, der nirgend so häufig, so ausgedehnt und so klar hervortritt, als im Orgelsatze. So fängt (um nur zwei Fälle zu nennen) die mächtige Tokkate in Fdur von Seb. Bach



mit einem Orgelpunkt von 54 Takten an und wiederholt denselben (auf der Dominante) nach einem Zwischensatz von 28 Takten vollständig. So steht ein kleineres Tonstück, die *Pastorella**) von Seb. Bach (37 Takte $\frac{1}{2}$ vom Anfang bis zum Ende, mit Ausnahme von drei Achteln, auf Orgelpunktönen. Auch die Vorhalte und namentlich die — wenn auch in ihrem allgemeinen Ausdruck übereilte ältere Regel, dass Vorhalttöne gebunden werden sollen, finden nirgend so häufige Anwendung, als im Orgelspiel.

Der letzte entscheidende Charakterzug ist, dass die Orgel keine befriedigend ausgesprochne Accentuation haben kann (weil sie die Töne innerhalb derselben Registratur nicht stärker oder schwächer zu nehmen vermag) folglich der lebendigen Bezeichnung des Rhythmus und Taktes entbehrt**). Hiermit ist ihr die feinere und bestimmtere Zeichnung der Tongedanken, die Unterordnung der Nebenzüge

*) Bei Schlesinger in Berlin.

**) Die Mittel des Zusammenschleifens und Absetzens, wenn sie auch mit so bewundernswürdiger Feinheit und Genauigkeit angewendet werden, wie von einem A. Hesse, können doch die eigentliche Betonung nicht ersetzen.

unter die Hauptmomente, kurz das Mittel individuell ausgeprägten Vortrags — wenigstens das geistigste Mittel — entzogen, es bleiben nur die Gegensätze von Stärke und Schwäche (oder, auf dieselbe Registratur angewendet, von Einzelstimme und Masse) und von Länge und Kürze. Beide Gegensätze wendet sie daher auch machtvoller an, als irgend ein andres Musikorgan, weil sie sich auf sie beschränkt sieht, während andern Instrumenten noch ausserdem das Mittel der Betonung zusteht. So beginnt Seb. Bach eines seiner herrlichen Präludien mit einem hell und fröhlich blitzenden Eingang, der einstimmig



im Manual (wohl Obermanual mit heller hoher Registratur) 28 Takte weit geht und dann erst einem vollstimmigen Satze (wohl volles Werk) Raum giebt,



der sich in grösster Fülle und Breite auslegt. So folgt dem orgelpunktischen drei- und vierstimmigen Anfang, dessen wir bei No. 16 gedacht, ein Gegensatz für das Pedal allein, —



der sich einstimmig 26 Takte weit erstreckt und nach Wiederholung des ersten Satzes auf der Dominante ebenfalls 32 Takte lang wiederkehrt.

In diesen Fällen sehen wir Gegensätze von weitester Ausdehnung. Dass solche nicht immer anwendbar und dass sie nur geeignet sind, die Komposition in ihren grossen Partien auseinander zu setzen, nicht aber die rhythmische Bewegung in ihren einzelnen Gliedern zu zeichnen, versteht sich. Aber auch die genauere Zeichnung wird — freilich nicht bis in die feinen, nur durch Nuancierung der Schallkraft in den einzelnen Tönen erreichbaren Abstufungen — durch ähnliche Kontrastierung wenigstens an einzelnen Stellen angedeutet. Dies geschieht durch kürzern Gegensatz von Pedal und Manualmasse, z. B. aus dem bei No. 19 angeführten Tonstück,



wo die vorgreifenden Pedaltöne mit den nachschleifenden Manualharmonien den Takt klar genug bezeichnen, — oder durch den noch stärkern Gegensatz einer Manualstimme gegen volle, vom Pedal unterstützte Griffe, z. B. hier, —



aus dem *Emoll-Präludium* *), wo beide Mittel nach einander in Anwendung kommen, — überhaupt durch den Gegensatz voller Griffe gegen einfache oder schwächere Momente. Es ist unnöthig, der Wahl und Erfindung des Komponisten in solchen Wendungen und Mitteln weiter vorzugreifen. Wer sich neben der technischen Kenntniss auch ein sichres Bild vom Karakter des Instruments eingeprägt hat, dem kann der angemessne Ausdruck auf demselben nicht fehlen.

Dritter Abschnitt.

Styl und Form der Orgelkomposition.

