Praktische Orgelschule

(mit Berücksichtigung der Lehrerbildungsanstalten und Seminarien)

von

RUDOLF BIBL.

OP. 81.

Band I und II à $\frac{\text{2 Mark 50 Pf.}}{\text{3 Kronen Ö.W.}}$ netto.

Leipzig,
MAX BROCKHAUS.

Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.

Inhaltsverzeichnis

des II. Bandes.

Vierter Theil.

Seite

Die Register oder Orgelstimmen 3
Übersicht der verschiedenen Orgelstimmen 3
Nebenzüge (stumme Register) 4
Die Registrierung 4
Die Registrierung in Bezug auf den verschiedenen Gottesdienst 5
Die Begleitung des Kirchenliedes 5
Schädlichkeiten für die Orgel 5
I. Übungen für das Manuale:
A) Dreistimmige Übungen für eine Hand allein als Vorbereitung für das vier- und mehrstimmige Spiel 6
B) Vier- und fünfstimmige Übungen 7

Fünfter Theil.

II. Übungen für das Pedale:
A) Für das Pedale allein. Das künstliche Spiel.
1. Übungen für die Spitze und Ferse des Fusses:
a. Mit Unter- und Obertasten bei stufenweiser Fortschreitung 14
b. Mit Untertasten allein 14
c. Zusammengesetzte Übungen 15
d. Sprungweise Fortschreitungen mit Unter- und Obertasten 17
e. Mit Untertasten allein 17
f. Zusammengesetzte Übungen 17
2. Übungen für den Ballen und die Spitze:
Zweistimmige Pedalsätze 17
B) Für das Manuale und Pedale 18

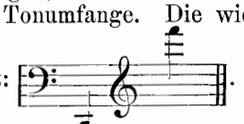
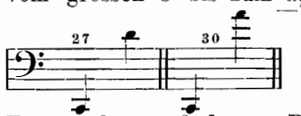
Anhang.

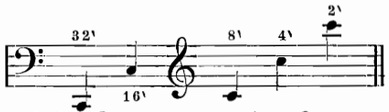
1. Die Cadenz und ihre Entwicklung als erste Grundlage zur Kunst, das freie Präludieren zu erlernen . 43
2. Beispiel eines längeren harmonischen Präludiums in Cdur mit Ausweichungen (Modulationen) 47
3. Thematische Präludien 48
4. Das bezifferte Bass-Spiel (Generalbass-Spiel) 49

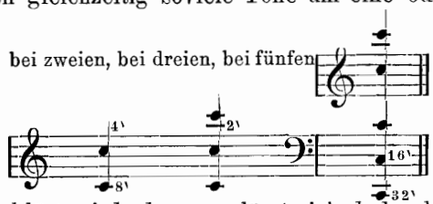
II. BAND.

Vierter Theil.

Die Register oder Orgelstimmen.

Dieselben sind entweder Grundstimmen, wenn die Taste den Ton angibt, nach welchem sie benannt ist, oder Hilfs-, auch Füllstimmen genannt, wenn die Taste *c* nicht *c*, sondern die Terz *e* oder die Quint *g* oder die Sept ♭ angibt, oder gemischte Stimmen, wenn auf einer Taste mehrere verschiedene Töne gleichzeitig erklingen, wie z. B. Grundton und Quint, oder Quint und Terz.... Die Grundstimmen sind von verschiedener Grösse und verschiedenem Tonumfange. Die wichtigste ist die 8 Fuss-Stimme, welche im Manuale mit 54 Tasten den Umfang vom grossen *C* bis zum *f* hat:  . Im Pedal ist der Umfang für gewöhnlich vom grossen *C* bis zum *d*, d. s. 27 Tasten, bei grösseren Orgeln (Concertorgeln) auch noch bis zum *f*, d. s. dann 30 Tasten: 

Hier ist das grosse *C* bei offenen Pfeifen 8 Fuss*) lang, daher der Name 8'-Register oder 8'-Stimme. Hiernach lässt sich der Fusston aller Stimmen durch Vergleich mit dem 8füssigen *c*, welche zu der Taste gehören, finden, z. B.: 

d. h. nimmt man ein 4'-Register allein, so klingt das *c* um eine Octave höher, bei einem 16' allein, dasselbe um eine Octave tiefer u. s. w., wie es oben ersichtlich ist. Nimmt man nun mehrere Register von verschiedener Tongrösse, so erklingen natürlich gleichzeitig soviele Töne um eine oder mehrere Octaven höher und tiefer, je nachdem solche Register gezogen sind, und zwar: 

Denkt man sich nun noch die Füll- oder gemischten Stimmen, von welchen unten näher erklärt wird, dazu, so lässt sich dadurch die ungeheuere, ja grossartige Tonstärke einer solchen Orgel wohl begreiflich finden.

Um die Register nach Belieben des Spielers entweder erklingen oder verstummen zu lassen, sind dafür Registerzüge oder Manubrien (manus = die Hand) entweder an beiden Seiten der Claviaturen, oder — was noch ersichtlicher ist — über denselben angebracht; an ihren Knöpfen oder darüber ist der Name und die Tongrösse der zugehörigen Stimmen geschrieben. — Die Grundstimmen sind entweder Labial- oder Zungenstimmen. Das Material, aus welchem die Pfeifen erzeugt werden, ist Zinn, „Metall" (eine Mischung von Zinn und Blei) oder Holz. Letztere Pfeifen haben einen dunklen, dickeren Ton, erstere einen hellen, scharfen und streichenden Ton.

Übersicht der verschiedenen Orgelstimmen.

I. Grundstimmen.

a) Labialstimmen.

Hiezu gehören: 1. die Prinzipale (32, 16, 8, 4 und 2'); 2. Viola di Gamba (8 und 4'); 3. Salicional (16, 8 und 4'); 4. Quintatön (16, 8 und 4'); 5. Gemshorn (8 und 4'); 6. Fugara (8 und 4'); 7. Flageolett oder Flautino (2'); 8. Aeoline; 9. im Pedale: Violon (16'), Violoncello (8') und Subbass (16'), Prinzipalbass (16').

II. Offene Flötenstimmen in cylindrischer oder prismatischer Form.

1. Flauto traverso, 2. Flauto dolce, 3. Flauto amabile, 4. Philomela, 5. Hohlflöte; sämtliche Register sind im 8' und 4'-Ton.

III. Stimmen mit konischen oder pyramidalischen Körpern.

1. Die Spitz- oder Flachflöte (8, 4 und 2'), kommt auch als Quintstimme im $2^2/_3$ Fuss-Ton vor. 2. Gemshorn (8, 4 und $2^2/_3$ Fuss-Ton, letztere heisst Gemshornquinte). 3. Viola d'amour (8').

IV. Stimmen in umgekehrter Pyramiden- oder Kegelform.

1. Dolce (8 und 4'), 2. Dolcissimo (8'), 3. Portunal, auch Portunalflöte genannt (8'); sämtliche Stimmen haben einen sehr weichen, lieblichen und zarten Ton.

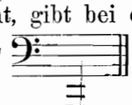
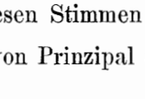
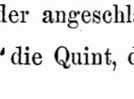
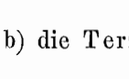
V. Gedeckte Stimmen.

Sie haben alle wegen des Hutes oder Spundes am oberen Ende der Pfeifen die Cylinder- oder Prismaform. Dazu gehören: 1. Stark-Gedact, bei älteren Werken auch Grob-Gedact genannt, im 8'-Ton; 2. Lieblich- oder Still-Gedact (16 und 8'); 3. Klein-Gedact (4'); 4. Doppelflöte (8'); 5. Rohrflöte (8 und 4'); 6. Bordun (Bourdon) (16 und 8') im Pedal und im Manual, im letzteren, und zwar bei grossen Orgeln, auch im 32'-Ton, zuweilen bezeichnet mit Untersatz (Majorbass); 7. die Coppel (16 und 8'); 8. der Subbass (16') nur im Pedal; 9. der Untersatz (Majorbass) (32'), ebenfalls nur im Pedal.

VI. Gedeckte Stimmen, welche neben dem Grundton die Quinte über der Octave mit hören lassen.

1. Quintatön (16 und 8'); 2. Nachthorn (8 und 4').

VII. Hilfs- oder Füllstimmen.

Zu denselben gehören die Quinten- und Terzenstimmen, welche dem Grundton Fülle, Stärke und Deutlichkeit geben. Wie schon oben erwähnt, gibt bei diesen Stimmen der angeschlagene, tiefste Ton *C* nicht diesen an, sondern von Prinzipal 16' a) die Quint, d. i. $10^2/_3$'  , von Prinzipal 8' die Quint, d. i. $5^1/_3$'  , von Octav 4' die Quint, d. i. $2^2/_3$'  , von Octav 2' die Quint, d. i. $1^1/_3$' , oder b) die Terz, $3^1/_5$' , $1^3/_5$'  .

*) ungefähr 2 m 53 cm.

Nach ihrer Form erhalten die Hilfsstimmen besondere Namen, wie: Gedactquinte, Spitzquinte, Rohrquinte, Nassat, Gemshornquinte, Grossnassat, auch Quint $10^2/_3$, letztere jedoch kommt nur im Pedal und auch im $5^1/_3$ Fuss-Ton vor. Füllstimmen, welche die kleine Sept angeben, wie zu $4^1/_7'$, $2^2/_7'$ und $1^1/_7'$, sind selten und kommen nur bei grossen Orgeln vor.

VIII. Gemischte Stimmen.

Hat ein Register auf einer Taste mehr als eine Pfeife verschiedener Tongrösse, so nennt man dasselbe eine gemischte Stimme. Die Zahl der Pfeifen wird durch die Silbe „-fach“ bezeichnet, auch findet sich oft zugleich die Länge der grössten Pfeife des *C*-Chors dabei angegeben, wie z. B. Mixtur 5fach 2′ bedeutet, dass zu jedem Chor derselben 5 Pfeifen gehören und die grösste Pfeife 2′ Länge hat. Sämtliche gemischten Stimmen dienen dazu, dem Orgelton nicht allein — wie dies bei den Hilfsstimmen der Fall ist — Fülle, Stärke und Deutlichkeit zu geben, sondern hier überdies auch noch demselben mehr Glanz zu verleihen. Gemischte Stimmen sind:

1. Die Mixtur, ist gewöhnlich 3—6fach — je nach der Grösse des Werkes — bestehend aus Octaven und Quinten, z. B. 5fach *c′ g c′ g c′*. In neuerer Zeit wird der Mixtur auch hie und da die Terz beigegeben.

Da die gemischten Stimmen schon auf dem grossen *C′* 8′ mit so kleinen Pfeifen anfangen, dass ihre Durchführung bis *f* nicht möglich ist, indem die Octave 2 Fuss-Ton als äusserste Grenze angenommen werden muss, so werden die Reihen, sobald sie zu klein werden, abgebrochen und durch grössere ersetzt. Man nennt dies das Repetieren dieser Stimmen.

2. Der Cornet (3fach), aus Quint, Octav und Terz zusammengesetzt. *g c′ e*. 4- und 5fach wird unter der Quint die Octave verdoppelt.
3. Scharf oder Acuta, 3-, 4- und 5fach, 3fach aus Oktav, Terz und Quint, *c′ e g*.
4. Sesquialtera (2fach), gibt eine grosse Sext, zusammengesetzt aus Quint und Terz; *g e*.
5. Cymbel ist eine Mixtur mit kleinen Pfeifen (3fach); *c′ g c′*.
6. Rauschquinte (2fach); *g c*.
7. Tertian (selten, kommt dann 2fach vor), besteht aus *e g*.

IX. b) Zungenstimmen.

1. Die Posaune (8, 16, auch 32′); 2. die Trompete (8′); 3. Clarino (Clairon 4′); 4. Fagott (16—8′); 5. Oboe (8′); 6. Clarinette (8′); 7. englisch Horn (8′); 8. Krummhorn (8—4′); 9. Vox humana (8′); 10. Aeoline (16—8′), kommt jedoch als Zungenstimme selten vor; 11. Physharmonika (16—8′); 12. Euphonia (8′, im Pedal auch 16′); 13. Stentorphon (8′).

Nebenzüge (stumme Register).

Die meisten derselben sind für die Registrierung, um augenblicklich verschiedene Stärkegrade des Tones und Schattierungen desselben hervorzubringen, unentbehrlich. Zu diesen gehören:

1. die Manual-Coppel, wodurch zwei oder mehrere Manuale,
2. die Pedal-Coppel, durch welche ein oder mehrere Manuale mit den Pedaltasten verbunden werden. Bei kleineren Orgeln ist sie zur Verstärkung der Pedaltöne besonders nothwendig;
3. das Sperrventil, vermittelst dessen der Wind von einer Windlade abgesperrt oder zugelassen werden kann. Diese Vorrichtung trifft man jedoch nur mehr bei älteren Orgeln an;
4. Coppel für die Rohrwerke;
5. Combinations- und Collectivzüge oder -Tritte;
6. der Jalousien-Schwellertritt, wodurch der Ton ab- und zunimmt;
7. der Rollschweller. Für denselben ist unter der Claviatur neben dem Pedal ein Rad angebracht. Schiebt man dasselbe mit dem Fusse herab zu, so erklingen die Register nach und nach bis zu einer beliebigen Stärke oder bis zum vollen Werk. Im entgegengesetzten Falle, d. i. will man die Register wieder nach und nach verstummen lassen, schiebt man dann das Rad hinauf zu. Diese Vorrichtung ist von unbeschreiblich schöner Wirkung;
8. Die Calcantenglocke für den Balgtreter, wenn derselbe zu entfernt von der Orgel ist, um ihm damit das Zeichen zu geben, wann er seine Thätigkeit zu beginnen und zu beendigen hat.

Die Registrierung.

Die Zusammenstellung oder Mischung der Stimmen nach Tonstärke und Klangfarbe nennt man registrieren. Um nun die Kunst des Registrierens, und zwar im Sinne der Ästhetik, zu erlernen, muss jeder Organist vor allem sein eigenes Werk, den Charakter, die Tongrösse und Tonfülle jedes einzelnen Registers genau studieren. Unter Charakter einer Stimme versteht man die besonderen Eigenschaften eines Klanges, wie: sanft, hell, scharf etc., und der Ansprache: ob leicht oder schwer. Die Zusammenstellung mehrerer Register ein und derselben Gattung (oder Charakters), z. B. Flöten, macht nicht die Wirkung, wie nur zwei Register von verschiedener Art, wie Gamba und Flöte, oder ein 8′ und 4′-Register. Man wird weiter bemerken, dass für das Ohr die 8′-Register am angenehmsten in ihrer Verbindung klingen. Mit diesen verbinden sich ganz gut zarte 16′- und 4′-Register. Soll der Ton heller klingen, so nehme man starke 4′-Stimmen dazu. Die Füll- und gemischten Stimmen werden nie allein, sondern nur in Verbindung mit Grund- oder Hauptstimmen im *f* und *ff* gebraucht. Man vermeide Lücken im Tonfuss, also nicht 8 und 2 Fuss oder 16 und 4 Fuss, sondern 8, 4 und 2′, im andern Fall 16, 8 und 4′, wobei aber auch offene und gedeckte Stimmen zu berücksichtigen sind. Es sei noch erwähnt, dass alle engmensurierten Stimmen, sogenannte Gambenstimmen, nur mit Stimmen von entgegengesetztem Charakter zusammengezogen werden müssen, weil nur dadurch eine rasche Ansprache und gute Bildung des Tones möglich ist. 8füssige Zungenstimmen in verschiedener Mischung mit Labialstimmen können zur Hervorhebung einer Melodie benützt werden. Sanfte 4′-Stimmen um eine Oktave tiefer zu spielen, ist von guter Klangwirkung; nimmt man ein 8′-Register dazu, so gibt es die Wirkung eines 16′. Die sehr zarten, empfindlichen und eng mensurierten Stimmen, besonders die der oberen Manuale, unterlasse man, beim Spielen des vollen Werkes zu ziehen, da dieselben die Stärke der Orgel nicht erhöhen, sondern womöglich den Ton undeutlich machen, und unnöthig Wind verbrauchen. Bei der grossen Verschiedenartigkeit des Charakters der Register und der Anzahl derselben in verschiedenen Orgeln lassen sich daher im allgemeinen nun folgende Grundsätze für die Registrierung angeben:

wo bei Compositionen die Register nicht bestimmt angegeben sind, wie z. B. sanfte oder starke Stimmen u. dgl., da findet man im allgemeinen dafür die dynamischen Zeichen, als: *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, <, >. Für *ff* wäre dann das volle Werk (pleno Organo); *f* die Grundstimmen 16′, 8′, 4′, bei grossen Orgeln noch ein $2^2/_3$′ und eine Octave 2′ dazu; *mf* mit sämmtlichen 8′-Labialstimmen; *p* mit einer stärkeren oder einigen schwachen 8′-Stimmen; *pp* mit einem der schwächeren und *ppp* mit dem schwächsten 8′-Register. Für die Zeichen < (crescendo) > (decrescendo) wäre der Jalousienschweller oder der Rollschweller zu verwenden. Hat eine Orgel zwei oder mehrere Manuale, so sollen sie sich in der Klangfarbe und in der Stärke deutlich unterscheiden, wenn gleichzeitig oder abwechselnd auf dem einen oder anderen gespielt wird. Hat ein Manuale einen bestimmten Cantus firmus vorzutragen, so wird dieses stärker, das begleitende schwächer registriert; doch muss man dabei die Extreme vermeiden, d. h. es soll das eine Manual nicht zu stark, das andere nicht zu schwach sein. In älteren Compositionen findet man häufig die Bezeichnung Hauptwerk und Positiv oder Oberwerk angegeben, d. h. I. und II. Manual, worunter zu verstehen ist, dass ersteres stärker, letzteres schwächer zu nehmen ist.

Das Pedal richtet sich immer nach der Stärke des Manuales, und zwar so, dass auf 3, 4, 5 Manualstimmen ungefähr 1, 2, 3 Pedalstimmen kommen; es soll nur dann besonders hervortreten, wenn es einen cantus firmus zu spielen hat.

Das Registrieren in Bezug auf den verschiedenen Gottesdienst.

Beim Gottesdienste an hohen Feiertagen, sowie bei festlichen Gelegenheiten der Freude, des Dankes oder des Lobes wird ein verständiger Organist stärker registrieren als an gewöhnlichen Sonn- und Wochentagen; bei Andachten der Trauer, der Wehmuth wird er sein Spiel, den Situationen entsprechend, stimmungsvoll zum Ausdrucke bringen. Seine Vor- und Nachspiele, namentlich in Hochämtern, sollen den Inhalt der aufzuführenden Compositionen quasi vorbereiten, im letzten Falle in Rückerinnerung bringen. Kann er dies nicht, so befleissige er sich wenigstens, dass sein Spiel streng kirchlich, im gebundenen Stile sei; er vermeide alle weltlichen Weisen, technische Künsteleien, wie: schnelle Läufe, concertierende Passagen, zu grosse und schnelle Abwechselung in Höhe und Tiefe, zu kurz abgebrochene Accorde...., denn sie entweihen die Heiligkeit des Ortes und widerstreben völlig der Natur der Orgel. Beim Begleiten des Liedes berücksichtige der Organist die Grösse der Kirche und die Stärke der Gemeinde. Ist die Kirche nicht sehr zahlreich besucht, darf die Orgel nicht sehr stark sein, weil sie sonst den Gesang übertönen würde; im entgegengesetzten Falle darf sie auch nicht zu schwach sein, weil sie dadurch ihre Aufgabe, den Gesang zu leiten und zu unterstützen, nicht lösen würde.

Die Begleitung des Kirchenliedes.

Die Begleitung eines Kirchenliedes soll in möglichst einfacher und würdiger Weise, wie sie vorgeschrieben ist, geschehen. Ich erwähne dies deshalb, weil viele Organisten die verwerfliche, geradezu störende und in keiner Weise zu rechtfertigende Unsitte haben, nach jeder Verszeile ein kleines Zwischenspiel, oder — um die Fertigkeit ihrer Finger oder Füsse zu zeigen — im Liede allerlei Läufe, Sprünge, Schnörkel u. dgl. machen, so dass man zuletzt von der Melodie fast nichts mehr hört und dadurch den Eindruck gewinnt, dass der Spieler vergisst, wo und zu welchem Zwecke er spielt!

Die Kirchenlieder sind im allgemeinen langsam zu spielen; doch hängt dies mehr oder weniger von der Grösse der Gemeinde und Anzahl der sich in der Kirche befindlichen Gläubigen ab; auch sei noch zu berücksichtigen, ob sich dieselben nahe oder entfernt von der Orgel befinden, wodurch auch hier ein mehr oder weniger langsameres Tempo zu nehmen ist. Noch sei empfohlen, dass man vor und nach jeder Verszeile, namentlich vor derselben, die Accordtöne etwas länger hält, um der Gemeinde Zeit zum Athemholen zu lassen. Er höre daher immer bei seinem Spiele auf den Gesang derselben, denn nichts ist störender, als wenn beide Theile — Begleitung und Gesang — stets auseinander sind.

Es ergibt sich hier die passende Gelegenheit, die schon vor mehr als 100 Jahren an der Orgel einer Dorfkirche angeschriebenen Verse bezüglich des vorher Erwähnten folgen zu lassen:

Über den Registerzügen links:

„Dass den Gesang dein Spiel
Nicht in Verwirrung bringt,
So halte manchmal ein
Und spiele, wie man singt."

Über dem Manuale:

„Du spielst hier nicht für dich,
Du spielst für die Gemeine;
Dein Spiel erheb' ihr Herz,
Sei einfach, erst und reine!"

Über den Registerzügen rechts:

„Stets muss der Orgelton
Zum Liedesinhalt passen,
Drum lies das Lied erst durch,
Um seinen Geist zu fassen."

Schädlichkeiten für die Orgel, insoferne sie nicht Witterungs-Einflüsse, sondern Personen treffen.

Witterungs-Einflüsse kann niemand abhalten, aber dafür, dass dieselben durch zweckmässige Vorrichtungen weniger nachtheilig auf die Orgel und ihre Bestandteile einwirken können, hat in erster Linie der Organist Sorge zu tragen, also dafür, dass nicht nur das Innere der Orgel, sondern auch die Claviaturen nebst Registratur und der Bälgekammer zum Verschluss eingerichtet sind und auch jederzeit verschlossen werden. Grosse Hitze und Kälte, Feuchtigkeit und Nässe verursachen der Orgel zuweilen grossen Schaden, deren Übelständen man jedoch zum Theil nicht immer entgegenwirken kann. Fallen durch die Fenster die Sonnenstrahlen auf die Orgel und werden hiervon die Prospektpfeifen oder ein Theil derselben getroffen, so wird dadurch eine Verstimmung der Orgel herbeigeführt, da die Luftschwingungen in den erwärmten Pfeifen rascher als in den übrigen erfolgen, mithin höher im Ton erklingen. Durch Vorhänge — am besten weisse, an den Fenstern angebrachte — kann das Übel beseitigt werden.*) Alle Unreinlichkeiten, besonders aber Staub, sind der Hauptfeind der Orgel, welchen man beseitigen, dem man durch entsprechende Mittel vorbeugen muss. Zugluft ist der Orgel ebenfalls schädlich; man kann dieselbe, wenn sie nicht durch andere Einflüsse entsteht, doch wenigstens in dem Falle bei Reinigung des Gebäudes vermeiden, indem man nur jene Fenster öffnet, welche nicht die durchstreichende Luft direct zur Orgel führen. Der Organist kann aber auch selbst der Orgel vielseitigen Schaden beifügen, und zwar durch heftiges Aufschlagen auf die Manualclaviaturen und die des Pedals, durch ungestümes Herausziehen oder vielmehr Herausreissen der Registerzüge; auch ist zu empfehlen, dass man nach Beendigung des Spielens die Registerzüge „abstösst", d. h. hineingibt. So undelicat die Sache ist, so kann sie hier nicht übergangen werden: es haben nämlich manche Organisten die üble Gewohnheit, ihren Speichelauswurf unmittelbar auf die Pedalclaviatur abzusetzen; kommt dazu noch der von den Füssen zurückgelassene Strassenschmutz, so ist es erklärlich, dass bei mangelhafter Reinigung die unter den Tasten der Pedalclaviatur befindlichen Messing- oder Eisendrahtfedern von der Feuchtigkeit rosten oder gar brechen, oder — des vielen Staubes wegen — wenig oder gar nicht ansprechen. Ebenso unschicklich ist das Einschneiden oder Anschreiben von Namen, Figuren u. dgl. in das Orgelgehäuse, welches zuweilen von Chorknaben und Schülern geschieht. Man beachte stets, dass die Orgel zur Kirche gehört und deshalb wie alle übrigen Gegenstände und Einrichtungen in derselben heilig zu halten ist, auch wenn sie ausserhalb der Kirche, in anderen Räumen steht.

Der Balgtreter (Calcant) kann der Orgel auch manches Nachtheilige bringen, und zwar durch heftiges oder ruckweises Treten. Die Bälge müssen ruhig niedergetreten werden, er muss jeden vorerst in die Höhe steigen lassen, ehe er ihn wieder tritt, auch muss er ihn ganz, also nicht zur Hälfte etwa, hinabtreten, er darf überhaupt während des Tretens nicht inne halten. Ein ganz besonderer Übelstand wäre es, wenn er, um sich das Treten einigermassen zu erleichtern, die Balggewichte entfernt,**) wodurch die Orgel windstössig oder windsichtig wird, ebenso durch nachlässiges Treten sie einen unangenehmen, schluchzenden Ton erhält. Man schütze die Orgel vor dem Eindringen gewisser Thiere, wie z. B. Fledermäuse, Vögel, Spinnen, Motten, Mäuse und Ratten, welche allerlei Störungen verursachen können; ganz besonders aber ist es der Holzwurm, welcher den gänzlichen Untergang einer Orgel herbeiführen kann. Dieses Schicksal trifft diejenigen Orgeln, zu deren Bau schlechtes, nasses und nicht hinlänglich ausgelaugtes, oder mit Splint versehenes Holz gewählt worden ist. Kommen mit der Zeit Fehler und Mängel an der Mechanik, an dem Pfeifenwerk oder den Bälgen vor, so unterlasse man nicht, sogleich dieselben zu beseitigen, man schiebe dies nicht so lange hinaus, bis deren soviele hinzukommen, dass schliesslich die ganze Orgel gar nicht mehr zu gebrauchen ist. Hat der Organist keine Kenntnis, allfällige kleinere Fehler zu verbessern, und er versucht aber dies trotzdem, so wird er dadurch mehr verderben als verbessern. Es bleibt daher immerhin rathsam und vortheilhaft, bei eintretenden Fehlern alsogleich Fachkundigen die Wiederherstellung zu übertragen.

*) Auch durch Heizung und Gasbeleuchtung in Kirchen verstimmen sich, und zwar oft schnell, die Orgelwerke. Siehe hierüber die Sonder-Beilage zur „Zeitschrift für Instrumentenbau", Jahrgang XV No. 16. Redaktion und Verlag von Paul de Wit in Leipzig.

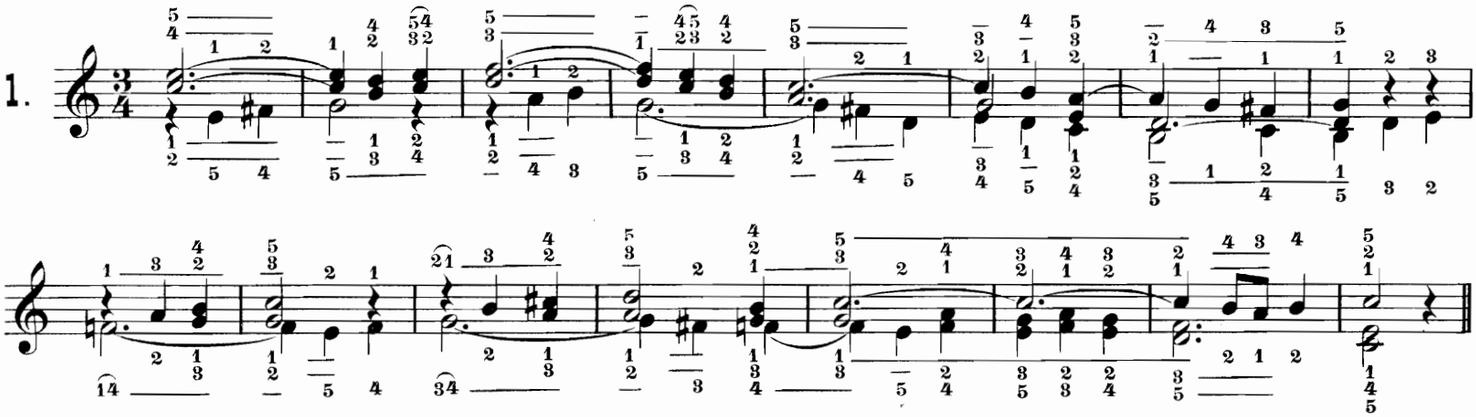
**) Es ist daher bei Revisionen der Orgeln ganz besonders darauf zu achten, dass die Balggewichte gut verschlossen sind, damit solche Unregelmässigkeiten nicht leicht vorkommen können.

I. Übungen für das Manuale.

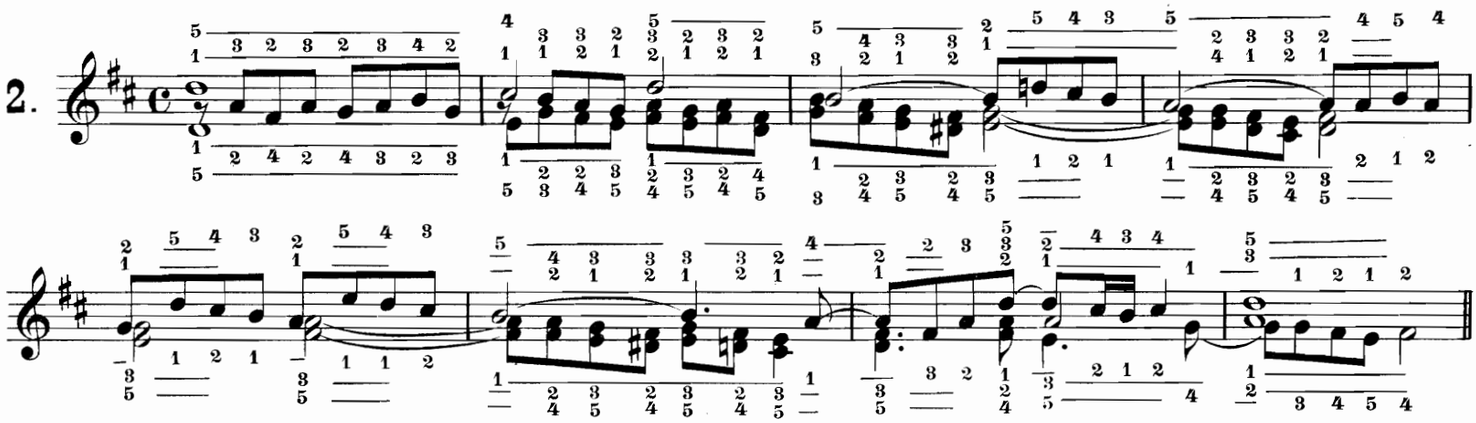
A. Dreistimmige Übungen für eine Hand allein,

als Vorbereitung für das vier- und mehrstimmige Spiel.

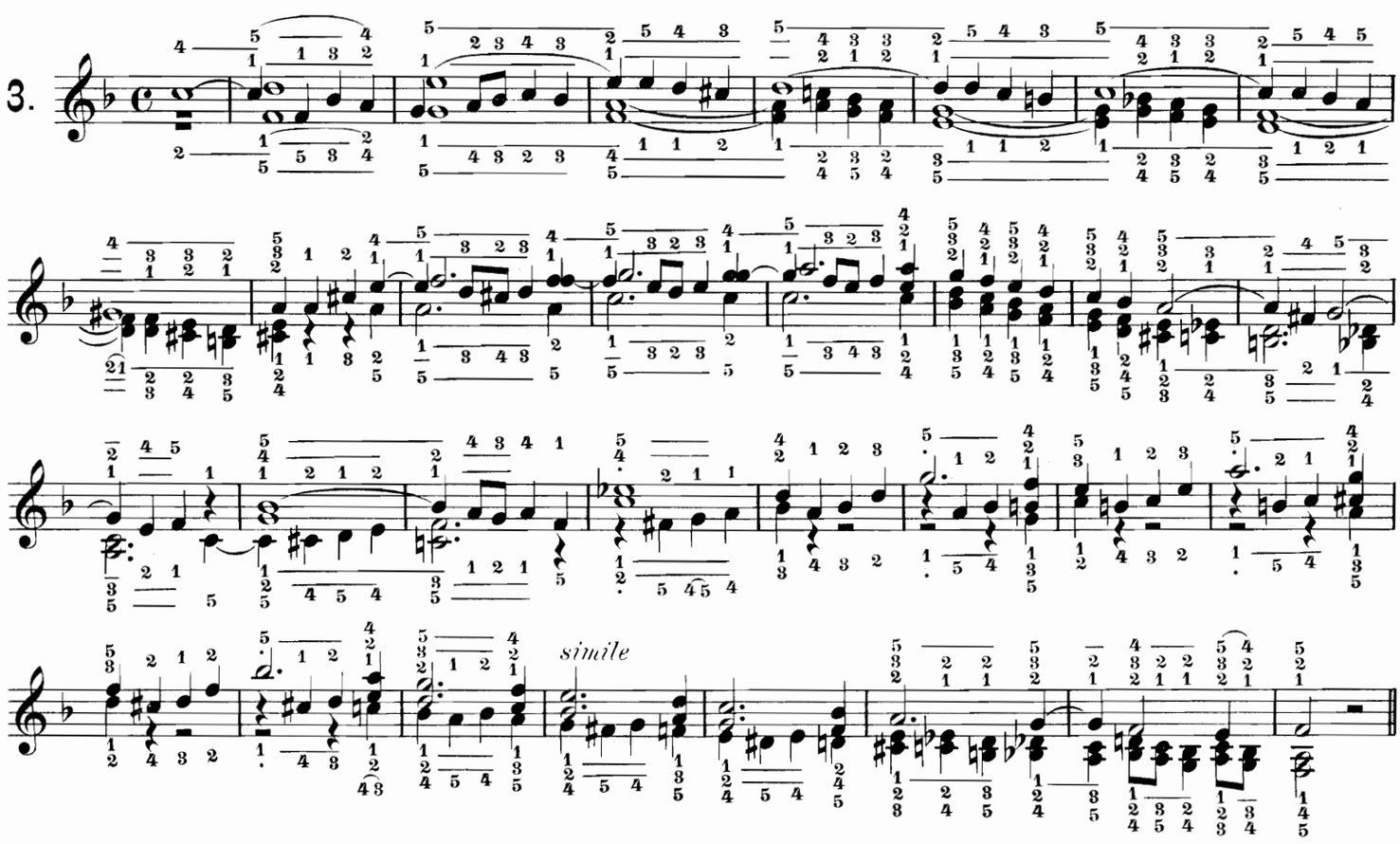
1.



2.



3.



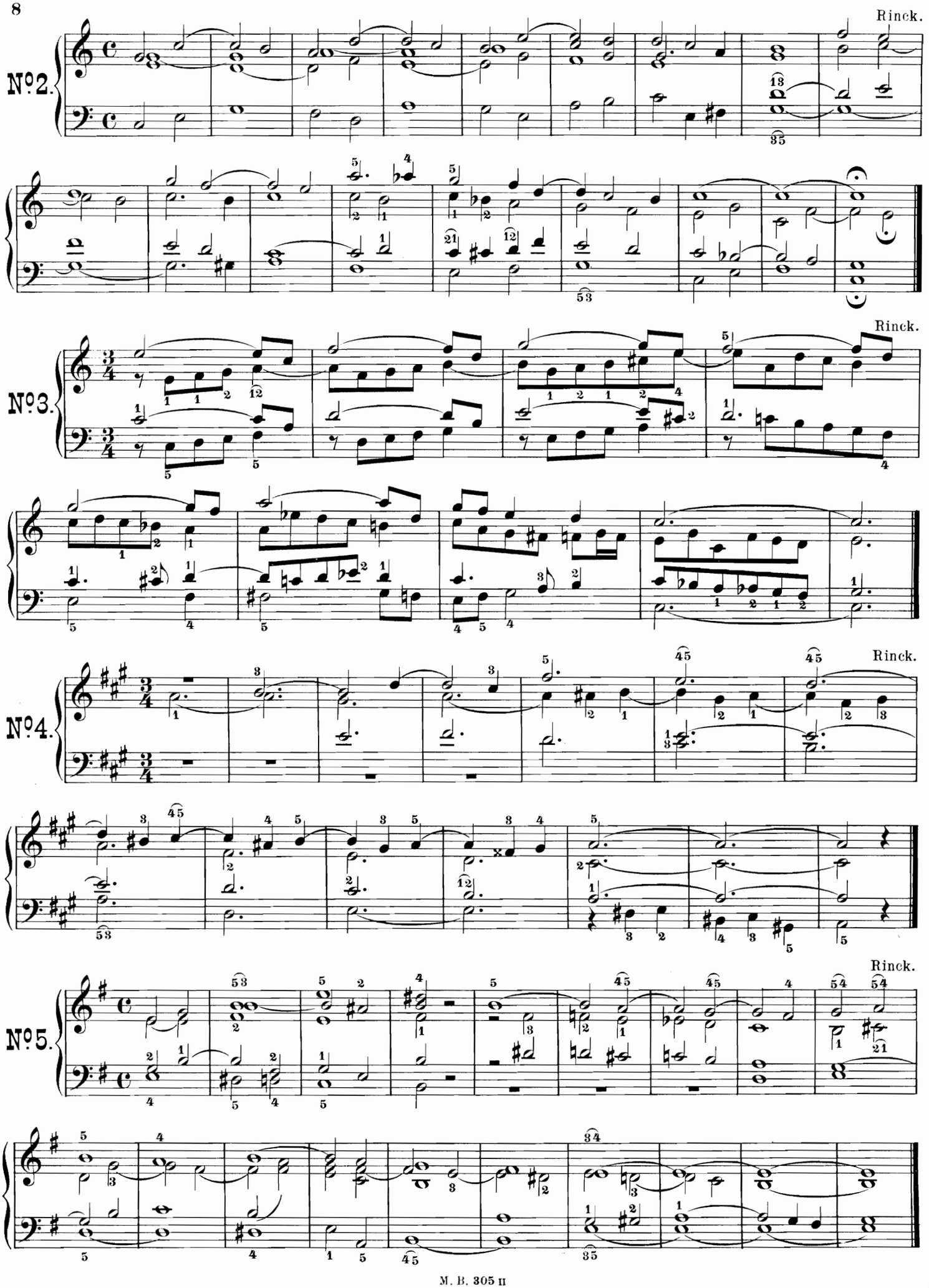
4.

5.

B. Vier- und fünfstimmige Übungen.

Rinck.

No 1.


Rinck.
No 2.
Rinck.
No 3.
Rinck.
No 4.
Rinck.
No 5.

Sechter.

No 6.

l. H.

Rinck.

No 7.

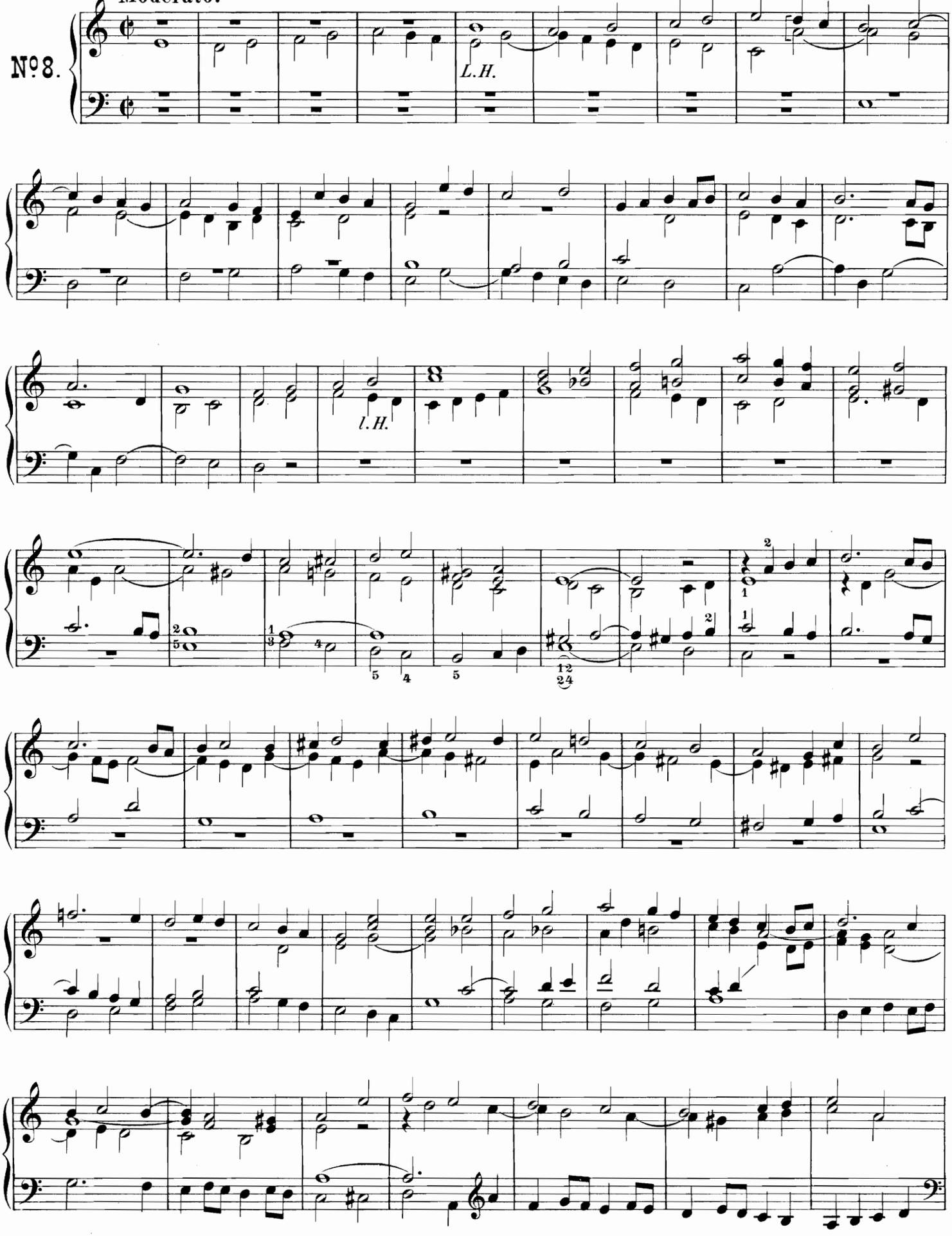
r. H.

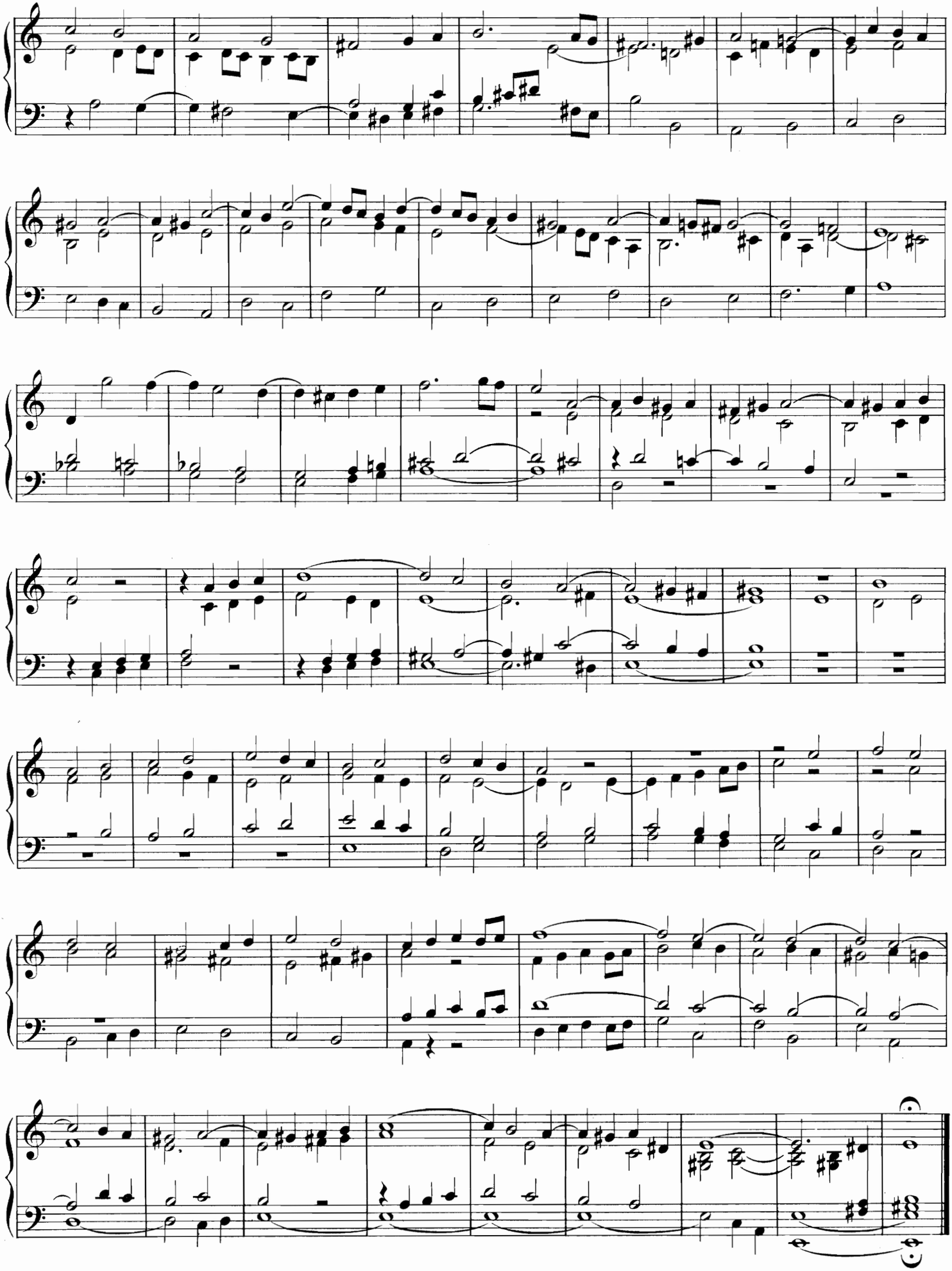
FUGA.

Moderato.

Albrechtsberger. 1736-1809.

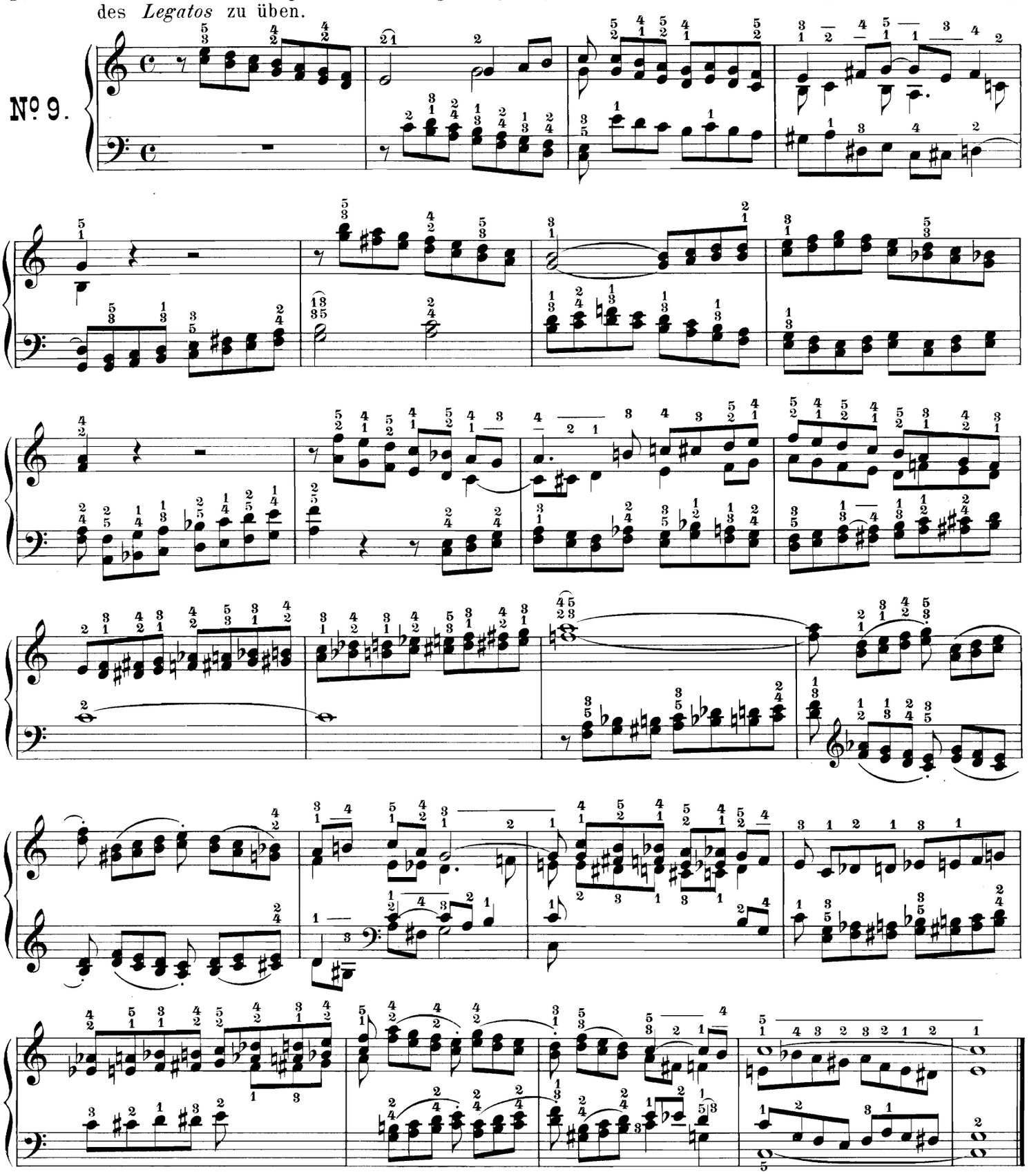
No 8.