Gehen wir nun von einer klaren Erkenntniss des Instruments zu der Komposition für dasselbe, so wird sich für diese eine gewisse Richtung, ein gewisser Ideenkreis ergeben, denen wir getreu bleiben müssen, wenn nicht unser Gedanke in Widerspruch gerathen soll mit dem Organ, in dem und durch welches er lebendig werden soll. Dies ist eben die volle und wahre Aufgabe des Künstlers: nicht abstrakte Vorstellungen willkürlich irgend einem zufällig ergriffnen Organ aufzudringen, sondern sich objektiv in dieses oder jenes Organ zu versenken und aus ihm heraus, nach seinem Wesen seine Idee zum Leben zu führen, wie der ächte Dramatiker nicht selbst redet, sondern seine Personen, jede nach ihrer Weise, für sich reden lässt. So ergiebt sich für jedes Organ eine besondere Weise und ein besondrer Ideenkreis, deren künstlerische Durchführung der Styl dieses Organs (oder für dasselbe) genannt werden kann. Dieser Styl ist nichts äusserlich Vorgeschriebnes oder etwa Herkömmliches; er ist Folge und Ausdruck vom Wesen des Organs selber, mithin ein Nothwendiges, weil Vernünftiges.

A. *Breite und Ruhe der Anlage und Führung.*

Die Orgel fodert vor Allem für den weiten Raum der Kirche, für den ernsten und würdigen Zweck, dem dieser Raum geweiht ist, für die Fülle und Ausdauer ihrer Sprache breite und ruhige Anlage und Führung der Sätze, und zwar um so breitere und ruhigere, je mehr sie in ihrer eigentlichen Macht, als volles Werk oder doch bei starker und voller Registrirung, zur Wirksamkeit kommen soll. Uebereilte Bewegung würde vor allem den Toninhalt nicht

*) Im dritten Heft der oben erwähnten Breitkopf-Härtelschen Sammlung.

deutlich vernehmbar werden lassen, weil die zweite Harmonie schon einträte, ehe der mächtige Schall der ersten sich genugsam ausgebreitet hätte. So finden wir öfter, z. B. in der grossen Dmoll-Tokkate von Seb. Bach, selbst einen einzelnen Akkord, der mächtig wirken soll,



breit auseinandergezogen (es versteht sich, dass alle Töne festgehalten werden und sich damit ein crescendo durch Massenvermehrung bildet) und damit gewichtiger dargelegt; so finden wir überall bei den Meistern, z. B. in Seb. Bachs Edur-Präludium*) die vollstimmigsten Sätze — nach einer einstimmigen Einleitung —



in ruhigster Haltung ausgebreitet, oder auch — wie in Bachs Cmoll-Präludium —



*) Aus der letzterwähnten Sammlung.

in doppelchöriger Form auseinandergesetzt. Selbst die Fugenthemate, für die wir im allgemeinen (Th. II. S. 244) gedrängteste Fassung wünschen müssen, nehmen für die Orgel häufig (man sehe No. 11 und 12) eine sonst kaum zulässige Fülle und Breite an.

Dieser ersten Forderung widerspricht nicht die gelegentliche Anwendung schnell bewegter Figuren, sondern sie kommt ihr oft in eigenthümlicher Weise zu Hülfe. Bisweilen nämlich ist die Figur nichts weiter, als die Auflösung einer mit ihrer Hülfe belebt und eindringlicher werdenden Harmonie, wie z. B. in Bachs *Ddur-Präludium**),



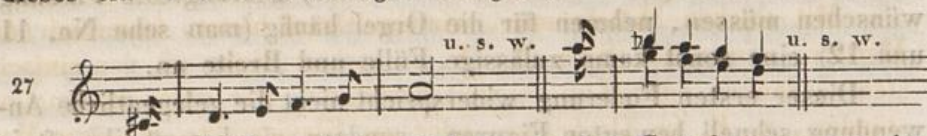
oder die ausfüllende Umschreibung eines an sich sehr einfachen ein- oder mehrstimmigen Ganges. So z. B. der nach No. 22 eintretende Gang in Seb. Bachs *Dmoll-Tokkate*:



(die Linke geht in der Oktave mit) der eigentlich nur die belebende

*) Heft 2 der Breitkopf-Härtelschen Sammlung, der auch die folgenden Beispiele entlehnt sind.

und durch Spielfülle (Thl. III. S. 24.) verstärkte Umschreibung dieses ein- und zweistimmigen Ganges *)



ist. In andern Fällen wieder sind dergleichen Gestaltungen nur der Schmuck eines im Wesentlichen höchst einfachen Satzes, z. B. zu Anfang der Gmoll-Fantasie von Seb. Bach, —



oder die Figuration eines im Wesentlichen eben so einfachen mehrstimmigen Satzes, wie z. B. dieser —



*) Ueber denselben Gang s. Th. I. S. 405. Die Quintenfolge desselben er-

der sich seinem wesentlichen Inhalt nach nur in halben Schlägen vorwärts bewegt.

Mit solchen Mitteln nun, wie die Orgel bietet, finden wir die Meister, namentlich Seb. Bach, in sichrer Ruhe oft den einfachsten Gedanken oder Zug so weit verfolgen, wie unter andern Umständen, z. B. im Orchester- oder gar Klaviersatze, nie ohne Matigkeit und Leere hätte geschehn dürfen. Wenn der Meister, wie wir S. 25 gesehn, einstimmige Figurationen gleich zwanzig und dreissig Takte weit fortführt, — wenn er sich selbst in Fugen ähnliche Zwischensätze gestattet, z. B. in dem Fugensatze der Dmoll-Tokkate (No. 22) gleich nach dem Eintritte des zweiten Theils folgenden Zwischensatz aufführt:



und nach einmaliger Anführung des Thema's sogleich das Arpeggio (in der tiefern Oktave) ähnlich wiederholt und einen zweiten Zwischensatz von 14 Takten bildet: so durfte dies alles geschehn, weil schon der blosse Orgelklang in seiner Fülle und Gesättigtheit, in seiner unversiegbaren Macht und ungetrübten Helligkeit (es ist bei all diesen Sätzen entweder auf volles Werk, oder doch auf starke Registratur mit vielen Rohrwerken gerechnet) für sich allein die Kraft hat, unser Gehör zu füllen, sinnlich-geistig einzunehmen und zu sättigen, — und weil schon die Mittel des Instruments nach solchen Ruhemomenten die stärksten Gegensätze (wie wir an No. 22, 23, 24, 29 gesehn) darboten. Man muss sich die Gestaltenfülle und den Reichthum der feinsten aber rastlos unerschöpflichen Fortschreitungen in Bachs Klavierkompositionen (namentlich in seinem Schatzkäst-

scheint in ihrer figuralen Form und für die Bestimmung des Ganges, in klingend-hellem Tongewirbel hinabzuführen bis zum Wiedereintritt des Pedals und des festen Akkordes, vollkommen gerechtfertigt und nothwendig. Hätte Bach in einfacher stiller Weise gehn wollen, so würde es wie oben in No. 27 geschehn sein.

lein, dem wohltemperirten Klavier) vergegenwärtigen, um ganz klar zu erkennen, wie sprechend diese Züge seiner Orgelkomposition für den Charakter des Instruments und für seine Erkenntniss desselben zeugen.

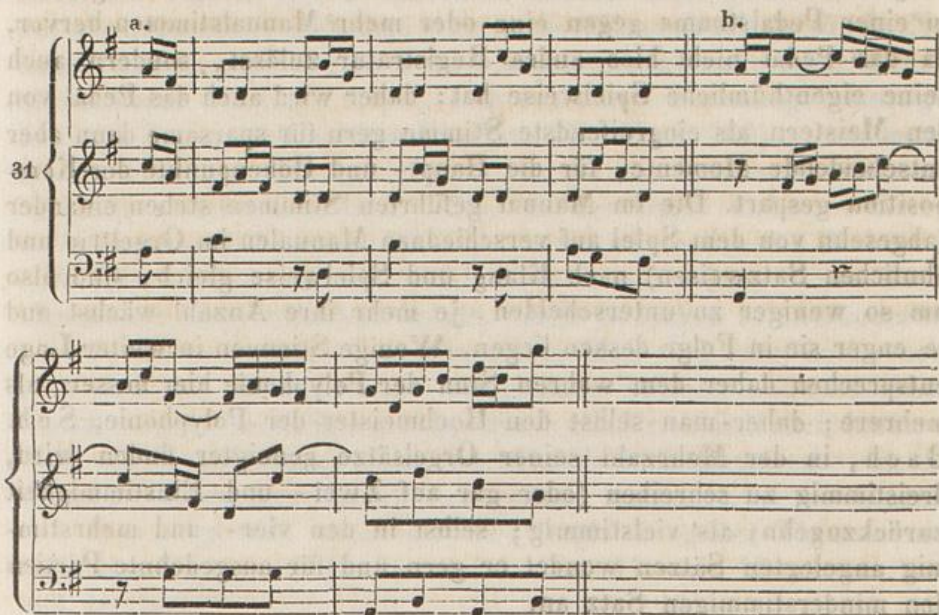
B. *Massenkraft und Polyphonie.*

So gewiss wir (Th. I. S. 248) die Melodie als eigentliches Lebenselement aller Musik erkannt haben, so gewiss müssen wir anerkennen, dass die Orgel weniger geeignet ist zu lebendiger Darstellung derselben, als irgend ein Blas- oder Saiteninstrument, selbst als Harfe und Klavier. Denn es fehlt ihr nicht nur, wie den letztgenannten, die Verschmelzung und wahre Bindung der Töne, sondern auch — innerhalb ein und derselben, von einem einzigen Register oder Registervereinigung vorzutragenden Stimme — der Wechsel von forte und piano und damit (S. 24) das eigentliche Mittel rhythmischer Betonung. In jenem Wechsel aber liegt der nächste Ausdruck stärkerer oder verminderter Erregtheit und Theilnahme, in der Betonung die allgemeine verständige Würdigung und Ordnung des Inhalts; eine Stimme, die Beides nicht vernehmen lässt, muss leblos erscheinen.