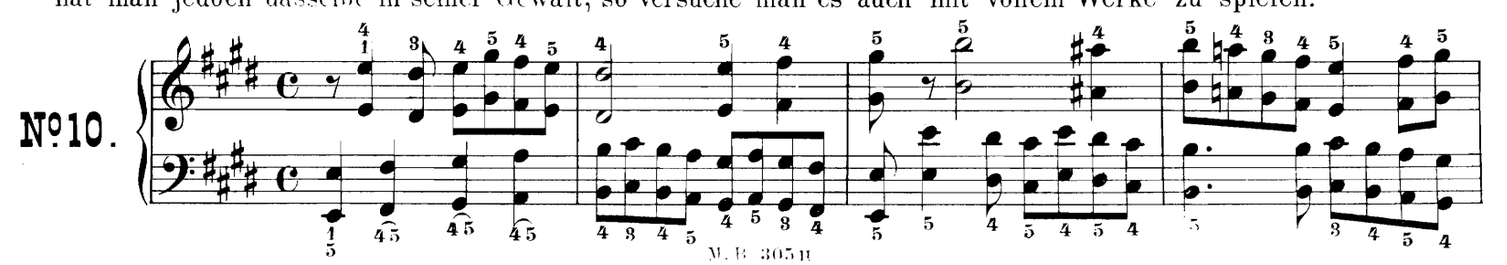
Nachstehende 2 Beispiele sind anfangs langsam, nach und nach schneller mit genauer Beobachtung des *Legatos* zu üben.

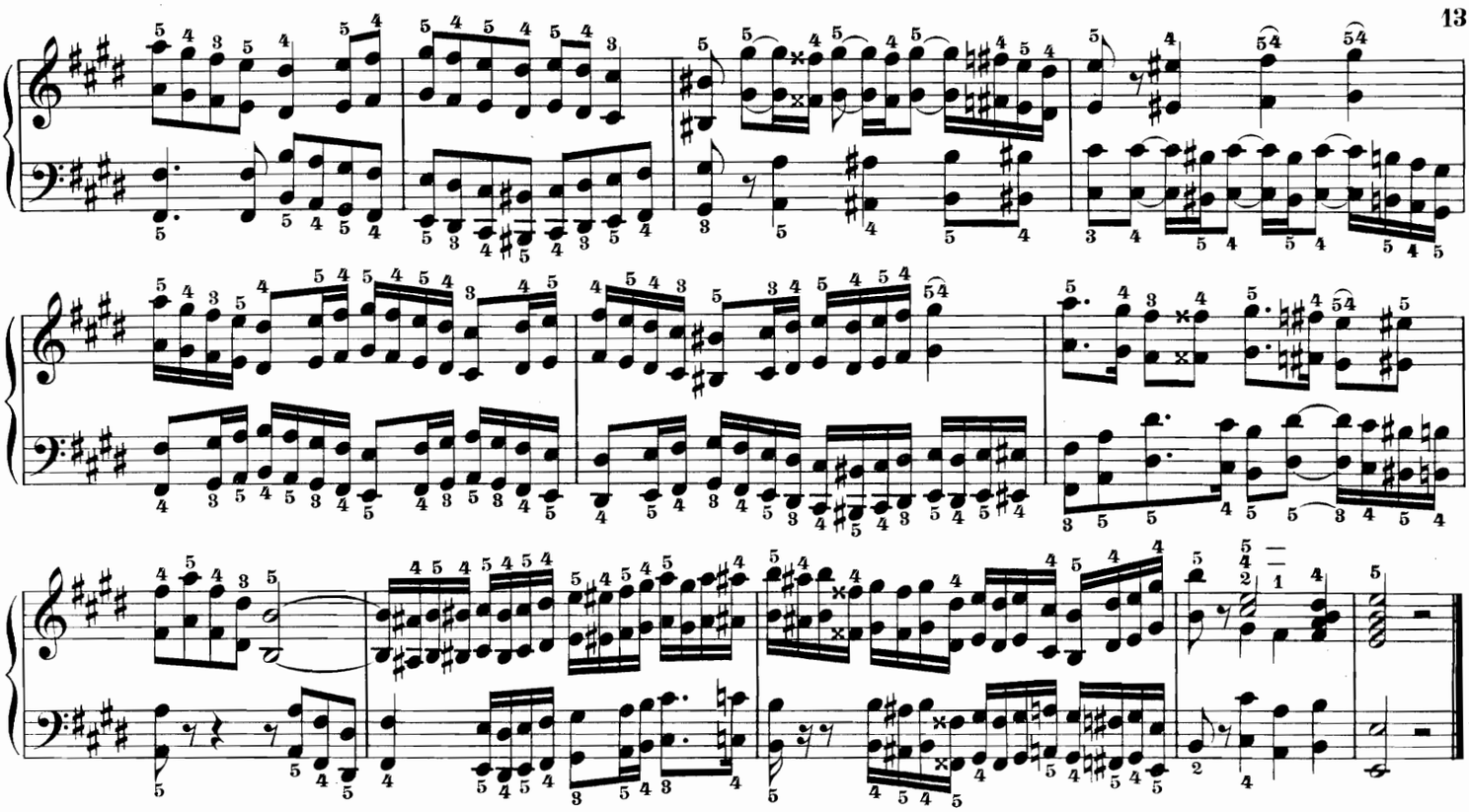
Nº 9.



Bei dem nachstehenden Beispiel ist in der rechten Hand die untere und in der linken Hand die obere Stimme durchgehends mit dem Daumen zu spielen. Beim Einüben dieses Beispieles genügen anfangs einige Register; hat man jedoch dasselbe in seiner Gewalt, so versuche man es auch mit vollem Werke zu spielen.

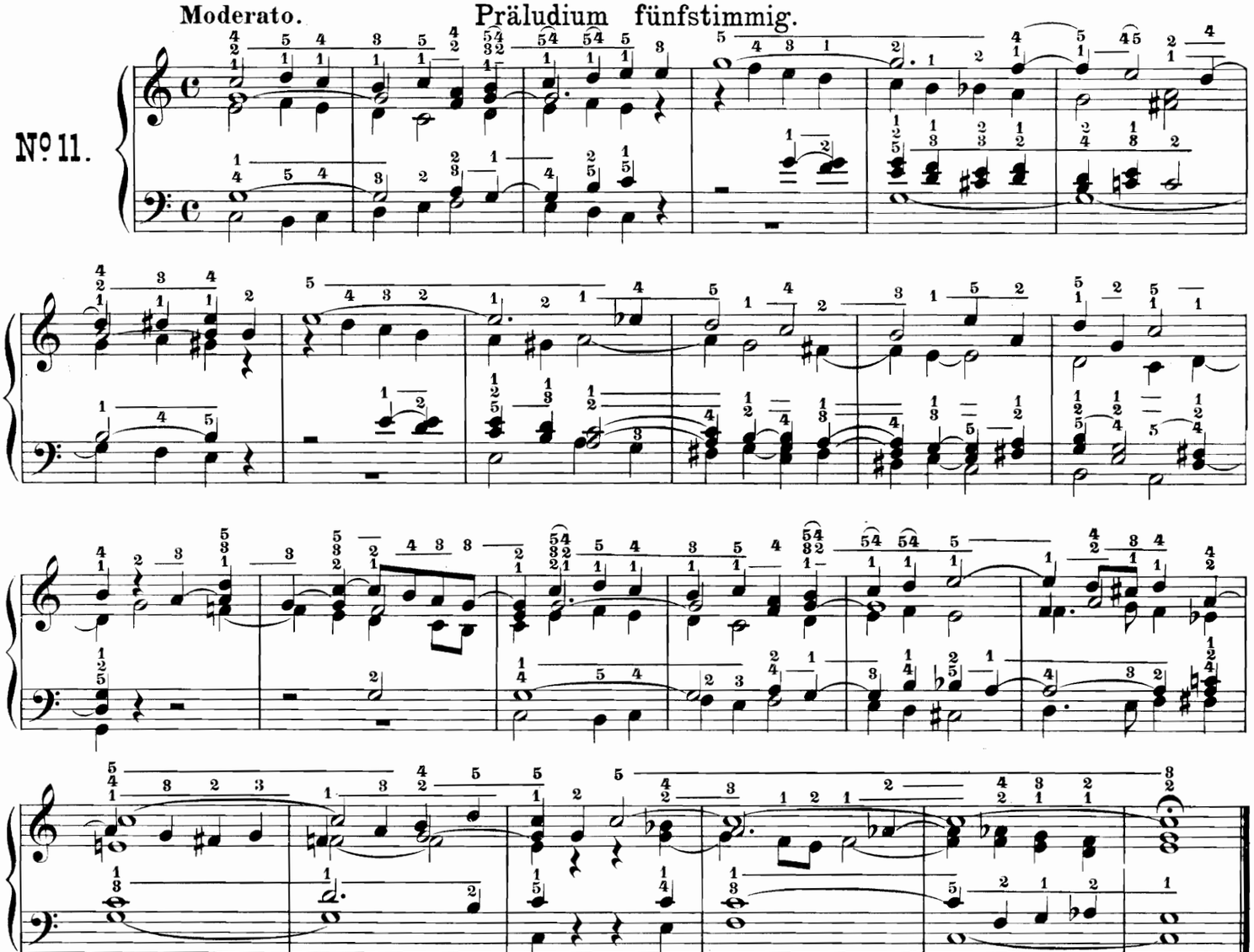
Nº 10.





Moderato. Präludium fünfstimmig.

No 11.



Zur weiteren Übung in fünfstimmigen Sätzen könnten aus dem wohltemperierten Clavier von S. Bach *(Peters-Ausgabe)* die Cismoll-Fuge, I. Theil Seite 17, und die Bmoll-Fuge, I. Theil Seite 86 vorgenommen werden.

Fünfter Theil.

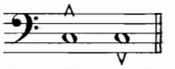
II. Übungen für das Pedale.

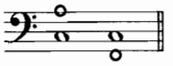
A. Für das Pedal allein.

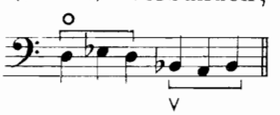
Motto: Einen Organisten stelle ich, wenn er Meister seines Instrumentes ist, unter den Virtuosen oben an.
L. v. Beethoven. 1770 - 1827.

Das künstliche Spiel.

Bei diesem Spiele benützt man nicht bloss die Spitze des Fusses, sondern auch die Ferse und die Ballen.

Erklärung der Applicatur Zeichen. Das Zeichen (∧) gilt für die Spitze des rechten Fusses und steht über der Note; (∨) bezeichnet die Spitze des linken Fusses und steht unter der Note, z. B. 

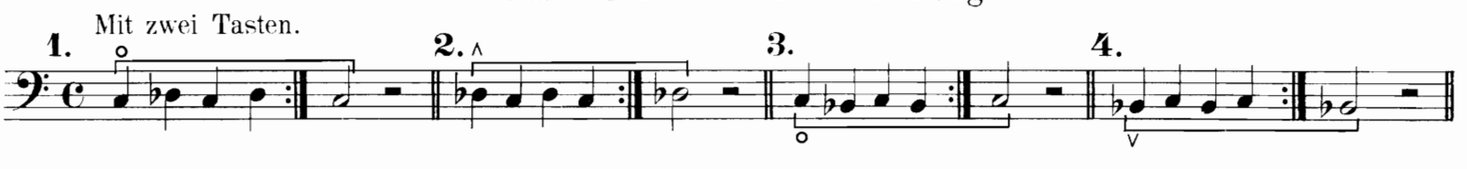
Der Kreis (o) bezeichnet die Ferse, und zwar über der Note die des rechten, unter der Note die des linken Fusses, z. B. 

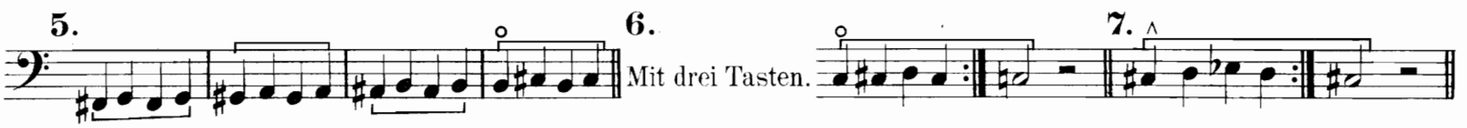
Mehrere Noten, die mit demselben Fusse gespielt werden müssen, werden mit einer Klammer (⌐¬) verbunden; die Klammer über den Noten bedeutet den rechten Fuss, unter den Noten den linken; z. B. 

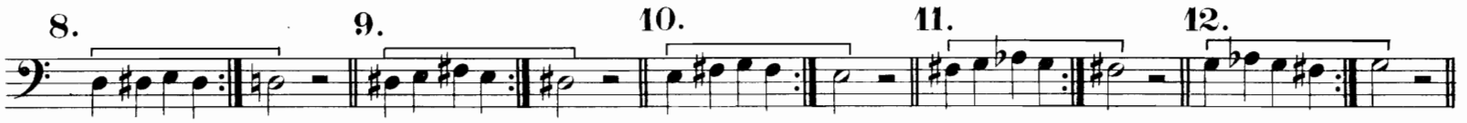
Übungen für die Spitze und Ferse des Fusses.

a. Mit Unter-und Obertasten bei stufenweiser Fortschreitung.

Mit zwei Tasten.

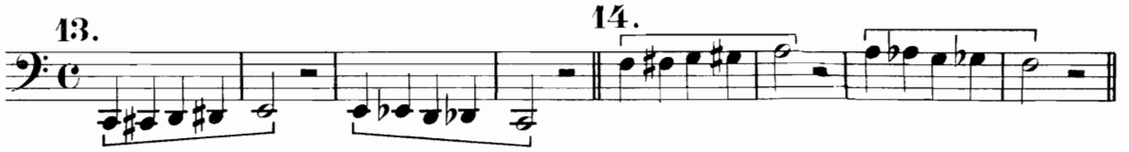


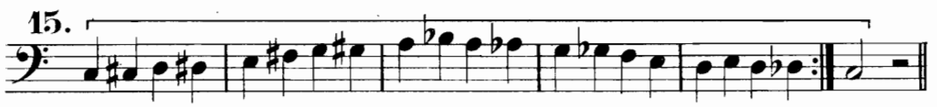




Die Beispiele № 6 bis 12 kann der linke Fuss um eine Octave tiefer üben.

Mit mehr als drei Tasten.

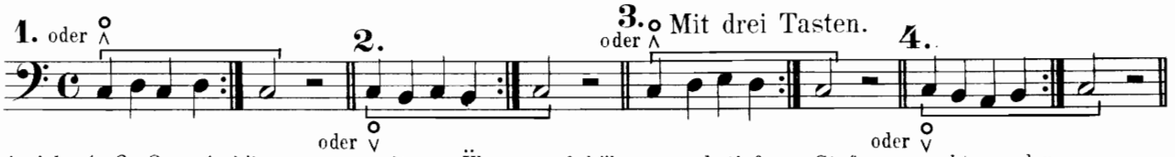




Das letzte Beispiel ist mit dem linken Fusse um eine Octave tiefer zu üben.

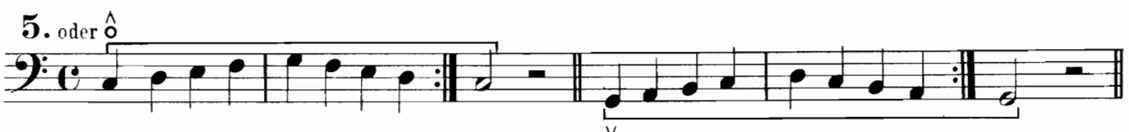
b. Mit Untertasten allein.

Mit nur zwei Tasten.

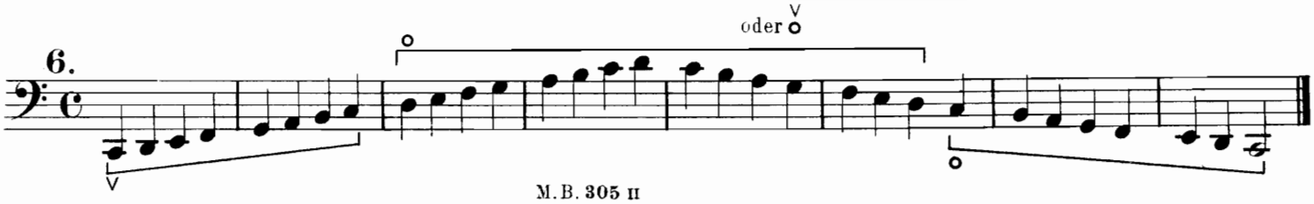


Die Beispiele 1, 2, 3 u. 4 können zur weiteren Übung auf höheren und tieferen Stufen gemacht werden.

Mit mehr als drei Tasten.

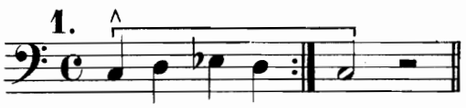


Die C dur Tonleiter.

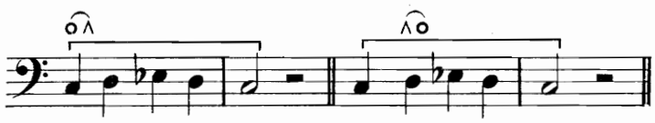


c. Zusammengesetzte Übungen.

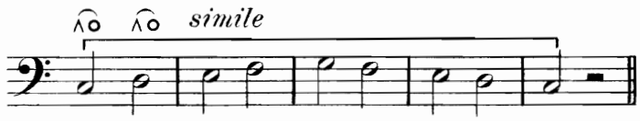
1.



Würde bei der vorstehenden Übung der mögliche Fall eintreten, dass das **c** mit o genommen werden müsste, so ist dann auf **c** oder **d** ein Wechsel von Spitze und Ferse, oder umgekehrt zu nehmen. Dieser Wechsel wird angezeigt, indem beide Zeichen mit einem Bogen verbunden werden, z. B.

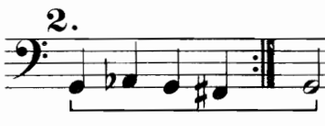


Zur Übung.

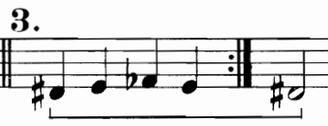


Letztes Beispiel kann auch mit dem linken Fusse um eine Octave tiefer geübt werden.

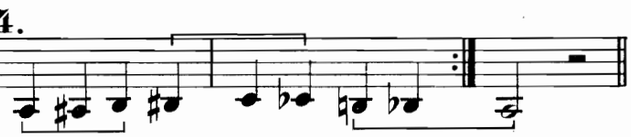
2.



3.

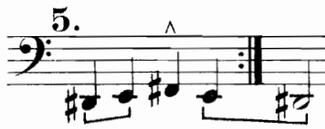


4.

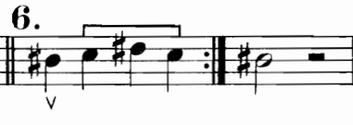


Die Beispiele 2, 3 u. 4 können auch auf anderen Stufen versucht werden, und ebenso dann mit dem rechten Fusse um eine Octave höher.

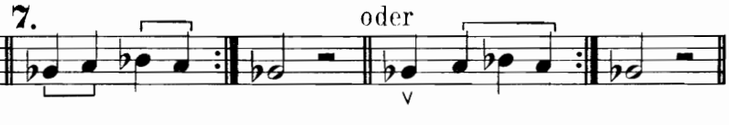
5.



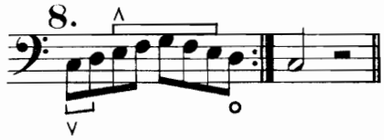
6.



7.

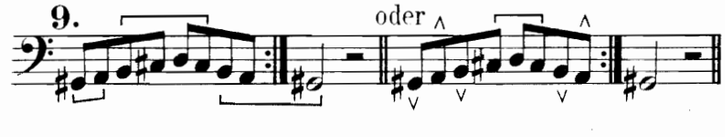


8.



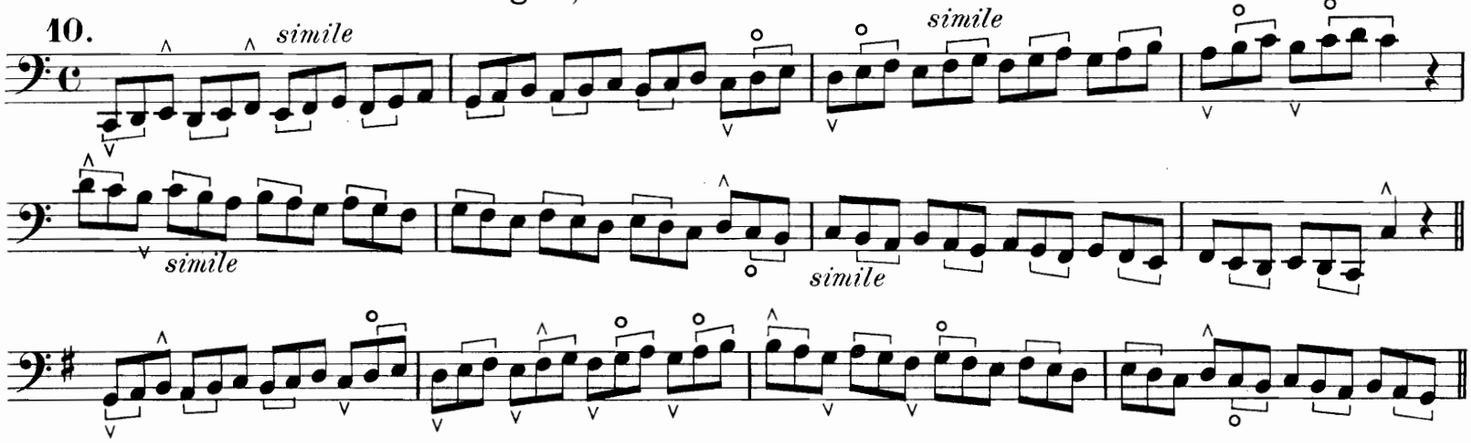
Dasselbe Beispiel zur Übung in mehreren Tonarten.

9.

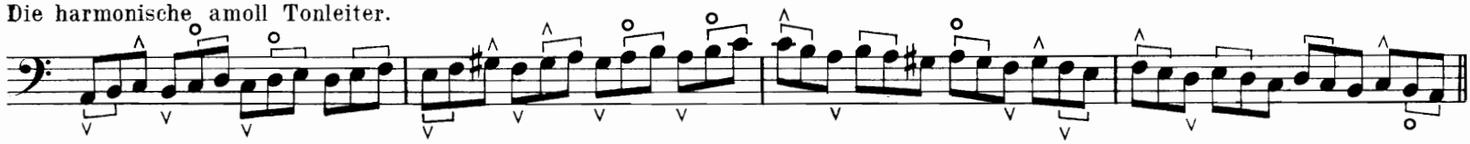


Übungen, mit Weiterrücken verbunden.

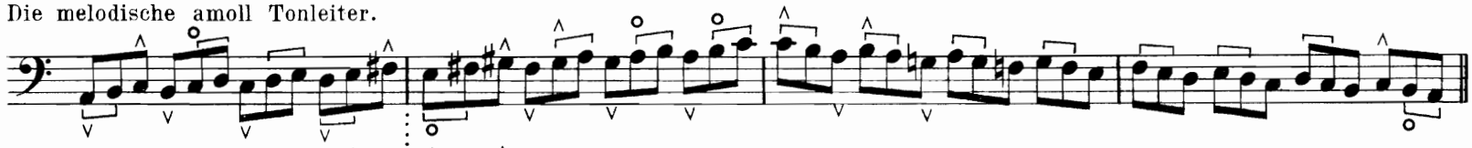
10.



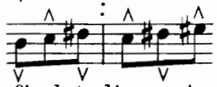
Die harmonische amoll Tonleiter.



Die melodische amoll Tonleiter.



oder mit theilweisem Unter- und Übersetzen.

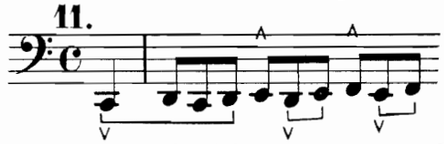


Die Fortsetzung wie oben.

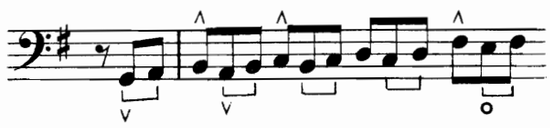
NB. In gleicher Weise findet diese Applicatur Anwendung bei jenen Tonarten, wo zwei Obertasten neben einander liegen. Eine andere Art kommt später bei Anwendung des Ballens vor.

Eine andere Figur.

11.

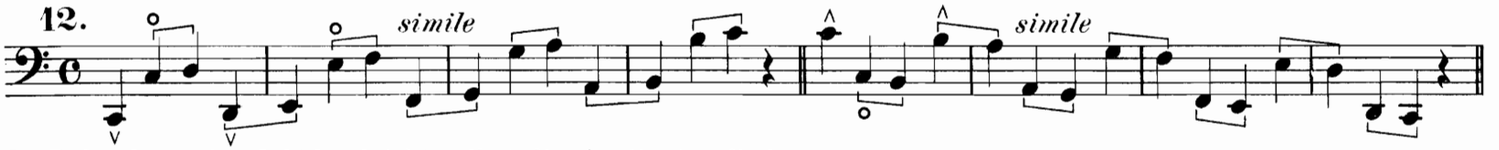


u. s. w.

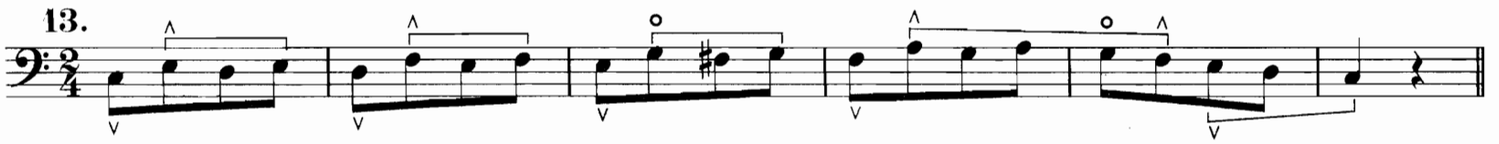


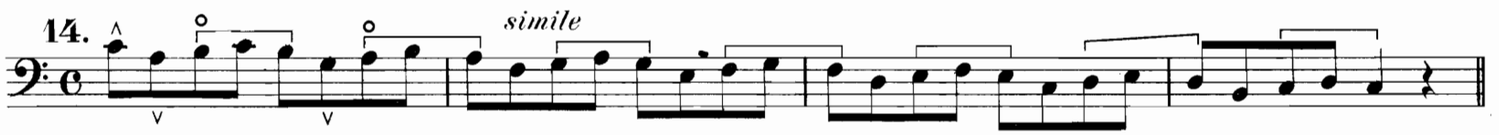
u. s. w.

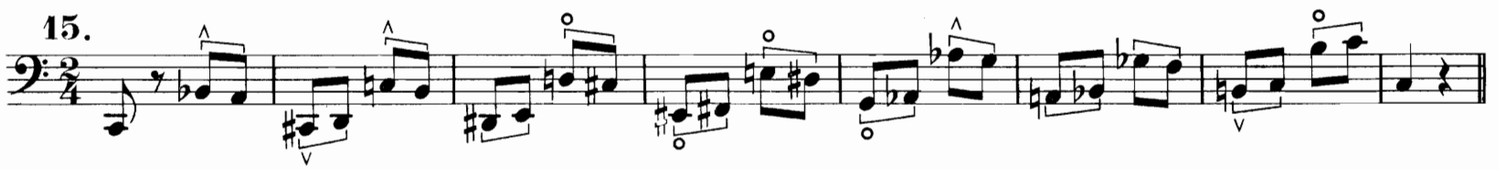
Die Beispiele N° 10 und 11 versuche der Schüler in mehreren Dur- und Mollscalen zu üben.

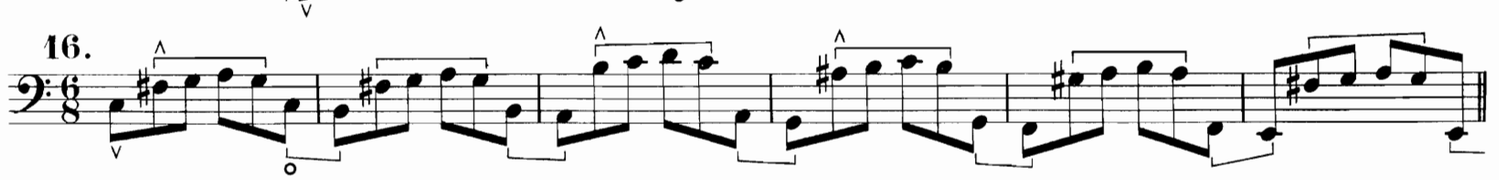


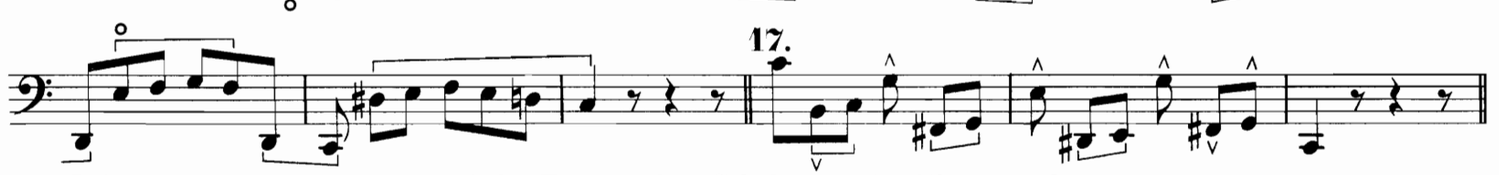
In D dur kann der Schüler leicht selbst die Applicatur finden.





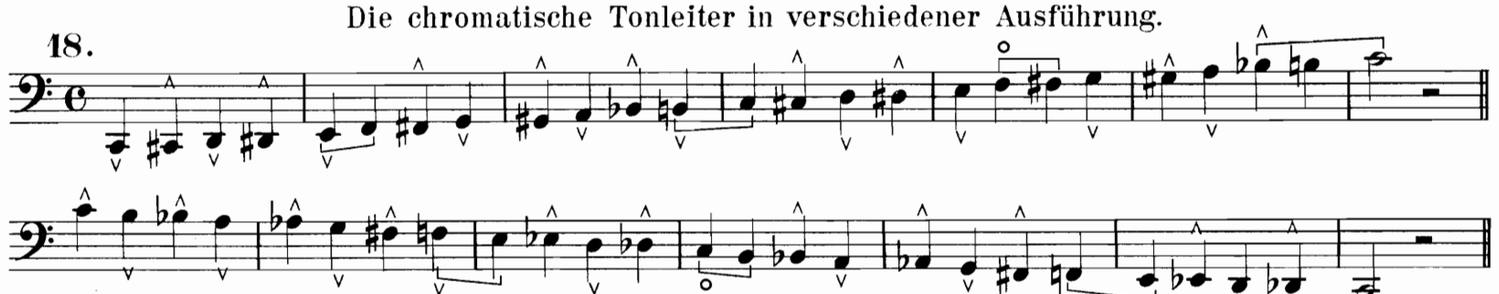




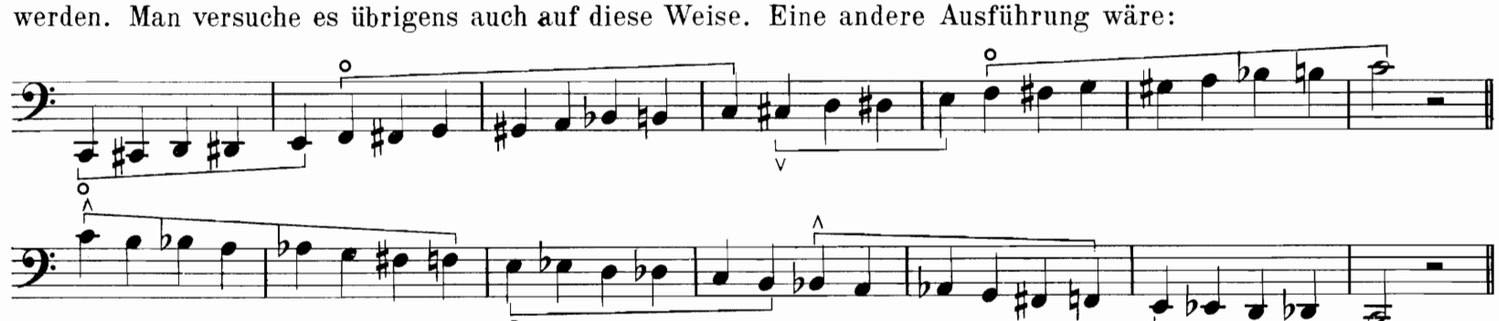


Der Lehrer kann noch mehrere ähnliche Figuren dem Schüler zur Ausführung geben.

Die chromatische Tonleiter in verschiedener Ausführung.



Diese Applicatur hat den Vortheil, dass der rechte Fuss immer vor dem linken steht. Würde bei dieser Tonleiter das ununterbrochene Wechseln der Füsse angewendet werden, so müsste dadurch die Stellung der Füsse öfters verändert werden. Man versuche es übrigens auch auf diese Weise. Eine andere Ausführung wäre:

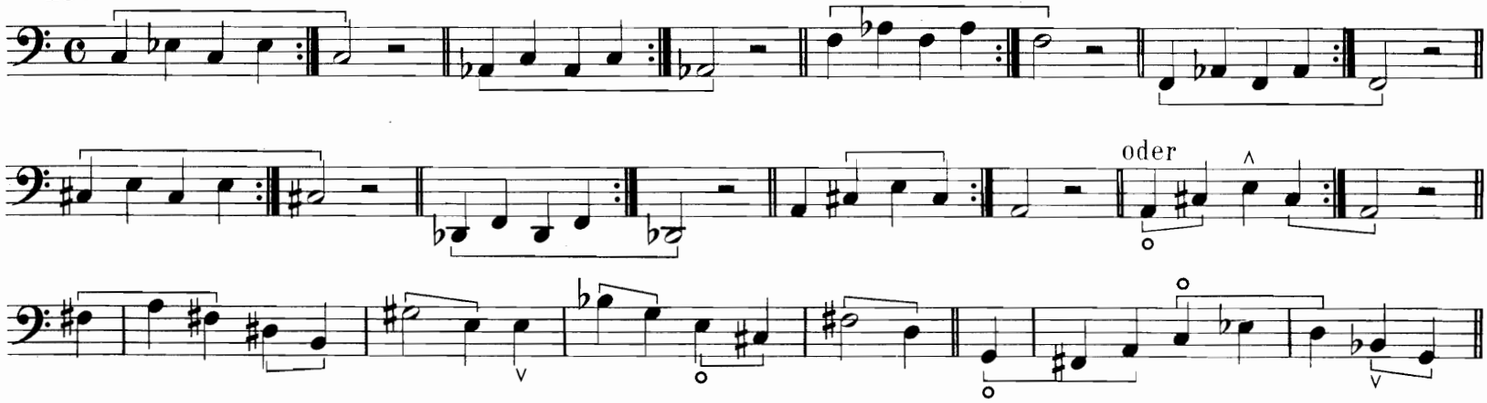


Anschliessend an diese vorhergegangenen Übungen soll nun der Schüler selbst einige diatonische Dur- und Molltonleitern mit Anwendung der Spitze und der Ferse des Fusses zur Ausführung bringen.

d. Sprungweise Fortschreitungen mit Unter- und Obertasten.

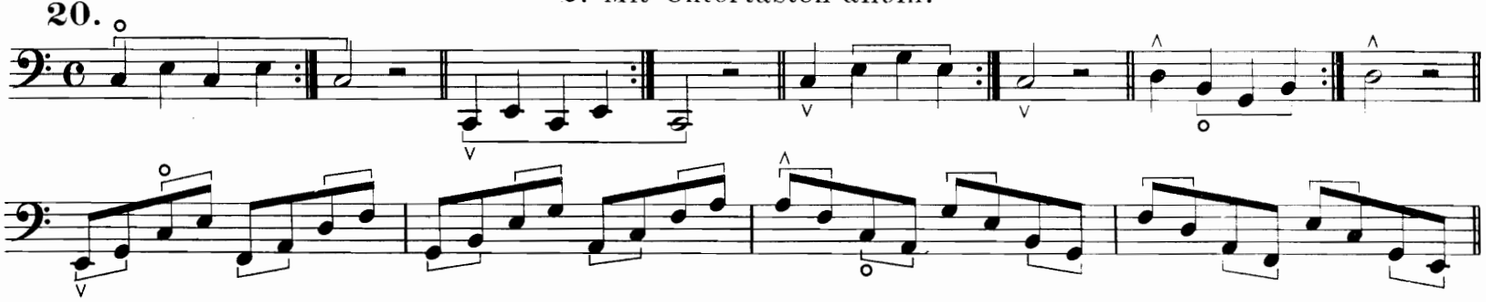
Terzensprünge sind hier am gebräuchlichsten; jedoch können ausnahmsweise auch Quartensprünge vorkommen. (Siehe das Beispiel Nº 21.)

19.



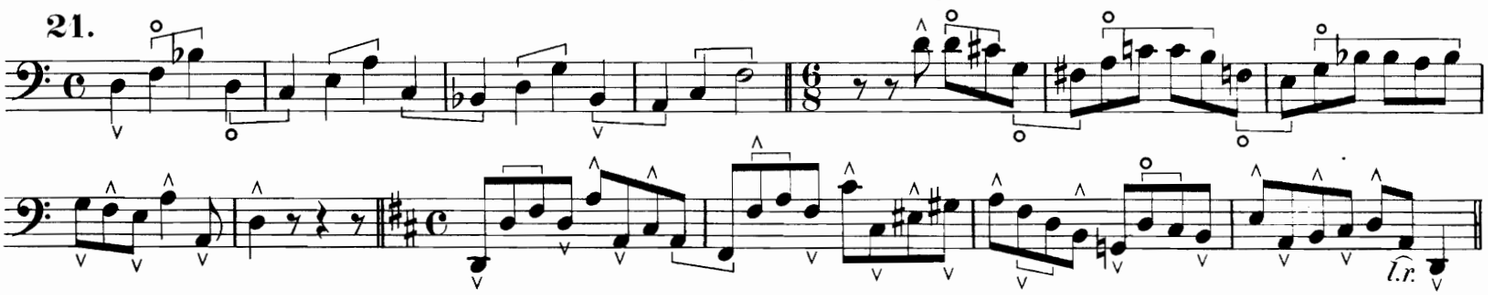
e. Mit Untertasten allein.

20.



f. Zusammengesetzte Übungen.

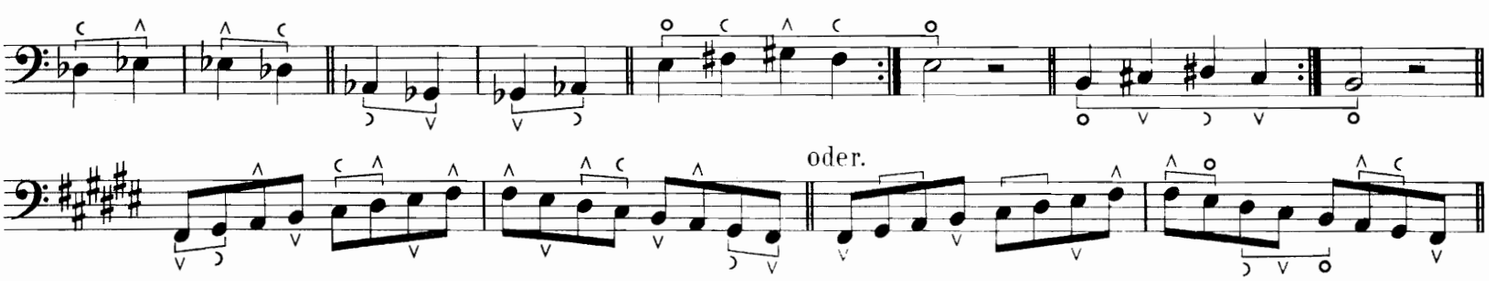
21.



g. Übungen für den Ballen und die Spitze.

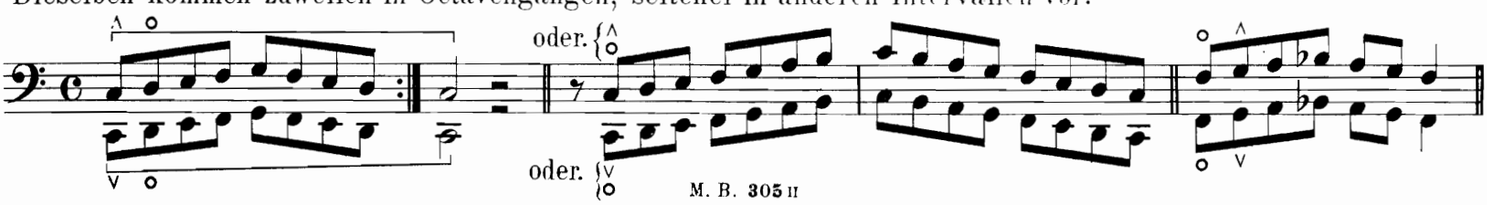
Die Anwendung der Ballen in beiden Füssen beschränkt sich auf die einzelnen Fälle, in welchen ein Fuss zwei Obertasten in stufenweiser Folge zu nehmen hat.

Das Zeichen (c) gilt für den linken Ballen des rechten Fusses und (›) für den rechten Ballen des linken Fusses. Z. B.

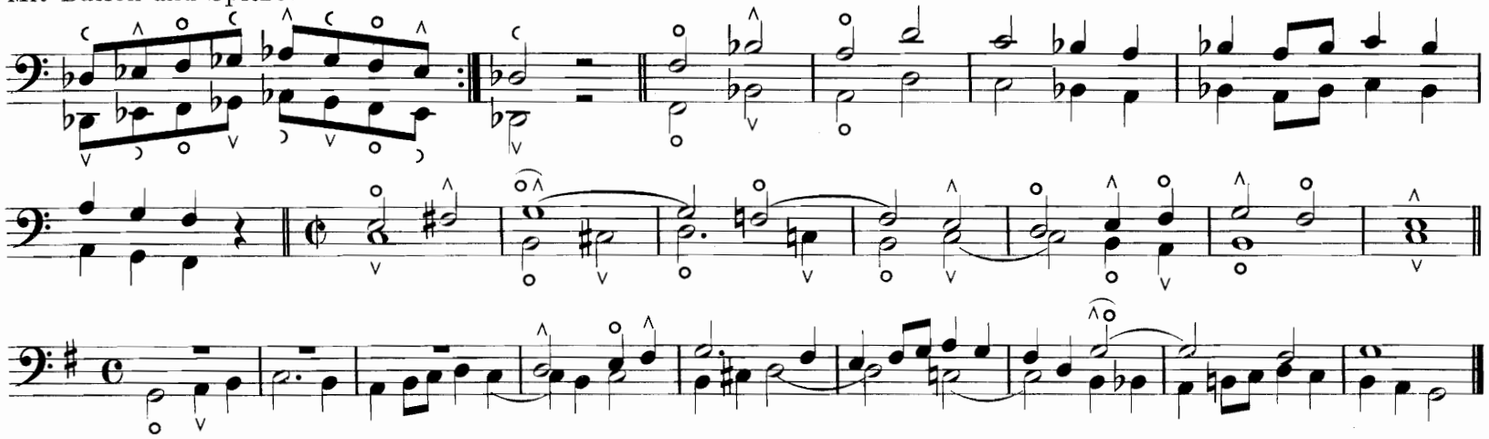


Zweistimmige Pedalsätze.

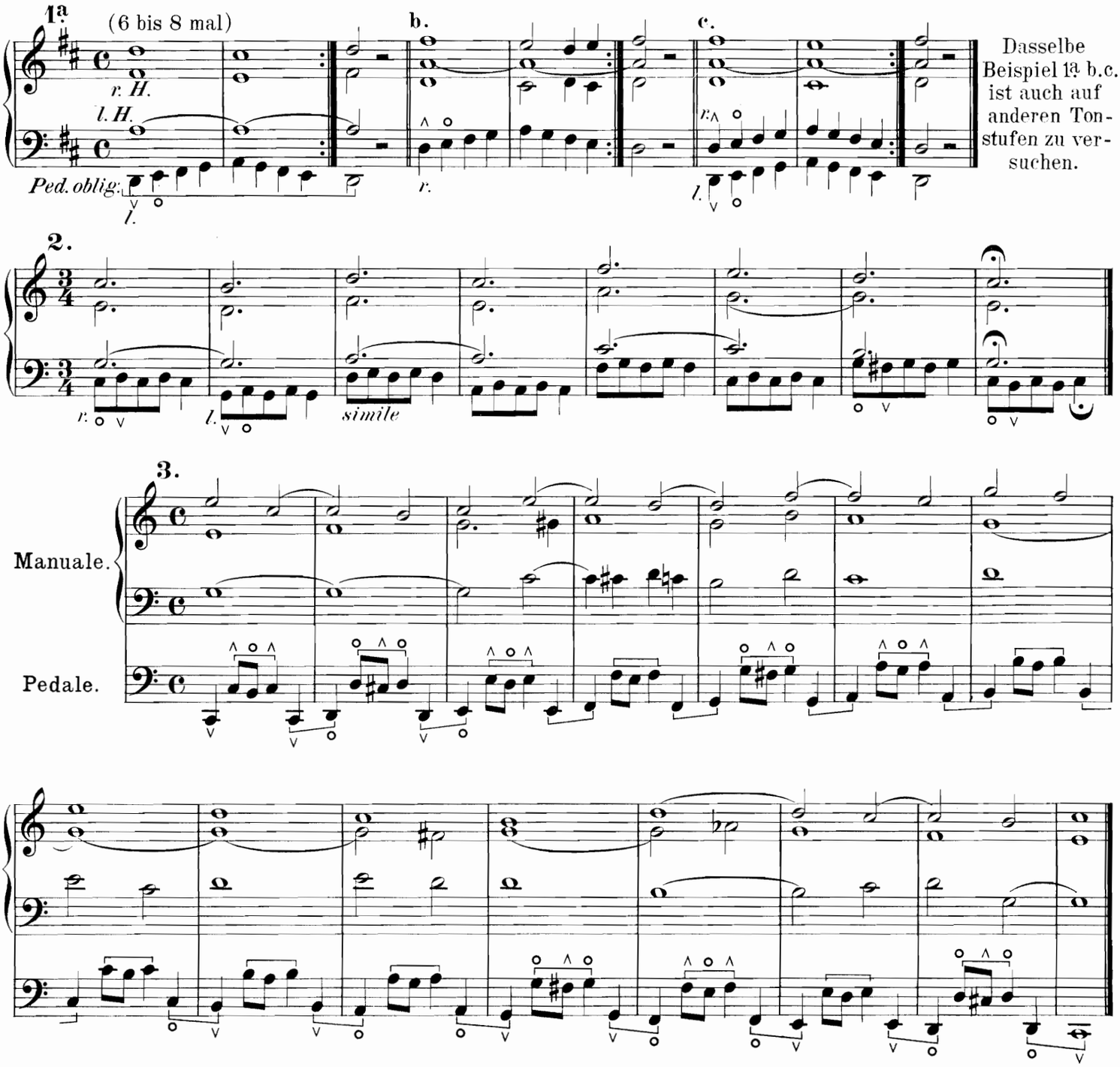
Dieselben kommen zuweilen in Octavengängen, seltener in anderen Intervallen vor.

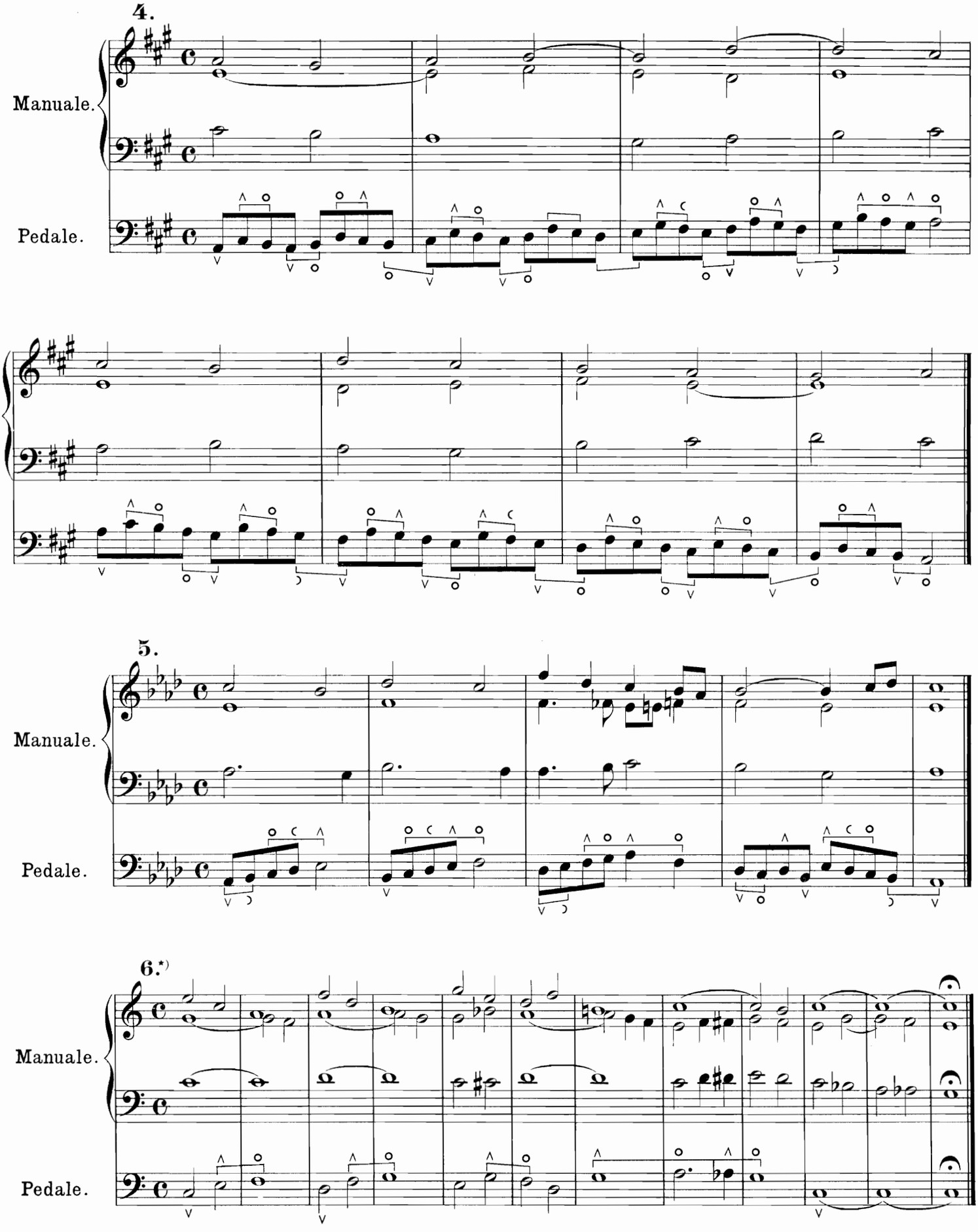


Mit Ballen und Spitze.