Nicht also in der Kraft der Melodie oder, genauer zu reden, einer einzelnen Melodie kann die Orgel ihre eigenthümliche Aufgabe finden. Und dieser Mangel entspricht sogar ihrem Wesen und ihrer Bestimmung. Denn die einzelne Melodie, das ist eine einzelne Stimme, also der Ausdruck eines einzelnen Wesens, einer Subjektivität; wie Ich fühle, Ich mich freue oder betrübe u. s. w., das allein spricht sich in meiner Stimme oder Melodie aus. Die Orgel aber hat es gar nicht mit der Subjektivität, mit diesem oder jenem Einzelnen zu thun, sie hat der Gemeine Aller, oder der Alle in sich fassenden Kirche ihre Stimme zu leihen.

Hierzu bietet sie sich aber in zwiefacher Weise als mächtigstes Organ. Massenkraft, — weite erschütternde oder feierlich stille und volle Akkorde, ist die eine ihrer Mächtigkeiten, Polyphonie die andre. Die erstere kann nur einzelnen Momenten eines grössern Kunstwerks zuzuertheilen sein, die letztere ist die wahre Redeweise der Orgel. Denn sie entspricht der umfassenden kirchlichen Bestimmung des Instruments eben sowohl, als seinem Vermögen, Stimme gegen Stimme zu führen, eine Stimme oder einzelne Töne der einen gegen die andre festzuhalten und mit Hülfe der verschiedenen Klaviaturen oder im Gegensatze des Pedals gegen das Manual zwei oder drei Stimmen selbst durch Klang- und Schallverschiedenheit von einander zu scheiden. Durch den Gegensatz der Manuale ist sogar die Möglichkeit gegeben, Stimmen von verschiedner Klangweise einander ohne Verwirrung, mit klarer Wirkung kreuzen

zu lassen, wie dies zwei Stellen aus der sechsten Orgelsonate von Seb. Bach



zeigen; durch die in jeder guten Orgel zu treffenden Vierfuss-Register im Pedal ist es leicht, einen *cantus firmus* ruhig durchzuführen und ihm in den Manualen die reichste Figuration entgegen zu stellen, so weit die Mittel beider Hände im gebundenen Spiel reichen.

So gewiss indess die Orgel nach Bestimmung und Vermögen Polyphonie fodert, so rathsam ist es doch, hier nicht zu weit zu gehn, — nicht in Häufung der Stimmen die Kraft der Komposition zu suchen. In einzelnen Fällen ist allerdings die Vielstimmigkeit für den besondern Inhalt eines Werkes nothwendig bedingt oder doch besonders zusagend; so z. B. in der bei No. 14 angeführten Durchfugirung des Chorals „Aus tiefer Noth“ von Seb. Bach, in der wahrscheinlich der mächtig, wie der Nothruf von Sturmglöcken mahnende und gleich zu vielfältiger Wiederholung und Engführung lockende Anfang den Komponisten zur Sechsstimmigkeit angeregt hat. Allein in den meisten Fällen ist die Vielstimmigkeit nicht so vielversprechend oder gar nothwendig, dass man ihr die Deutlichkeit und Freiheit der Stimmführung zum Opfer zu bringen hätte. Es tritt hier nicht bloß das allgemeine Bedenken gegen Häufung der Stimmen (Th. I. S. 284, Th. II. F. 397) warnend entgegen, auch das Vermögen der Orgel reicht nicht aus, viele Stimmen wahrhaft deutlich neben einander fortzuführen und von einander zu scheiden, da die Töne derselben Stimme nicht verschmolzen, auch nicht (bei gleicher Registratur) durch verschiedene Nuancirung von Forte und Piano von denen der andern Stimmen unterschieden werden können, sondern nur der Gegensatz der Tonlage und Tonverbindung, Halteton und

Bewegung, allenfalls von mehr gebundner und lockerer Fortschreitung wirksam sein kann. Am entschiedensten tritt dieser Gegensatz in einer Pedalstimme gegen eine oder mehr Manualstimmen hervor, da das Pedal nicht bloß andre Registratur zulässt, sondern auch seine eigenthümliche Spielweise hat; daher wird auch das Pedal von den Meistern als eingreifendste Stimme gern für sparsame dann aber entscheidende Momente, für die Haupt- und Höhenpunkte der Komposition gespart. Die im Manual geführten Stimmen stehen einander (abgesehen von dem Spiel auf verschiedenen Manualen im Orgeltrio und ähnlichen Satzweisen) nach Klang und Spielweise gleich, sind also um so weniger zu unterscheiden, je mehr ihre Anzahl wächst und je enger sie in Folge dessen liegen. Wenige Stimmen in weiter Lage entsprechen daher dem wahren Sinn der Polyphonie hier besser, als mehrere; daher man selbst den Hochmeister der Polyphonie, Seb. Bach, in der Mehrzahl seiner Orgelsätze geneigter finden wird, dreistimmig zu schreiben (oder gar auf Zwei- und Einstimmigkeit zurückzugehen) als vielstimmig; selbst in den vier- und mehrstimmig angelegten Sätzen wendet er gern und für ausgedehnte Partien den minderstimmigen Satz an.

Von diesem Gesichtspunkt aus ergeben sich endlich auch

C. *die Kunstformen,*

die der Orgelkomposition am günstigsten sind, von selber. Es sind, mit einem Wort ausgesprochen, die polyphonen, mithin vor allen der Gipfel polyphoner Kunst:

1. *die Fuge.*

In der Fuge ist, wie wir längst (Th. II. S. 234) wissen, nicht eine Hauptmelodie der Ausdruck einer besondern Persönlichkeit, sondern eine Schaar von Stimmen, die einander unterstützen und sich zum Ausspruch, zur Durchführung und zum Durchleben eines allen gemeinsamen Hauptgedankens (des Thema's) oder Hauptinhalts verbinden. Diese Form ist daher wie geschaffen für die Orgel, in der die einzelne Melodie weder genügender Inhalt sein, noch genügend zur Ausprägung kommen könnte, — die vielmehr einen über den Kreis der einzelnen Persönlichkeit hinausgehenden Inhalt auszusprechen und sowohl dazu als wegen der Unzulänglichkeit ihres melodischen Ausdrucks mehrerer gleichzeitigen Melodien oder Stimmen zu gegenseitiger Unterstützung und Hebung bedarf.

Ja man muss anerkennen, dass in der Orgelkomposition die Fugenform als solche zu ihrem reinsten Ausdrucke kommt. Denn im Gesang sowohl wie im Orchester oder Quartett werden die Fugenstimmen von beseelten, die Sympathie der fühlenden Brust unmittelbar treffenden und erregenden Organen zu Gehör gebracht, also

vom Komponisten für solche — für mitfühlende Wesen geschaffen; selbst auf dem an sich indifferenten Klavier steht es in der Macht des Ausführenden, sich dem wahren Gefühlsausdruck durch alle Nuancen der Accentuation u. s. w. wenigstens nahe zu bringen. Ueberall ist daher die Fuge bereit, sich besondern Stimmungen hinzugeben und den mannigfachsten Karakter (Th. II. S. 260) anzunehmen; sie ist daher nur eine geeignete Form für das Auszusprechende von vielfältig verschiedenem Inhalt. Nur auf der Orgel findet sie starre, untheilnehmende Stimmen (S. 22) statt der beseelten des Orchesters oder Chors, Stimmen, die nichts können und sollen, als sich einem allgemeinen unpersönlichen Inhalt, einem Gedanken so unabänderlich wie die Satzung, zum Organ hergeben. Hier sind daher immer noch (wie sich von selbst versteht) verschiedene Themate und verschiedene Ausführungsweisen möglich. Aber durch alle Verschiedenheit hindurch wird der Orgelklang und Orgelkarakter doch als Hauptsache, als der eigentlich wesentliche Inhalt sich geltend machen.

Dies zeigt sich schon bei der Vergleichung der Themate verschiedener Fugen, z. B. der vier in No. 11. und 12 mitgetheilten und der hier*) —



zugefügten. Sie sind der Ausdehnung, der Tonart, auch mehr oder weniger dem Inhalt und der Stimmung nach unterschieden; besonders das letztere, bloß für das Manual (*manualmente*) geschrieben, hebt sich durch einen Anflug von Heiterkeit und Leichtbeweglichkeit vor den andern hervor. Allein der durch alle hindurchgehende und in allen vorherrschende Grundzug ist festlich-feierliche Ruhe und, wo es nicht die allzugrosse Kürze (oben bei a) verhindert, eine gewisse beschauliche Breite, die sich bald (oben bei c, in No. 12 bei a) in einem Anflug von Zweistimmigkeit innerhalb des Themas selber, bald (oben bei d, No. 11 und 12 a und b) in weiterstreckter Fortführung der an sich ruhigen Motive ausspricht. Man muss diese Themate mit andern desselben Meisters (namentlich aus dem temperirten Klavier) vergleichen, die so oft mit einem schneidend charakteristischen Zug uns in ihre Stimmung hineinreissen und fast ohne

*) Aus der erwähnten Sammlung; das letzte Beispiel aus den bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Choralvorspielen.

alle Ausnahme so eng und energisch zusammengeschlossen sind: um zu erkennen, dass es eben bei den Orgelsätzen weniger auf einen besondern schnell und scharf ausprägenden Inhalt, als auf den allen gemeinsamen und wichtigsten Orgelkarakter und Orgelzweck ankam.

Noch einleuchtender wird diese Tendenz in der Ausarbeitung erkannt. Jene bald heftigen, bald kunstreichen Engführungen, Verkehren, kurz alle die einzelnen Momente, in denen sich der Gang andrer Fugen neu belebt und zu gesteigerter Energie hebt, weichen in der Orgelfuge vor der Ruhe und Breite des Orgelkarakters so entschieden zurück, dass es in den meisten Fällen gar nicht auf eine Steigerung der spätern Partien gegen die frühern abgesehen ist, sondern nur darauf, dass das Werk seinen Gedanken in gleicher Fülle durch den weiten Raum der Kirche, und bis zur Sättigung der Gemüther mit kirchlicher Stimmung ausbreite.