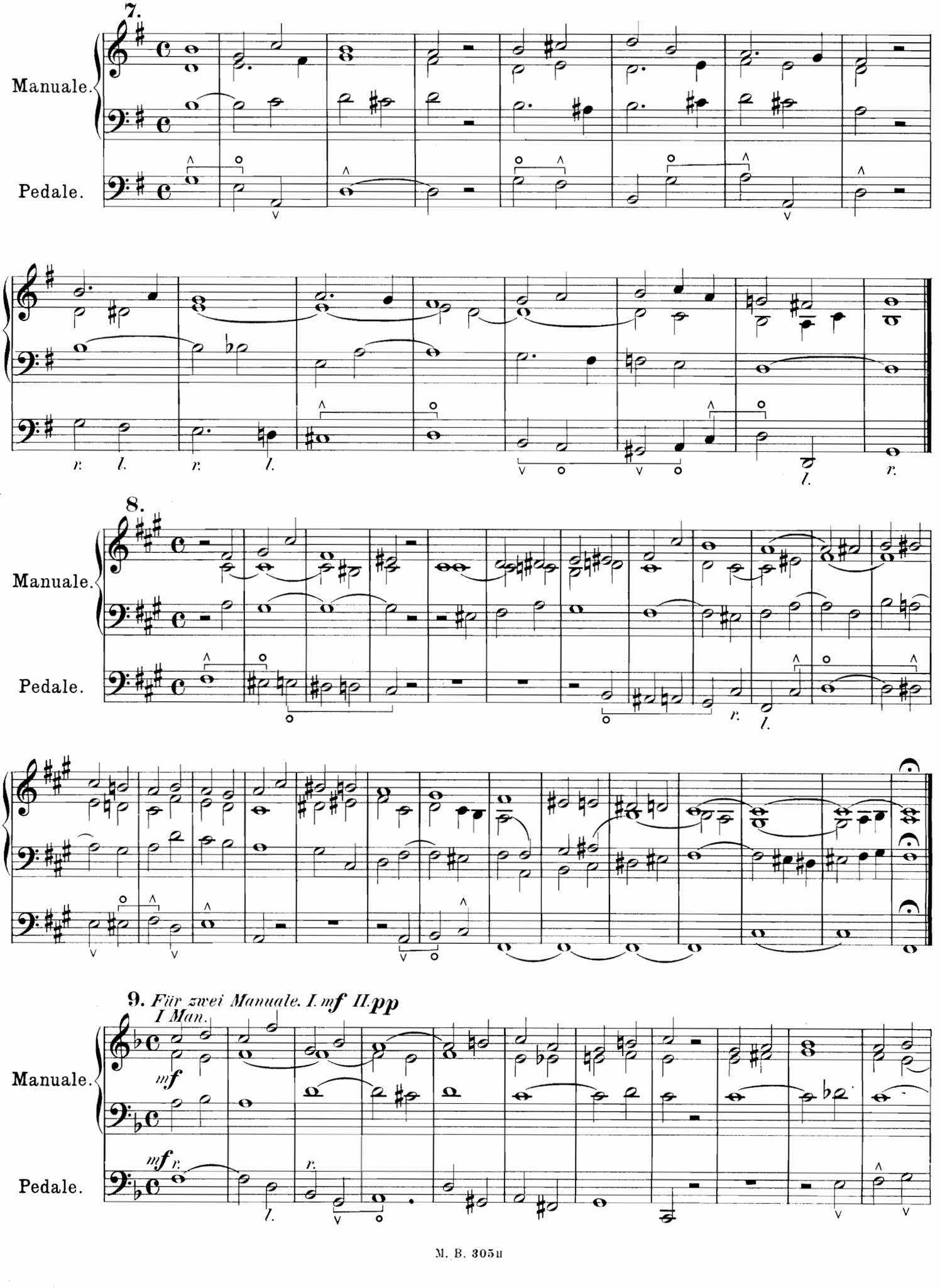


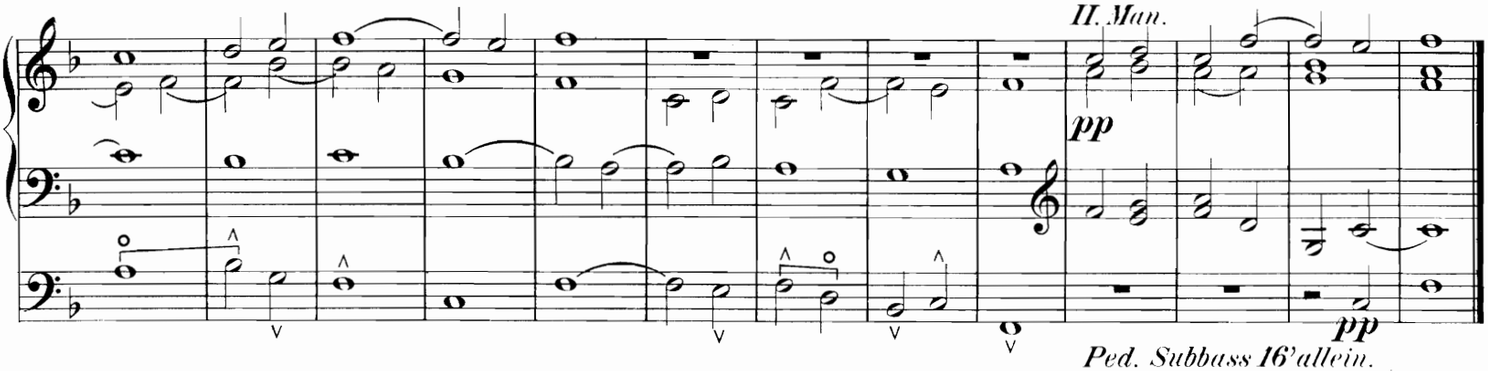
B. Für das Manuale und Pedale.



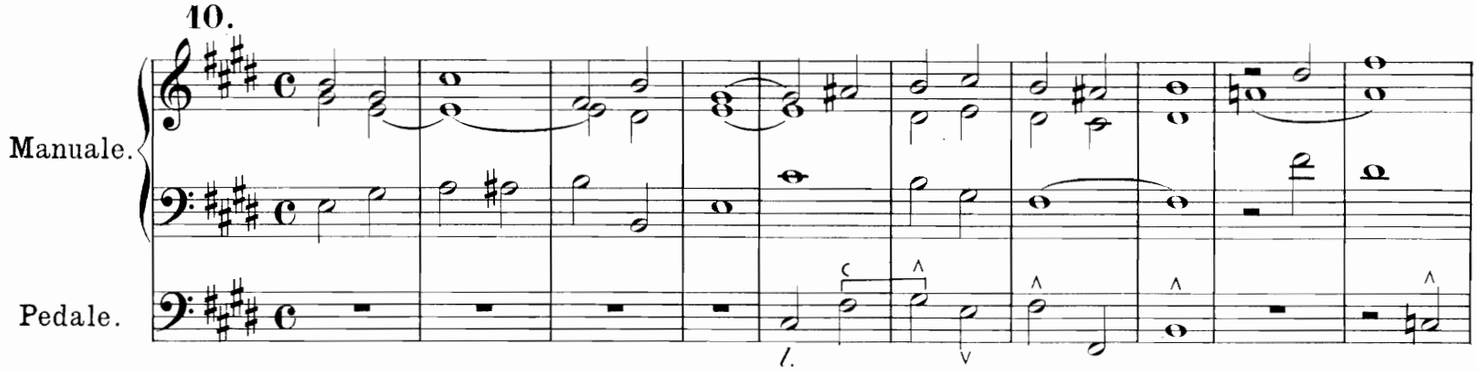


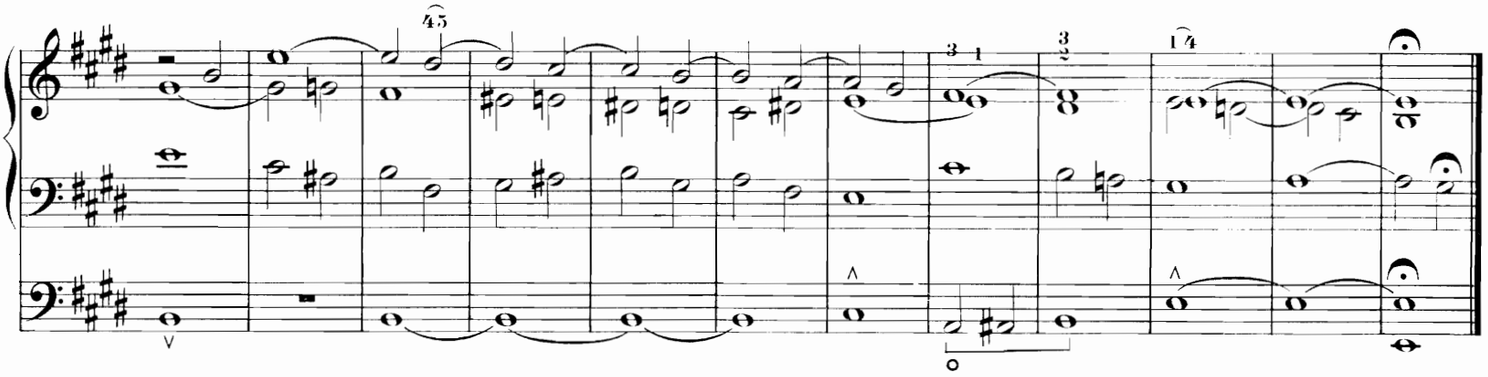
*) Die Nummern 6. bis 21. (mit Ausnahme 15 u. 20.) sind Compositionen von Ch. H. Rinck.


7.
Manuale.
Pedale.
r. l. r. l.
l. r.
8.
Manuale.
Pedale.
r. l.
9. Für zwei Manuale. I. mf II. pp
I Man.
Manuale.
mf
Pedale.
mf r.
l. r.

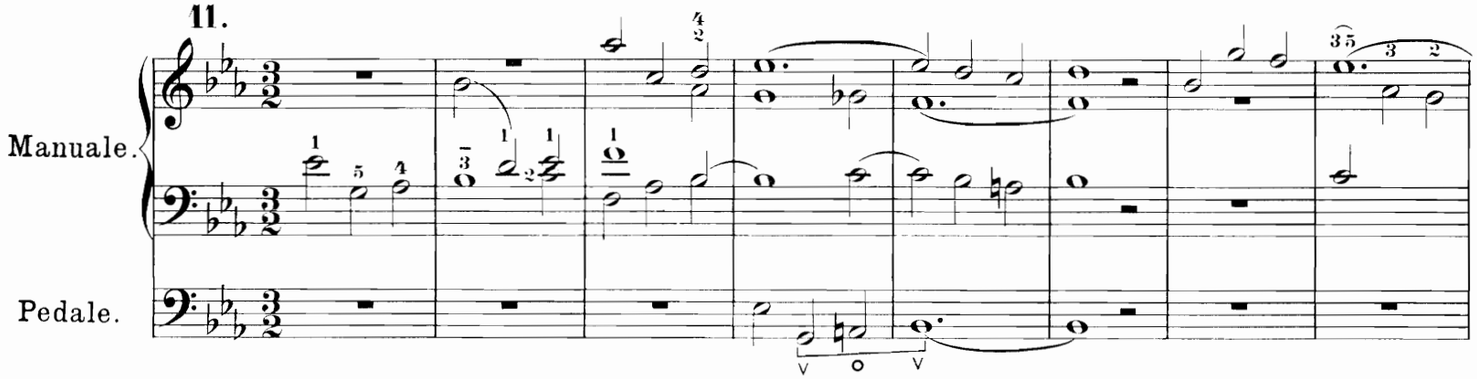

II. Man.
pp
pp
Ped. Subbass 16' allein.

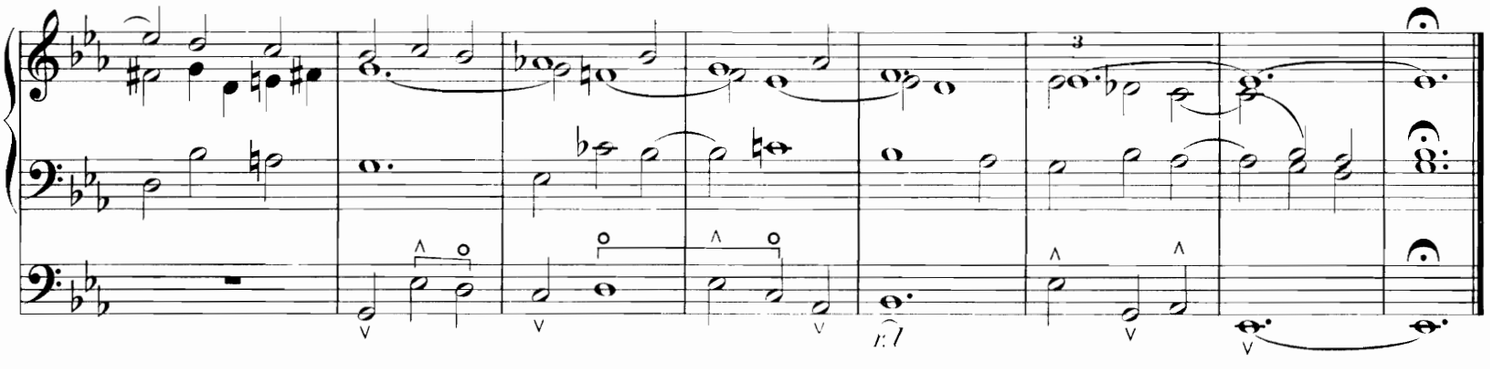
10.


Manuale.
Pedale.



11.


Manuale.
Pedale.



Für zwei Manuale. I. Man. Pleno. II. Man. ***p*** *zwei sanfte 8' Ped.* ***f*** *u.* ***p***.

12. **Choralmässig.**

II. Manuale.

p

ohne Ped.

I. Manuale.

ff

Pedale.

ff

l. *r.* *l.* *r.* *r.* *l.* *r.*

II. Man.

p

p

l.

Ped. Subbass 16' allein.

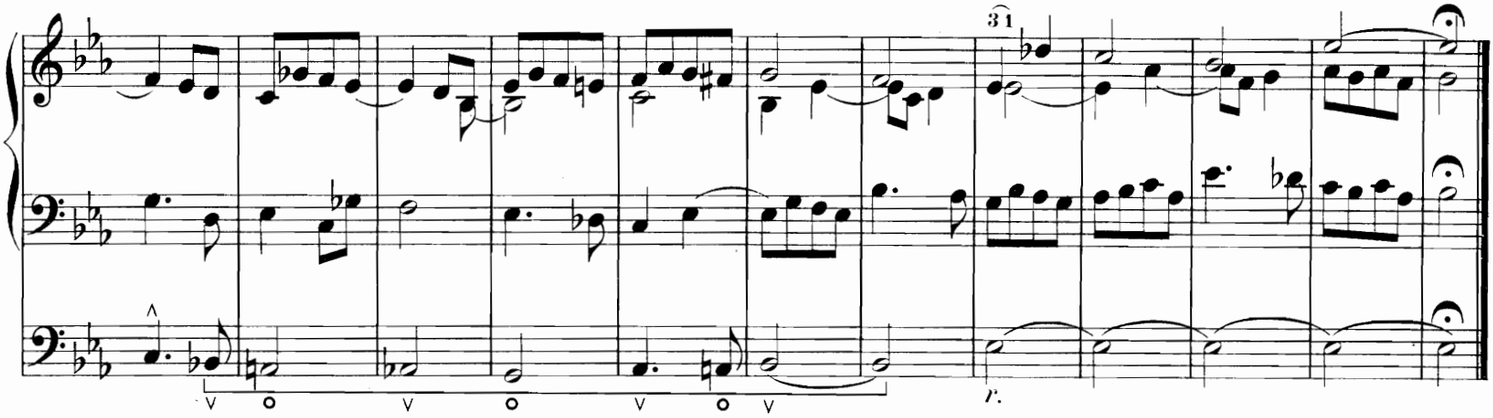
r. *l.* *r.* *l.*

13. **Andante.** *Mit sanften Stimmen.*

Manuale.

Pedale.

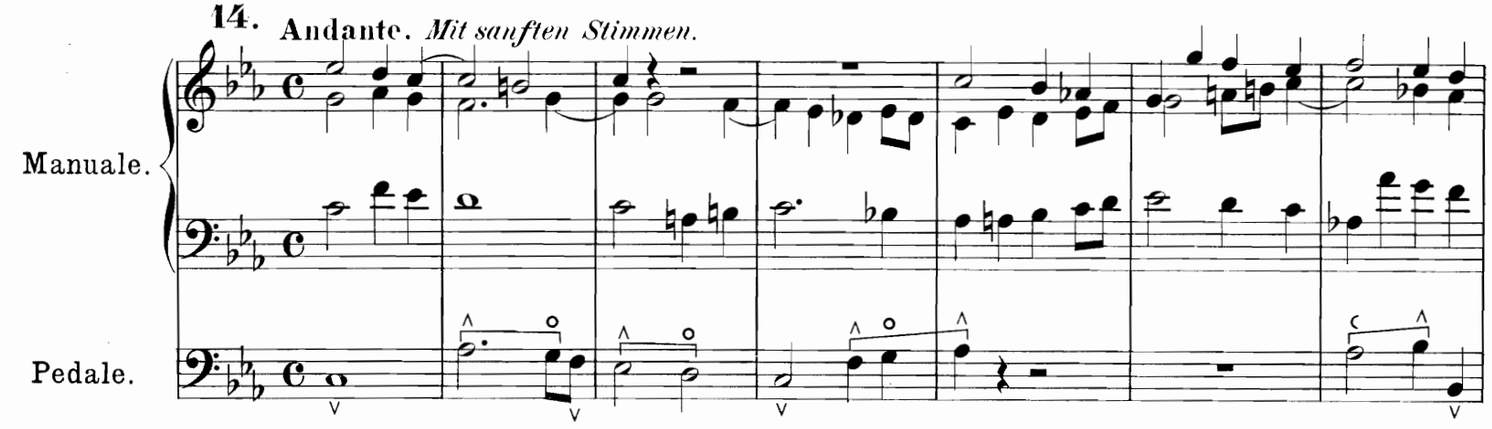
l.

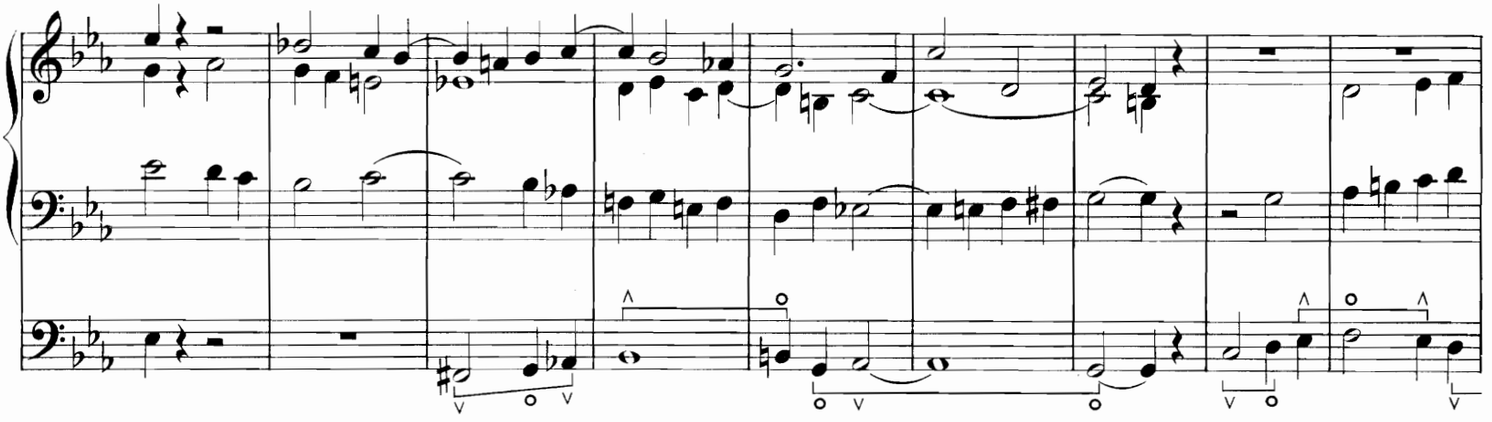


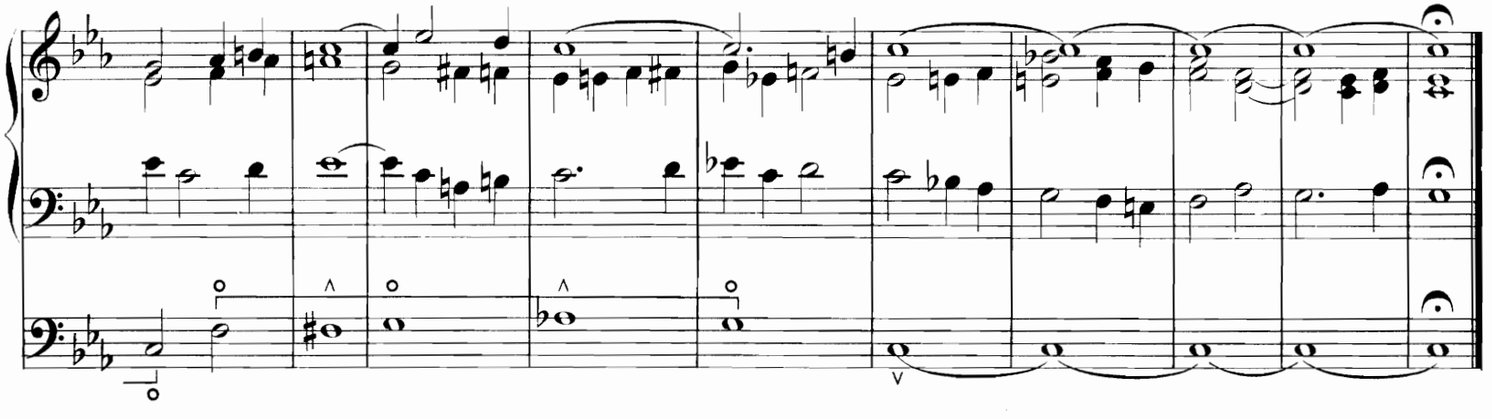
14. Andante. *Mit sanften Stimmen.*

Manuale.

Pedale.

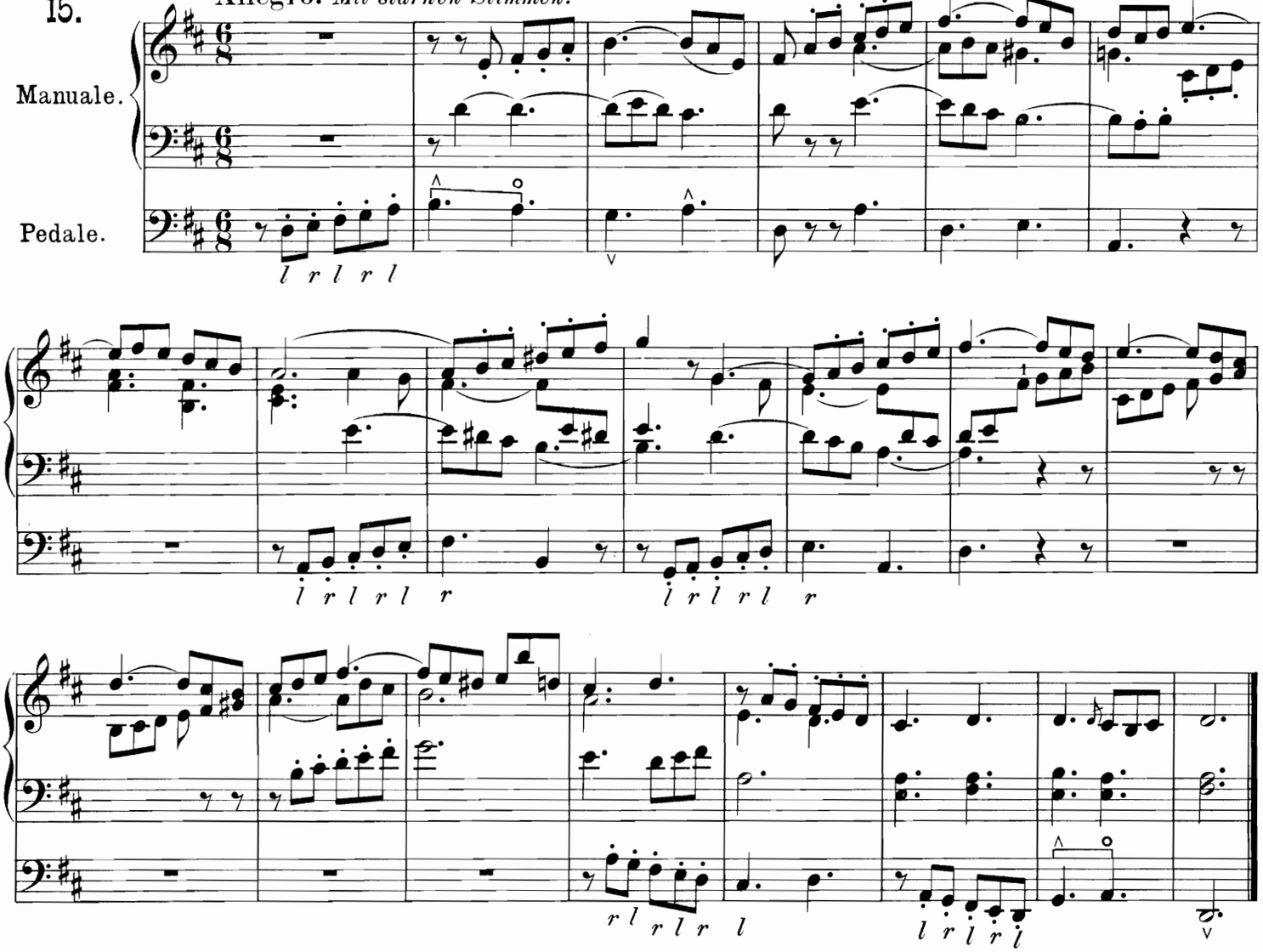




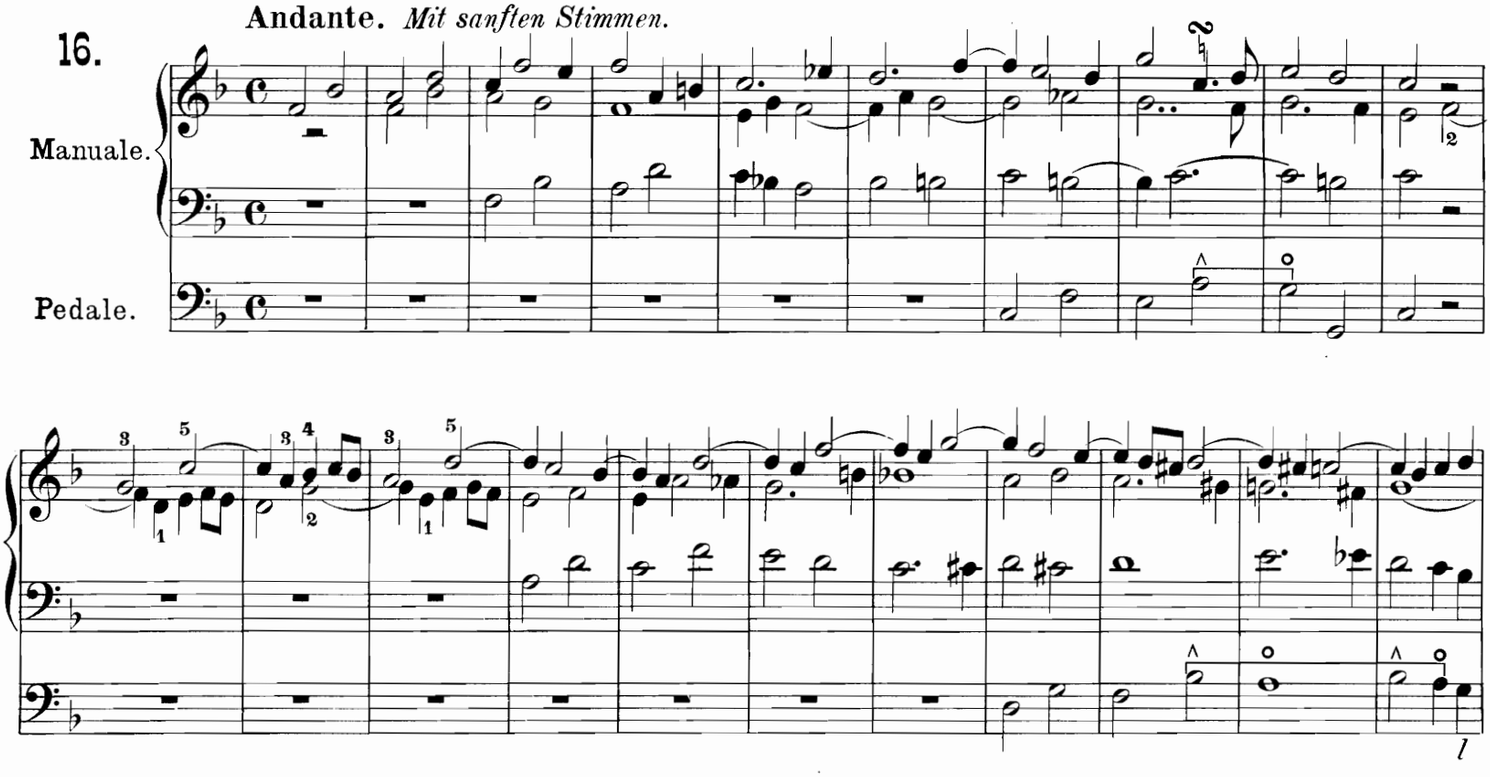


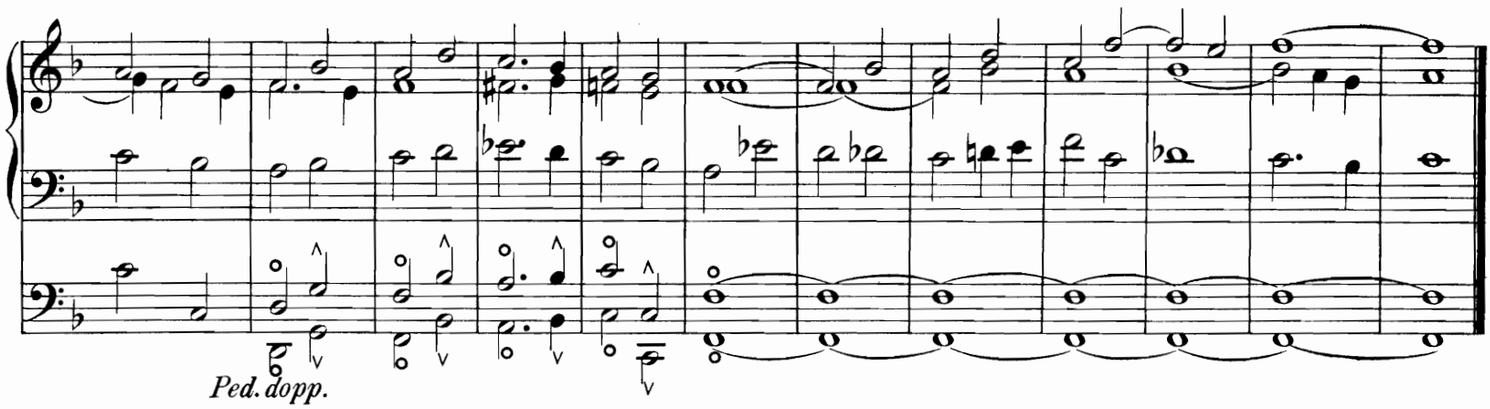
M. G. Fischer.

15. Allegro. *Mit starken Stimmen.*

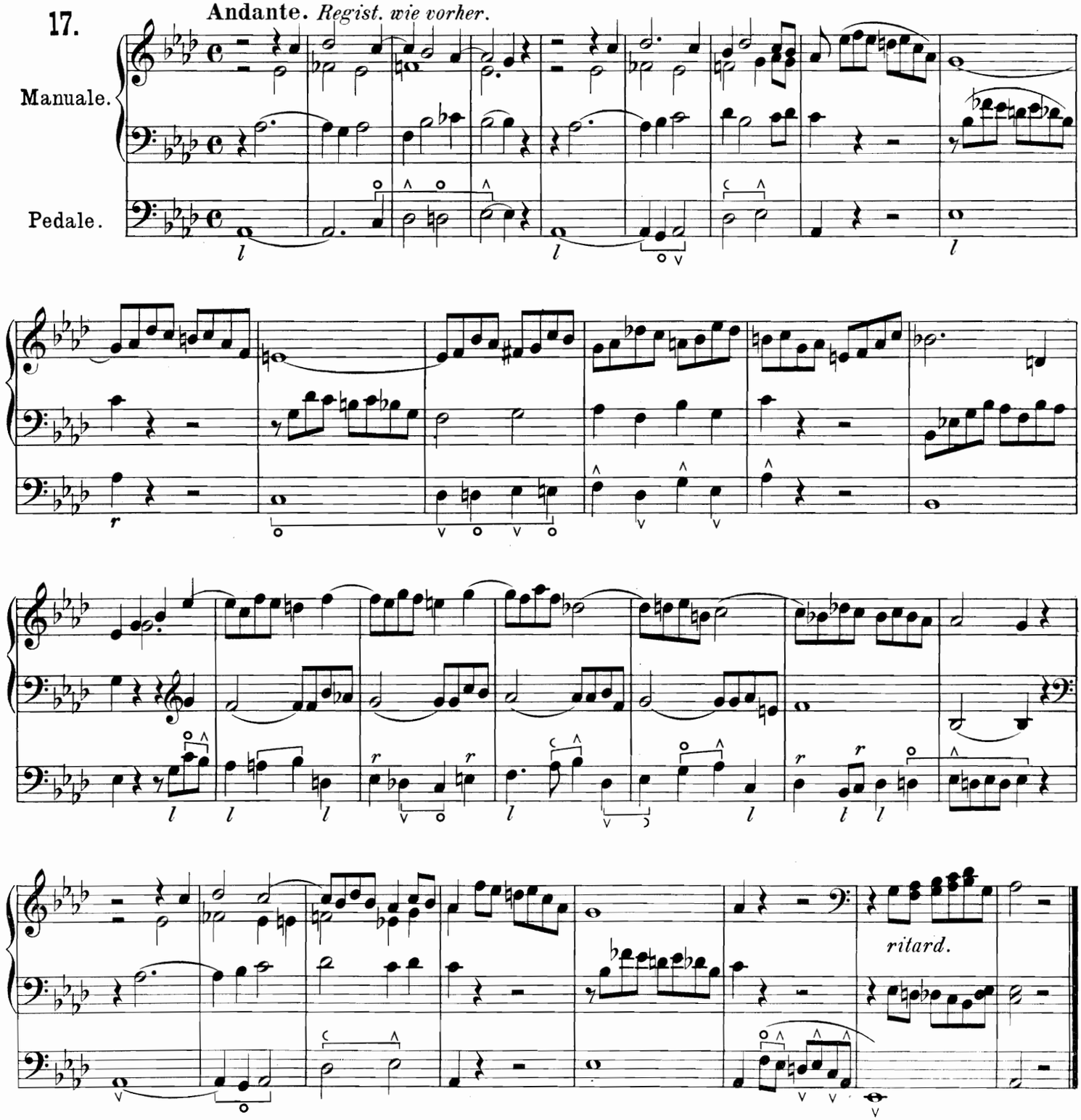


16. Andante. *Mit sanften Stimmen.*





17. **Andante.** *Regist. wie vorher.*



18.

Maestoso. *Mit starken Stimmen.*

Manuale.

Pedale.

r l

Moderato. *Fuga.*

l. H.

l r l r l

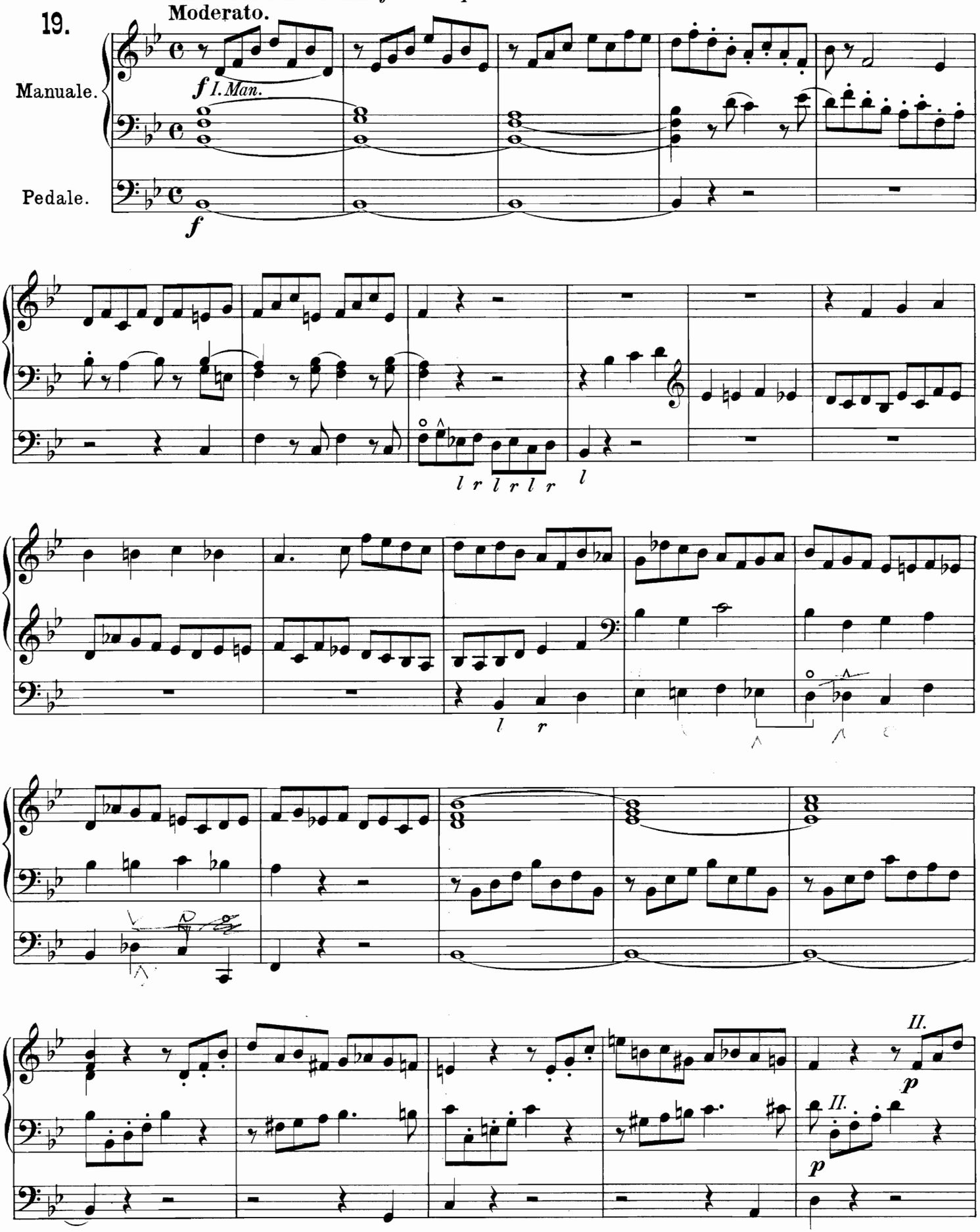
l r l r l

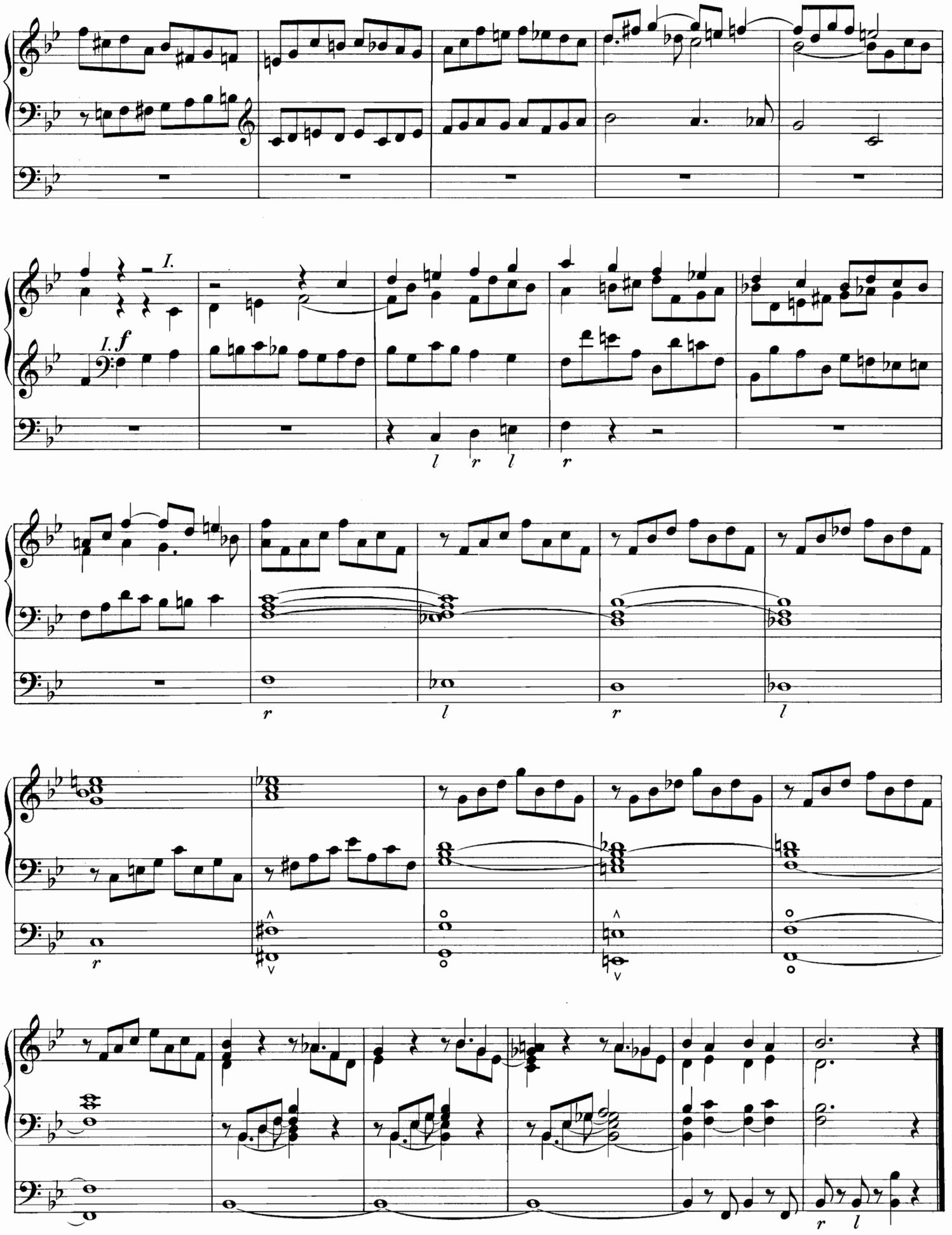
tr

Postludium.

Für zwei Manuale. I. Man. *f*. II. Man. *p*.

19. **Moderato.**




I.
I. f
l r l r
r l r l
r
M. B. 305 II

Beispiel als Vorübung im Spielen auf zwei **Manuale** und zwar so: Dass jede Hand auf einem anderen **Manuale** spielt. Die Registrierung für jedes **Manuale** bei diesem Tonstücke braucht nicht unterschiedlich zu sein, da hier keine Stimme besonders hervorzutreten hat.

Rud. Bibl.

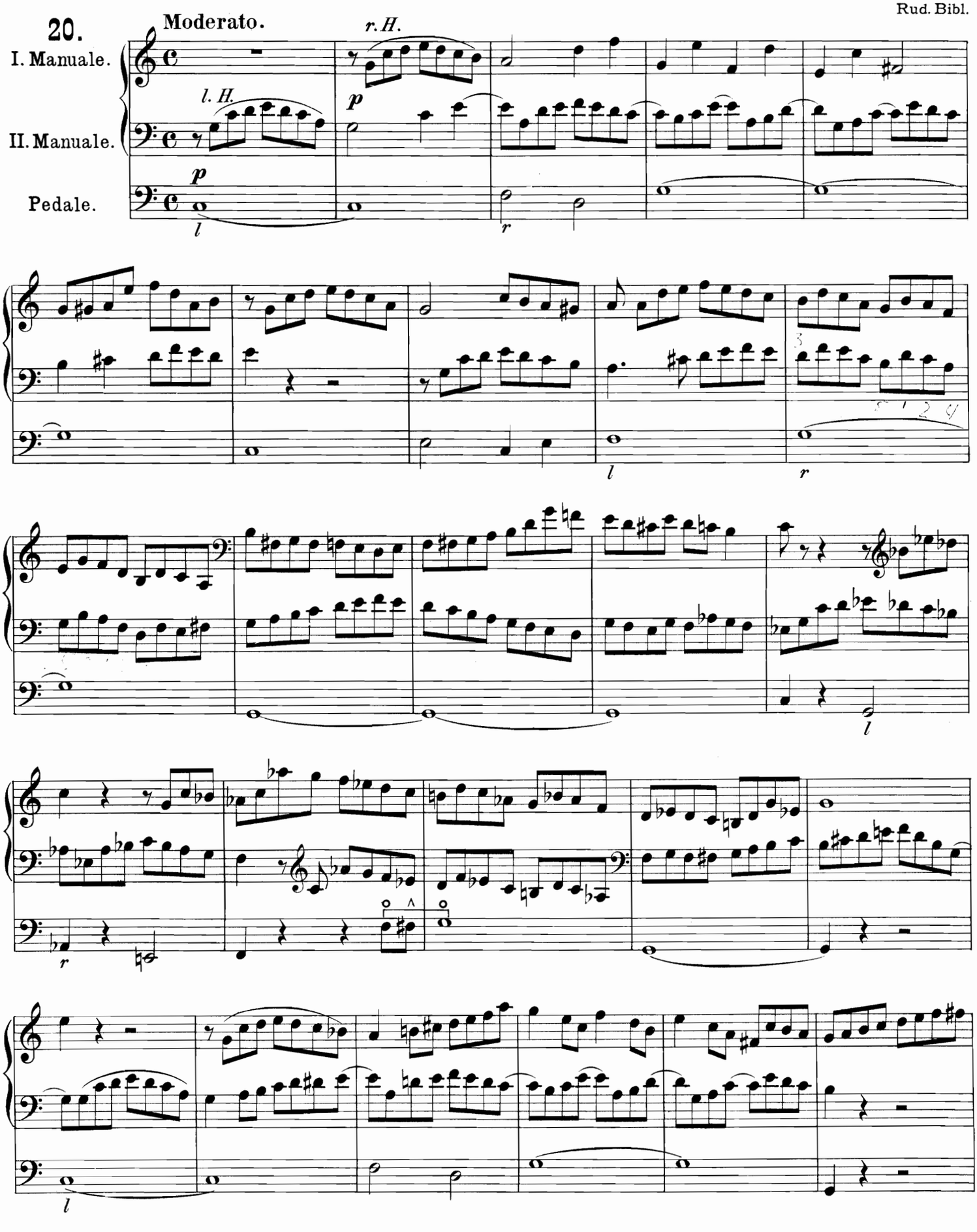
20.

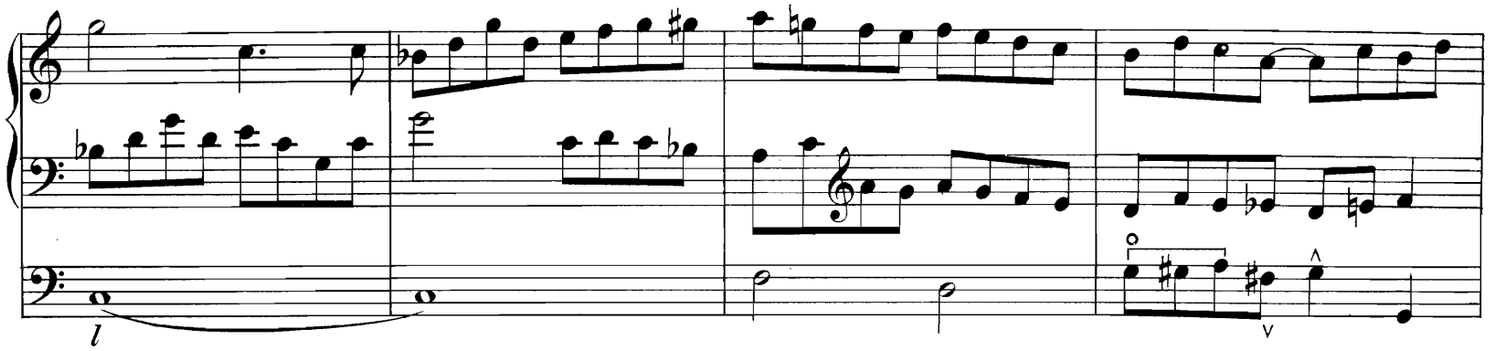
Moderato.

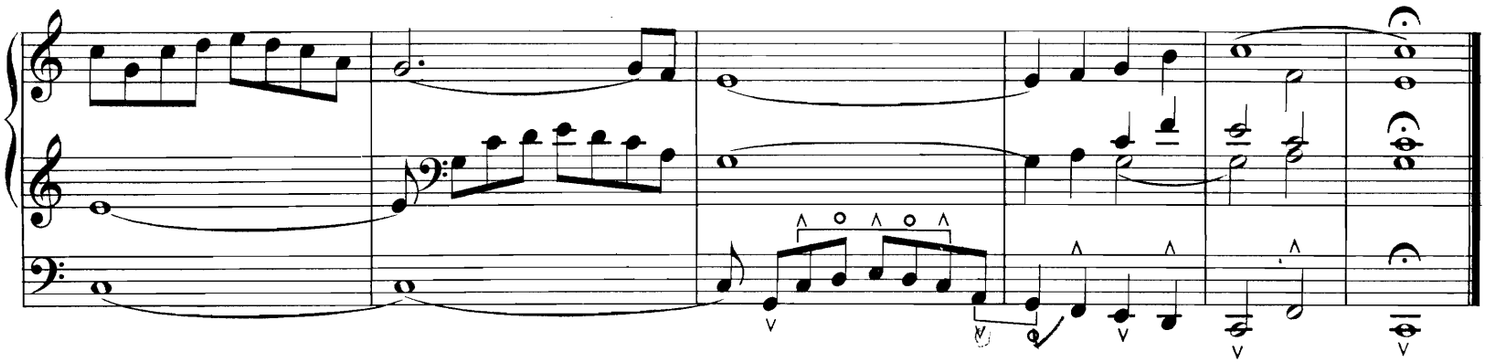
I. Manuale.

II. Manuale.

Pedale.