So wird z. B. das in No. 32 c mitgetheilte Thema von höherer Stimme beantwortet, während die vorige eine Achtelreihe (in Sexten mit den gehenden Tönen des Themas) als Gegensatz bringt. Beide Stimmen fallen dann in diesen —



Zwischensatz. Nun tritt, zwei Takte weiter, die Oberstimme mit dem Thema auf und geht zu einem neuen Zwischensatz —



über, der erst vier Takte weiter polyphone Form annimmt und dem noch vier Takte später endlich die letzte Stimme der Durchführung, das Pedal (das also 21 Takte lang geschwiegen hatte) nachkommt. Im vierten Takte von da wird der erste Theil der Fuge in der Parallele geschlossen und dann der zweite mit einer neuen Anführung des Themas im Tenor (Bass des Manuals) mit dem Gegensatz in der Oberstimme begonnen. Hierauf folgt nun, 11 Takte lang, der schon in No. 30 angeführte und dort charakterisirte Zwischensatz, dann nach einer abermaligen Anführung des Themas in der Ober-

stimme (im Hauptton) mit dem Gegensatze darunter — wie zuvor wieder zweistimmig — ein ähnlicher Zwischensatz von 15 Takten. Nun (also nach 29 Takten) tritt das Pedal wieder auf, giebt das Thema in *Cmoll* und den Gegensatz (während das Thema von einer Mittelstimme in der Oktave beantwortet wird) und von hier wird mit 15 Takten zum Orgelpunkt gegangen, wo das Thema wieder in der Mitte erscheint; der Satz ist hierbei durchaus nur drei-, ein Paar Takte lang bloß zweistimmig. Nach dem Orgelpunkte (oder will man es dazu rechnen?) giebt der Bass das Thema auf derselben Stufe ohne irgend einen Gegensatz, also einstimmig; ein an No. 30 anlehnender Zwischensatz von 8 Takten führt nach der Unterdominante zu einer Andeutung des Themas, —

35

Manual.

Pedal.

das zum letztenmal über dem Orgelpunkt der Tonika im Pedal in dreistimmigem Satz in der Mittelstimme erscheint. Von hier geht der Fugensatz in freie Fantasie zurück.

In gleicher oder noch grösserer behaglich festlicher Ruhe und bequemer Breite ist der Fugensatz zu dem Thema No. 11, a ausgeführt; überall tritt das Genügen an der Fülle und Feierlichkeit des Orgelklangs, an der Sättigung jeder Orgelstimme, besonders des Pedals, an der Entschiedenheit, die im Gegensatze von Pedal und Manual liegt, maassgebend in den Schöpfungsakt des Komponisten, dessen Weisheit und Grösse sich eben darin zuerst bewährt, dass er sein Organ vollkommen erkannt hat, sich ganz in dasselbe versenkt und es für sich reden lässt. Auch hier — und noch mehr wie im vorhergehenden Fall — ist der Satz meist zwei- und dreistimmig, oft einstimmig; wird auch gegen das Ende ein stärkerer Gegensatz des Manuals gegen das Pedal begehrt, so gestaltet er sich doch —

36

Man.

Ped.

so einfach, dass der Satz mit grösserm Rechte zwei- als siebenstimmig (wie er, äusserlich genommen, erscheint) genannt werden muss. Andre Fugen, z. B. die in No. 11 b, sind reicher an Ar-

beit, drangvoller schon im Thema und dadurch in der Führung der Stimmen gegen einander; aber auch sie beukunden das oben aufgewiesne Prinzip.

Dieser vornehmsten Form der Polyphonie schliessen sich nun die andern,

2. fugirter Choral, Choral mit Fuge, Choral-figuration

(oder auch Choral mit kanonischer Begleitung) an, in deren Ausführung (die Form an und für sich ist uns schon aus Th. II. bekannt) man schon von selbst dieselbe zunächst auf das Geltendwerden des Instruments gerichtete Tendenz voraussetzen wird, da sogar die weit selbständigere Form der Fuge sich ihr so entschieden unterworfen hat. Aus diesem Gesichtspunkt begreifen sich namentlich die oft so weiterstreckten Choralfigurationen Seb. Bachs, deren einige im Th. II. angeführt worden. In seinem „Christ unser Herr“, — das wir (Th. II. S. 160) als eine der tiefsinnigsten Kompositionen kennen gelernt, in der zweistimmigen Figuration des „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“*) und ähnlichen Sätzen, z. B. „Wo soll ich fliehen hin“ und „Wer nur den lieben Gott lässt walten“**), in denen das Pedal mit Vierfuss-Stimmen den *cantus firmus* führt, vollendet die Figuration in ruhigster, nur selten gesteigerter Breite ihre Aufgabe. Hier ist auch der rechte Schauplatz für jene wahrhaft, — geistig gebundenen Formen (Th. II. S. 457) der kanonischen Führung des *cantus firmus*, z. B. in dem prachtvoll ausgelegten „Dies sind die heiligen zehn Gebot,“***) oder der kanonischen Begleitung des *cantus firmus* z. B. in „Vom Himmel hoch da komm' ich her“†); die Orgel bietet in der ihr eignen Ruhe den Raum für so weite und streng bemessne Führung und fodert nicht, — lehnt vielmehr höhere Erregung, eigenthümlichern Inhalt freier Formen ab.

Tritt aber in einer Choralfiguration innigeres, mehr persönliches Gefühl in die Umschreibung des *cantus firmus* oder in die Figuralstimmen: so wird in den meisten Fällen schon die Kürze der Komposition, im Gegensatz zu der breiten Auslage der hier angeführten und ihnen verwandten, darauf hindeuten, dass die Orgel hier nicht zu ihrem wahren Ausdruck gekommen, dass der Komponist in sie hineingedichtet (S. 23, die Anmerkung) nicht aus ihr, ihrem Wesen gemäss herausgesprochen hat. Wer wollte dem freien schaffenden Geist dieses Recht bestreiten? Wie manches un-

*) Seb. Bach's Choralvorspiele, neue Ausg. bei Breitkopf und Härtel, aus welcher Sammlung alle diese Beispiele genommen sind.

**) No. 52 und 49 im vierten Hefte der neuen Ausgabe.

***) No. 17 im zweiten Hefte der neuen Ausg.

†) Fünf kanonische Veränderungen über das Weihnachtlied „Vom Himmel hoch“ etc. Var. 1. bei Breitkopf und Härtel neu erschienen.

schätzbare Tongedicht verdanken wir schon dieser Richtung! Allein, ist es weder Pflicht noch Recht, dem Künstlergeist mit Satzungen entgegen zu treten, so ist es doch förderlich, überall zum Bewusstsein dessen, was sich ihm und er uns bietet, vorzudringen. Jene innigern Gesänge (Sinngedichte des Gemüths könnte man sie nennen) mögen der Orgel zugewiesen werden, wenn gleich diese nicht genügen kann für den vollen und getreuen Ausdruck des in ihnen lebenden Gefühls; die Sympathie des Hörers wird den unvollkommenen Ausdruck ergänzen, wenn und so weit sie es vermag. Nur muss dem Künstler bewusst bleiben, dass die Orgel eben hier nicht ihre eigenthümliche Aufgabe gefunden hat. — Ein Gleiches gilt von jenen gewaltigen Polyphonien (S. 18) die gewiss nicht ihrem ganzen Stimmgewebe nach durchhört also nicht vollkommen aufgefasst werden können, die aber kein angemessneres Organ finden, als die Orgel und vermöge ihrer geistigen Bedeutung das vollste Recht haben zum Dasein. In all diesen Fällen wird die Orgel Dienerin des überlegnen Geistes; seiner Macht und seinem Rechte bringt sie das Opfer ihrer Eigenthümlichkeit. Ein wahrhaftes Recht hat aber in solchen Fällen nur der, der das Wesen des Instruments erkannt und sich als einen solchen bewährt hat, ehe er von dem höhern Recht des Gedankens darüber hinaus berufen wird.

Nächst diesen fester gezeichneten Formen ist

3. die Orgelfantasie

zu nennen, Einleitung oder Introduction genannt, wenn sie zu einer Fuge oder sonst zu einer bestimmtern Form überführt, bei den ältern Meistern auch wohl Tokkate, wenn sie einen grössern Spielreichtum entfaltet. Es versteht sich nach allem Bisherigen, dass auch ihr Inhalt dem Wesen der Orgel in gleicher Weise, wie die vorgenannten Formen zu entsprechen hat; polyphone Sätze, Massenwirkung und minder- oder einstimmige Sätze können hier noch viel freier und reicher gemischt und einander entgegengesetzt werden, als in den strengen Formen. Es bedarf hierüber, nach dem Th. III. S. 336 Gesagten keiner Erörterung.

Weniger günstig erscheinen dagegen für die Orgel folgende Formen.

4. Die Sonate,

oder auch bei den ältern Meistern das Orgelkonzert. Die Sonatenform beruht, wie wir (Th. III. S. 202) wissen, auf dem Liedsatz und zwar auf der Verknüpfung verschiedner Liedsätze. Der Liedsatz aber ist vorzugsweise homophon, hat eine Melodie als Hauptmelodie geltend zu machen, der sich die übrigen Stimmen mehr oder weniger unterordnen. Zwar kann von den zwei, drei oder

mehrern Liedsätzen eines Sonatensatzes einer oder der andere polyphonen Inhalt wählen, doch bleibt im Ganzen Homophonie, das Hervortreten einer Hauptmelodie — und dann die energische Unterscheidung der verschiedenen, mehr oder weniger der Homophonie eignen Liedsätze für die Form charakteristisch und nothwendig. Kraft der Melodie ist aber gerade nicht die starke Seite der Orgel. Daher ist auch die Orgelsonate nur in der frühern Zeit, in der diese Form sich noch nicht vollendet hatte, bald unter diesem Namen, bald (wenn sie spielvoller erschien) als Orgelkonzert fleissig gesetzt worden, und hat sich weder bei den alten Meistern auf die Höhe anderer Formen des Orgelsatzes erheben, noch an den Fortschritten und der Vollendung dieser Form in der Haydn - Beethovenschen Zeit ausgebreitet theilnehmen können.