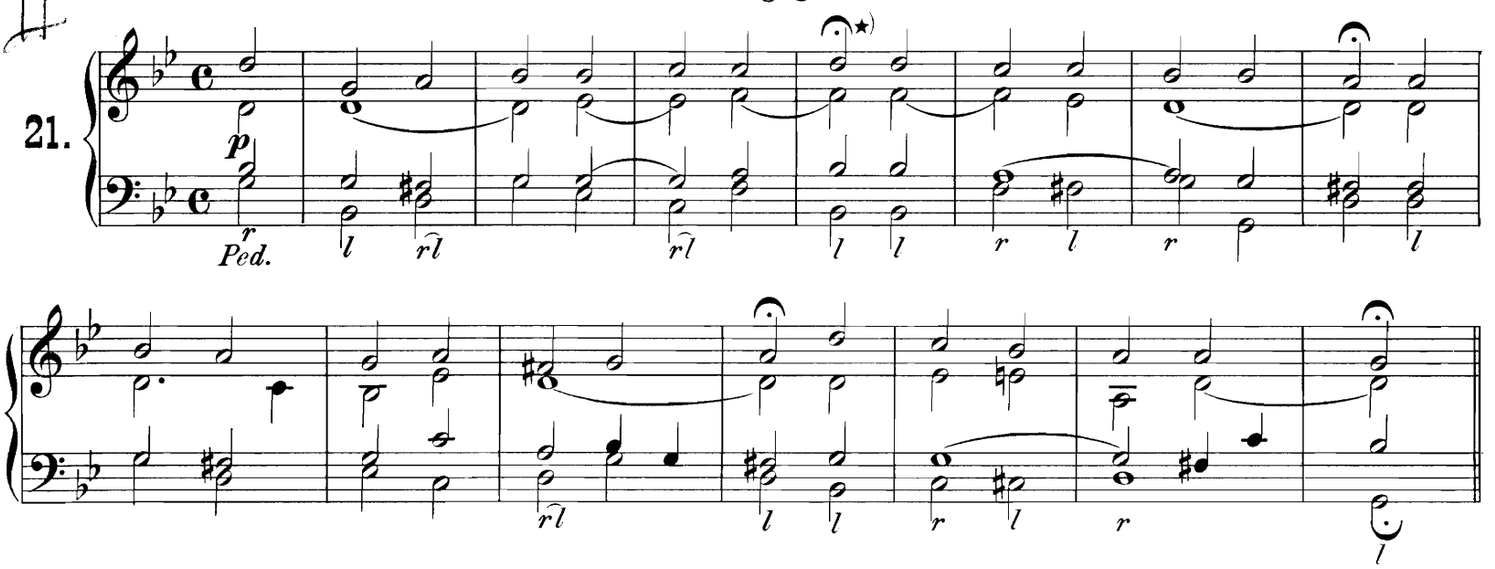




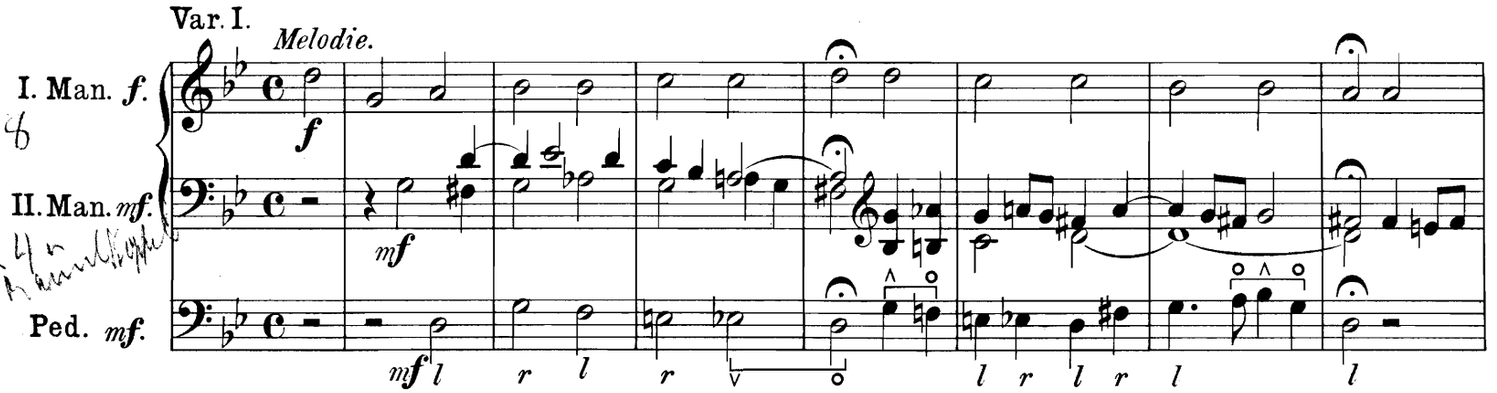


Choral mit Veränderungen.

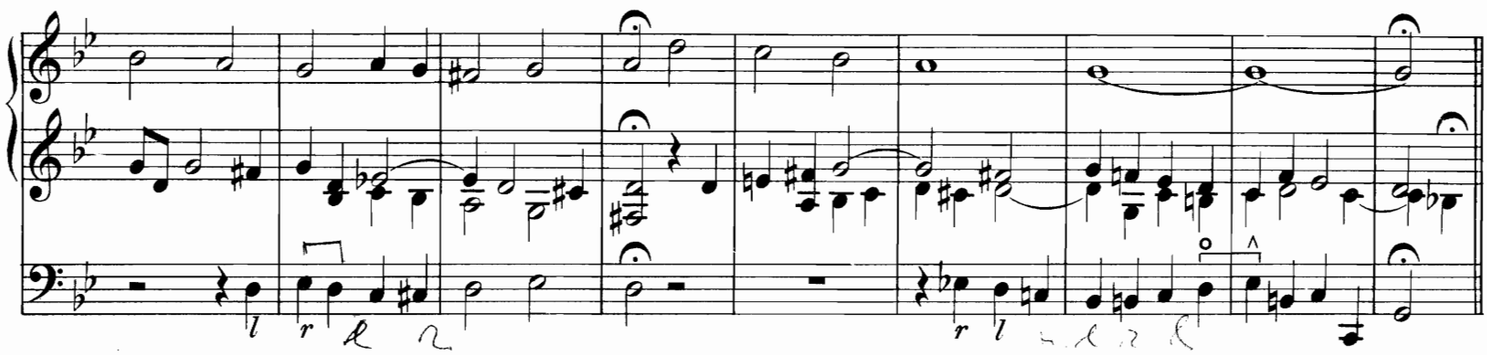
(Nun sich der Tag geendet hat.)



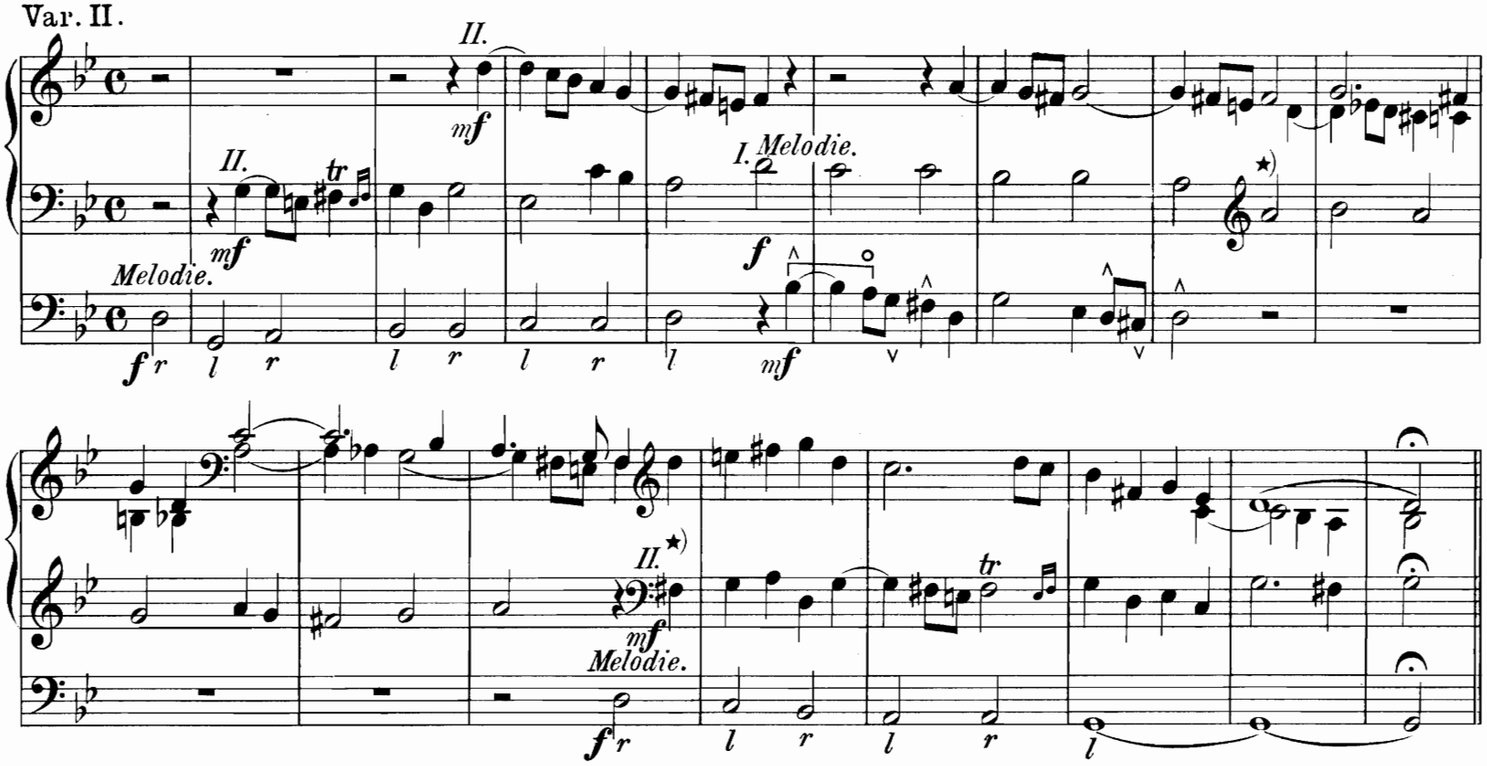
Die nächstfolgenden **Variationen** 1 und 2 sind für zwei **Manuale** und **Pedale**, und es ist das 1. **Man.**, welches die Choral-Melodie ausführt, gegen das 2. **Man.** stärker zu registrieren. Das **Pedale** ist bei der 1. **Var.** dem Stärkegrade des 2. **Manuales** entsprechend zu registrieren, jedoch bei der 2. Var. sind jene Stellen, wo es die Choral-Melodie führt, stärker zu nehmen.



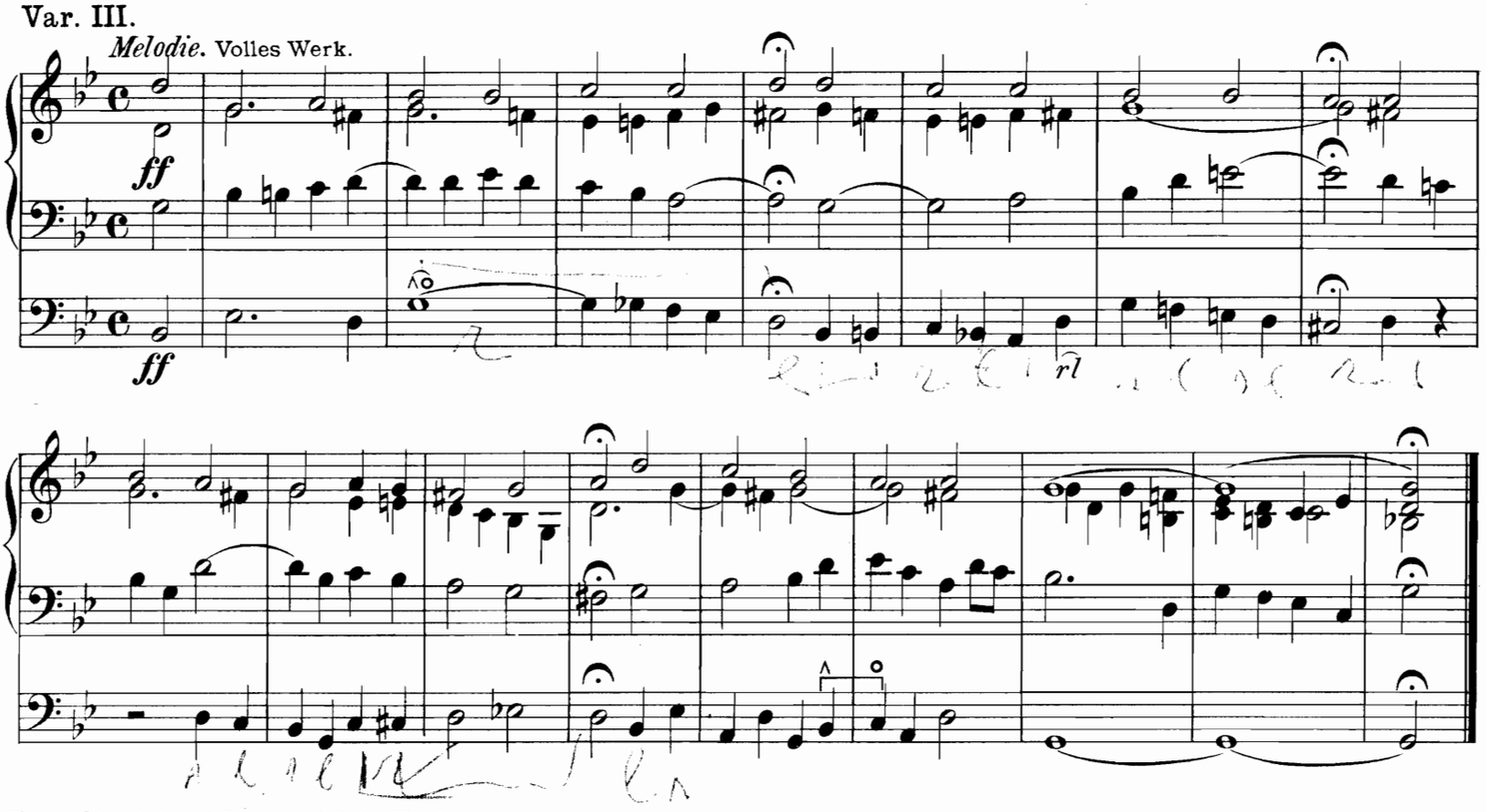
*) Das Zeichen ⌒ zeigt hier das Ende einer Choralzeile an.



Var. II.



Var. III.

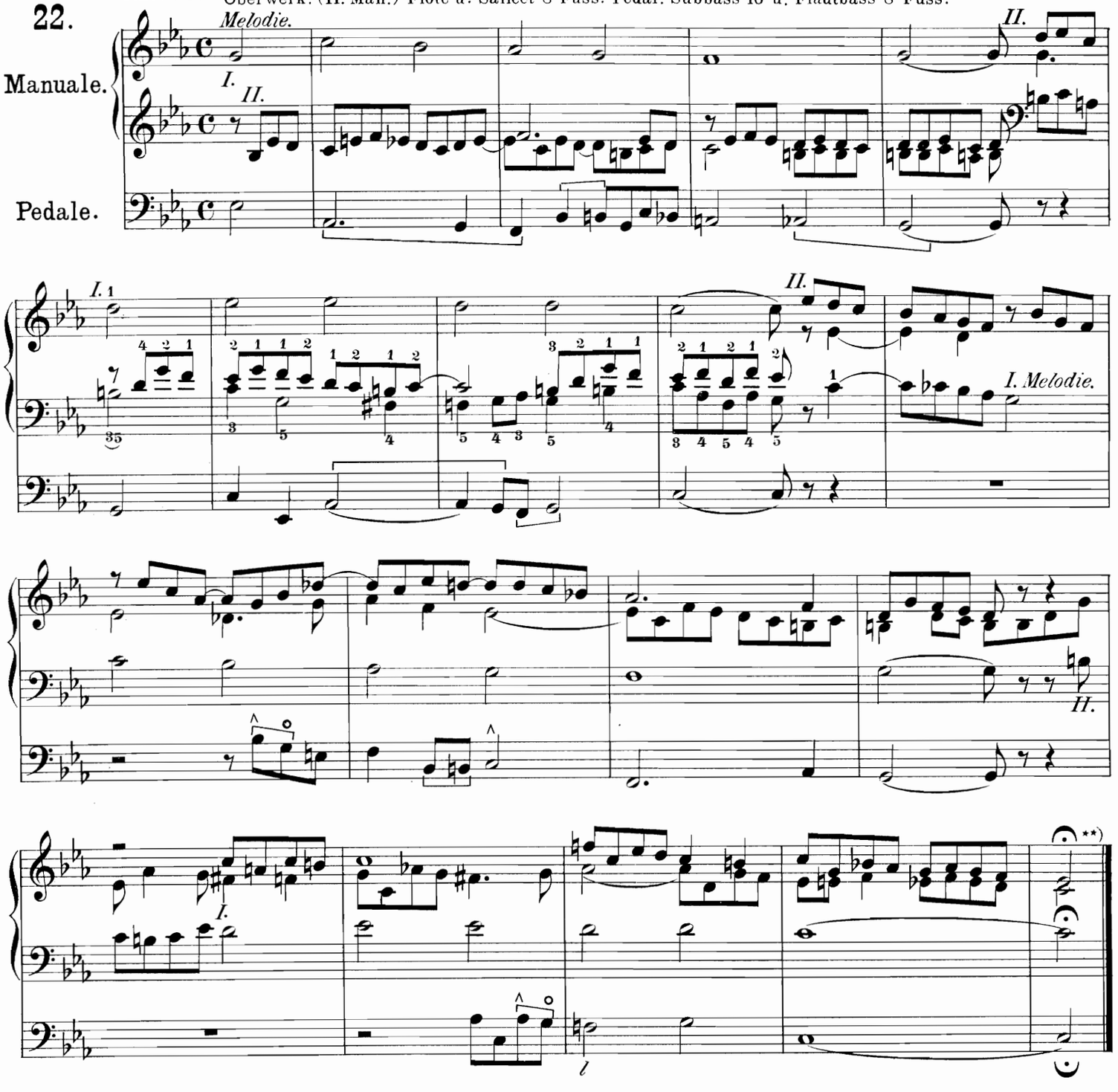


Von ★) bis wieder ★) kreuzen sich die Hände.

Choral. Hauptwerk: (I. Man.) eine 8 füssige Labialstimme nebst Trompete*) 8 Fuss.
Oberwerk: (II. Man.) Flöte u. Salicet 8 Fuss. Pedal: Subbass 16 u. Flautbass 8 Fuss.

A. Hesse.

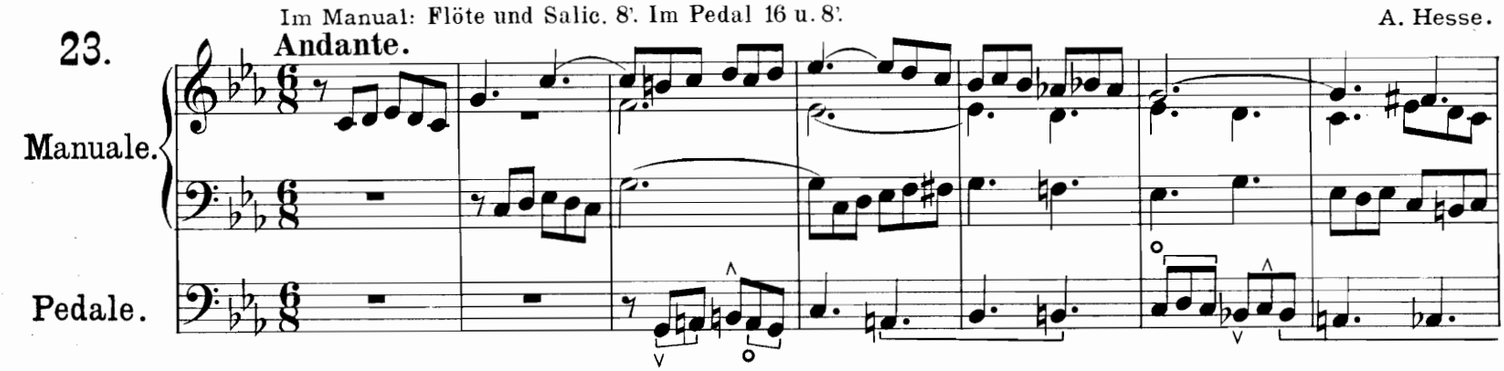
22.



Im Manual: Flöte und Salic. 8'. Im Pedal 16 u. 8'.

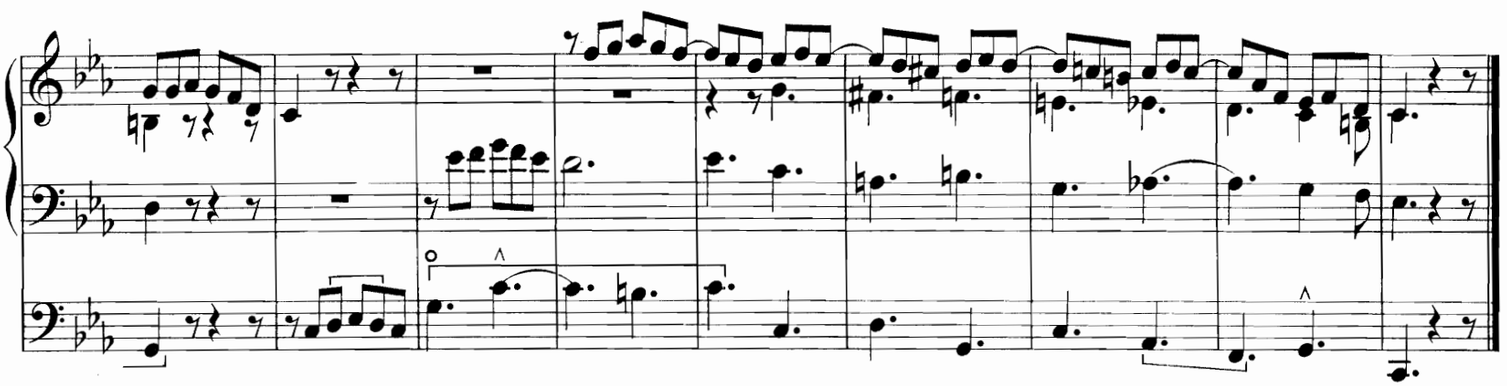
A. Hesse.

23. Andante.



*) In Ermangelung der Tromp. welche nur in grösseren Orgeln vorkommt, kann dafür Geigenprincipal oder eine scharfschneidende Gamba, auch Viola 8' genommen werden.

**) Zur weiteren Übung können einzelne Choralvorspiele von J. S. Bach (Edition Peters 5. 6 u. 7.) daraus benützt werden, und ist die geeignete Wahl dafür dem Lehrer überlassen.



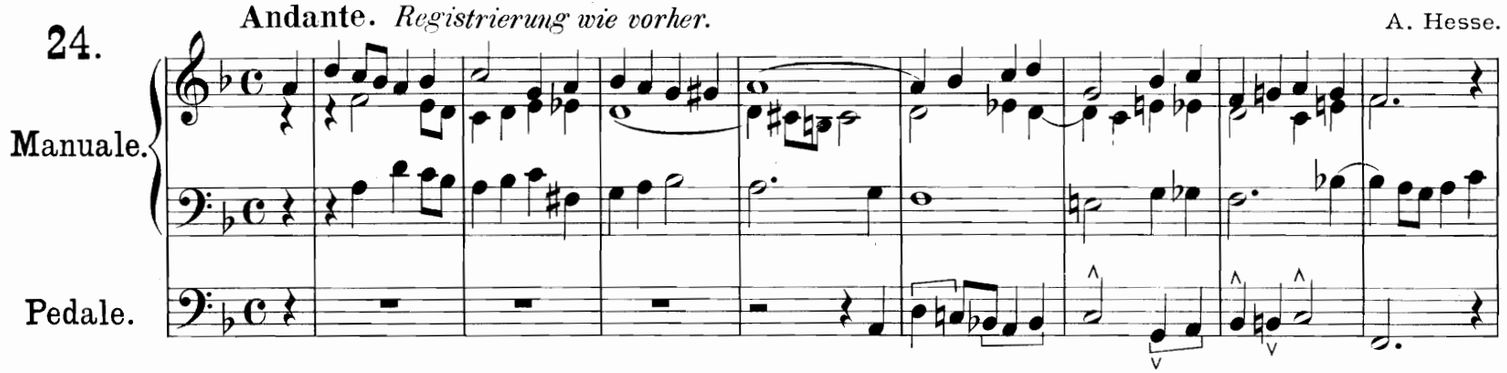
24.

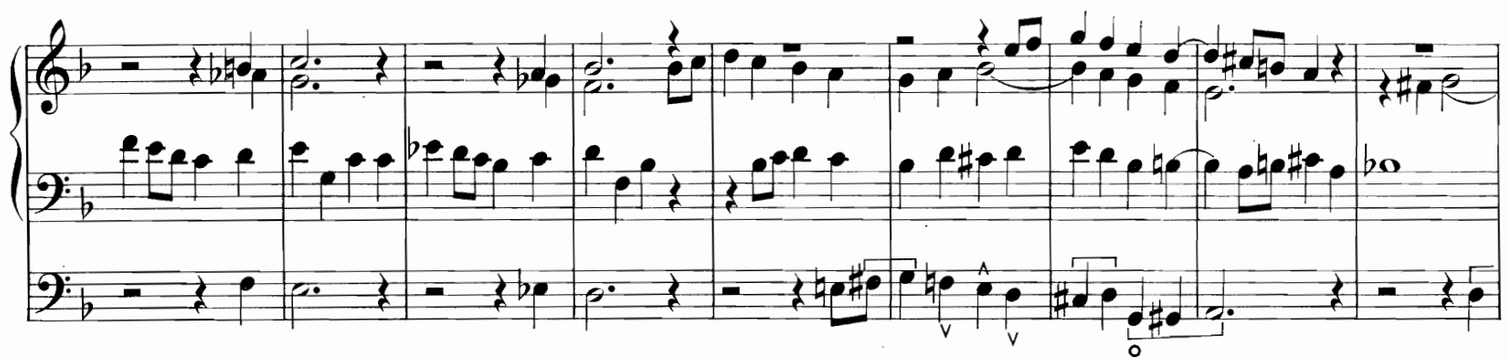
Andante. *Registrierung wie vorher.*

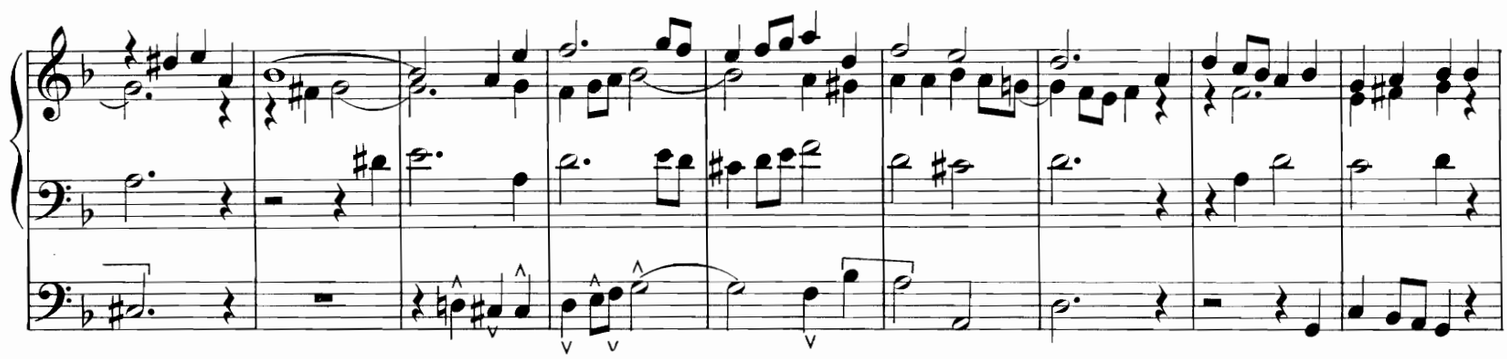
A. Hesse.

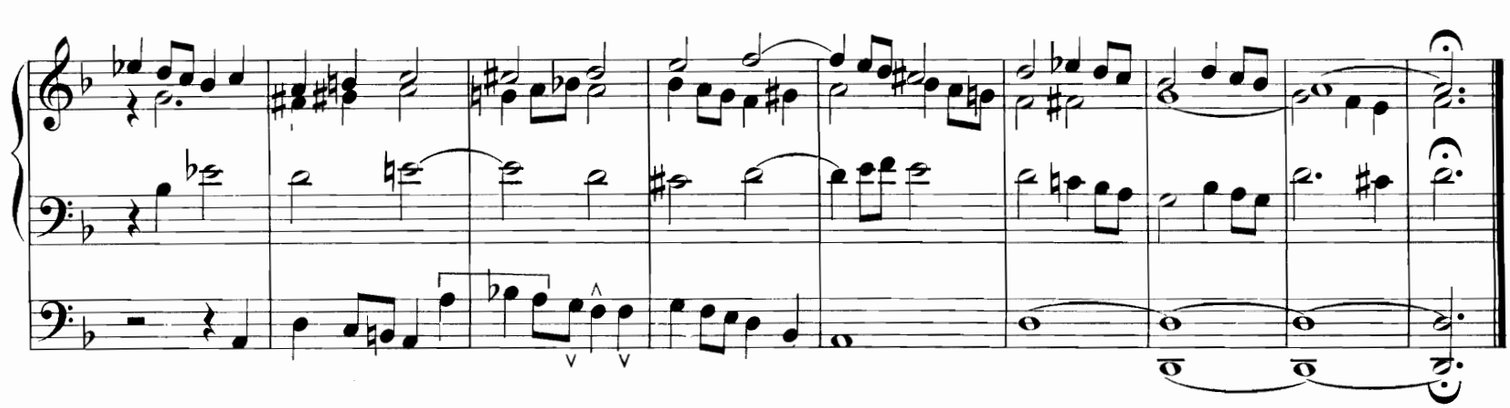
Manuale.

Pedale.







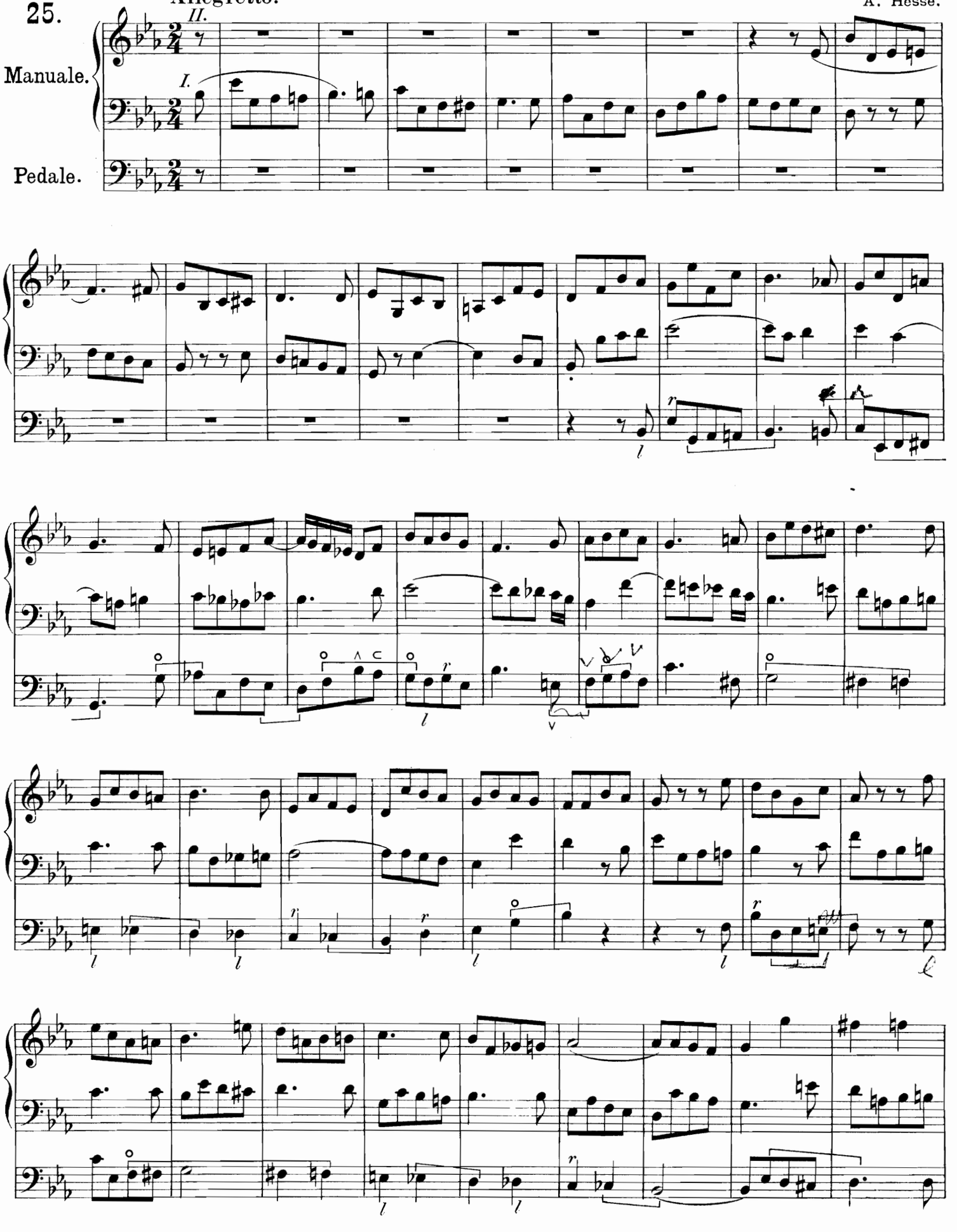


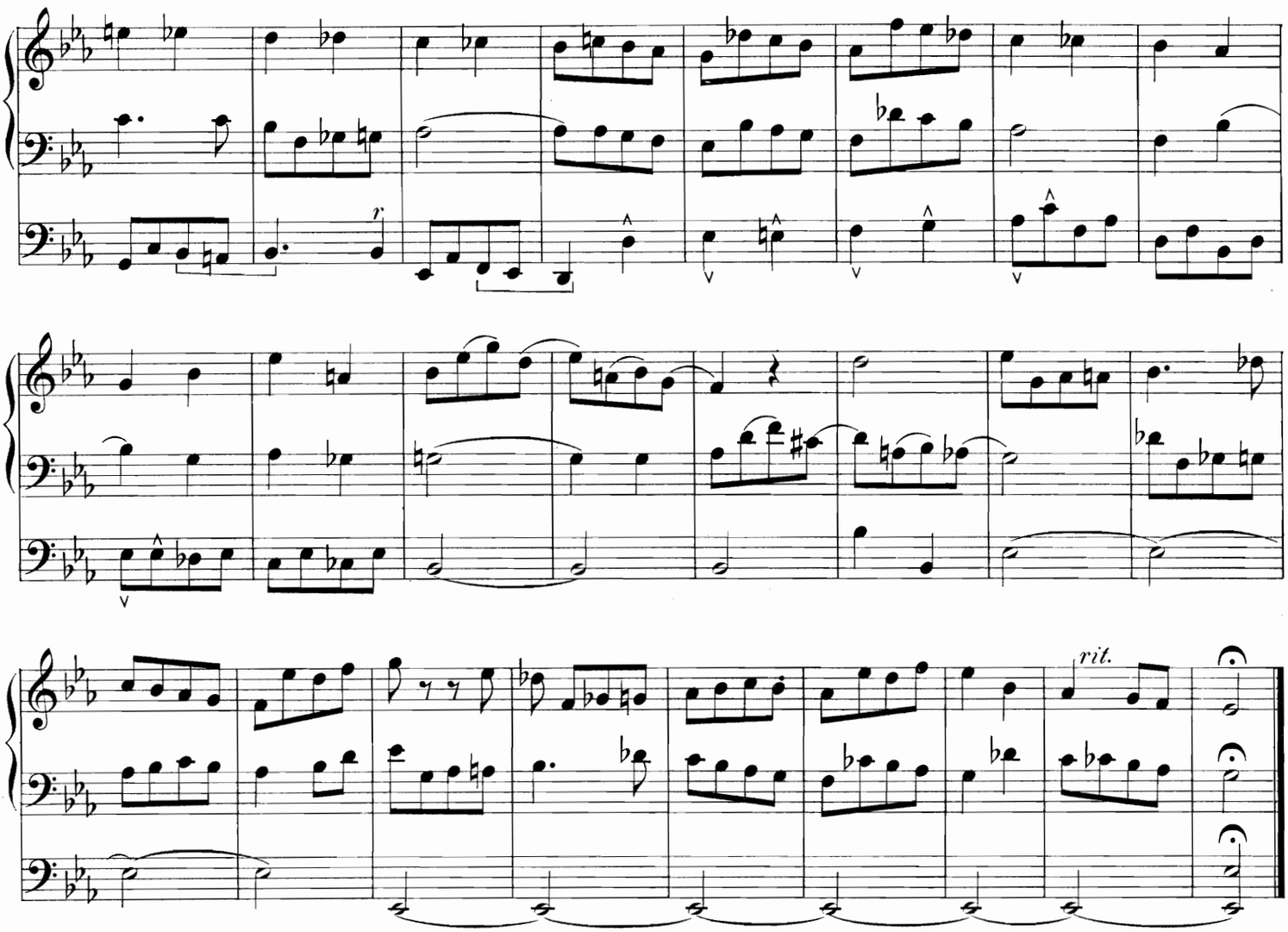
In den Manualen: Einige sanfte 8 füssige Stimmen. Im Pedal eine sanfte 16 u. 8 füss. Stimme.

Trio. **Allegretto.**

A. Hesse.

25.





Andante religioso

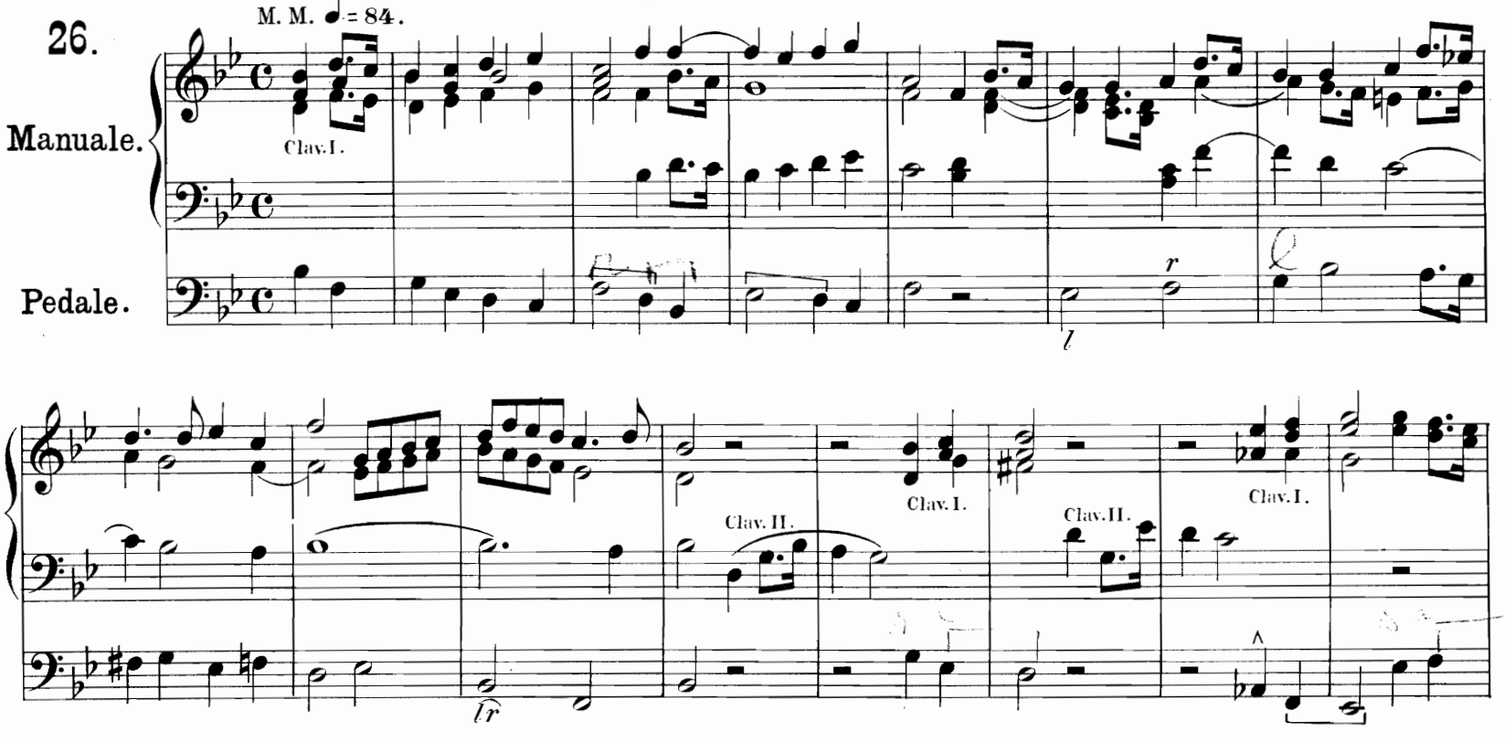
aus der Orgelsonate Nº IV Op. 65.

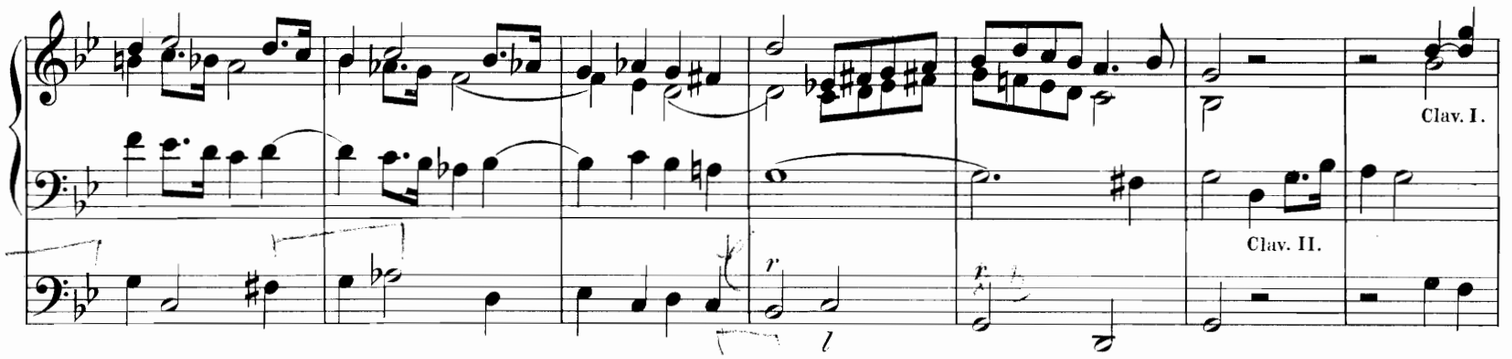
F. Mendelssohn. 1809 - 1847

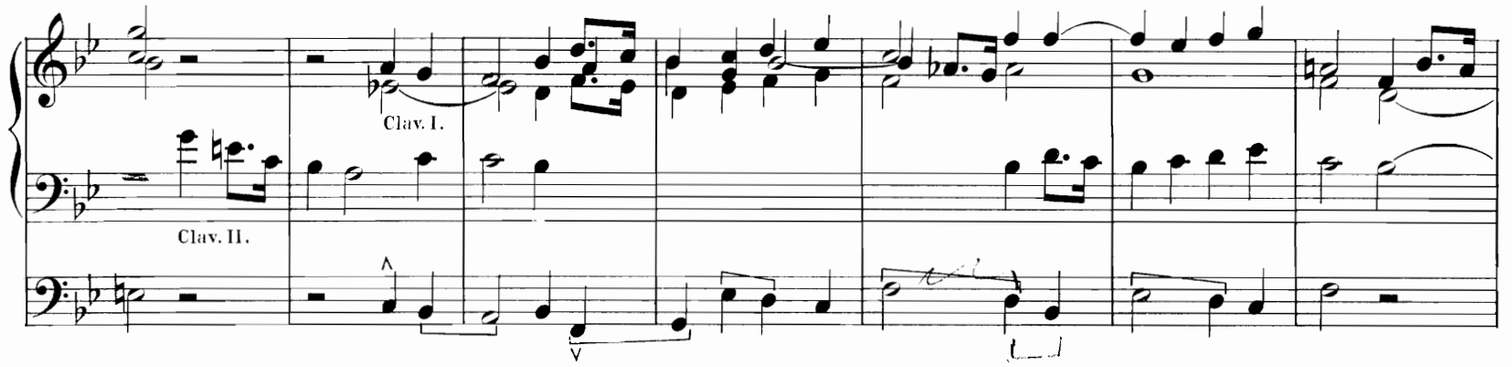
Für zwei Claviere. I. Clav. mezzopiano II. Clav. schärfer hervortretend. Pedal: piano.

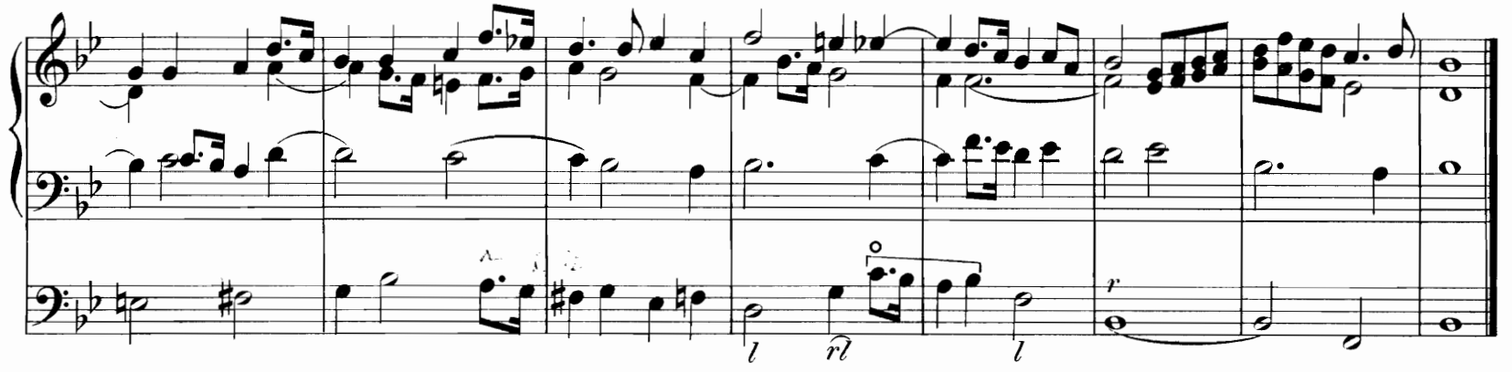
M. M. ♩ = 84.

26.





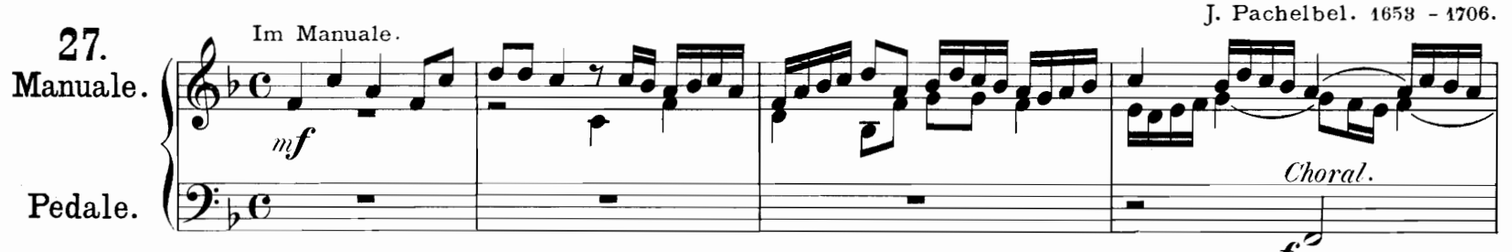


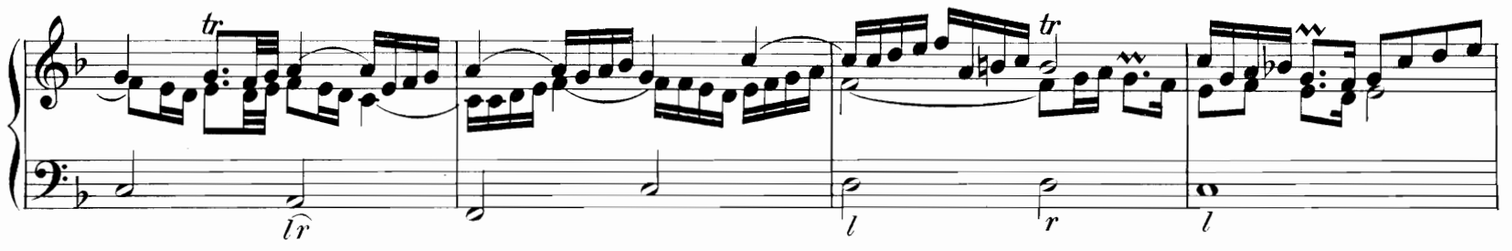


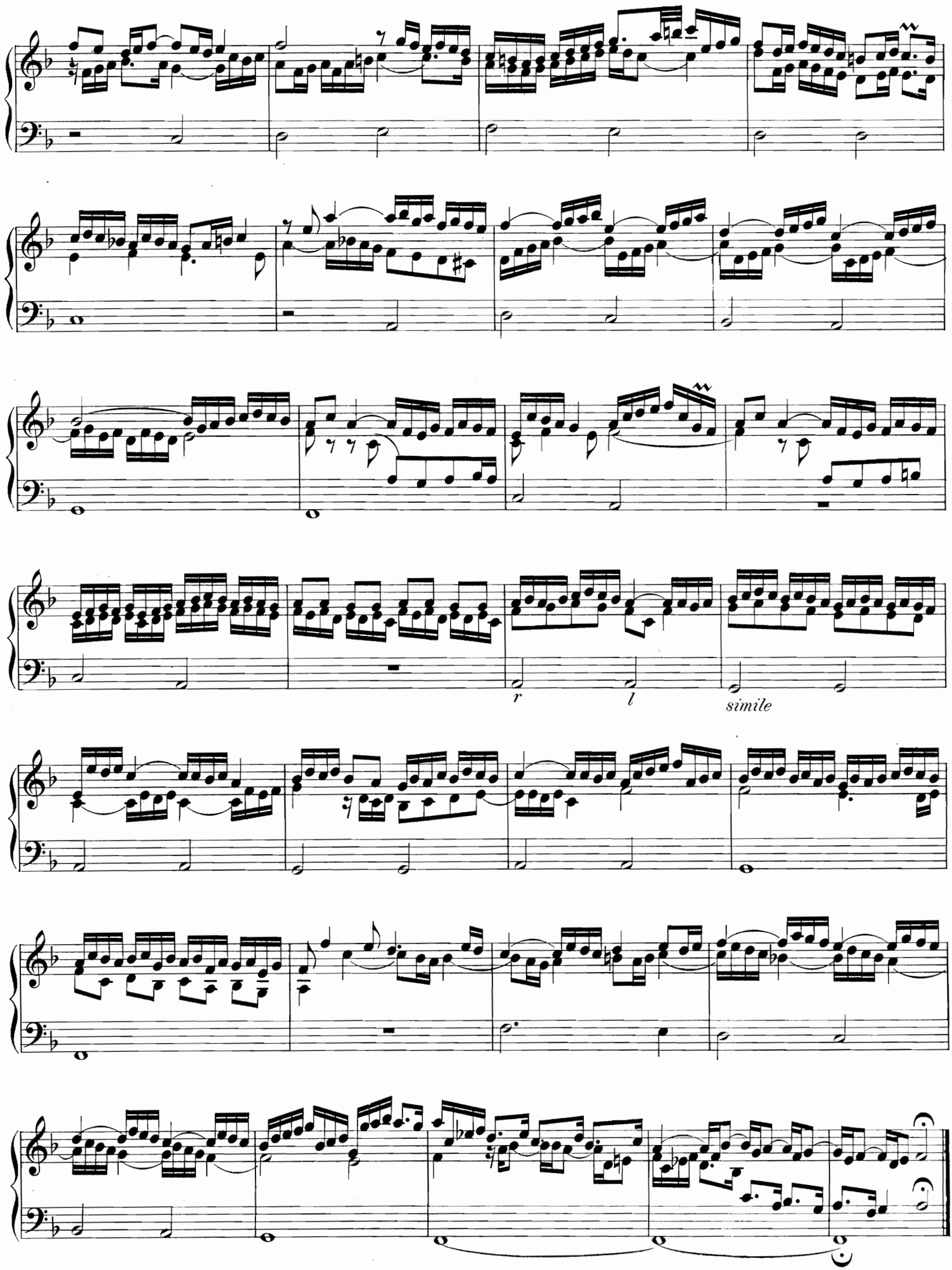
Wie schön leuchtet der Morgenstern.

J. Pachelbel. 1653 - 1706.

27.



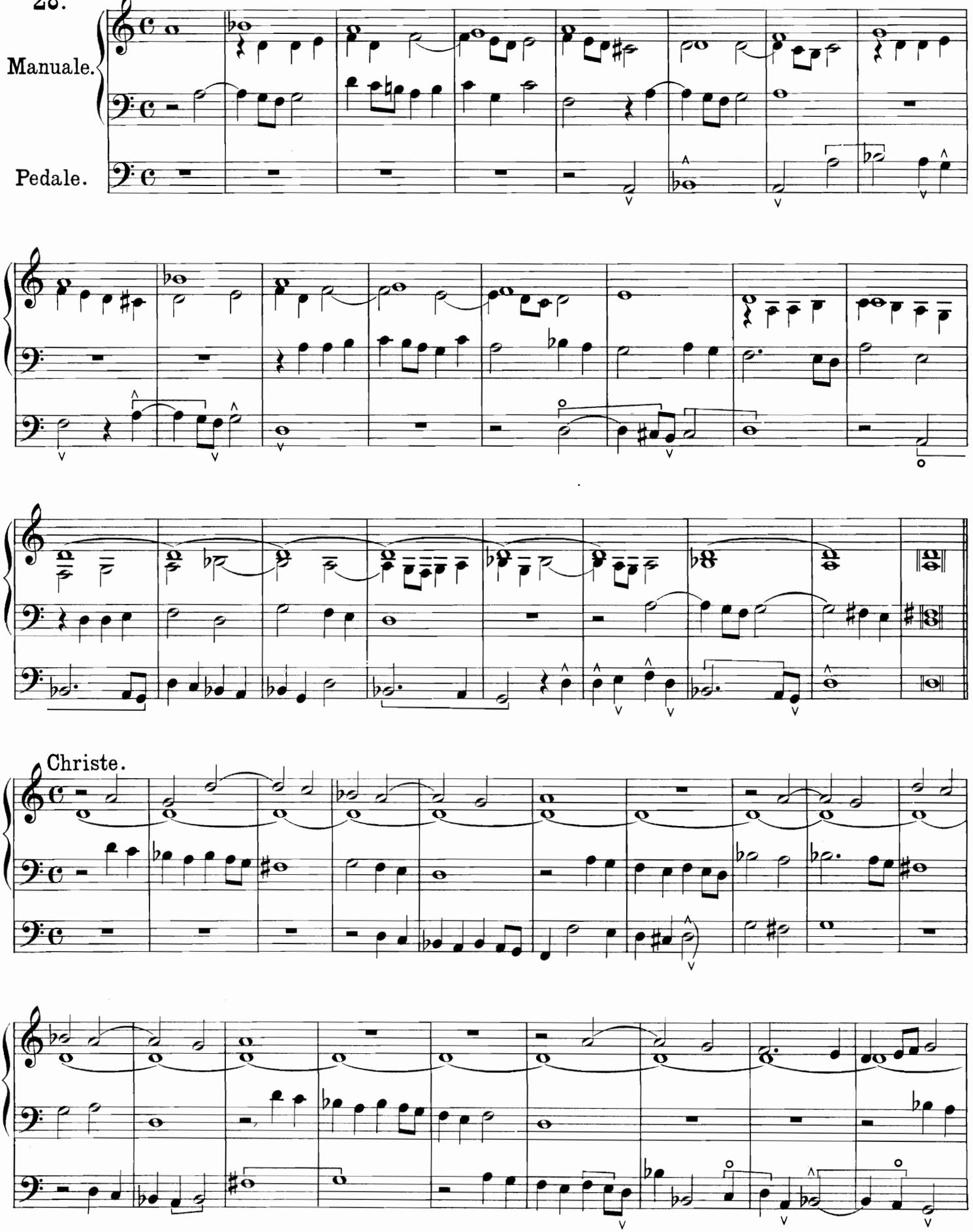


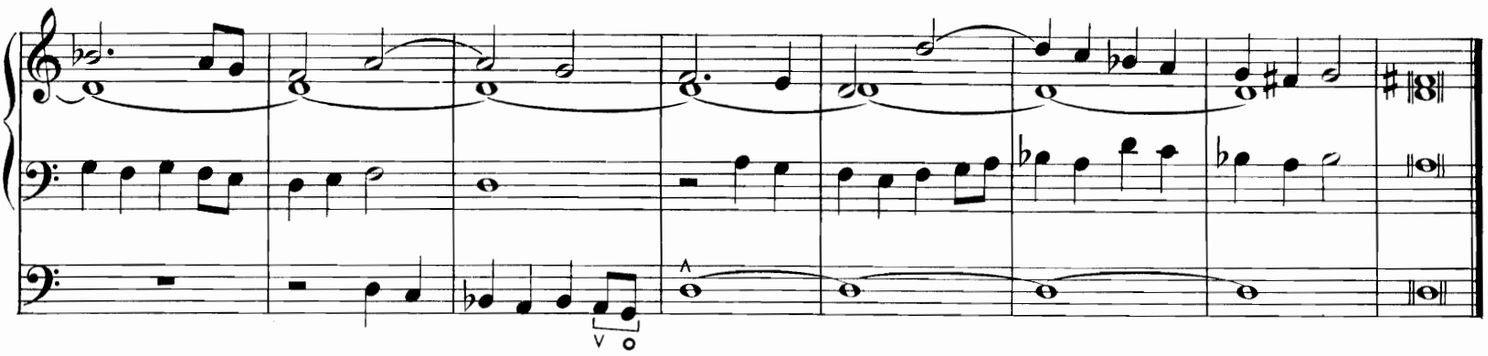

r
l
simile

Kyrie.

28. **Moderato.** *Mit starken Stimmen.*

Girol. Frescobaldi. 1583 - 1644.





Fantasia I.

sopra Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

J. J. Froberger. + 1667.

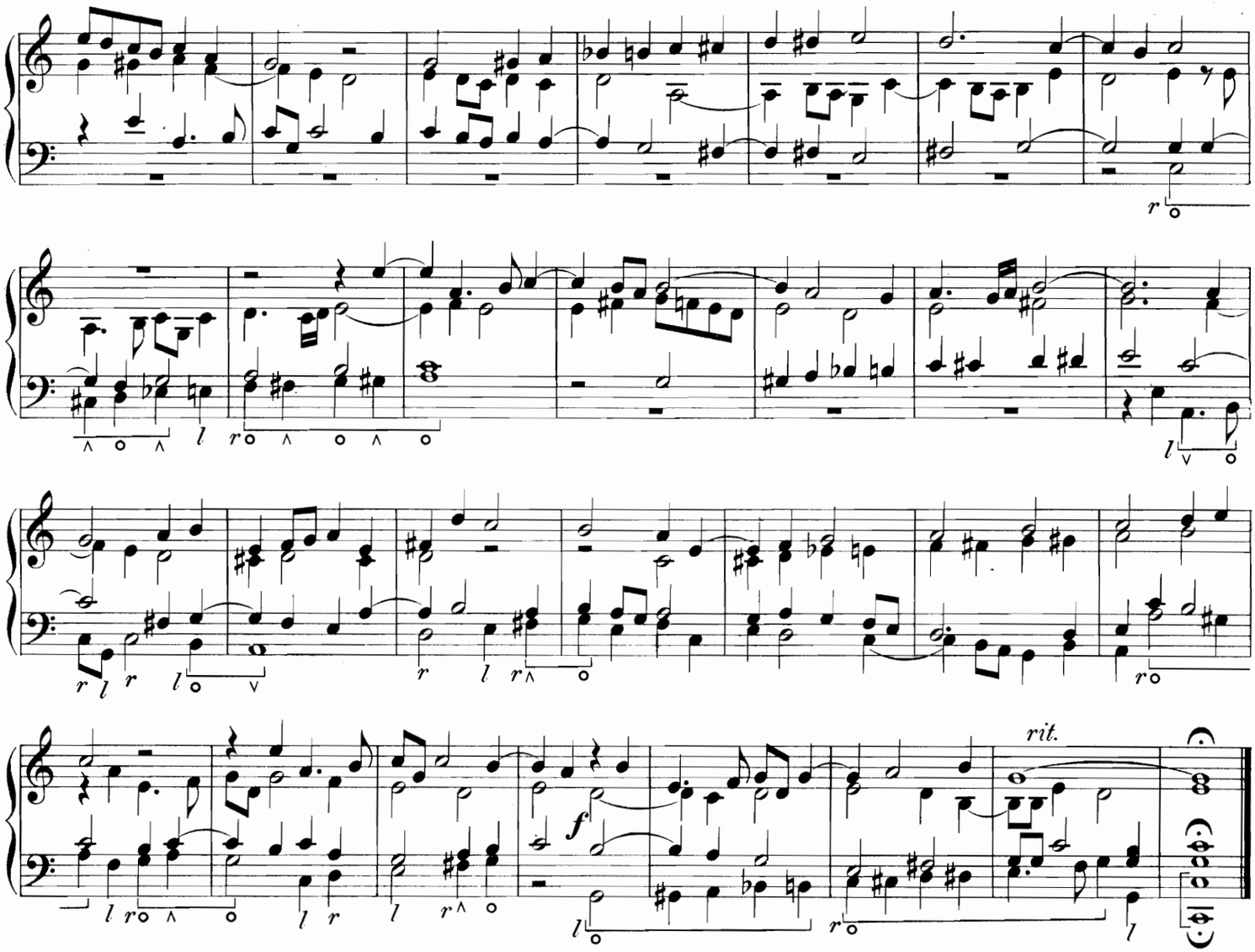
29.

Manuale und Pedale oblig.

Un poco mosso.

mf

Ped.

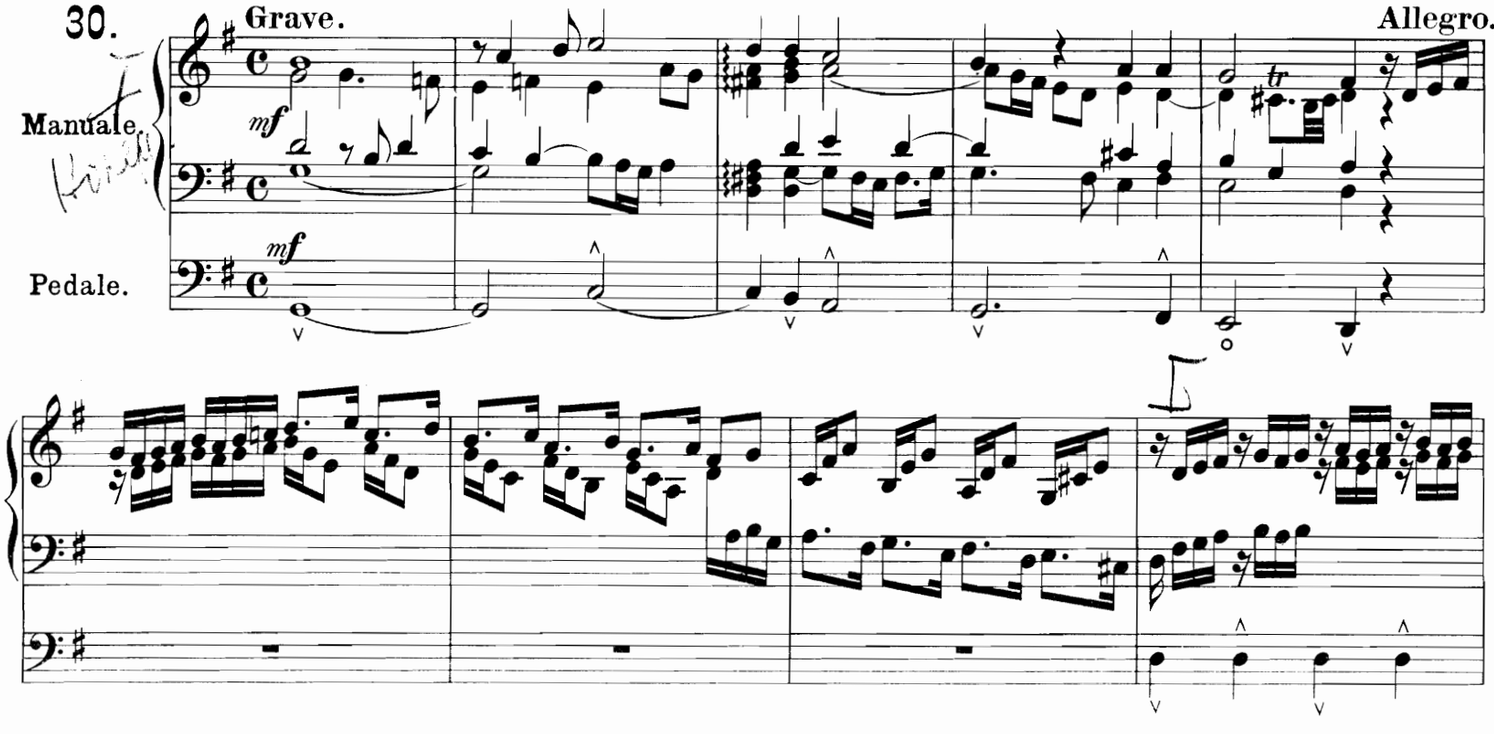


Präludium und Fuge.

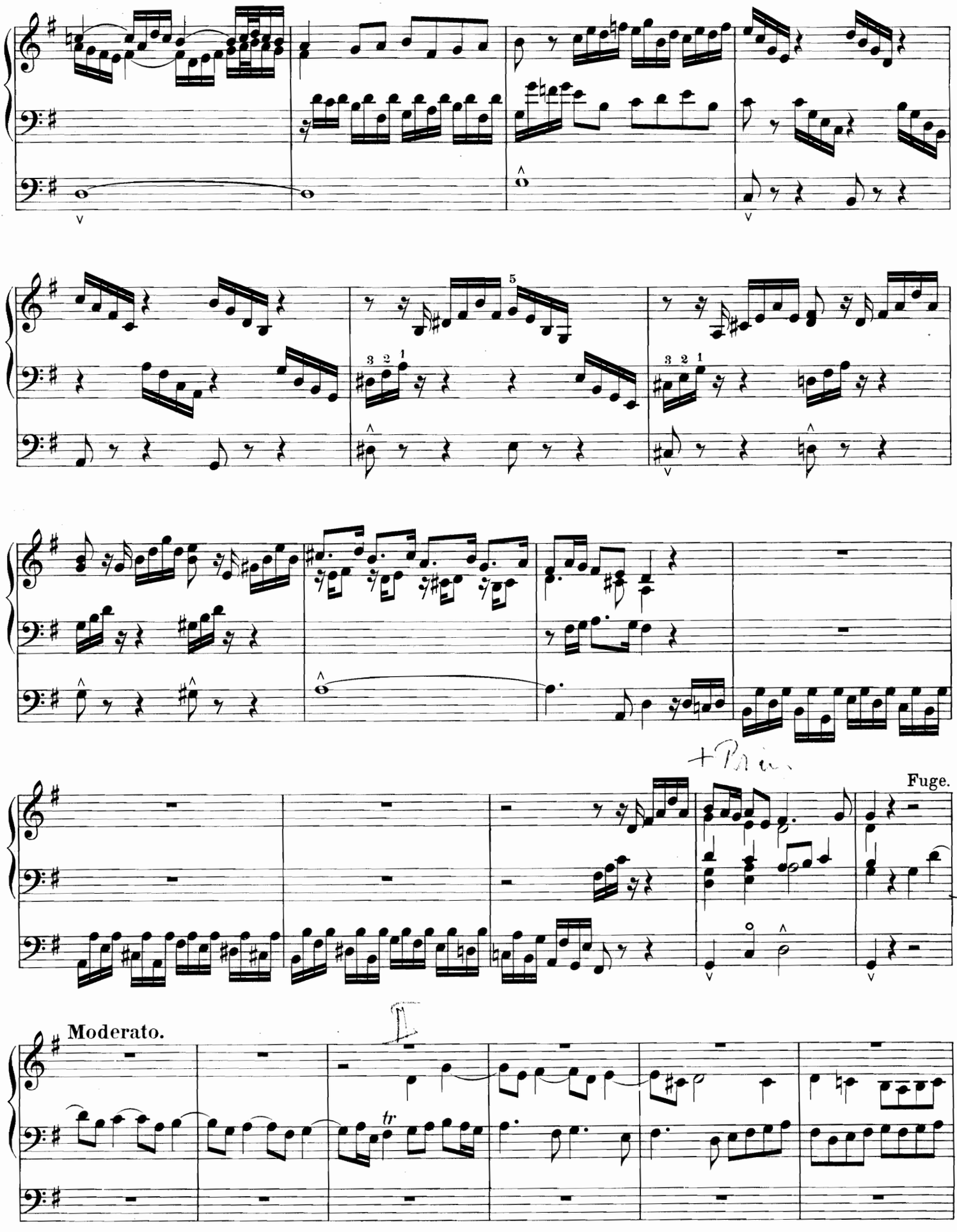
Präludium. Man. **16**, **8** und **4** füssige Stimmen. Ped. **16** und **8**' Coppel. J. S. Bach.

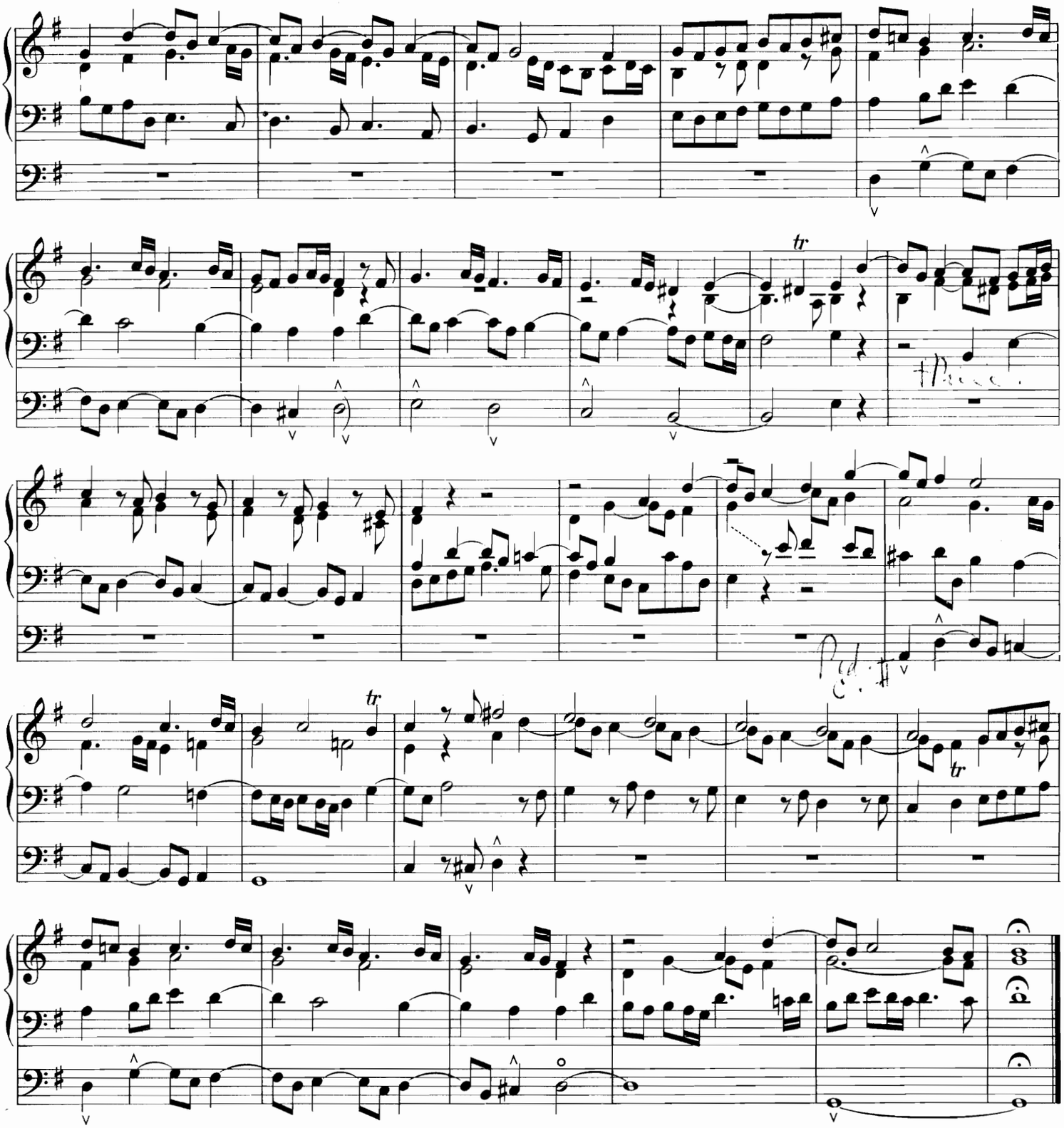
30.

Grave.



Allegro.


Fuge.
Moderato.
tr



Um noch grössere Fertigkeit im Orgelspiel zu erreichen, soll man besonders fleissig **Bach** spielen. Es würde diese Orgelschule einen zu grossen Umfang annehmen, wollte ich noch mehrere Tonstücke dieses Meisters hier niederschreiben. Denjenigen nun, welche seine schönsten und am meisten gespielten Orgelcompositionen kennen lernen wollen, empfehle ich die von dem vortrefflichen Orgel-Virtuosen **Paul Homayer** in 3 Bänden zusammengestellten Orgelwerke, welche **progressiv** geordnet, mit Pedalapplikatur, Metronomisierung, Registrierung und anderen Vortragsbezeichnungen versehen und bei der bekannten Firma **Steingräber** in **Leipzig** in schöner und billiger Ausgabe erschienen sind.

Ebenso sei noch empfohlen: Der Führer durch die Orgel-Literatur, bearbeitet von **B. Kothe** und **Th. Forchhammer** im Verlag bei **Leuckart** in **Leipzig**, worin jedermann nach seiner Fähigkeit sehr leichte, leichte, mittelschwere und schwere Orgelstücke verschiedener Gattungen und Componisten in reichster Auswahl finden wird.

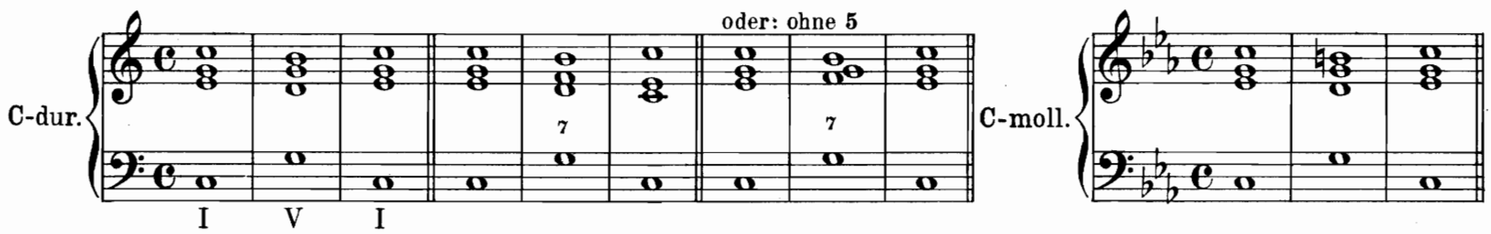
Anhang.

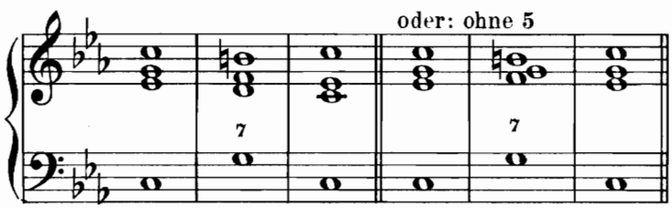
1. Die Cadenz

und ihre Entwicklung als erste Grundlage zur Kunst, das freie Präludieren zu erlernen.

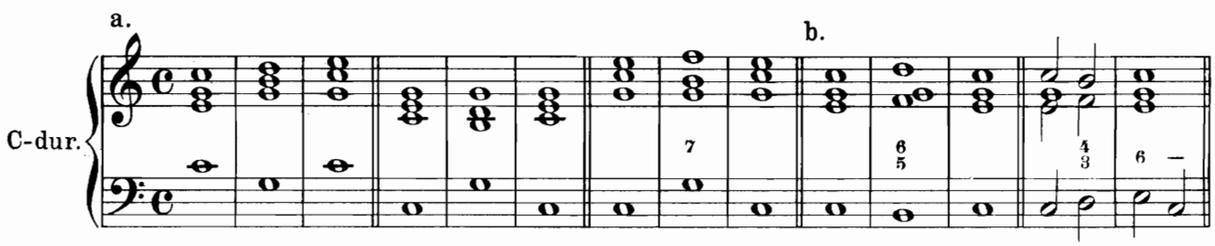
Vorbemerkung.

Wie oft hört man sagen: wenn ich nur frei phantasieren oder präludieren könnte! Das bringt man eigentlich nur mit auf die Welt, und wem diese Gottesgabe nicht gegeben wurde, der kann es bei fleissigem Studium der Harmonielehre, durch vieles Spielen und Auswendiglernen guter Compositionen doch wenigstens dahin bringen, eigene kürzere oder längere Vor-, Zwischen und Nachspiele*), und zwar in erster Linie durch die Cadenz und ihre allmähliche Erweiterung, zu machen. Folgendes soll davon überzeugen, wie aus dem Vorhergesagten freies Spiel zu erreichen ist, und zwar: giebt es verschiedene Gattungen von Cadenzen oder Schlussfällen, nämlich **1. Die vollkommene Cadenz** *(perfect)*, welche aus dem Dreiklang oder Septaccord der 5. Stufe besteht, dem der Dreiklang der 1. Stufe vorangeht und in der Octavlage nachfolgt. z. B.



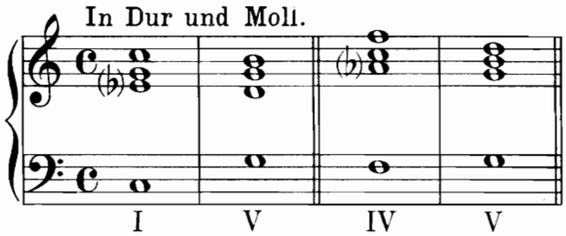


2. Die unvollkommene Cadenz *(imperfect)* schliesst nicht wie bei der vollkommenen in der Octavlage, sondern in der Terz- oder Quintlage. **a.** Unvollkommen wird sie auch, wenn der Dreiklang oder Septaccord auf der 5. Stufe nicht in der Grundlage, sondern in einer ihrer Umkehrungen erscheint. **b** z. B.



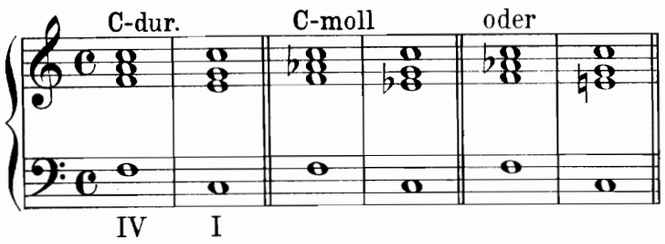
Können auch in **C-moll** gespielt werden, nur ist dann bei dem Dreiklange auf der 1. Stufe die kleine Terz zu nehmen.

3. Die Halbcadenz hat die Formel **I-V**, es kann jedoch der 5. Stufe eine andere Stufe als die der ersten voran gehen. z. B.

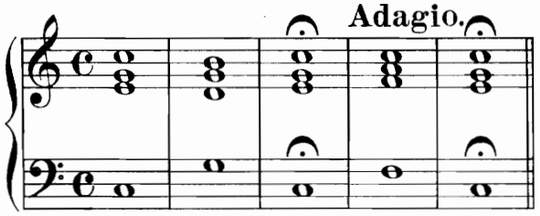


*) Präludium (Vorspiel); Interludium (Zwischenspiel); Postludium (Nachspiel).

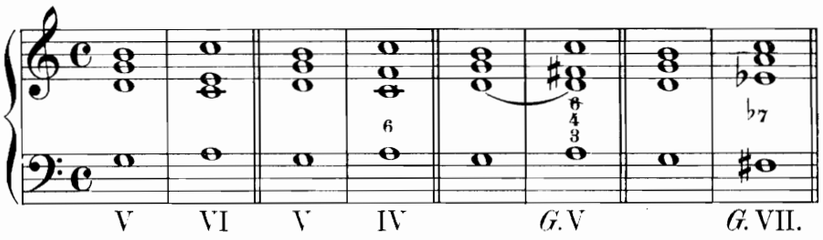
4. Die Plagal-Cadenz. Derselben geht der Dreiklang der 4. Stufe voran. z. B.



Der Plagalcadenz kann auch die authentische vorangehen; z. B.

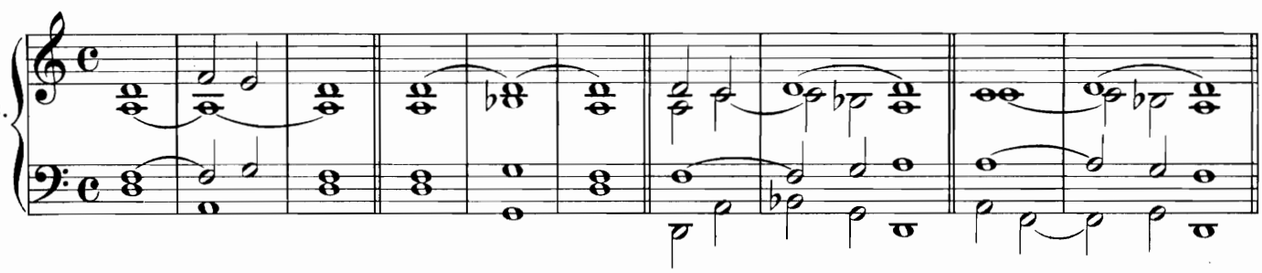


5. **Der Trugschluss** (*inganare*) nimmt nach dem Dreiklang der 5. Stufe nicht den der 1., sondern einen beliebigen anderen Accord, wodurch der Hörer getäuscht wird; z. B.

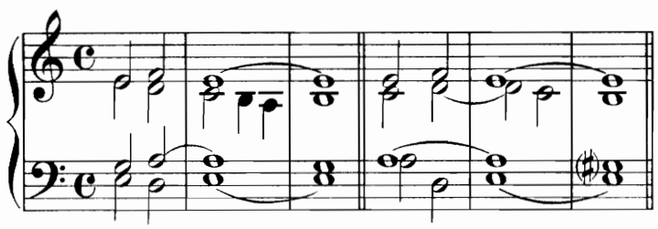


Der **Choral** hat seine eigenen Tonarten, daher die Cadenzen bei der Choralbegleitung nicht immer denen der modernen Musik gleichen können, daher müssten bei den ersten vier ambrosianischen Tonarten, wie: **I. Tonus doricus, II. Tonus phrygicus, III. Tonus lydicus** und **IV. Tonus mixolydicus**, welche **Gregor der Grosse authentische** nannte (und zu welchen er noch vier neue, **plagalische** genannt, dazu setzte, die er auf diese Weise bildete, dass er, mit der untern Quart einer jeden authentischen Leiter beginnend, bis zu deren Octave hinaufstieg und so zu jeder authentischen eine ihr verwandte plagalische Tonreihe aufstellte, welche sich in der Benennung von der vorigen nur durch das vorgesetzte Wörtchen **hypo** (unter) unterschied, wie: Tonus **hypodoricus** u. s. w.) Cadenzen, diesen Tonarten richtig entsprechend, können auf folgende Weise gemacnt werden, und zwar für

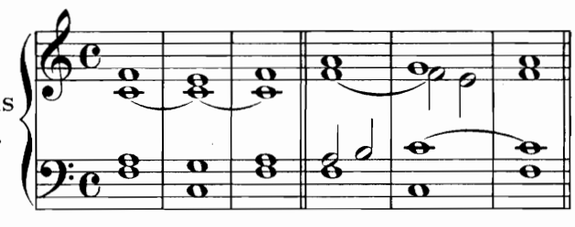
I. Tonus doricus. (oder dorisch.)



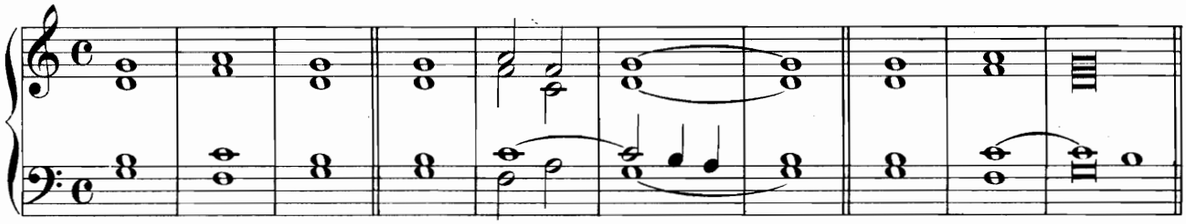
II. Tonus phrygisch.



III. Tonus lydisch.

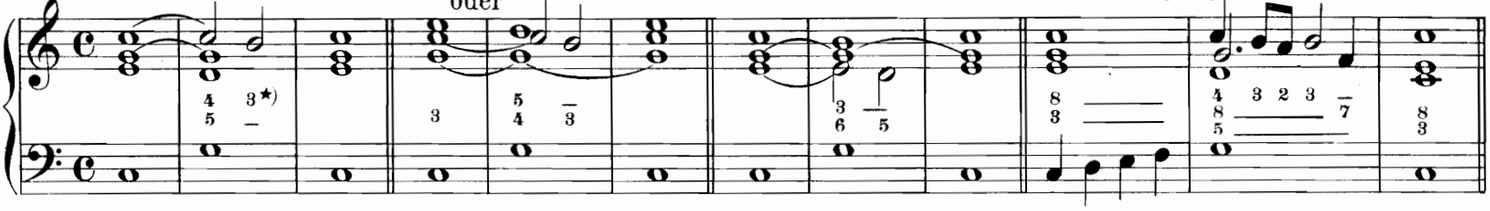


IV. Tonus mixolydisch.



a. C-dur.

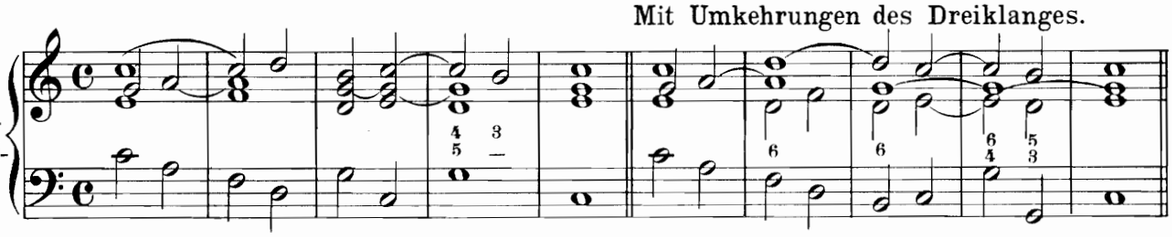
Cadenzen mit Vorhalte. oder Mit Durchgängen.



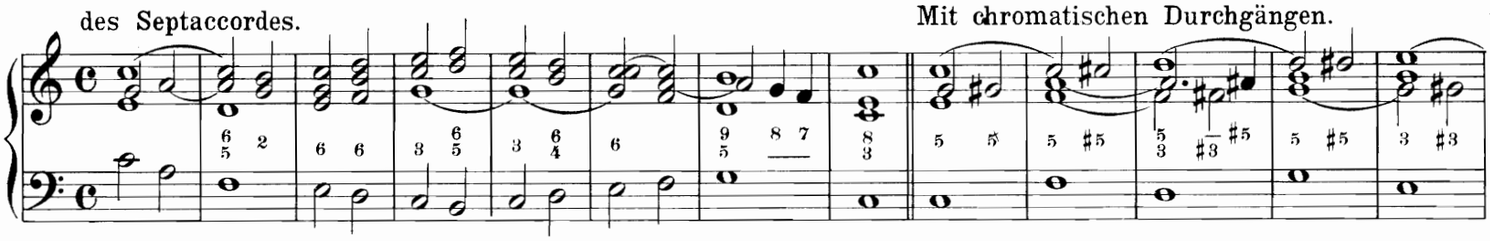
Mit Nebendreiklängen.

NB. Von hier an erweitern sich die Cadenzen allmählich und bilden sich zu kleinen Sätzen aus.

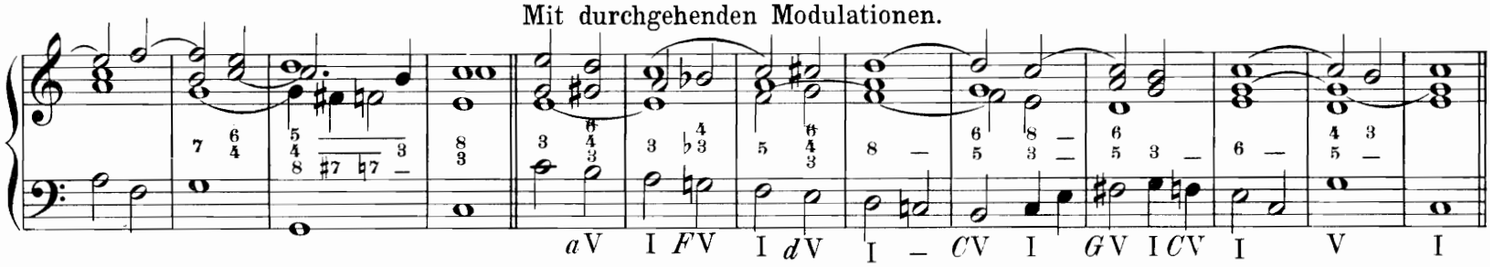
Mit Umkehrungen des Dreiklanges.



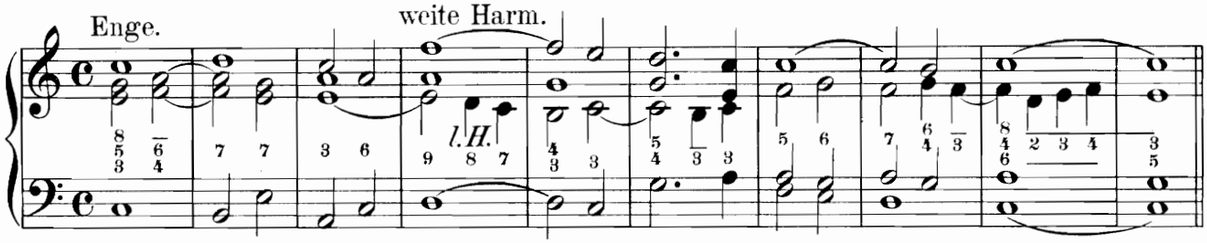
des Septaccordes. Mit chromatischen Durchgängen.



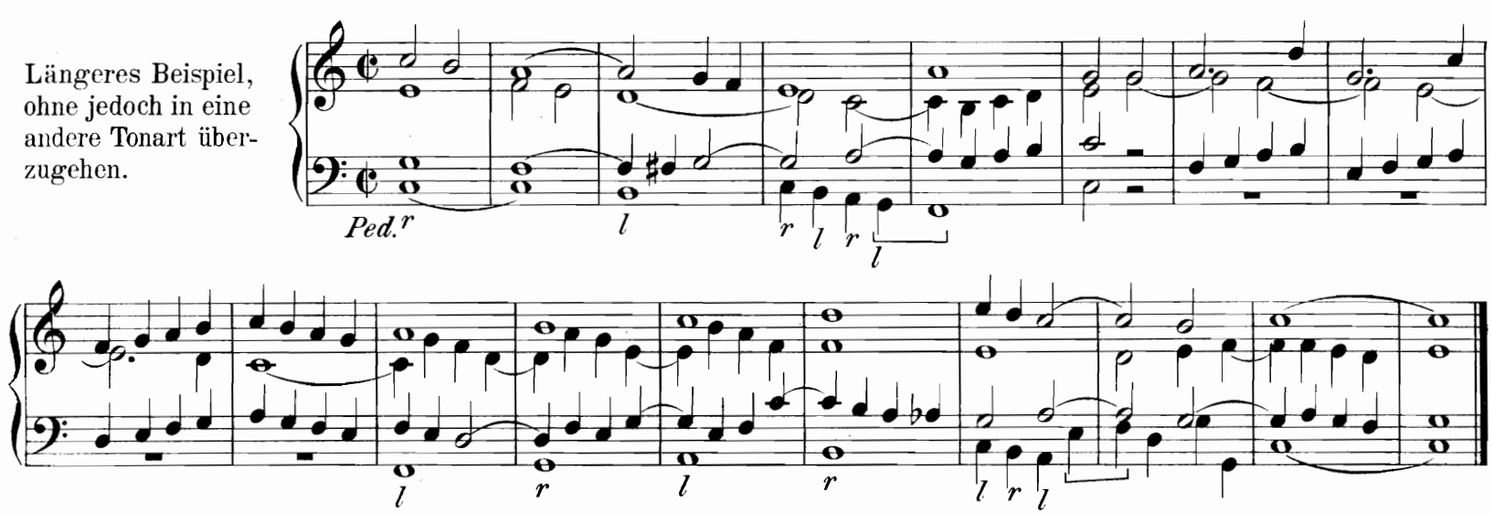
Mit durchgehenden Modulationen.



Beispiel, worin die enge Harmonie in die weite übergeht.



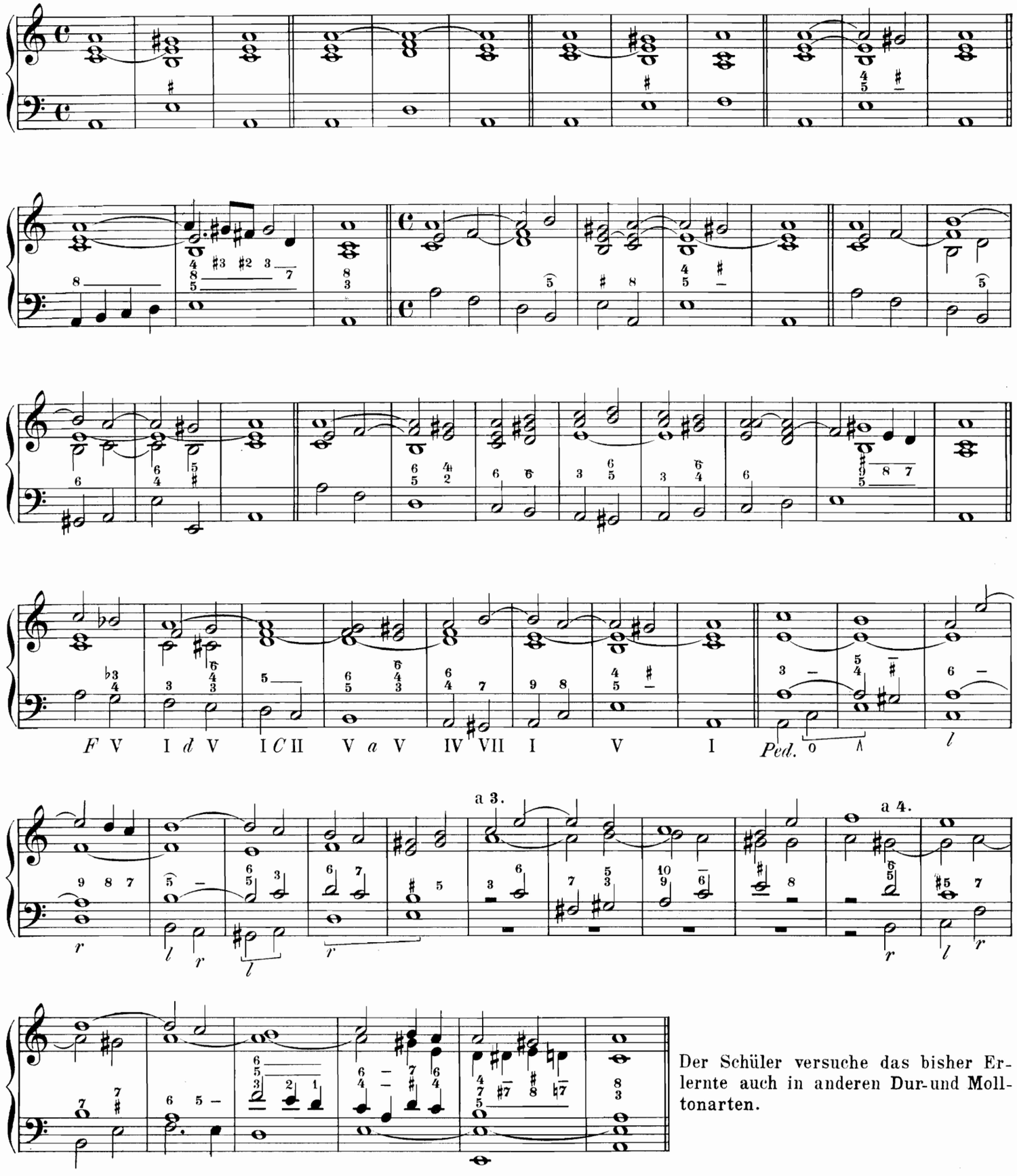
Längeres Beispiel, ohne jedoch in eine andere Tonart überzugehen.



*) Der Schüler wolle hier und in den folgenden Beispielen die Bezifferungen über den Bassnoten vorderhand nicht berücksichtigen. Siehe weiter unten: Grössere Beispiele zur Übung im bezifferten Bassspiel.

b. A-moll.

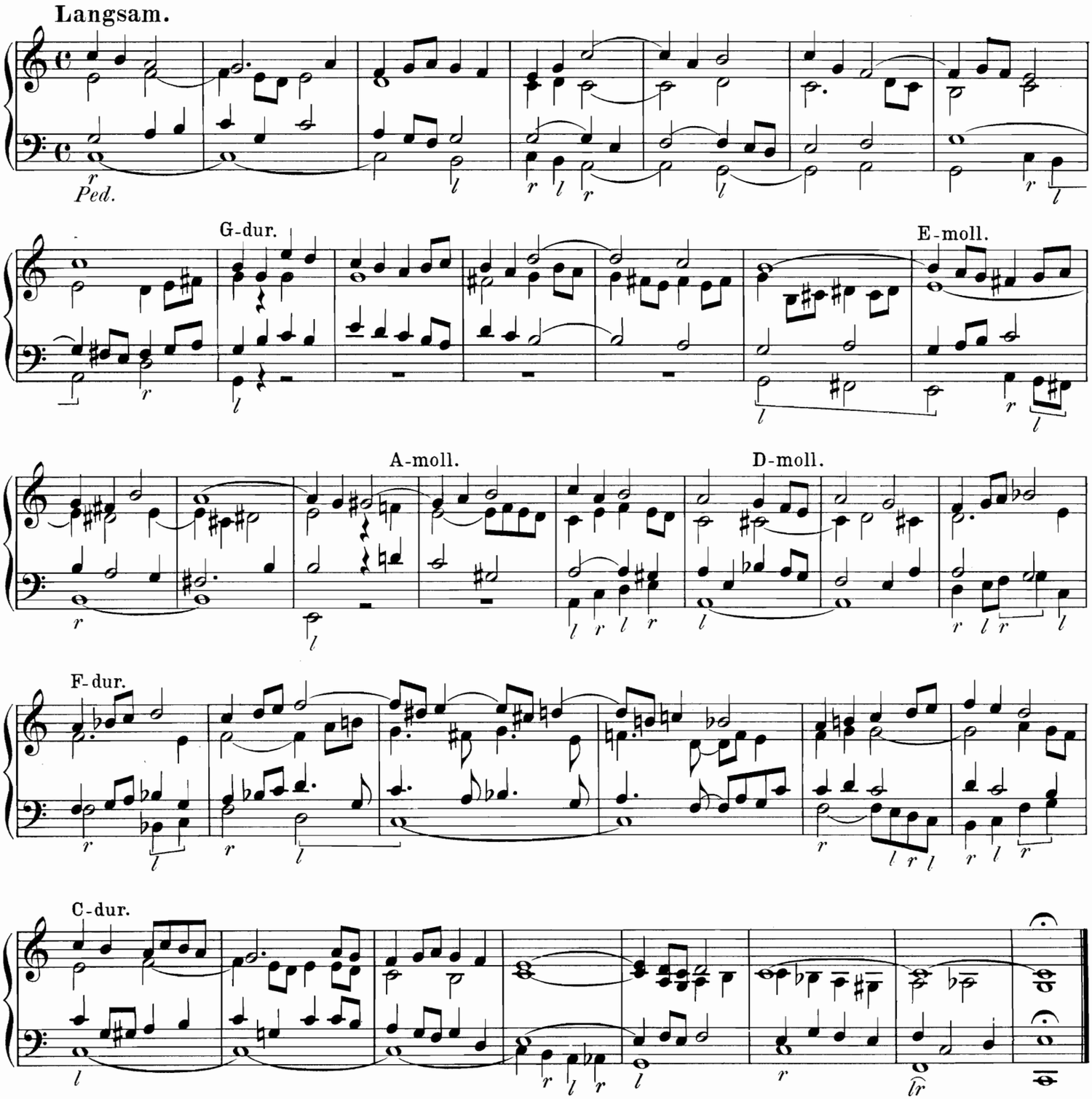
In derselben Weise, wie die Cadenzen in der **Durtonart** gemacht wurden, soll sie der Schüler auch in der **Molltonart** versuchen. Hier nur einige Beispiele.



Der Schüler versuche das bisher Erlernte auch in anderen Dur- und Molltonarten.