Dasselbe Urtheil trifft

5. die Variation.

Wenn unter diesem Namen eine Reihe figuraler, kanonischer, fugenhafter Bearbeitungen eines als Thema dienenden Chorals zusammengefasst wird: so kann, wie sich von selbst versteht, jede einzelne dieser Arbeiten dem Karakter des Instruments vollkommen entsprechen. Nur ist zu besorgen, dass die Gesammtheit derselben schon deswegen einförmig erscheinen werde, weil in ihnen allen der polyphone Satz in seinen drei Hauptformen vorwaltet oder ausschliesslich zur Anwendung kommt. Dann aber dürfte selten oder vielleicht niemals innre Nothwendigkeit diese Reihe von Einzelheiten verknüpfen, weil jede derselben nach der ihr gegebenen Form schon ein für sich genügendes, abgeschlossnes Wesen an sich hat, das den meist liedförmigen oder doch leichter gehaltenen Sätzen der eigentlichen Variationenform abgeht. Eben darin, dass die einzelne Variation nicht befriedigt, liegt das Bedürfniss zum Fortschritt und hiermit die Begründung und Rechtfertigung der Variationenform; Beides fehlt der Orgelkomposition, die aus polyphonen Sätzen bestehn soll.

Entschieden ungünstiger ist diese Form für die Orgel, wenn man ihr ein Thema von freierer Liedform und ganz oder vorherrschend homophonem Inhalt giebt; der Grund liegt in der schon erkannten Ungeeignetheit der Orgel für homophon-melodischen Ausdruck. Wie talentvoll daher auch die Ausführung einer solchen Komposition, wie geschickt der Spieler, und wie sehr er auch bedacht sei, der Unfähigkeit des Instruments durch alle auf demselben möglichen Vortragsmittel abzuheffen: stets, fürchten wir, wird sich die Aufgabe als eine ungünstige, das in seiner Welt so reiche und mächtige Instrument gegen dergleichen Zumuthungen spröde und ungelenk beweisen und der Erfolg kein erfreulicher, wenigstens kein vollkommen befriedigender sein.

Eine eigenthümliche Form der alten Meister kann hier nicht unerwogen bleiben, weil sie gewissermaassen in das Fach der Variation eingreift; dies ist die Th. II. S. 406 besprochne Form des

Basso ostinato.

Allein wenn auch das Thema (der feste Bass) ein Satz, also liedförmig ist, so kommt er doch nicht zu liedförmigen Abschlüssen; und wenn er auch bisweilen homophon behandelt wird, so bildet sich doch das Stimmgewebe vorherrschend polyphon und zu einem grossen Ganzen oder zu mehrern grossen Massen aus. Es fallen also beide gegen die eigentliche Variation gerichtete Bedenken weg und es bestätigt sich die Stellung dieser Form unter die der Fuge verwandten. Das grösste Werk dieser Gattung für Orgel, die Passecaglia von Seb. Bach ist schon Th. II. S. 412 erwähnt worden.

Alle diese Formen, — Figuration, Fuge, Liedform, Sonate, Variation können sich als

Orgeltrio

darstellen, wenn man sie dreistimmig für zwei Manuale und Pedal setzt und die Stimmen obligat, wenigstens vorherrschend polyphon führt.

Schliesslich ist hier noch

6. die Berücksichtigung der gottesdienstlichen Verhältnisse bei den Orgelformen

zur Sprache zu bringen. Im Gottesdienst erweisen sich die Kunstformen oft zu ausgedehnt für den Zweck ihrer Anwendung. Wie weit dies für die erste Einleitung eines ganzen Gottesdienstes und für den Abschluss desselben der Fall sein kann, bleibt zweifelhaft; es sollte dem Organisten wohl frei stehn oder vielmehr gedankt werden, wenn er ein Paar Minuten früher begönne oder später schliesse, um Zeit für ein ausführlicheres und nach seinem Ermessen befriedigenderes Werk zu gewinnen. Hier hat also der Komponist, wie uns scheint, keine Rücksicht zu nehmen. Allein im Laufe des Gottesdienstes kann zur Einleitung eines neuen Gesangs oder sonstigen Moments gedrängtere Form des Orgelspiels nöthig sein. Hier bieten sich die kürzern Einleitungen (Th. III. S. 301), dann statt der Fugen die Fugato's, statt der Figurationen ganzer Choralmelodien solche Figurationen dar, die sich nur auf die erste Zeile oder einen Theil des Chorals beschränken und dann sogleich abschliessen, oder in den Choral selbst, den die Gemeinde zu singen hat, überleiten. Dies alles sind aber nur Modifikationen bekannter Formen, die keiner besondern Einweisung bedürfen. Das Nöthige ist darüber bereits Th. II. gesagt *).

*) Hierzu der Anhang A.