2. Beispiel

eines längeren harmonischen*) Präludiums in **C-dur** mit Ausweichungen (*Modulationen*), und zwar in die nächst verwandten Tonarten. Zu diesen gehören diejenigen, deren Dreiklänge in der Tonleiter liegen. Demnach sind mit **C-dur**: **G-dur**, **E-moll**, **A-moll**, **D-moll**, und **F-dur**, mit **A-moll**: **E-moll**, **C-dur**, **F-dur**, und **D-moll** verwandt. Man vergleiche nun das folgende Beispiel.



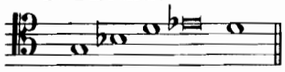
Nach den vorhergegangenen Mustern versuche nun der Schüler eigene längere Präludien vorerst auf dem Papier auszuarbeiten, und nach dieser Übung versuche er sich im **Improvisieren** solcher Präludien. Ferner verfertige er auch noch nach dem letzten Beispiel ein längeres Präludium in **A-moll**, und zwar: von **A-moll** nach **E-moll**, **C-dur**, **F-dur**, **D-moll** und wieder zurück nach **A-moll**.

*) Harmonisch ist ein Präludium, worin nur Stamm- und abgeleitete Accorde, Vorhalte und Durchgänge enthalten sind; figurierte Präludien dagegen sind solche, deren Notengruppen mittelst Brechungen der Accorde entstanden sind. Siehe das Beispiel in diesem Bande Nº 30 v. Bach, sowie auch das Präludium Nº 1 aus dem wohltemperirten Clavier u. a. m.
Melismatische Präludien aber sind jene, deren Hauptnoten mit durchgehenden und Wechselnoten umgeben, sozusagen ausgeschmückt sind. Dadurch entstehen Notengruppen mit melodischen Figuren (*Melismen*). Siehe darüber das Beispiel in diesem Bande Nº 27 v. Pachelbel.

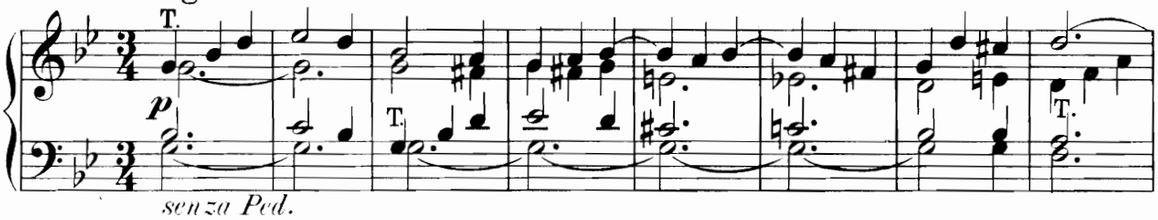
3. Thematische Präludien.

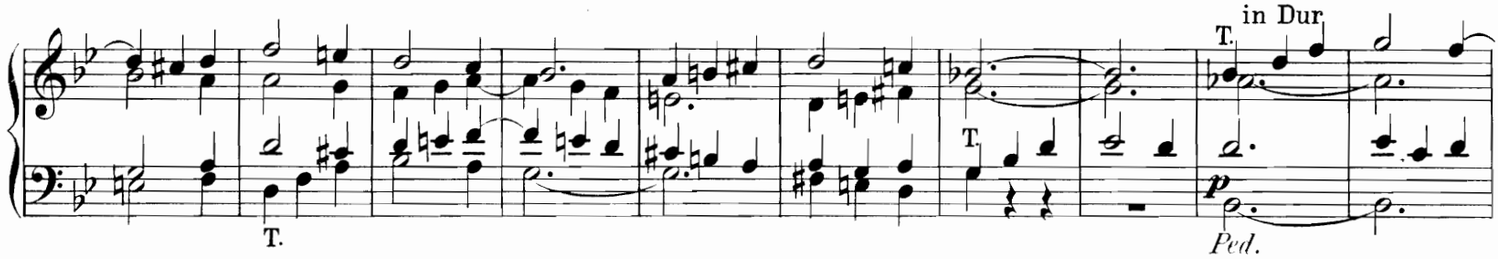
Solche Präludien haben immer ein bestimmtes **Thema** oder **Motiv**, welches kunstgerecht zu bearbeiten ist. Ich will hier nur zwei kleine Beispiele von mir anführen.*)

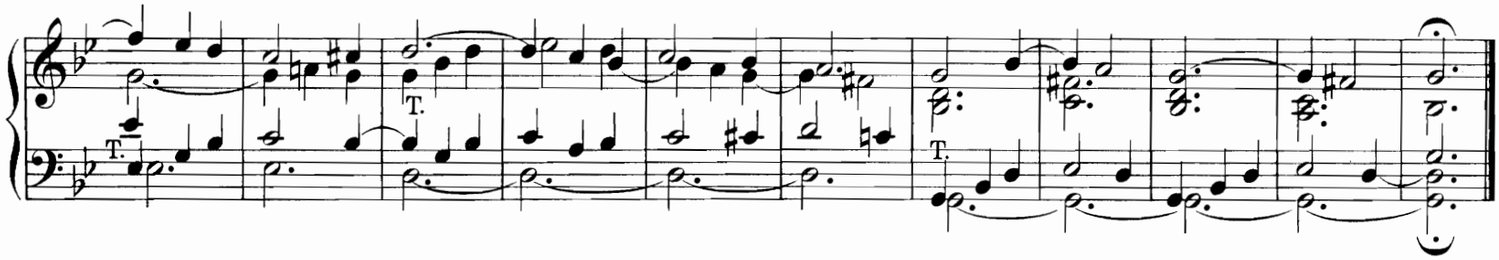
I. Thema.



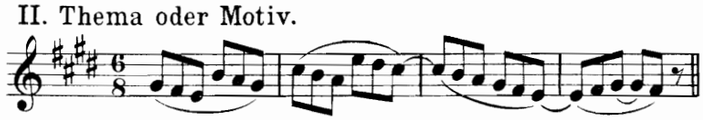
Langsam.



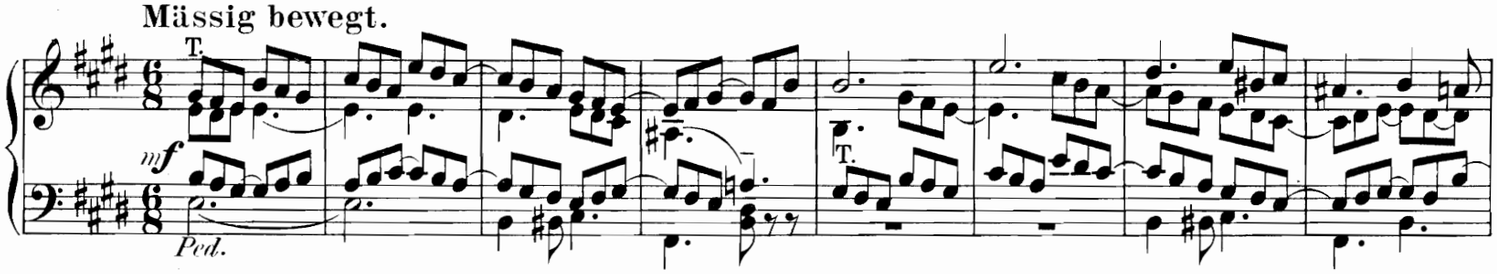


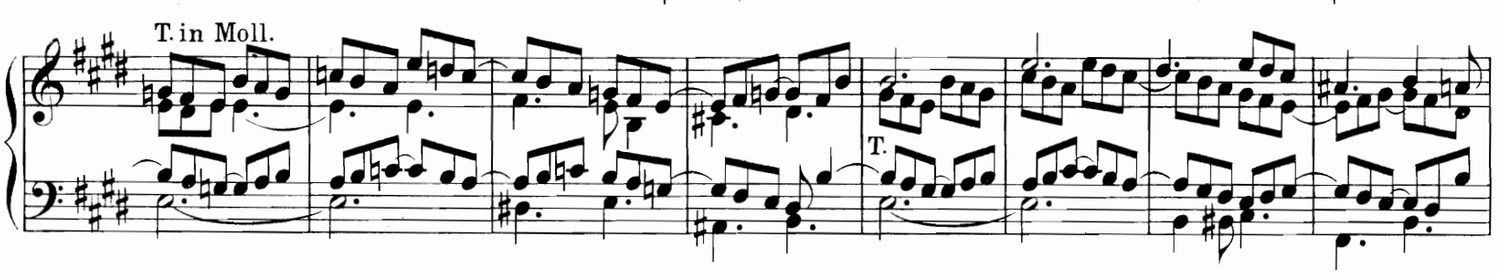


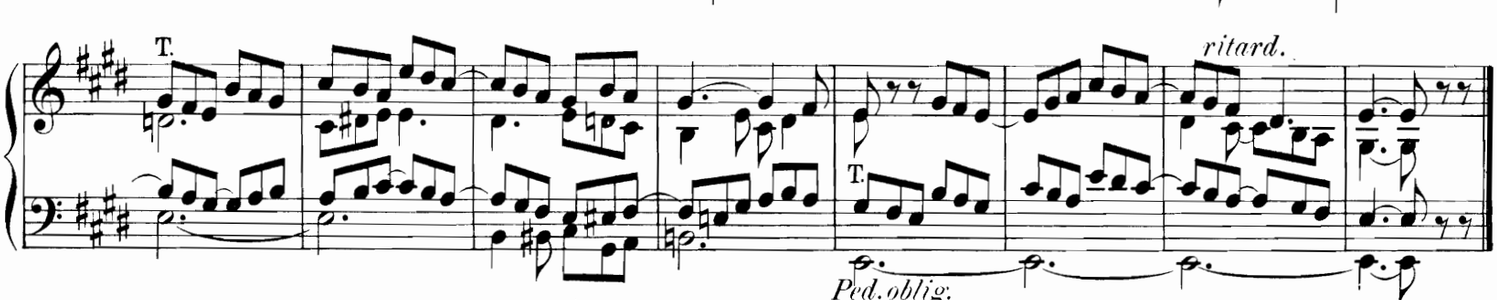
II. Thema oder Motiv.



Mässig bewegt.





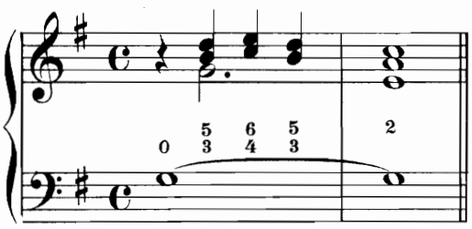


Dem Schüler sei nun sehr empfohlen, viele dergleichen Compositionen guter Meister eingehend und genau zu studieren. Für die höheren Formen der Orgelcompositionen, namentlich des Canons und der Fuge, wird die Kenntnis des einfachen und doppelten **Contrapunktes** unbedingt vorausgesetzt.

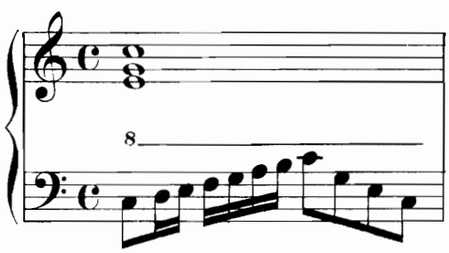
*) Das erste ist aus Op. 46 „24 kurze und leichte Präludien;“ das zweite (*gekürzt*) aus Op. 43, „Sieben leichte Präludien“ im Verlag von Max Brockhaus in Leipzig.

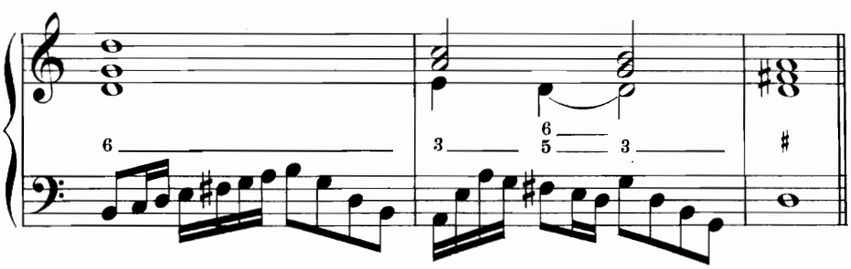
4. Das bezifferte Bass-Spiel. (Generalbass-Spiel.)

Im allgemeinen gilt dafür, dass man, wenn über der Bassnote keine Ziffer steht, den Dreiklang in der Octavlage nimmt. Findet sich über derselben die Ziffer 3 oder 5 angegeben, so wird der Dreiklang in der Terz-, respective Quintlage genommen. Die grosse Terz, namentlich in den Molltonarten, wird nur mit ♯ oder ♮ allein angegeben. In ältester Zeit hat man die Erhöhung der Intervalle durch Striche an den Ziffern bezeichnet nämlich für 1 2 4 5 6 7 8; ging der Bass eine halbe Secunde herab, so wurde darauf immer ein Sextaccord genommen. In späterer Zeit setzte man der Deutlichkeit wegen die Erhöhung auch vor die Ziffern, z. B. ♯5, ♯7, ♮6 u. s. w. Die Erniederung der Intervalle aber wurde stets durch das ♭ angezeigt, ja sogar war dies üblich auch in Kreuztonarten, und zwar sollte statt der grossen Sept fis die klein f genommen werden, so wurde dies nicht mit ♮, sondern ebenfalls mit ♭ (♭7) bezeichnet. Für den verminderten Dreiklang setzte man als sicheres Erkennungszeichen über die Quinte einen Bogen (5). Sollen die Bassnoten allein gespielt werden, so findet sich dafür die Bezeichnung Tasto solo angegeben. Kommen Stellen vor, wo der Accord erst im zweiten Viertel beginnt, so wird dies mit einer 0 bezeichnet, z. B.

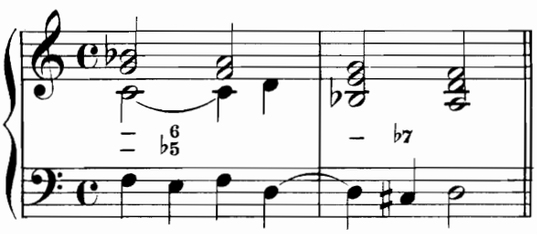


Hat der Bass Läufe oder figurierte Stellen, so wird die Dauer der darüber befindlichen Accorde mit Querstrichen angezeigt; z. B.



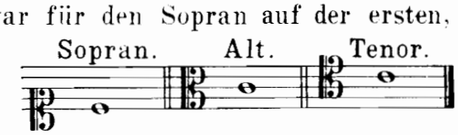


Die Querstriche haben aber noch eine andere Bedeutung, und zwar: wird in solchen Fällen, wie das folgende Beispiel zeigt, der $\frac{6}{5}$ Accord und der 7 Accord schon auf das erste Viertel in beiden Takten angeschlagen.



Das bezifferte Bass-Spiel erfordert aber nebst genauer Kenntnis aller Stamm- und ihrer abgeleiteten Accorde auch noch, wie dies in älteren Werken vorkommt, die Kenntnis des Tenor-, Alt- und Sopran-Schlüssels.

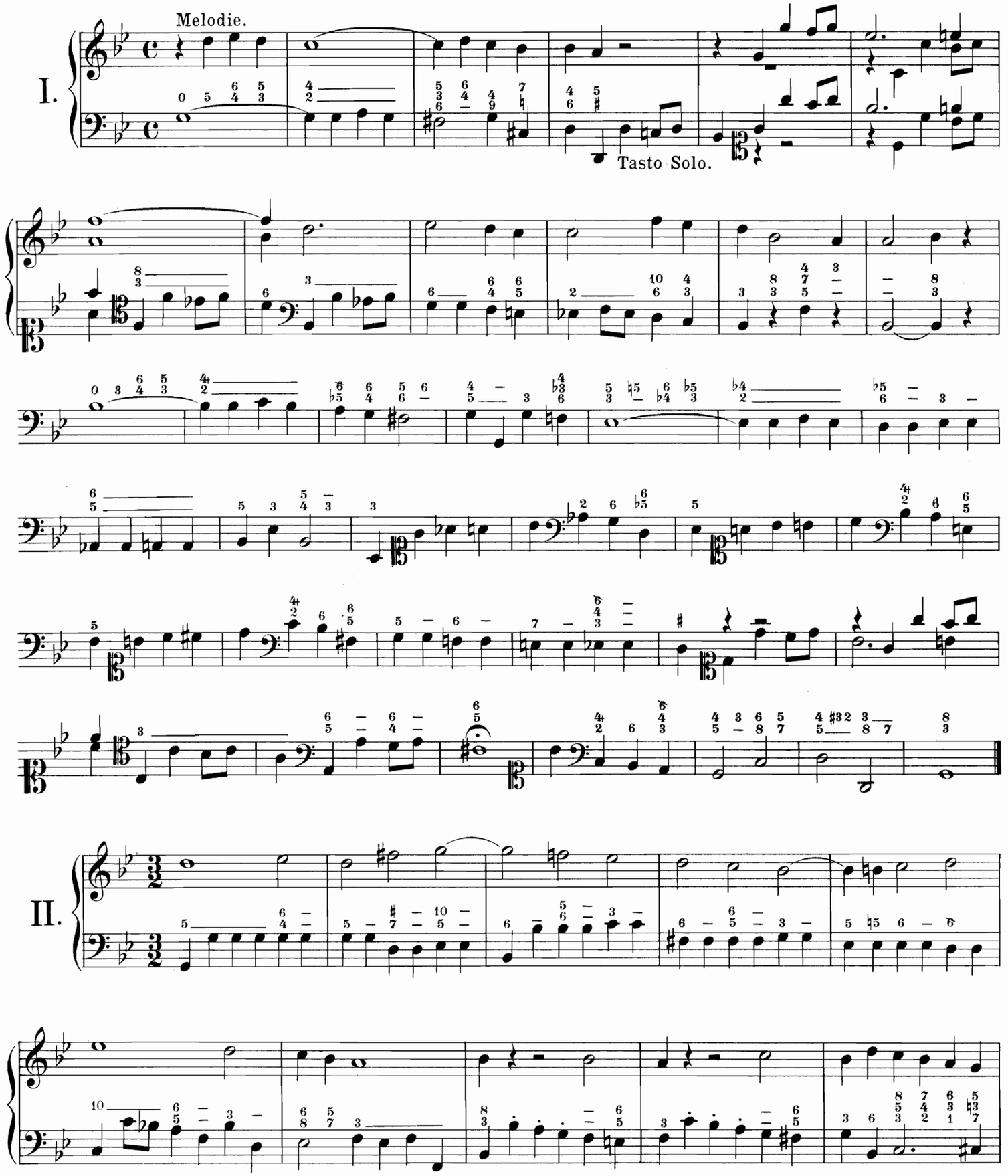
Die Stellung des C-Schlüssels zeigt das eingestrichene C (𝄞 ♩) an, und zwar für den Sopran auf der ersten, für den Alt auf der dritten und für den Tenor auf der vierten Linie. z. B.

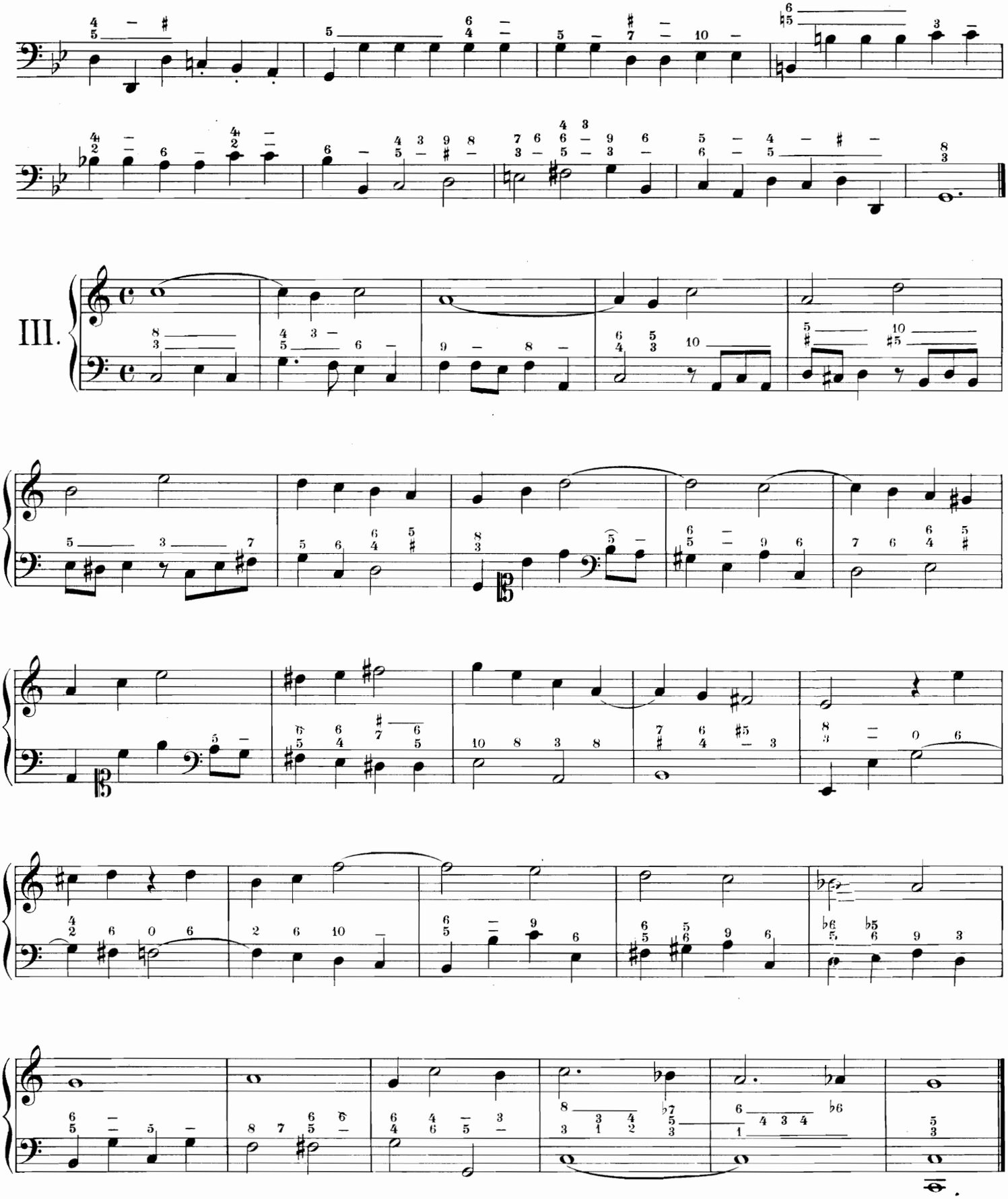


Bei einiger Übung kann man sich diese Schlüssel, deren Kenntnis überhaupt jedem guten Musiker unentbehrlich ist, bald aneignen.

Grössere Beispiele zur Übung im bezifferten Bass-Spiele.

Der Schüler wolle nun vorerst die kleineren Beispiele von Seite 45 „Cadenzen mit Vorhalte“ u. s. w. angefangen, in **C-dur** und **A-moll** üben und dabei nur die Bassnoten mit ihren darüber stehenden Ziffern beachten.





Wer sich noch grössere Fertigkeit im bezifferten Bassspiele anzueignen wünscht, der findet dafür genug Stoff in den Kirchenwerken älterer Meister wie: **Reutter**, **Albrechtsberger**, **Preindl**, Haydn, **Mozart** u. a. m.

Ende des zweiten Bandes.

105374

Praktische Orgelschule

(mit Berücksichtigung der Lehrerbildungsanstalten und Seminarien)

von

RUDOLF BIBL.

OP. 81.

Band I und II à 2 Mark 50 Pf. / 3 Kronen Ö.W. netto.

Leipzig,
MAX BROCKHAUS.

lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig

Inhaltsverzeichnis

des I. Bandes.

Seite

Vorwort 3

Die Orgel (Kurz gefasste Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung bis zur Gegenwart) 4

Erster Theil.

Allgemeine Regeln 6

Anschlag, Legato, Fingersatz und Staccato 6

I. Zweistimmige Übungen für das Manuale:

A) Für beide Hände 7

B) Für eine Hand allein, als Vorübung für das drei- und mehrstimmige Spiel 14

II. Das Pedalspiel:

A) Die ersten Übungen für das Pedal allein 16

1. Einfacher Wechsel der Füsse 17

2. Übungen in verschiedenen Intervallschritten, verbunden mit Weiterrücken der Füsse 17

B) Zweistimmige Übungen für das Manuale und Pedale 20

Zweiter Theil.

I. Dreistimmige Übungen für das Manuale:

A) Dreistimmige Sätze, in welchen die Mittelstimme immer in der rechten oder in der linken Hand liegt 24

B) Dreistimmige Sätze, in welchen die Mittelstimme theils mit der rechten, theils mit der linken Hand gespielt werden muss 30

II. Übungen für das Pedal allein:

3. Wechsel der Füsse, wobei die Taste öfter nacheinander gespielt wird 34

4. Wechsel der Füsse, während die Taste gehalten wird 36

III. Übungen für das Manuale und Pedale 37

Dritter Theil.

A) Übungen für das Pedal allein 42

Das Unter- und Übersetzen der Füsse:

5. Übungen auf Untertasten allein, mit stufenweisen Fortschreitungen 42

6. Mit Unter- und Obertasten 43

7. Unter- und Übersetzen auf Obertasten 45

B) Für das Manual und Pedal 46

Vorwort.

Mit vorliegender Orgelschule habe ich die Erfahrungen meines Lebens, meines vieljährigen Wirkens als Organist und Lehrer niedergeschrieben. Obwohl es bereits mehrere Orgelschulen gibt, hielt ich dennoch die Herausgabe einer neuen aus dem Grunde für nothwendig, weil einerseits die älteren Orgelschulen den gegenwärtigen Anforderungen infolge der technischen und mechanischen Vervollkommnung der Orgeln nicht mehr entsprechen können, andererseits wieder die neueren Schulen entweder durch Beifügung einer überflüssigen Anzahl von Beispielen zu umfangreich und infolge dessen zu kostspielig, oder im entgegengesetzten Falle zu klein sind, indem die zur Erlernung dieses Instrumentes nothwendigsten Belege dafür fehlen.

Ich war daher bestrebt, in Folgendem eine in jeder Hinsicht praktische und systematische, mit allen dazu nothwendigen Erklärungen und Notenbeispielen versehene, dem Lernenden zu sicherem Erfolg führende, leichtfassliche Orgelschule zu bieten.

Ich habe derselben eine kurz gefasste Geschichte der Orgel vorangehen lassen. Sollte jemand dieselbe für den Unterricht überflüssig finden, so muss ich darauf entgegnen, dass es für Jedermann und namentlich für den Orgelspiel-Lernenden von Interesse sein muss, die Entwicklung dieses gewiss grossartigsten Instrumentes vom Ursprung bis zur Gegenwart kennen zu lernen; auch will ich noch darauf hinweisen, dass man schon in manchen Conservatorien von der Nothwendigkeit überzeugt wurde, die Schüler mit der Geschichte ihres Instrumentes bekannt zu machen. Wer jedoch über den Bau der Orgel Ausführliches kennen lernen will, dem empfehle ich hiefür „Richters Katechismus", Leipzig bei J. J. Weber, und Kuntzes: „Die Orgel und ihr Bau", Leipzig bei Leuckart; ebenso die „Geschichte der Orgel und ihr Bau", von Otto Wangemann, Leipzig bei Louis Stefke. Dass dem Lernenden dieses Instrumentes ein entsprechender Clavierunterricht vorangegangen sein muss, ist selbstverständlich, und es ist derselbe neben dem Unterrichte im Orgelspiel stets weiter zu führen, denn je besser man Clavier spielt, umso leichter und eher wird man auch das Orgelspiel erlernen und die schönen, zum Theil auch schwierigen Werke eines Seb. Bach u. a. dadurch kennen lernen, resp. sicher und richtig ausführen können. Nebst dem Clavier- und Orgelunterricht wäre aber noch das Studium der Harmonielehre und des Contrapunktes sehr zu empfehlen.

Diese Orgelschule enthält im ganzen zwei Bände, wovon der erste Band in Bezug auf Lehrerbildungsanstalten, Seminarien u. dgl. für den ersten Jahrgang, der zweite Band für den zweiten Jahrgang vorzunehmen wäre.

Somit sei dieses Werk allen jenen empfohlen, die sich durch eine ernste Benützung desselben die Erlernung des Orgelspiels vollkommen anzueignen wünschen, aber ganz besonders denjenigen, welche sich zu tüchtigen Organisten heranbilden wollen, denn nur solche können zur Hebung der Kirchenmusik, welche gegenwärtig im allgemeinen noch viel zu wünschen übrig lässt, wirksam und mit Erfolg beitragen.

Wien, im September 1897.

Rudolf Bibl,

k. u. k. Hoforganist und Lehrer an der k. k. Staats-Lehrerbildungsanstalt.

Die Orgel.

Kurz gefasste Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung bis zur Gegenwart.

Motto: Die Orgel tönt in feierlichen Klängen,
Nur hohen Dingen ist ihr Schall geweiht.
Sie stimmt das Herz zu heil'gen Lobgesängen,
Sie fühlet mit den Menschen Freud' und Leid;
Sie tönt der frohen Braut am Hochaltare
Und klagt mit den Betrübten an der Bahre.
Friedrich v. Schiller. [1759—1805.]

Die Orgel nimmt unter allen Instrumenten unstreitig den höchsten Rang ein, denn es gibt kein musikalisches Instrument, welches das Kunstvolle seines Baues, das Grossartige und Erhabene seiner Einwirkung auf das menschliche Gemüth mit der Heiligkeit seines Zweckes inniger und unzertrennlicher verbände, als die Orgel.

Der Name Orgel stammt von dem griechischen Wort ὀργανου (lateinisch orgănum) und bedeutet ursprünglich „Werkzeug". Man belegte aber vorzüglich musikalische Instrumente mit diesem Namen, und so ist der Ausdruck in die deutsche Sprache als „Orgel" für ein Instrument übergegangen, welches vermittelst Pfeifen verschiedener Gattung zur Tonangabe gebracht wird.

Die Orgel verdankt ihren Ursprung einem der ältesten Instrumente, nämlich der einfachen Pfeife und der späteren Panpfeife — aus starken Rohrhalmen oder anderen passenden Holzarten — welche nach ihrer Gestalt und Einrichtung als erster Impuls zum Orgelbau angesehen werden kann, denn sie bestand anfangs aus 7 bis 8, mit Wachs aneinander gefügten Röhren, später aber aus 10 oder 12 Pfeifen, welche nach ihrer Grösse, beziehungsweise Tonfolge aneinander gereiht waren und vermittelst des Windes zum Erklingen gebracht wurden. Mit der Zeit erkannte man, dass es auch möglich sei, auf einem einzigen Rohre verschiedene Töne hervorzubringen, indem man demselben mehrere Löcher gab und diese während des Blasens mit den Fingerspitzen bald bedeckte, bald öffnete.

Nach der Art und Weise, den Wind durch das beschwerliche Blasen mit dem Munde in die Pfeifen zu treiben, womit man sich lange Zeit hindurch abgemüht hatte, bediente man sich nun eines ledernen Schlauches, durch dessen Hülfe ein ebenfalls sehr altes Instrument, nämlich die „Sackpfeife" entstand. Bei abermaliger Vermehrung und Vergrösserung der Pfeifen und des Pfeifenkastens genügte auch dieser Schlauch nicht mehr, da half man sich nun durch „Blasebälge". Jedoch alle die damaligen Orgelbälge waren zu klein und so unvollkommen eingerichtet, dass sie keinen gleichmässigen Wind liefern konnten, mithin die Orgel nicht imstande war, einen gleichmässigen und ruhigen Ton hervorzubringen. Da gelang es nun einem berühmten Mechaniker, Namens Ktesibius, welcher im Jahre 120 (auch 140) v. Chr. Geburt in Alexandrien lebte, den Pfeifen durch erhitztes Wasser gleichmässigen Wind zuzuführen, indem das in grossen, miteinander in Verbindung stehenden Gefässen befindliche Wasser durch genau in die Öffnungen dieser Gefässe passende Deckel vermittelst eines Trittes niedergedrückt wurde, wodurch das Wasser aus einem Gefäss in das andere lief und der durch den Gegendruck auf die Wassermasse erzeugte Wind in die Pfeifen drang und dieselben zur Ansprache brachte. Obgleich nun das auf diese Weise verbesserte Instrument gleich dem früher gebauten vermittelst des Windes zum Tönen gebracht wurde, so nannte man es dennoch Wasserorgel (Organum hydraulicum). Die Erfindung der Orgel und aller ihrer bisher angeführten Bestandtheile kann man daher mit Bestimmtheit noch in die Zeit vor Christi Geburt rechnen. Da die Wasserorgel trotz aller scheinbaren Vorzüge dennoch ein höchst mangelhaftes Instrument blieb, stellte man Versuche an, die Bälge zu vergrössern, indem man zwei Bälge so miteinander verband, dass beim Niederdrücken des einen Balges der andere sich von selbst aufzog. Dies gab Veranlassung zur Anfertigung der sogenannten Wiederbläser, die, mit Gewichten beschwert, einen schon ziemlich gleichmässigen und im Verhältnis ihrer Grösse mässig starken Wind lieferten. Diese bedeutende Verbesserung, durch welche die Orgel sehr viel gewann, fällt in das 7. Jahrhundert nach Christi.

Die ersten Orgeln waren tragbar und nannte sie daher Portative, zum Unterschied von den grossen Positiven, welche an einem und demselben Orte stehen blieben.

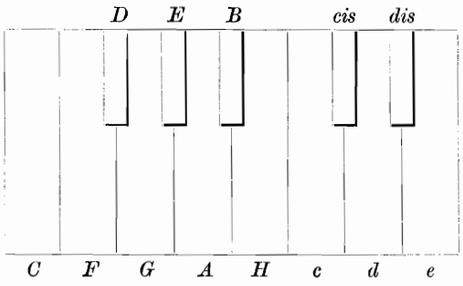
Im Jahre 640 n. Chr. wurden die Orgeln zuerst in England in den Kirchen eingeführt, um 757 in Frankreich und um 812 in Deutschland unter Karl dem Grossen. Das Charakteristische dieser und der Folgezeit (bis zum 14. Jahrhundert) angehörigen Orgeln bestand darin, dass sie nicht mehr als 8 bis 11 Tasten hatten. Jede Taste war ungefähr 1 Elle lang[1]), 3—5 Zoll breit[2]), $1^1/_2$ Zoll dick[3]) und nahmen einen Raum von $1^1/_2$ Ellen[4]) ein. Sie hatten ungefähr die nebenstehende Form: . Der Mechanismus dieser Tasten war so schwerfällig und unbeholfen, dass sie von dem Spielenden mit den Fäusten, und zwar 1 Fuss[5]) tief niedergeschlagen werden mussten; daher auch der handfeste Ausdruck Orgel- oder Positivschläger, welche Bezeichnung sich noch sogar bis gegen Mitte dieses Jahrhunderts erhalten hat, obwohl dies ungerechtfertigt war, da man schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts eine Verbesserung der schwerfälligen Claviatur vornahm. Man verfertigte nämlich zierlichere Tasten, vermehrte die Anzahl sowohl nach der Höhe (Discant), als auch nach der Tiefe (Bass) bis zu 2—3 Octaven und gab ihnen so geringen Fall, dass sie nicht mehr mit den Fäusten geschlagen, sondern nur mit den Fingern niedergedrückt werden konnten. Auch schob man zwischen die damals bloss üblichen diatonischen Töne *c, d, e, f, g, a, h* die sogenannten chromatischen oder Halbtöne ein, wie: *cis, dis, fis* u. s. w. Im 15. Jahrhundert nahm der Orgelbau in Deutschland einen erfreulichen Aufschwung, denn es befanden sich 1443 in Nürnberg, 1455 zu St. Magdalena in Breslau und in mehreren anderen Städten bereits grosse Orgeln. In dieser Zeit etwa hatte man in grösseren Kirchen auch zwei Orgeln, eine grosse und eine kleine, wie man dies gegenwärtig in Österreich und in auswärtigen Städten noch häufig finden kann. Von grösster Wichtigkeit und Bedeutung für die Orgel war die Erfindung des Pedals im Jahre 1470 oder 71 von einem Deutschen, Namens Bernhard, welcher Hoforganist des Dogen von Venedig war. Durch das Pedal wurde der Orgel nicht allein Fülle und Kraft gegeben, sondern es trat für das Spiel dieses Instrumentes eine neue Ära ein, ja man möchte sagen, dass die Orgel dadurch erst zur Orgel wurde. Das 16. Jahrhundert brachte schon vielfache Verbesserungen, sowohl mit dem Regierwerk, als auch mit den Registern hervor; so erfand man die Schleifladen statt der Springladen, ferner Register mannigfachster Art, mit denen man Instrumente, Menschen-, ja sogar Thierstimmen nachzuahmen suchte, ausserdem noch das Decken der Pfeifen, wie Gross- und Kleingedact, Doppelflöte u. dgl., dann die weite und enge Mensur (erstere war zwar schon bekannt); durch letztere Art erhielt man einen angenehmeren, sanften Ton. Ferner liess man gewisse Pfeifengattungen oben spitz zulaufen, wodurch das Gemshorn, die Spitzflöte u. a. m. entstanden. Auch Rohrwerke oder Zungenstimmen, wie Posaune, Trompete, Schalmei, Vox humana u. a. kamen in dieser Zeit noch zur Erfindung. Aber auch die Claviatur hatte sich in diesem Jahrhundert schon auf vier Octaven vermehrt, nur war leider die untere oder tiefe Octave nie oder nur höchst selten vollständig ausgeführt, denn die Töne *Cis, Dis, Fis* und *Gis* fehlten, und die Tasten *C, D, E* und *F* hatten eine andere Lage zu einander. Von einer Orgel dieser Art sagt man daher: „sie hat kurze Octave".

---

[1]) Nach unserem heutigen Wiener Masse ungefähr 78 cm. [2]) 8—13 cm. [3]) 4 cm. [4]) 1,17 m. [5]) 32 cm.

Ansicht einer solchen Orgel mit kurzer Octave:

Fig. 1.

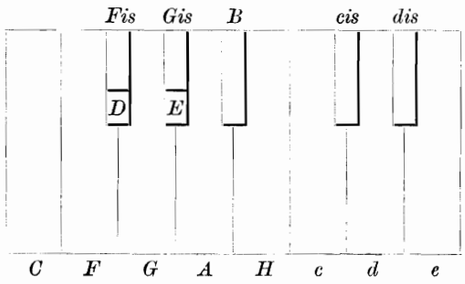


u. s. f. chromatisch bis zum c.

Ebenso construiert war das Pedal und gieng gewöhnlich nur bis zum kleinen *a*. Die Töne aber vom kleinen *c* an repetierten wieder die tiefe Octave, somit hatte das Pedal eigentlich nur sieben diatonische Töne. Eine noch erbärmlichere Einrichtung als die kurze Octave ist die sogenannte gebrochene Octave, wo zwei verschiedene Tasten übereinander liegen, nämlich $\frac{Fis}{D}$ und $\frac{Gis}{E}$.

Ansicht einer solchen Orgel mit gebrochener Octave:

Fig. 2.



u. s. f. wie Fig. 1.

Wenn nun solche Arten von Claviaturen im Manual und Pedal von gleicher Beschaffenheit sind, so geht dies noch eher an, aber wenn die Claviaturen von verschiedener Art sind, wie das öfters noch der Fall ist, so ist die Situation, in der sich der Orgelspieler da befindet, eine geradezu entsetzliche. Die Orgelliteratur wird in diesem Falle unmöglich, ja im günstigsten Falle lächerlich und ganz incorrect gemacht.

Diese hier angeführten Constructionen trifft man nicht allein heute noch in Dorfkirchen oder kleineren Städten an, sondern sogar leider auch in mehreren Kirchen der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Hoffentlich, und zwar in nicht zu langer Zeit, werden solche Orgeln durch andere, den Anforderungen der gegenwärtigen Zeit entsprechende, ersetzt werden.

Durch die Erfindung der Windwage im Jahre 1677 wurde man in den Stand gesetzt, den Bälgen einer Orgel nach Bedürfnis entweder stärkeren oder schwächeren und — was das Haupterfordernis war — gleichmässigen Wind zu geben, also auch der Orgel einen gleichmässigen Ton abzugewinnen. Von nun an verfertigte man grössere Bälge, verringerte ihre zu grosse Anzahl und versah sie mit Gewichten. Es sei jedoch bemerkt, dass grosse Orgeln nicht nur allein Bälge für das Manual, sondern auch für das Pedal hatten, wenn sie gleichmässigen Wind und Ton geben sollten, was immerhin je nach der Grösse derselben eine Anzahl von 7—9, ja noch mehr Bälgen erforderte und das Treten derselben auch von mehreren Personen als Nothwendigkeit geboten war. Gegenwärtig genügen, infolge der weiteren Verbesserungen, die am Mechanismus vorgenommen wurden, weniger Bälge, um selbst den grösseren Orgeln gleichmässigen Wind zu liefern.

Im Laufe des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts verwendete man viel Fleiss und Zeit auf die äusserliche Ausschmückung der Orgel, was oft unter grossem Kostenaufwand geschah. Man besetzte das ganze Orgelgehäuse mit Statuen, Engelsköpfen, Vasen, Laubwerk und sogar mit Thierfiguren; überdies verwendete man noch dabei im Innern der Orgel allerlei höchst abgeschmackte und sinnlose Kunststücke, wodurch das dem heiligen Zwecke bestimmte Instrument geradezu herabgewürdigt wurde.

Während des 18. Jahrhunderts baute man namentlich in Deutschland viele grosse Orgeln mit 40 bis 80 Register, die auf 3—4 Clavieren (Manualen) und Pedal vertheilt waren. Sie stehen noch heute als Ehrendenkmäler ihrer Erbauer da. Diese Orgeln hatten gewiss auch schon vollständige Claviatur im Manual und Pedal, wie dies gegenwärtig bei unseren neu erbauten Orgeln der Fall ist, und zwar im Manual von contra *c* chromatisch fortlaufend bis zum dreigestrichenen *c*, auch *f*, das sind 49 oder 54, im Pedal vom contra *c* bis zum eingestrichenen *d*, auch *f*, das sind 27 oder 30 Tasten.

Zu Ende des 18. und Anfang des jetzigen Jahrhunderts trat ein Mann auf, der eine gänzliche Reformation mit der bisherigen Art und Weise des Orgelbaues beabsichtigte. Es ist dies der als Komponist und Orgelvirtuose bekannte Abt Georg Josef Vogler, geb. 1749 zu Würzburg, gestorben 1814. Sein Simplificationssystem, das eine Vereinfachung des Mechanismus im Orgelbau bezweckte, machte damals grosses Aufsehen und fand ebensoviele Bewunderer als Gegner. Er vereinfachte das Regierwerk, indem er die Pfeifen nach der natürlichen Folge der Töne ordnete, wodurch die Einrichtung des Wellenbrettes einfacher und leichter, der Anschlag bequemer wurde. Ferner rückte er die Bälge näher an den Windladen heran, führte den Wind gerade den Pfeifen zu und gewann der Orgel mehr Kraft ab, indem er das sämmtliche Pfeifenwerk in einen Schrank schloss und den Ton in die Höhe leitete, wodurch er ihr das Rauhe und Unangenehme benahm und sie zugleich gegen Staub und Feuchtigkeit besser verwahrte. Ferner führte er auch den Schweller ein. (Nach anderer Angabe ist dies die Erfindung eines Franzosen, Namens Grenie, um 1811.)

Das Bestreben, die Spielart der Orgel mehr zu erleichtern, führte zu mannigfachen Versuchen; es kam daraus ebenfalls in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Erfindung der Kegellade in Deutschland und der pneumatische Hebel in Frankreich hervor. Von der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts ab weisen die Verbesserungen und Erfindungen für die Orgel sowohl in technischer, als auch in mechanischer Hinsicht immer mehr und mehr einen geradezu erstaunlichen Fortschritt auf, und zwar durch die verschiedenen Schweller, namentlich den Rollschweller, die Collectiv- und Combinationstritte, wodurch der Orgelton eigentlich erst lebendig und zum Ausdruck gebracht wird, d. h. er kann wachsen und schwinden, was zum Concertgebrauch sehr wirkungsvoll und unentbehrlich ist.

Der frühere Orgelton hingegen eignet sich weit mehr zum Gebrauch bei kirchlichen Gottesdiensten, welche nicht so sehr ein leidenschaftlich bewegtes Gefühlsleben, als einen ruhigen, würdevollen und einen die Andacht in erhebender Weise fördernden Orgelton verlangen.

Von den weiteren Erfindungen, wie die pneumatischen Ventilladen, die Röhren-Pneumatik, dürfte letztere namentlich ihrer vielen Vortheile und ihrer Billigkeit halber gewiss eine grosse Zukunft haben.

I. BAND. Erster Theil.

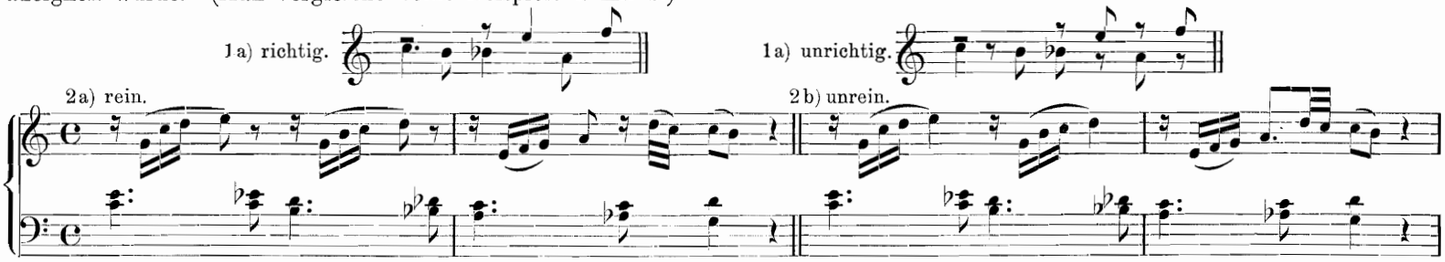
Allgemeine Regeln.

Der Sitz des Spielenden befindet sich vor der Mitte der Claviatur, und zwar in einer solchen Höhe, dass sein Unterarm mit der Claviatur eine horizontale Lage erhält und die Absätze seiner Fussbekleidung leicht die Untertasten des Pedales berühren können. In Schulen, wo beim Unterricht eine grössere Anzahl von Schülern und natürlich in verschiedener Körperlänge sind, soll der Sitz der Orgelbank aus doppelten Brettern gefertigt sein, wodurch sich die Oberplatte vermittelst einfacher Mechanik leicht höher oder niedriger, wie es eben die Körperlänge des Spielenden erfordert, richten lässt. Die Bank kann beledert sein, doch ohne Darauflegen von Polstern u. dgl., weil dadurch, wie es erforderlich ist, ein ruhiges, festes Sitzen ganz unmöglich wird. Auch mache man beim Spiel keine widrigen Bewegungen des Oberkörpers, ebenso vermeide man das Hin- und Herrutschen auf der Orgelbank. (Siehe über Pedalspiel Seite 16.) Die Entfernung des Sitzes von der Claviatur betrage so viel, dass die Ellbogen des Spielers um ein Geringes vor seinen Körper zu stehen kommen, etwa 9 bis 10 Zoll[1]), doch kommt hierbei auch noch die körperliche Beschaffenheit des Spielers in Berücksichtigung. Die Haltung der Hände muss natürlich gerundet und so beschaffen sein, dass die Tasten mit dem fleischigen Theile der Fingerspitzen angeschlagen werden. Ausgestreckte Finger (namentlich durch zu lange Nägel) sind ohne Kraft und Geschmeidigkeit; die längeren Finger werden deshalb etwas eingezogen, so dass sie mit dem ausgestreckten Daumen in eine fast gerade Linie zu stehen kommen. Ganz besonders vermeide man das Anstemmen der Daumen an den Clavierrahmen.

Motto: Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatze, wie im Spiel allsogleich Rache nähme, als die Orgel.
R. Schumann. [1810–1856.]

Anschlag, Legato, Fingersatz und Staccato.

Der Anschlag bei der Orgel — ob schwach, oder kräftig — hat auf die Stärke des Tones, wie dies beim Clavier der Fall ist, gar keinen Einfluss, weil alle Tonabstufungen vom pianissimo bis zum fortissimo nur durch die Anzahl der Register hervorgebracht werden können. Daher muss der Druck (Anschlag) auf die Taste immer vollständig und rasch geschehen; wird die Taste ausgelassen, so muss sich der Finger ebenfalls schnell von der Taste erheben. Von grösster Wichtigkeit ist bei der Orgel das gebundene Spiel. (Legato.) Um sich dasselbe anzueignen, bedingt es vor allem die genaueste Beobachtung der vollen Zeitdauer jeder Note, auch Pause, und es ist bei ununterbrochenen Tonfolgen Hauptregel: den Finger weder einen Moment früher, noch später von der Taste zu heben, als bis der nächste Ton angeschlagen wird; denn durch ersteres würden Lücken (kleine Pausen) entstehen, durch letzteres aber würden Töne in die nächstfolgende Harmonie mit hinüberklingen, die in den meisten Fällen gar nicht zur selben stimmen, daher man sich bei Ausserachtlassung dieser Hauptregel nur unrichtiges und unreines Spiel aneignen würde. (Man vergleiche beide Beispiele a mit b.)



Für das gebundene Spiel ist aber auch noch der Fingersatz von grosser Bedeutung und bringt oft mehrere Abweichungen vom Clavierfingersatze mit sich. Über die manchesmal geradezu absurd scheinenden Fingersätze für das gebundene Spiel soll man kein Bedenken tragen, sobald es die Sache verlangt, denn hier lässt sich ganz passend der oft gehörte Ausspruch anführen, nämlich: „Der Zweck heiligt die Mittel".

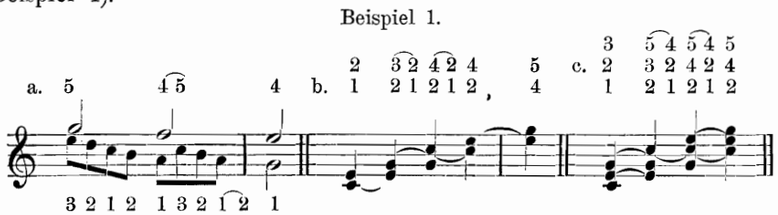
Ich lasse nun einige der gebräuchlichsten Arten von Fingersätzen für das gebundene Spiel folgen, und zwar: wird es häufig nothwendig, auf einer und derselben Taste, ohne sie nochmals anzuschlagen, die Finger zu wechseln, was man bei dem Clavier den stummen Fingerwechsel nennt (s. Beispiel 1).

Weiter erfordert das gebundene Spiel in vielen Fällen ein Übersetzen der Finger nach aufwärts und ein Untersetzen nach abwärts (s. Beispiel 2).

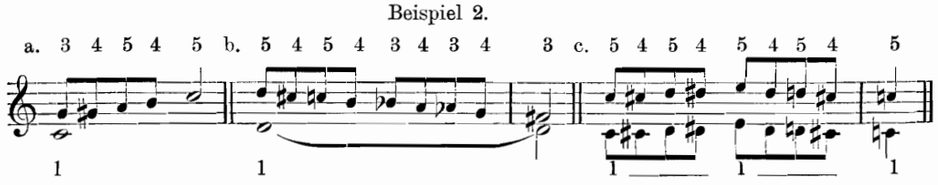
Auch mit ein und demselben Finger mehrere nacheinander folgende Tasten, namentlich mit dem Daumen (siehe das vorhergehende Beispiel 2c) und dem kleinen Finger zu spielen, sowie das Abrutschen von einer Ober- zur Untertaste mit demselben Finger, wird oft für das gebundene Spiel nothwendig (s. Beispiel 3).

Das Staccato auf der Orgel, soll es an Deutlichkeit nichts verlieren, bedingt eine mehr dem Portamento ähnliche Behandlung, und zwar sind die Tasten ebenfalls vollständig und rasch hinabzudrücken, jedoch sollen sich die Finger von denselben nicht so plötzlich und hoch erheben, wie dies beim Clavier, wo die Vibration der Saiten sich nicht augenblicklich ersticken lässt, und auch die Resonanz, auf welcher das Princip des Clavierbaues beruht, einen Nachhall bringt, während bei der Orgel, sobald die Taste ausgelassen wird, der Ton augenblicklich verstummt, denn der Luftstrom hört allsogleich auf, auf die Pfeifen zu wirken (s. Beispiel 4).

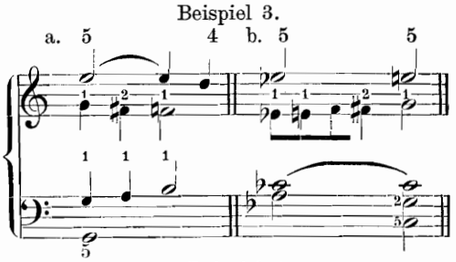
Beispiel 1.



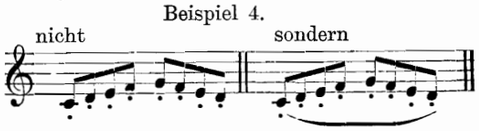
Beispiel 2.



Beispiel 3.



Beispiel 4.



[1]) Ungefähr 24—26 cm.

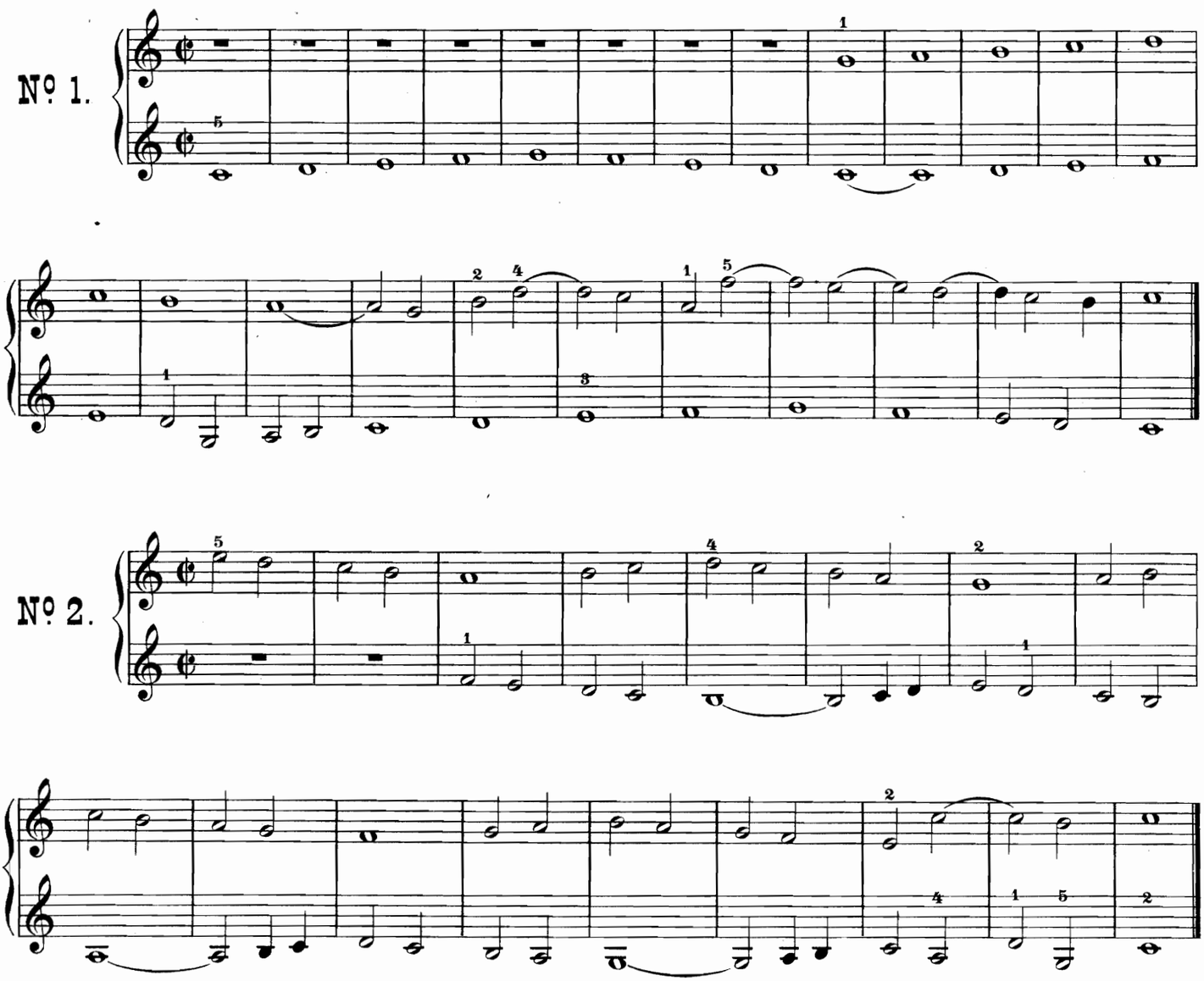
I. Zweistimmige Übungen für das Manual.

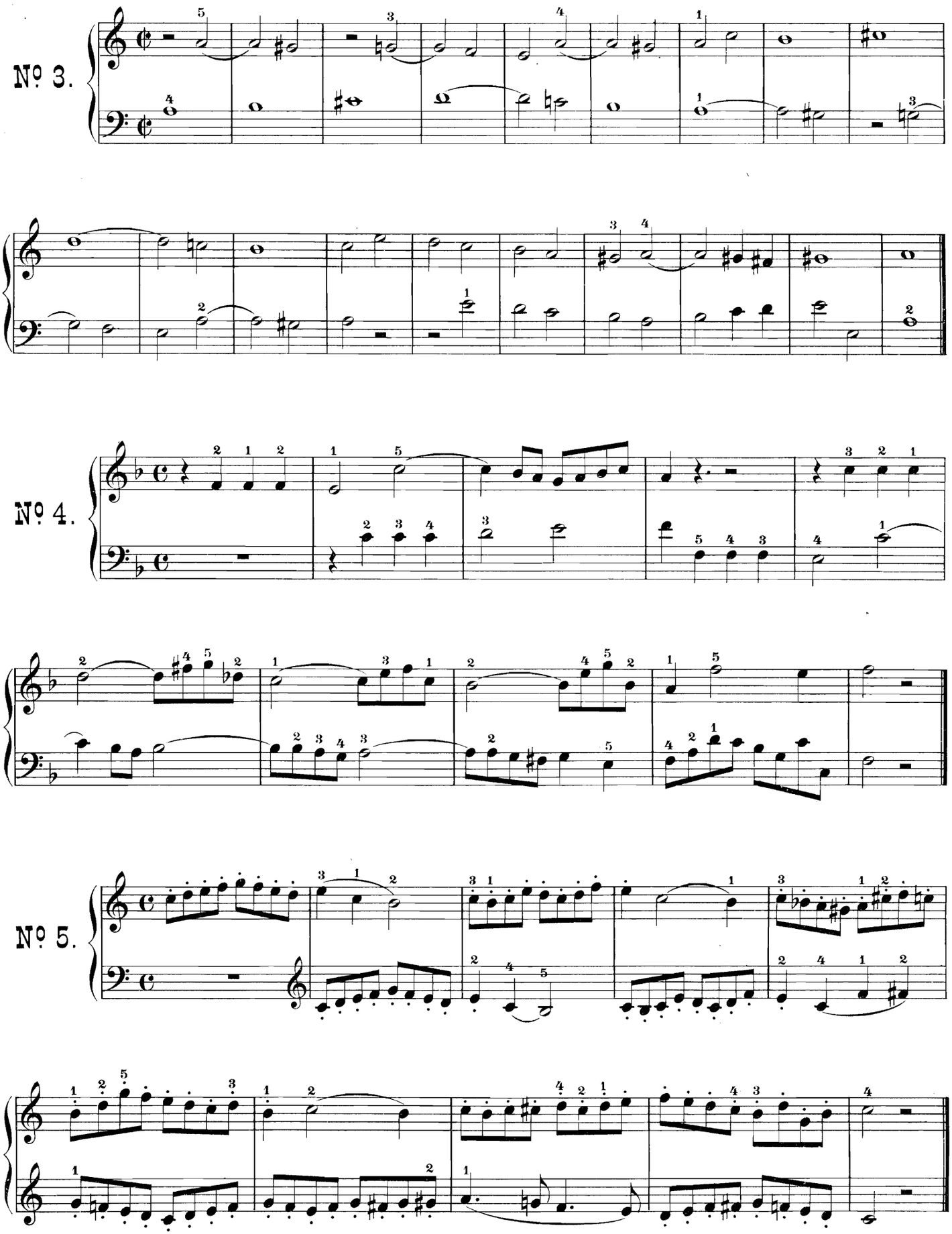
A. Für beide Hände.

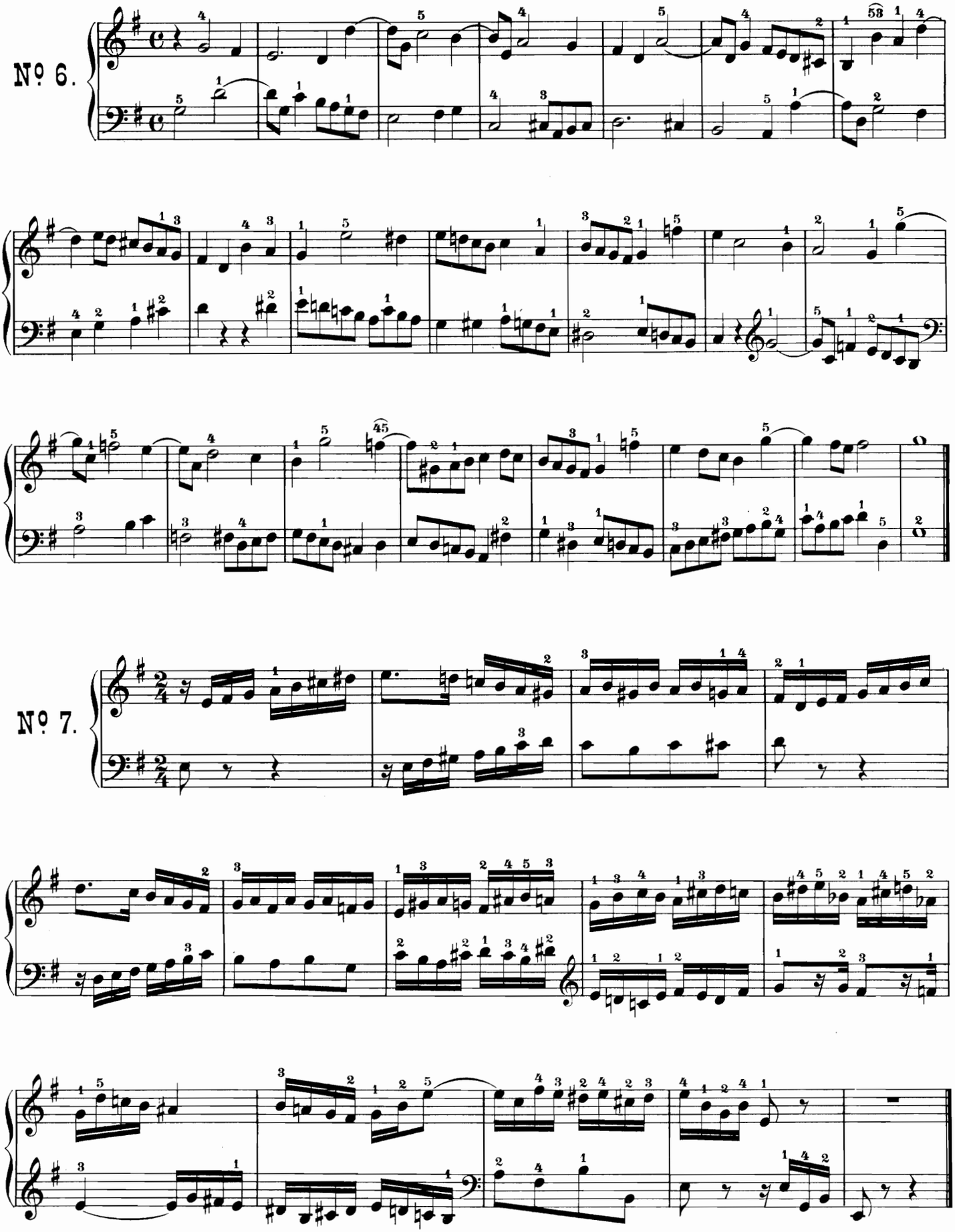
Vorbemerkung.

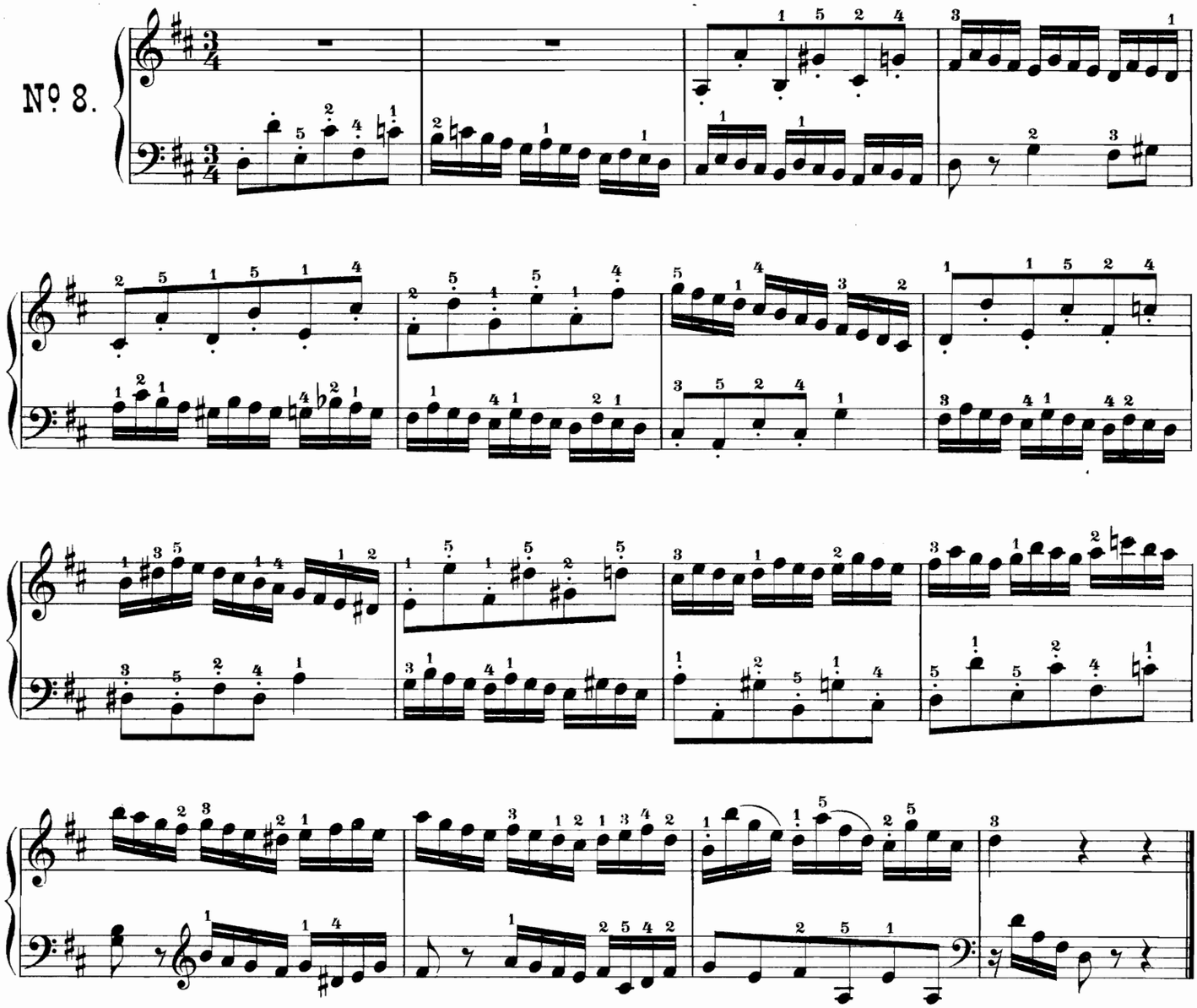
Motto: Ich habe fleissig sein müssen, wer es gleichfalls ist, wird ebenso weit kommen. **J. S. Bach. 1685-1750.**

Mit Berücksichtigung des bereits Erwähnten: über Anschlag, Legato, Fingersatz und Staccato (siehe Seite 11) sei hier sowie bei den nächstfolgenden Übungsstücken noch zu beachten, dass der beigegebene Fingersatz stets strenge einzuhalten ist. Jede Übung soll anfangs im langsamen **Tempo** *(Zeitmass)* genommen und so lange wiederholt werden, bis sie der Schüler auch in einem schnelleren oder schnellen Tempo rein und ohne Schwierigkeit spielen kann. Vorerst können die Übungen auf dem Clavier einstudirt werden, dann auf der Orgel wofür anfangs eine 8füssige Flöte genügt. Kann der Schüler aber die folgenden Nummern richtig spielen, so lasse man ihm einzelne passende Nummern mit vollem Werke *(pleno Organo)* spielen, damit er höre welche grosse Wirkung selbst schon zweistimmige Sätze mit vollem Werke machen.

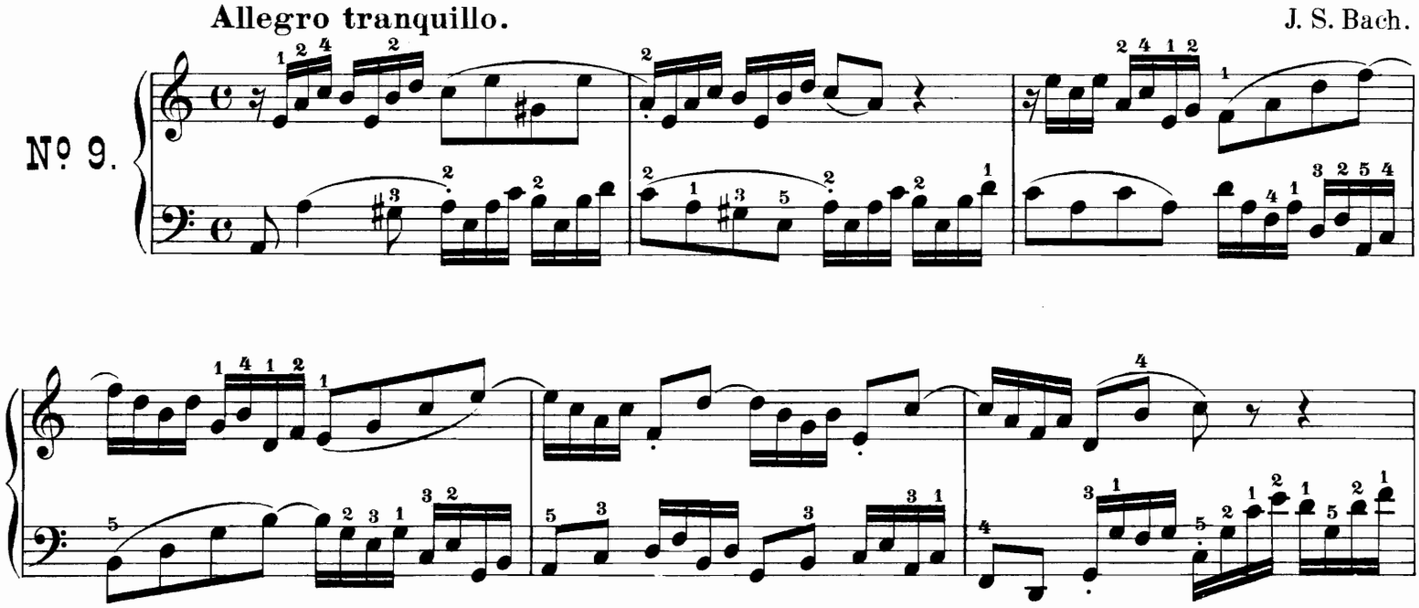


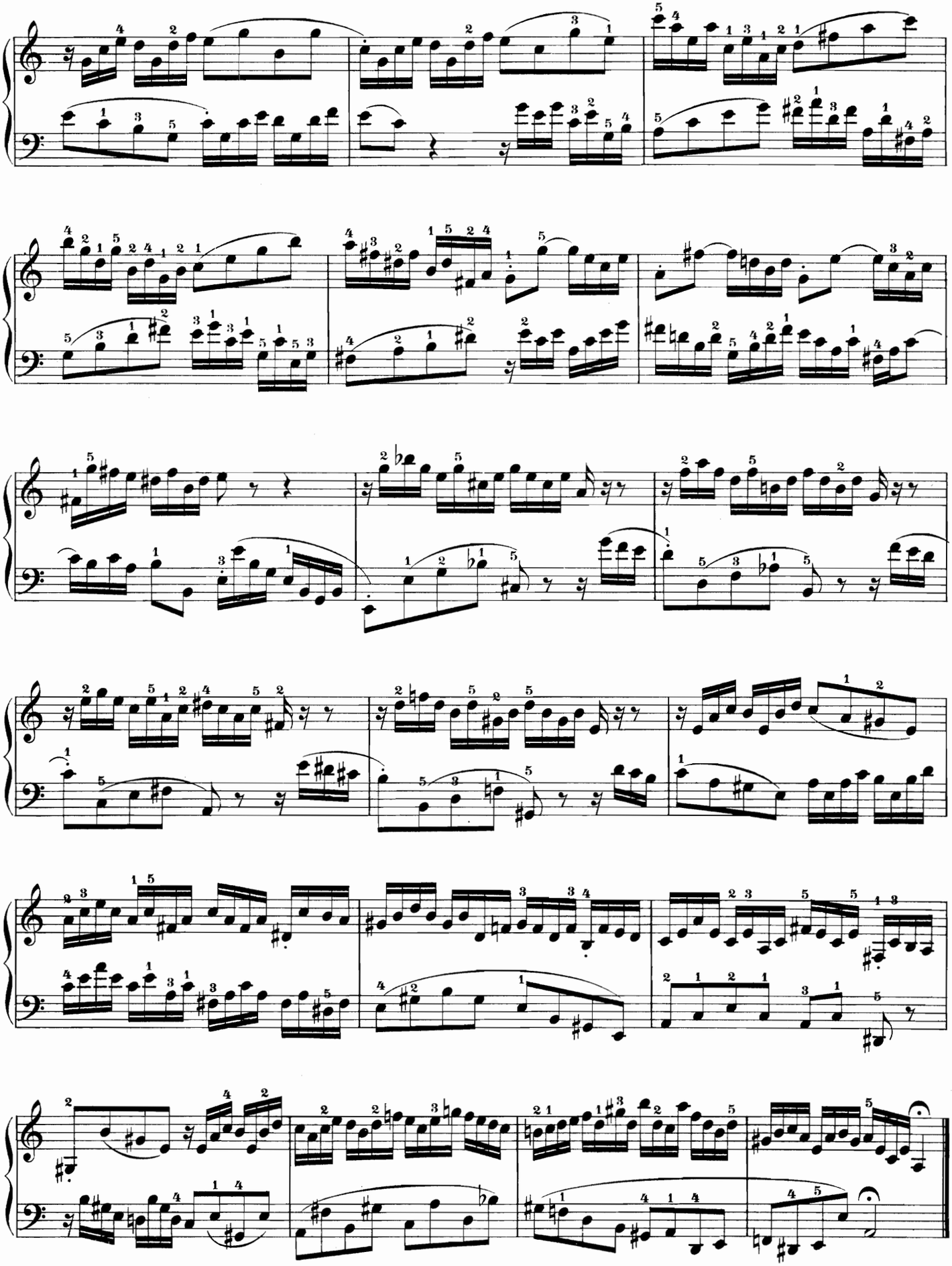

Nº 3.
Nº 4.
Nº 5.


Nº 6.
Nº 7.



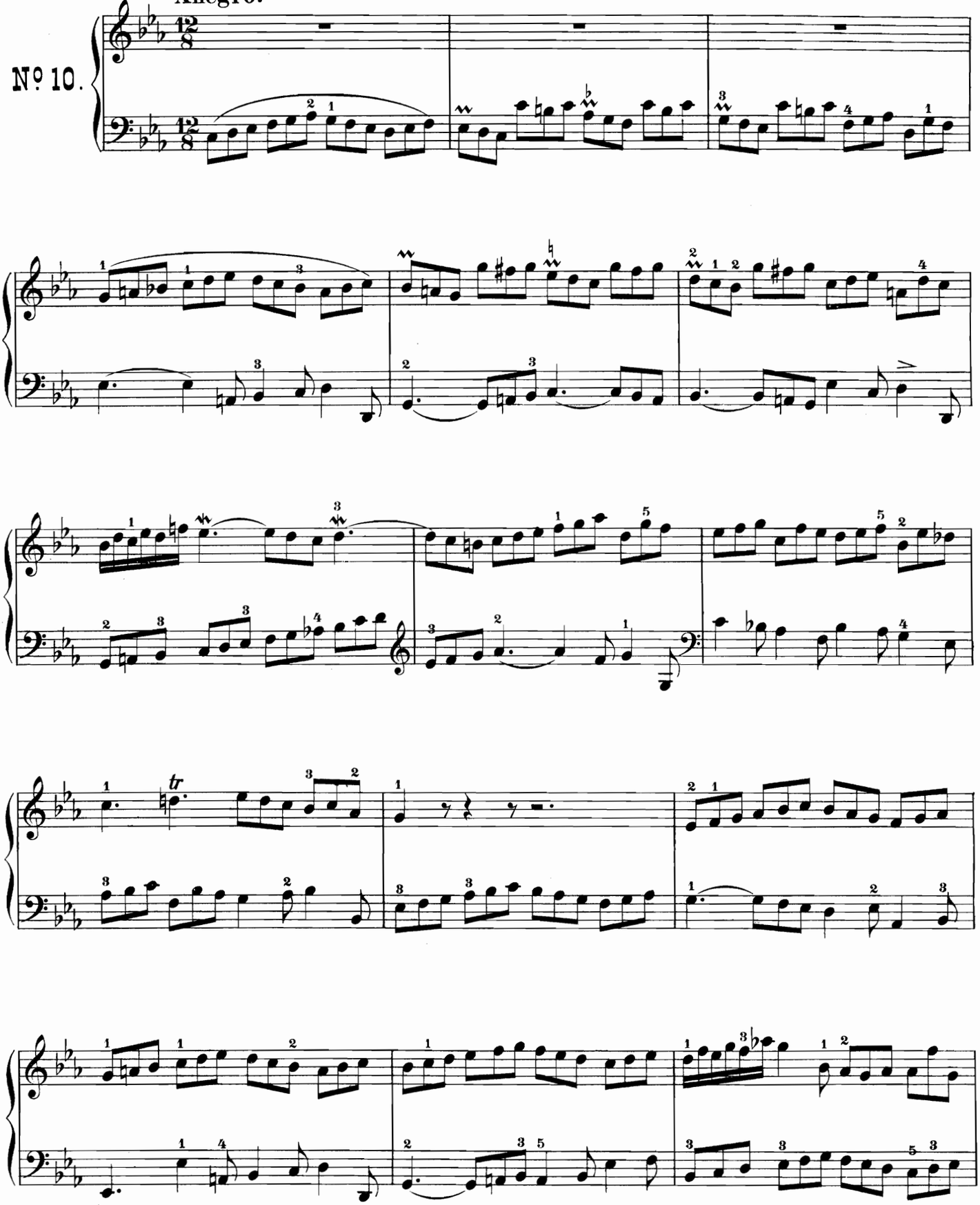
Allegro tranquillo. J. S. Bach.

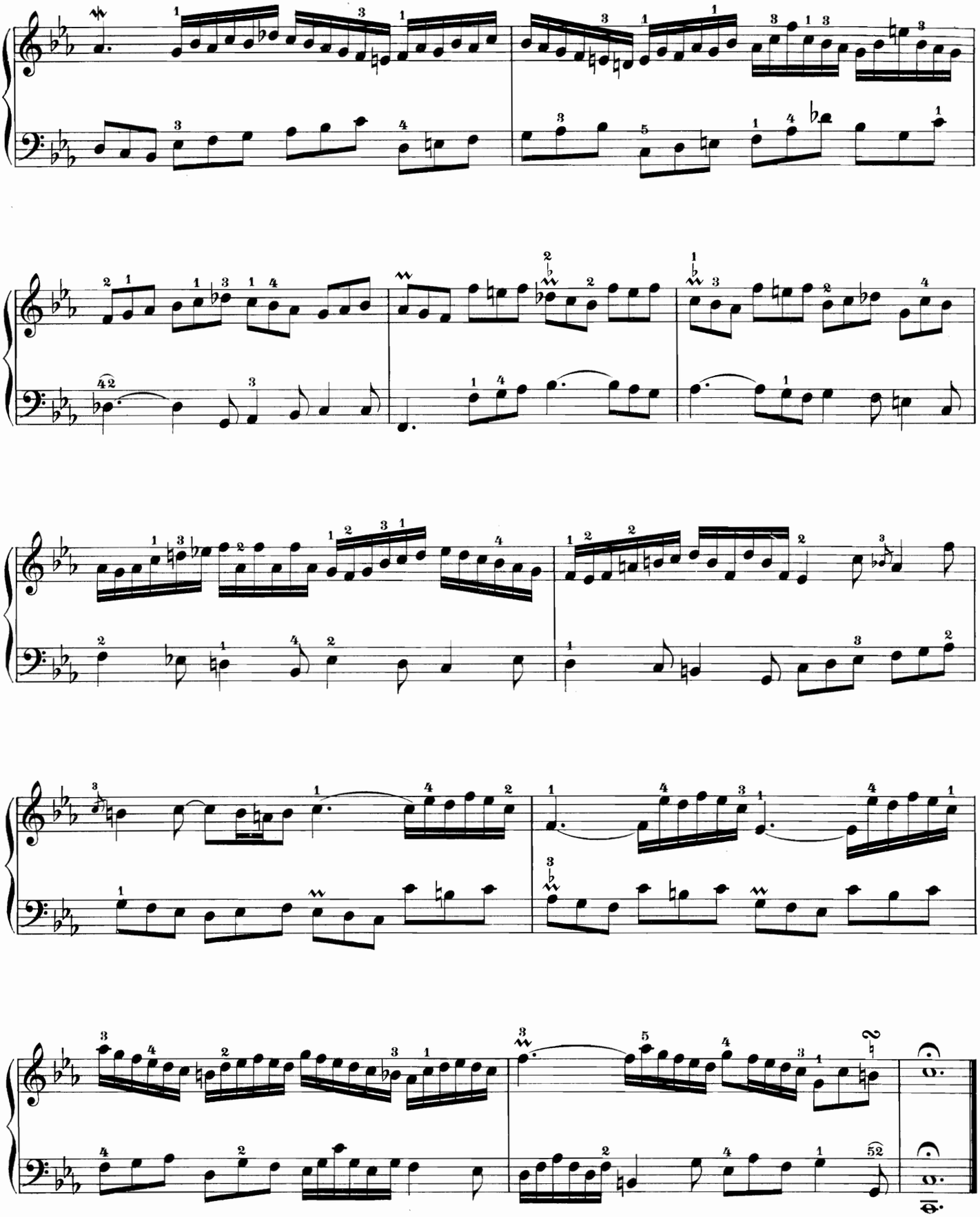




Allegro.

J. S. Bach.





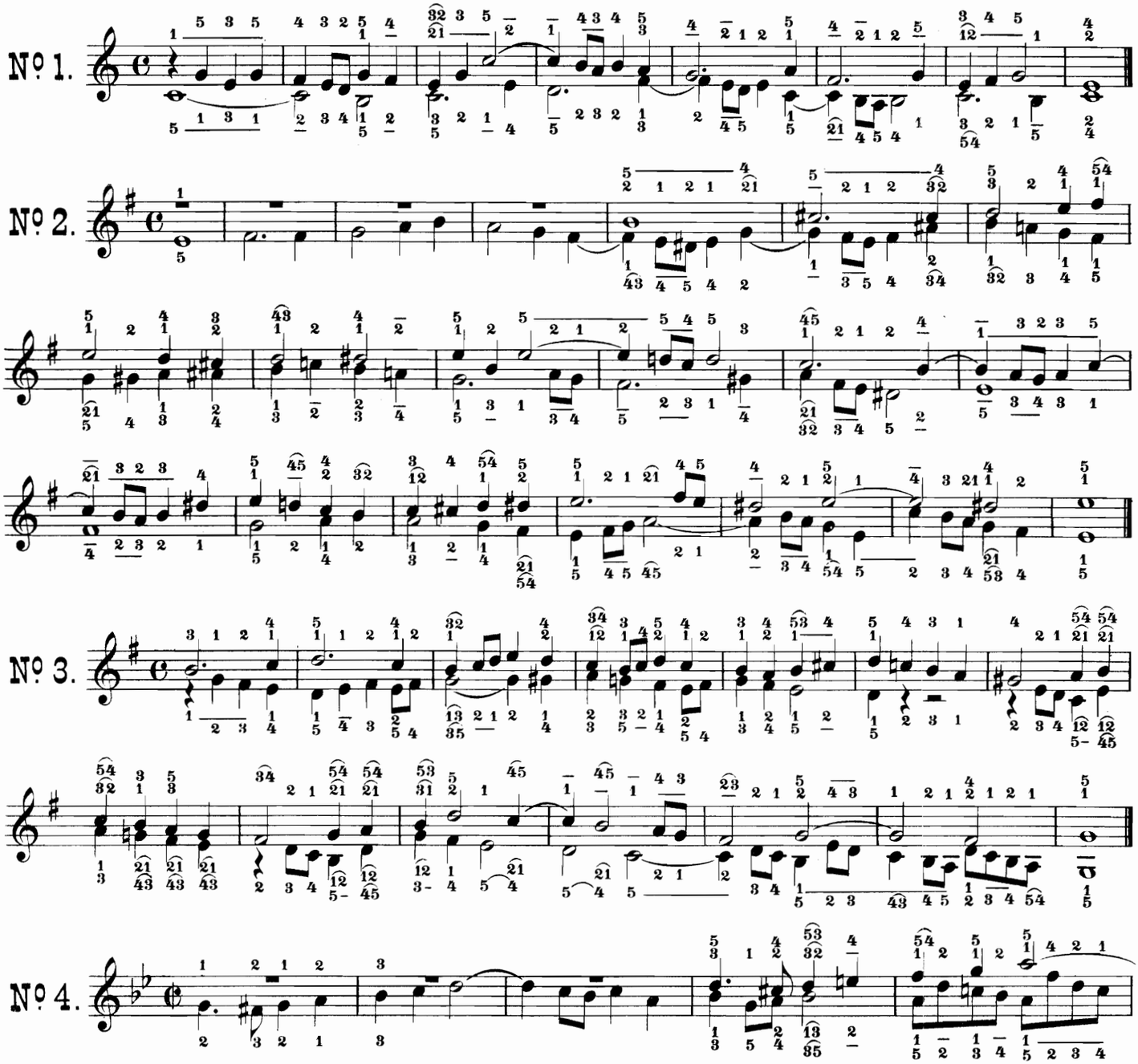
Anschliessend diesen zweistimmigen Sätzen könnten noch geübt werden, und zwar: Nº III von den VI petits Préludes pour les Commençants, und Nº I von den Inventionen J. S. Bach's.

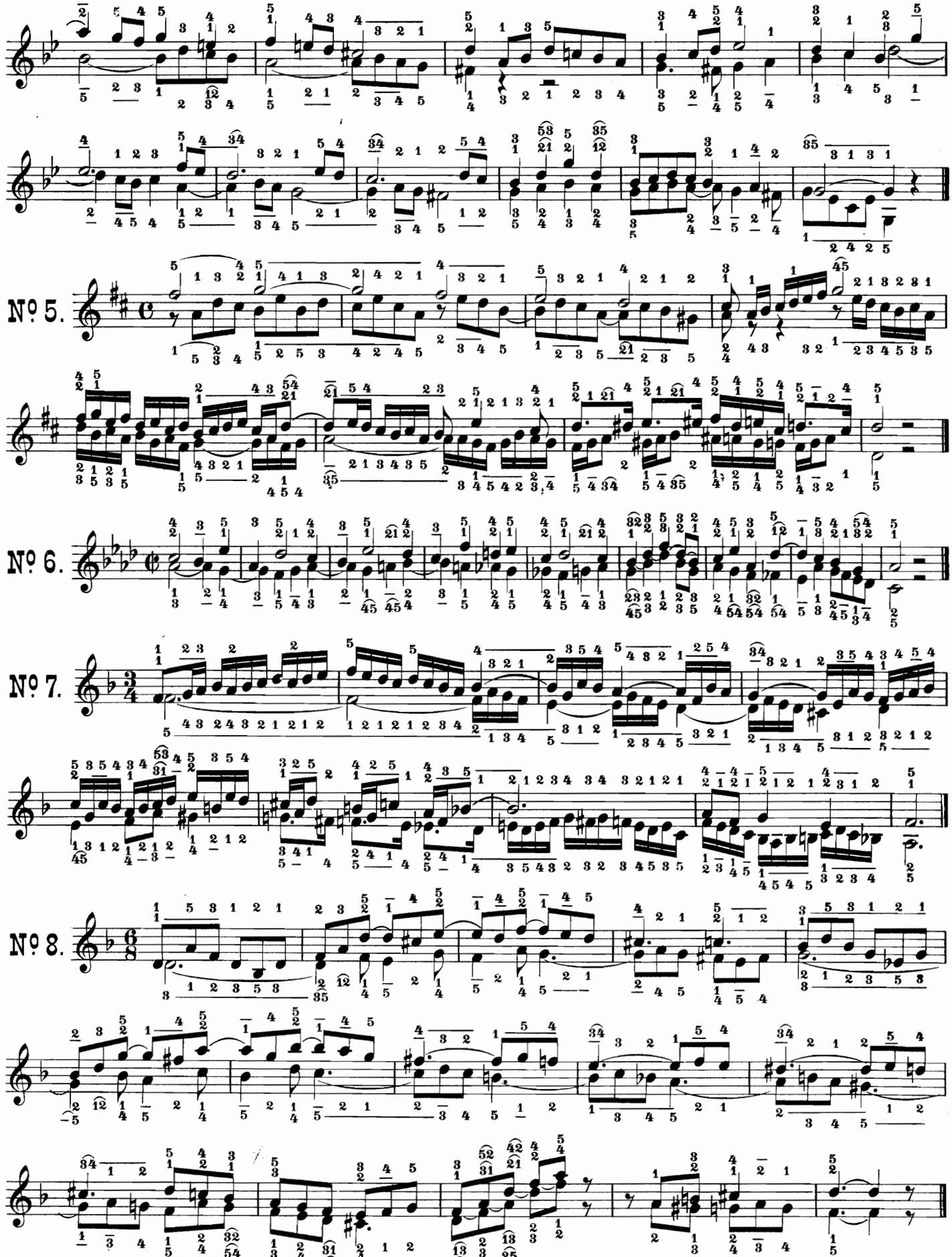
B. Für eine Hand allein,

als Vorübung für das drei=und vierstimmige Spiel.

Vorbemerkung.

Das gebundene Spiel entspricht eigentlich so recht der Natur und dem Charakter der Orgel, ohne dieses kein Orgelspiel. Es gibt viele Organisten, denen aber das gebundene Spiel gänzlich fehlt. Um sich nun dasselbe anzueignen, ist wohl viel Fleiss und Ausdauer erforderlich, aber man wird sich gewiss belohnt sehen, und zwar: wenn man jede der folgenden Übungen so lange wiederholt, bis sie ohne Schwierigkeit vollkommen gebunden und rein geht. Bemerkt sei noch, dass man diese Stücke zuerst mit der rechten Hand allein übt, und es gilt dabei der Fingersatz, welcher über den Noten steht; dann sind sie mit der linken Hand allein um eine Octave tiefer zu üben, wofür der Fingersatz unter den Noten steht. Hat man nun diese Übungen in jeder Hand allein in der Gewalt, so wäre noch zu versuchen, dieselben auch mit beiden Händen zugleich zu üben.




Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.
Nº 8.

II. Das Pedalspiel.

Über Sitz und Haltung des Oberkörpers wurde schon oben erwähnt. In längst vergangener Zeit spielte man die Töne vom mittleren C des Pedals aus hinauf mit dem rechten, abwärts davon mit dem linken Fuss. Nachdem aber heutzutage die meisten Orgeln über ein vollkommenes Pedal, d. i. über zwei Octaven chromatisch fortlaufend (27 bis 30 Tasten), verfügen, so wird es oft nothwendig, um auch hier ein gebundenes Spiel zu erlangen, was namentlich durch häufiges Abwechseln der Füsse geschehen muss; und geschieht dies bei den höheren oder tieferen Tönen des Pedals, so entsteht dadurch die Ursache, dass der Organist nicht immer so ruhig sitzen kann wie beim Manualspiel allein, und es muss sich dann dabei der Oberkörper des Spielers erforderlichen Falles nach rechts oder links drehen, was jedoch immerhin mit möglichster Ruhe geschehen soll. Das Niederdrücken der Tasten_ob mit der Spitze oder mit der Ferse des Fusses_ muss wie beim Manual vollständig, rasch und ohne Geräusch geschehen; man hüte sich vor einem allzuheftigen Niedertreten der Tasten, wodurch leicht Störungen im Mechanismus entstehen könnten. Soll der Ton aufhören, so hebe man den Fuss schnell und leicht auf und ziehe ihn etwas nach hinten zurück. Tritt für denselben oder für beide Füsse eine längere Pause ein, so kann man sie auf die rückwärtige Leiste der Orgelbank oder auf die über den Obertasten des Pedals befindliche stellen. Bei Pedalübungen oder längeren Stellen für das Pedal allein ist es gut, wenn der Spieler die Hände auf die Orgelbank, oder noch besser wenn möglich auf die beiden Enden der Manualclaviatur stützt, wodurch die möglichste Ruhe bewahrt wird.

A. Die ersten Übungen für das Pedal allein.

Vorbemerkungen.

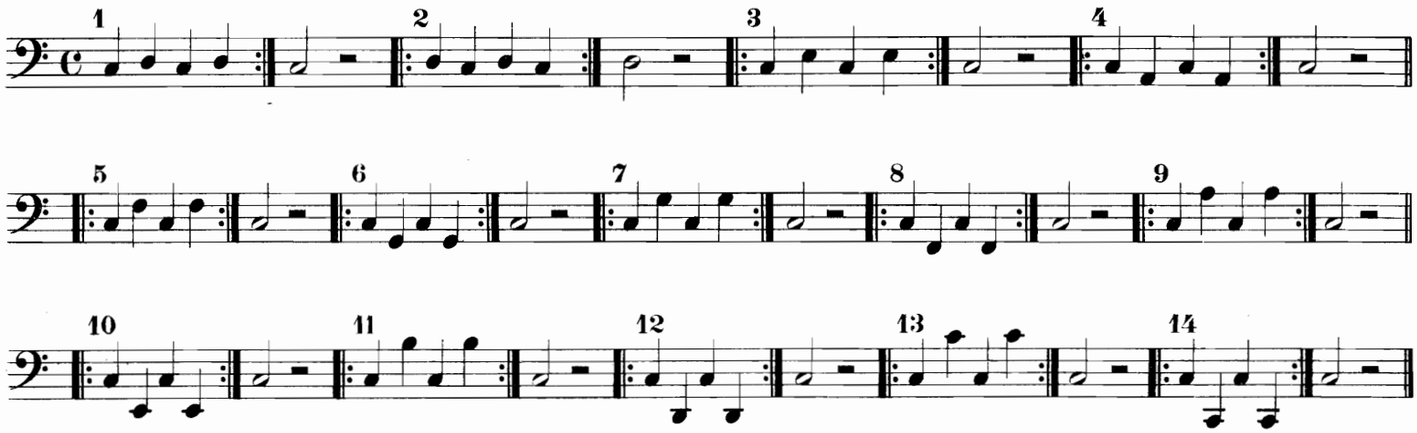
Es gibt verschiedene Arten von Pedalapplicaturen, und zwar: werden die Pedaltasten nur mit der Spitze des Fusses niedergedrückt, so nennt man dies das einfache natürliche Spiel; werden sie aber abwechselnd mit der Spitze und mit der Ferse (Absatz) niedergedrückt, so nennt man dieses Spiel künstlich. Die zweckmässige Vereinigung beider Arten bildet das vollkommene Spiel. Wann die eine oder die andere Art angewendet werden soll, dies hängt von der Passage ab, welche ausgeführt werden soll.
Das einfache natürliche Spiel enthält aber wieder mehrere Abarten desselben; es sind dabei folgende Fälle möglich, nämlich:

1. Die auszuführende Figur ist derart gebaut, dass mit den Füssen auf verschiedenen Tasten immer gewechselt werden kann.
2. Der Wechsel kann aber auch auf derselben Taste geschehen, und zwar während eine Taste öfter nacheinander gespielt, oder während eine Taste gehalten wird.
3. Kann beim Wechsel der Füsse ein Fuss über den andern, oder einer unter den andern gesetzt werden.
4. Kann man erforderlichen Falles von einer Taste zur anderen mit einem Fusse schnell hinübergleiten, welche Spielweise jedoch am häufigsten in Verbindung mit einer der oben dargestellten Arten vorkommt.

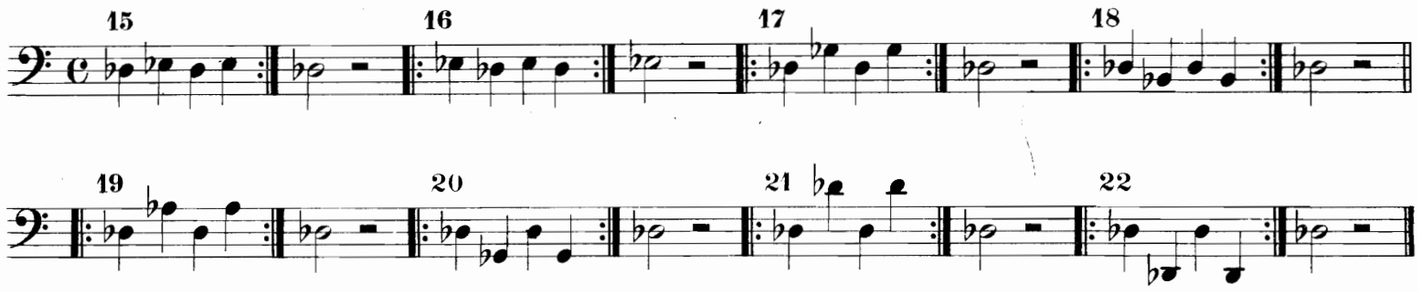
Nun lasse ich Beispiele zur Übung über die hier bereits angeführten Arten folgen, und es sei zugleich bemerkt, dass man, um auch hier ein vollkommenes gebundenes Spiel zu erreichen, jeden Fuss so lange auf der Taste liegen lasse, bis die nächste Taste niedergedrückt wird. Jede Übung muss zuerst langsam und so oft fortgesetzt werden, bis sie schnell, rein und geräuschlos geht; auch sei dem Anfänger gestattet, bei Beginn dieser Übungen auf die Pedaltasten zu sehen; sobald er aber das Mass der verschiedenen Intervallenschritte, d. i. wie weit er zu springen, so auch, wie viel er die Spitze oder gelegentlich beim künstlichen Pedalspiel, die Ferse des Fusses zu drehen hat, um die vorgeschriebene nächste Taste sicher zu treffen, so zu sagen im Gefühle des Fusses hat, dann nicht mehr oder nur selten, etwa nach längeren Pausen bei neuem Eintritte des Pedales.

1. Einfacher Wechsel der Füsse.

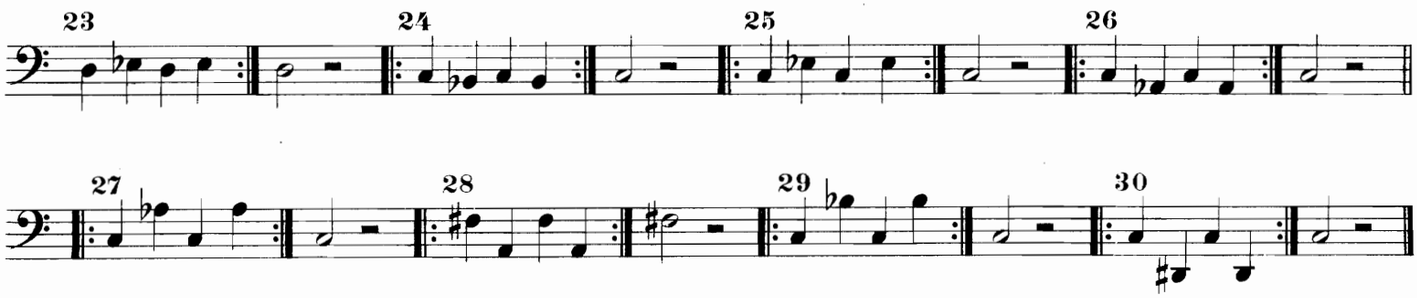
a. Mit Untertasten.



b. Mit Obertasten.

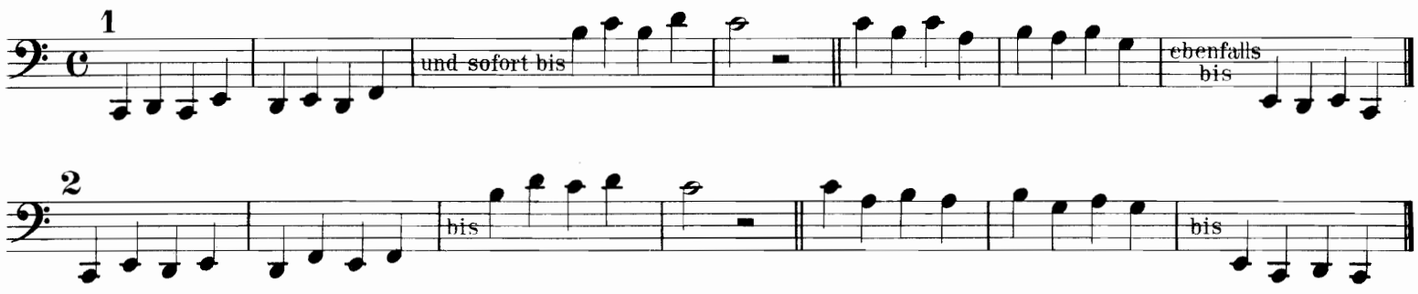


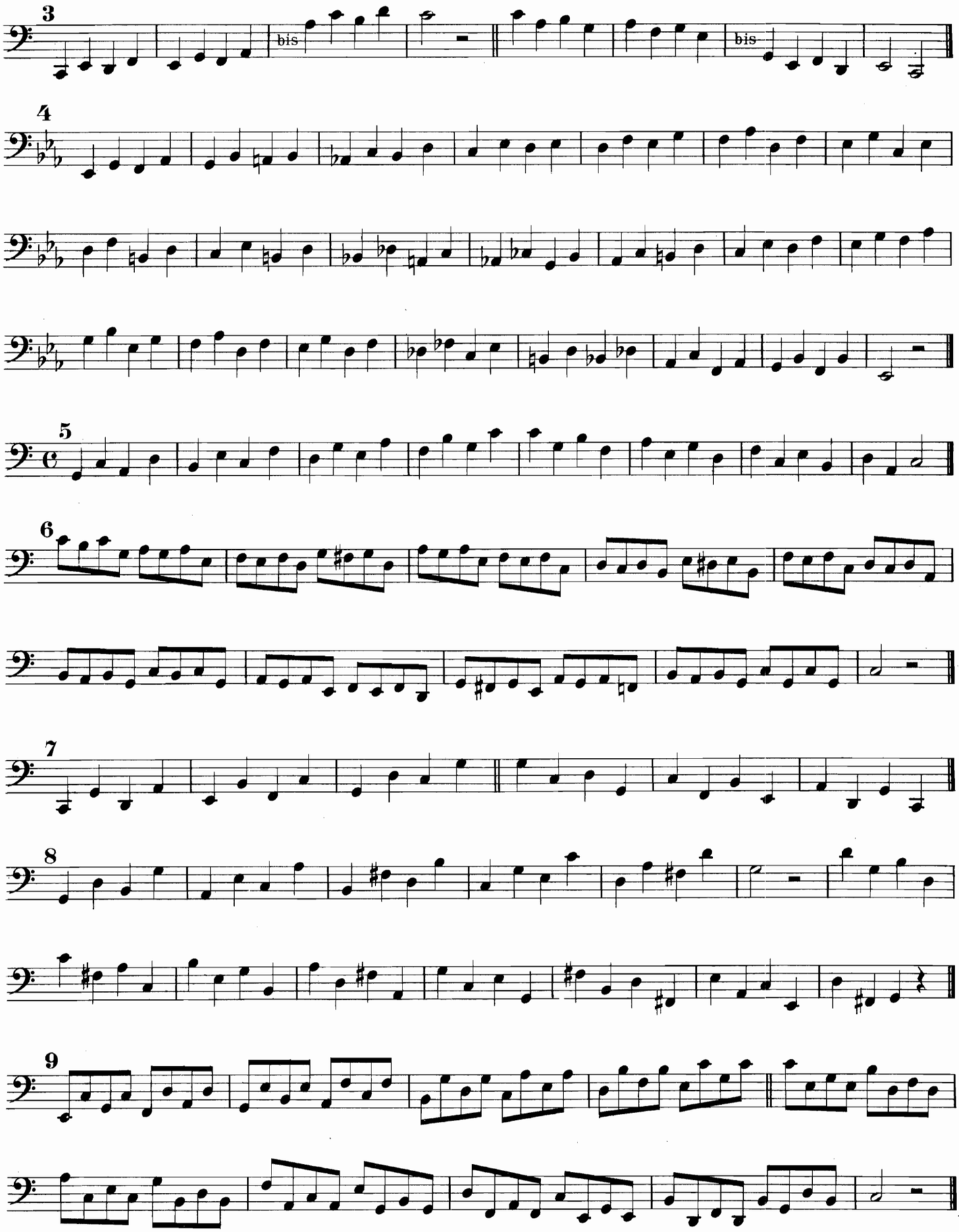
c. Mit Unter=und Obertasten.

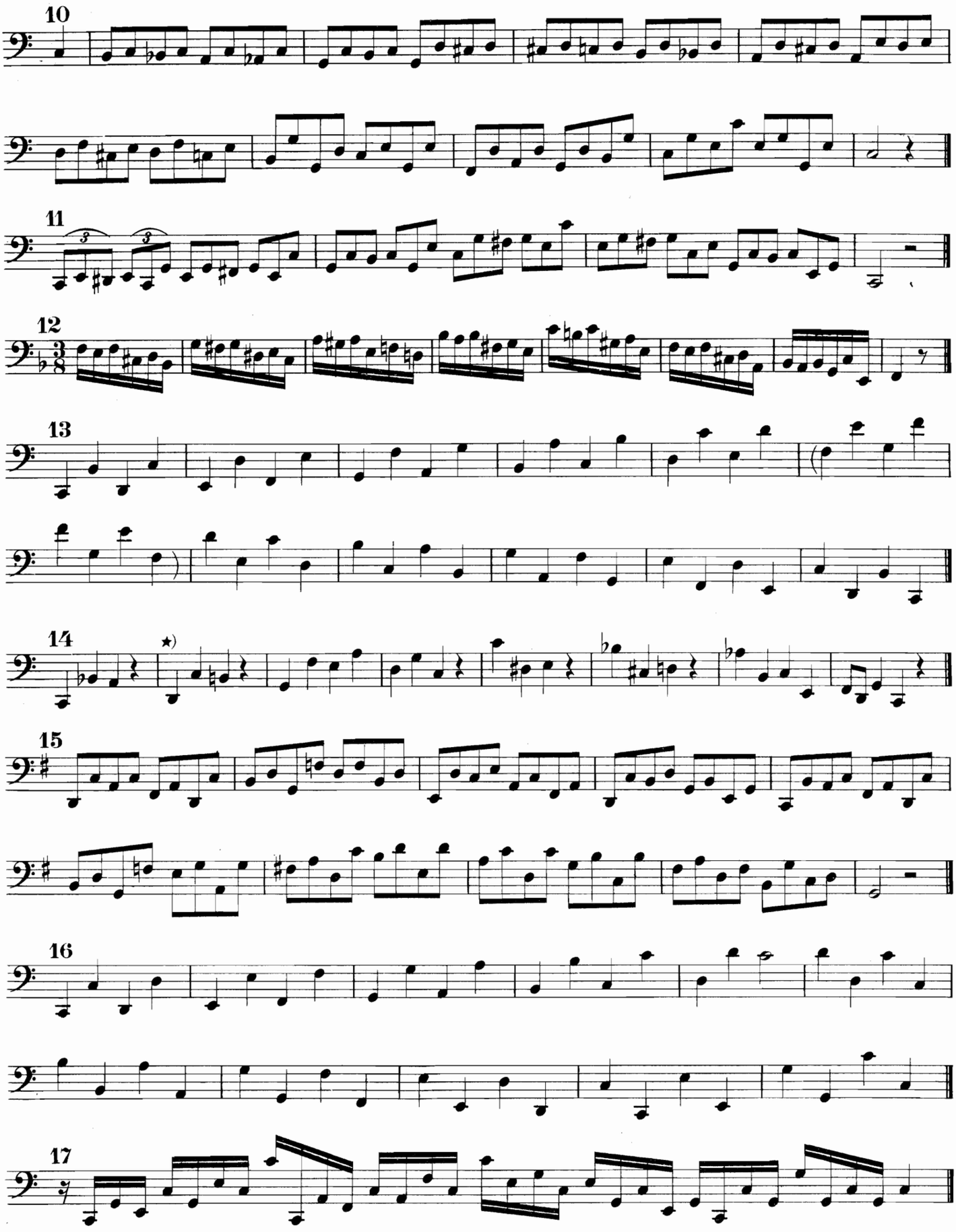


2. Übungen in verschiedenen Intervallenschritten,

verbunden mit Weiterrücken der Füsse.




3
bis
bis
4
5
6
7
8
9



*) Wenn bei verschiedenen aufeinanderfolgenden Tasten eine Pause dazwischen ist, so kann man denselben Fuss nehmen.

18.

19.

20.

Bach.

B. Zweistimmige Übungen für das Manuale und Pedale.

Kurze Bemerkungen.

Sollten diese leichten Übungsstücke dem Anfänger dennoch Schwierigkeiten bereiten, so versuche er vorerst sich das Pedal allein richtig anzueignen und dann erst beides zusammen. Überhaupt sei bei dieser Gelegenheit sogleich bemerkt, dass man in der Folge bei schwierigen Tonstücken immerhin besser thut, dieselben auf folgende Weise einzustudieren, und zwar: übe man vorerst das betreffende Tonstück ohne Pedal, um sich die manuelle Fertigkeit richtig anzueignen; sodann das Pedal allein, ferner Pedal und linke Hand allein, ebenso Pedal und rechte Hand und endlich alles zusammen wie es vorgeschrieben steht. Durch diese Art zu üben wird man gewiss weit schneller und mit Sicherheit das Tonstück vollkommen rein spielen können als im entgegengesetzten Falle.

Linke Hand.

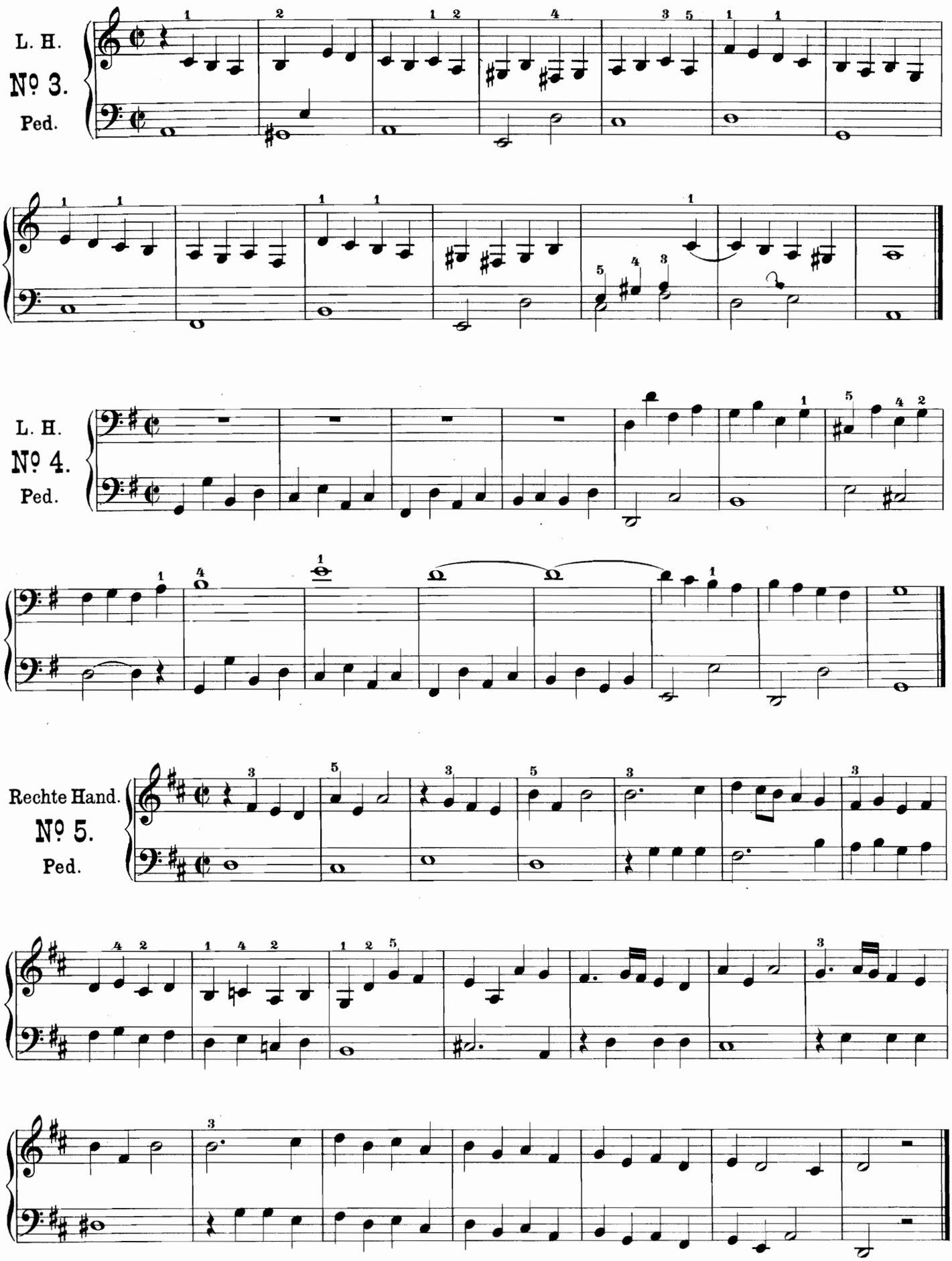
Nº 1.

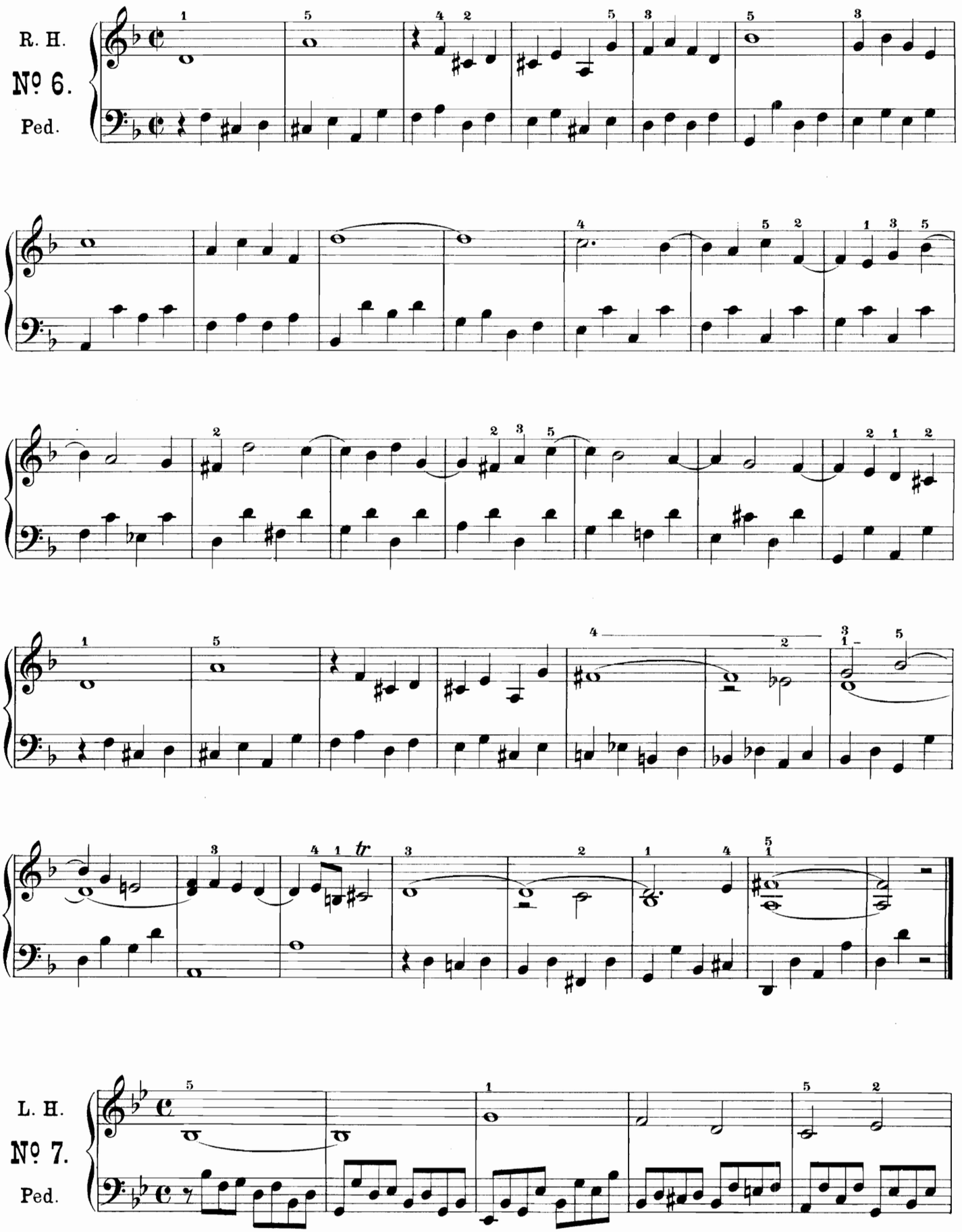
Pedale.

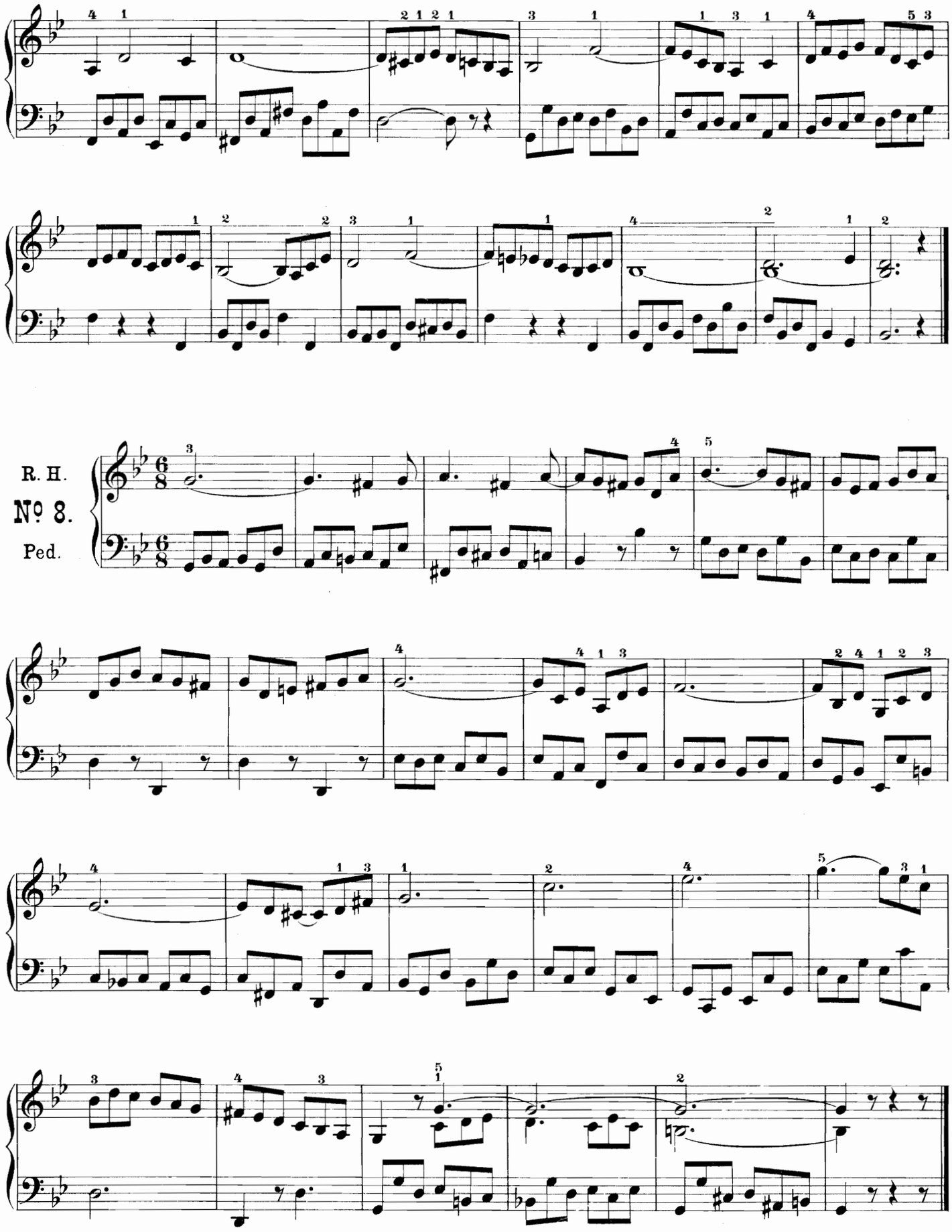
L. H.

Nº 2.

Ped.


L. H.
No 3.
Ped.
L. H.
No 4.
Ped.
Rechte Hand.
No 5.
Ped.


R. H.
№ 6.
Ped.
L. H.
№ 7.
Ped.
tr


R. H.
№ 8.
Ped.

Zweiter Theil.

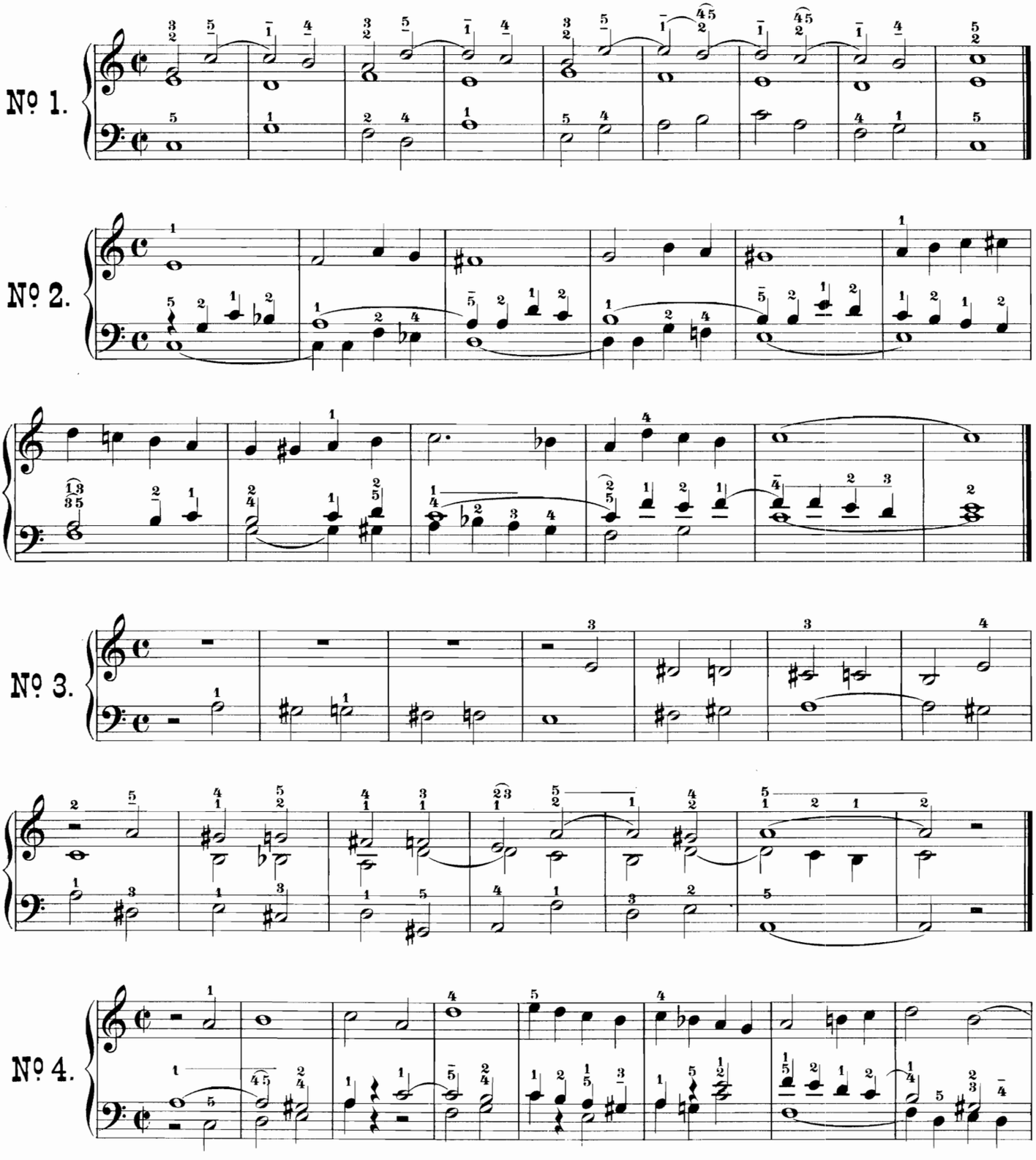
I. Dreistimmige Übungen für das Manuale.

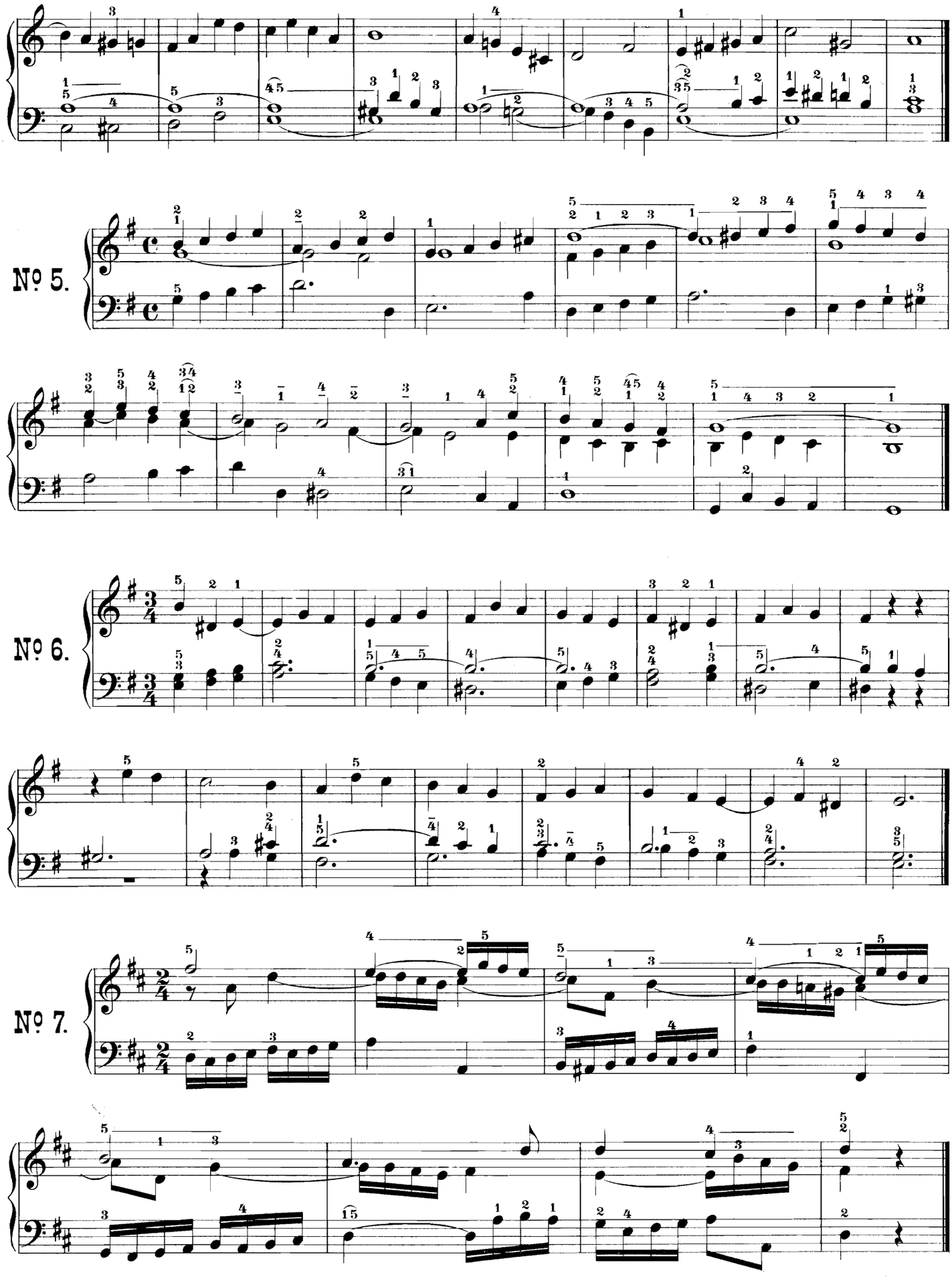
Man unterscheidet zweierlei dreistimmige Übungen, nämlich:

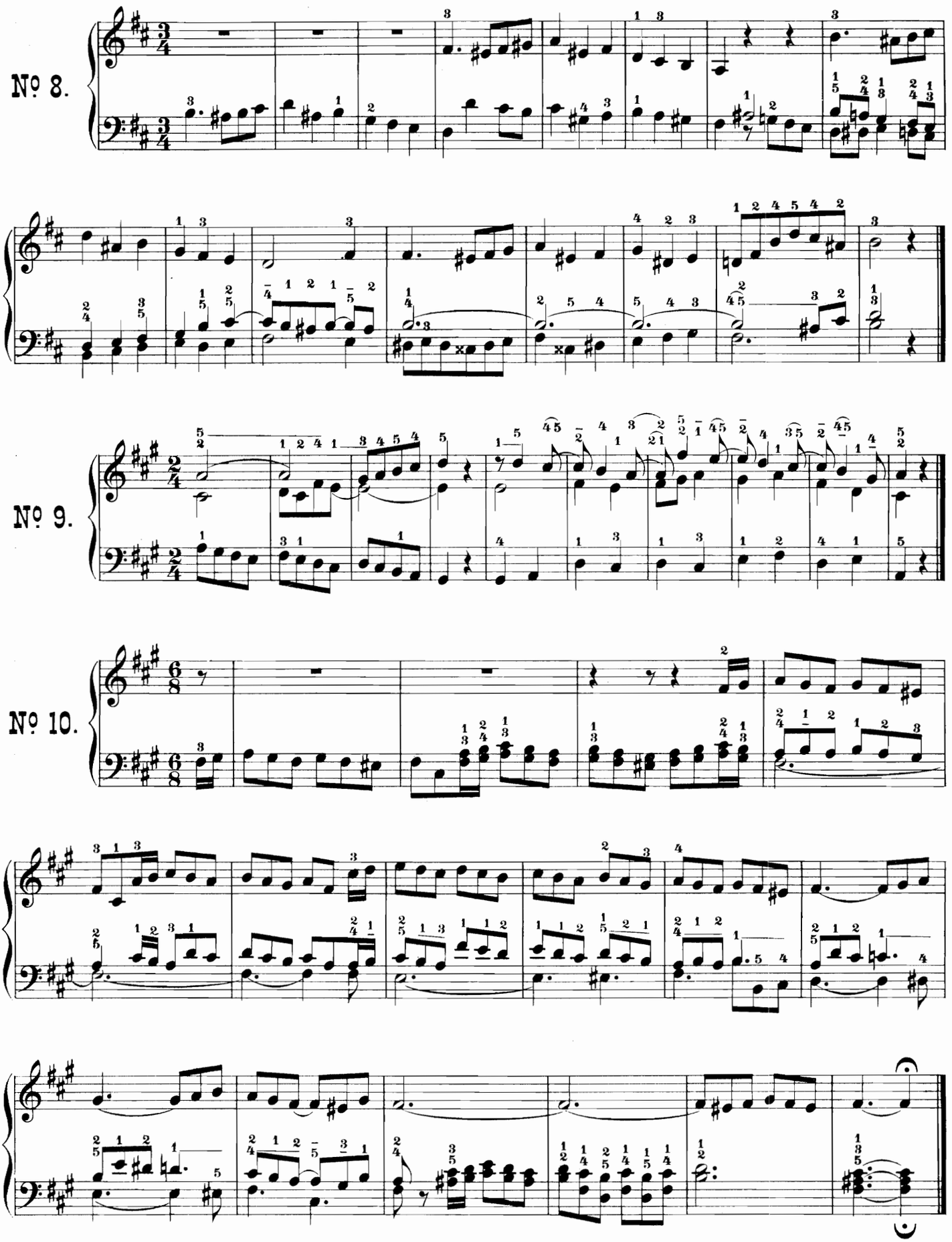
1. Entweder liegt die Mittelstimme immer in der rechten, oder immer in der linken Hand; 2. oder die mittlere Stimme liegt so, dass sie abwechselnd mit der rechten und mit der linken Hand gespielt werden muss.

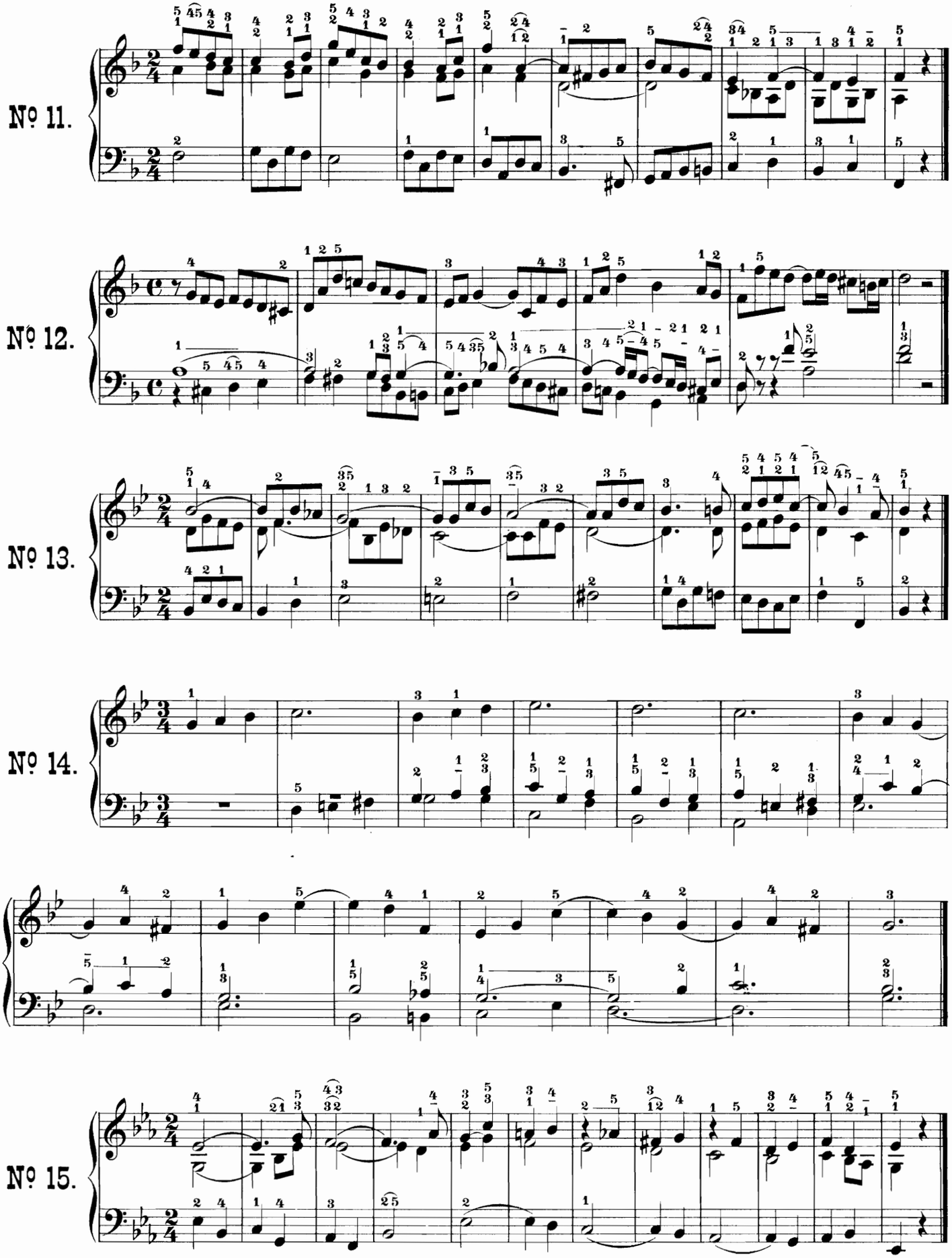
A.

Dreistimmige Sätze, in welchem die Mittelstimme immer in der rechten oder immer in der linken Hand liegt.

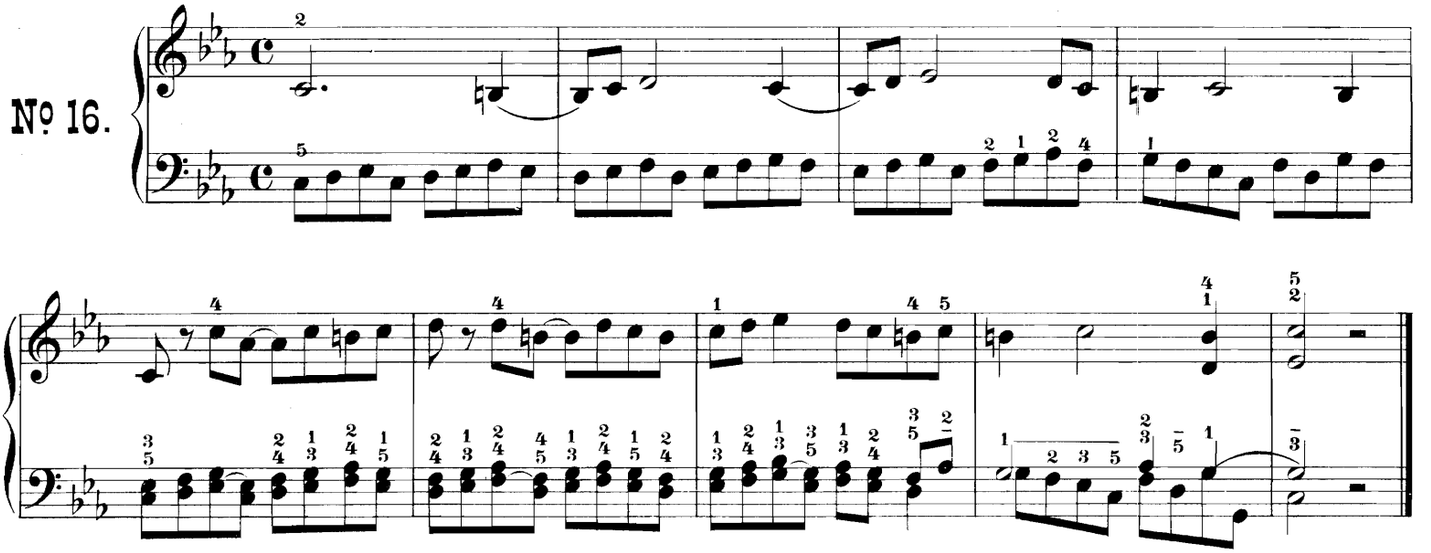



Nº 5.
Nº 6.
Nº 7.


№ 8.
№ 9.
№ 10.


Nº 11.
Nº 12.
Nº 13.
Nº 14.
Nº 15.

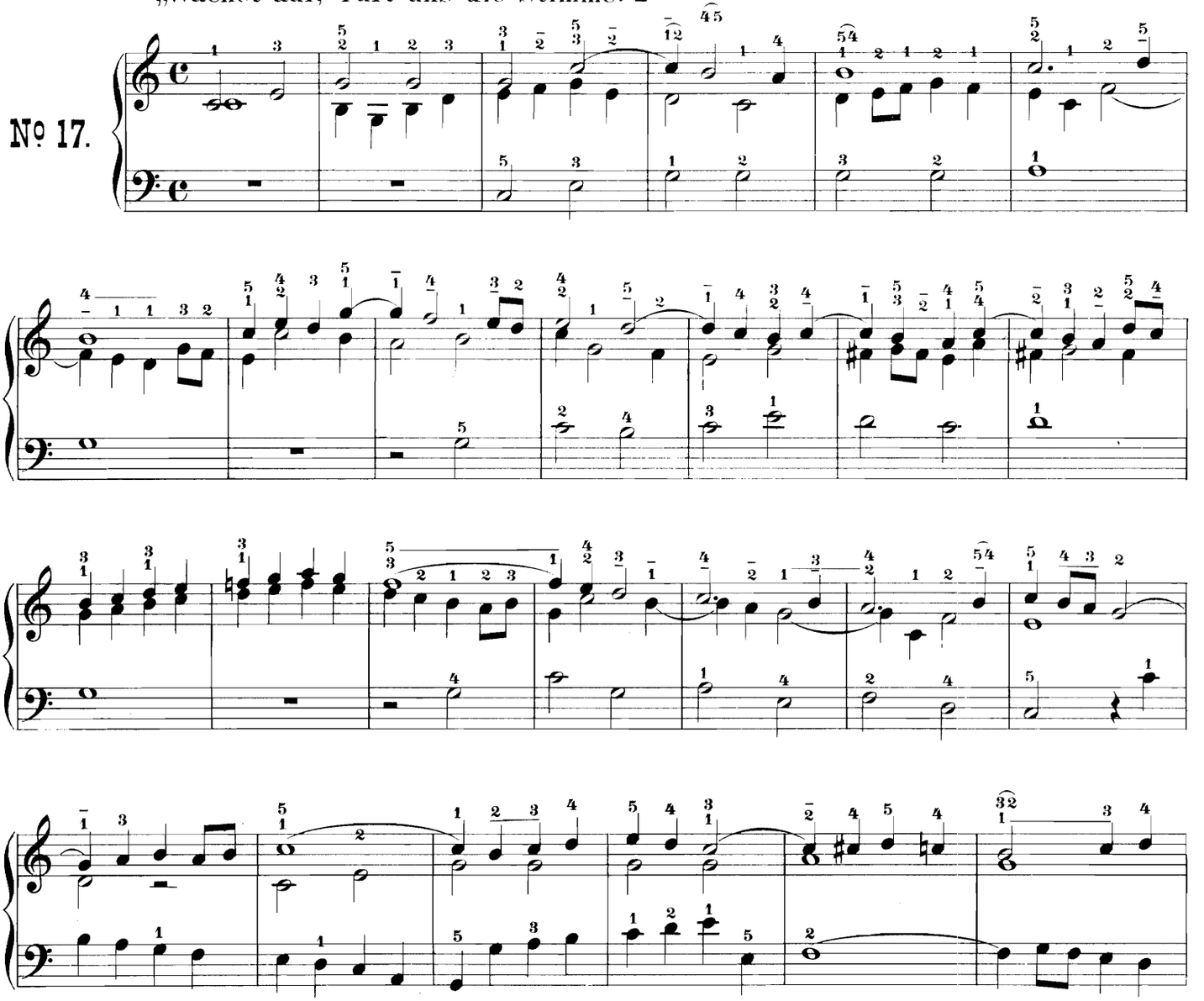
Nº 16.

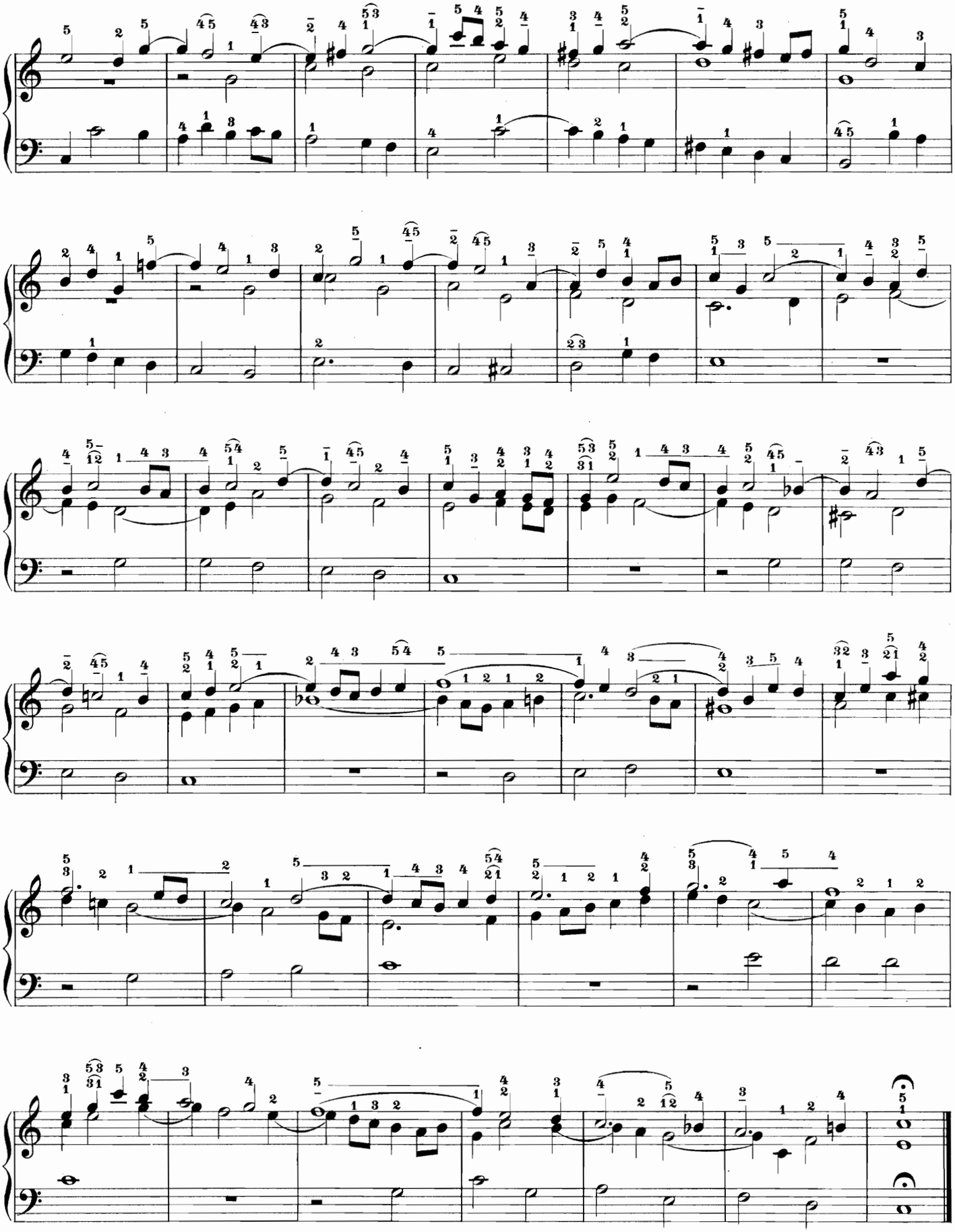


Nº 17.

„Wachet auf, ruft uns die Stimme."

Choralvorspiel v. S. Sechter. 1788–1867.





Zur weiteren Übung könnte noch das Präludium in Hmoll aus dem wohltemperierten Clavier v. Bach 1. Theil, Seite 90 (Peters-Ausgabe) genommen werden.

B.

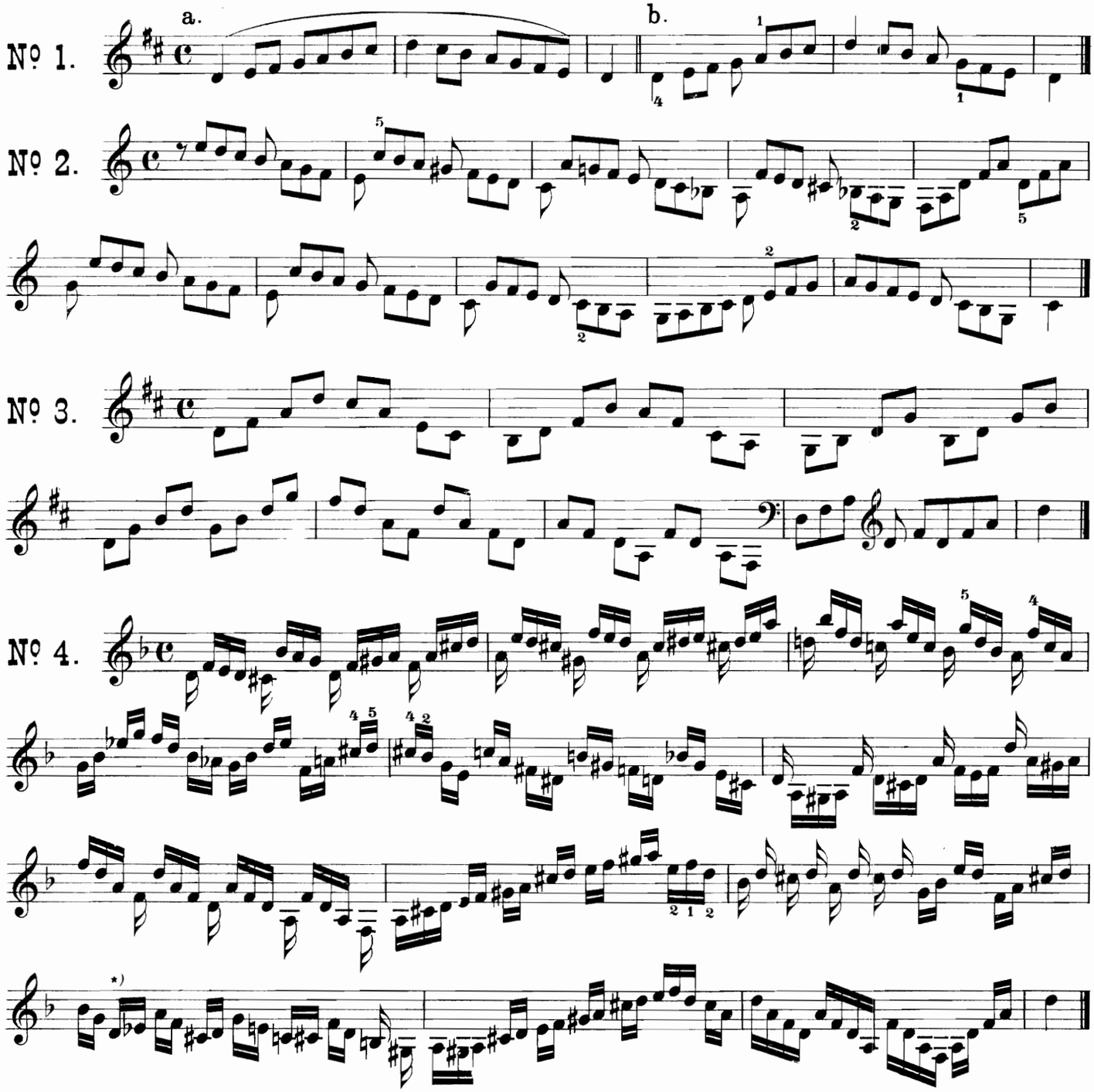
Dreistimmige Sätze, in welchen die Mittelstimme theils mit der rechten, theils mit der linken Hand gespielt werden muss.

Vorübungen.

Bei den folgenden Vorübungen werden jene Noten, deren Strich hinabgeht, mit der linken, und jene, deren Strich aufwärts geht, mit der rechten Hand gespielt. Wo sich die beiden Hände ablösen, müssen die Töne so verbunden werden, dass man den Wechsel der Hände nicht bemerkt.

Nun versuche man die Übung Ia zuerst mit der rechten Hand allein, und dann b mit beiden Händen so auszuführen, als würde sie mit der rechten Hand allein und legato gespielt worden sein.

Dasselbe Verfahren beobachte man bei den übrigen Vorübungen.



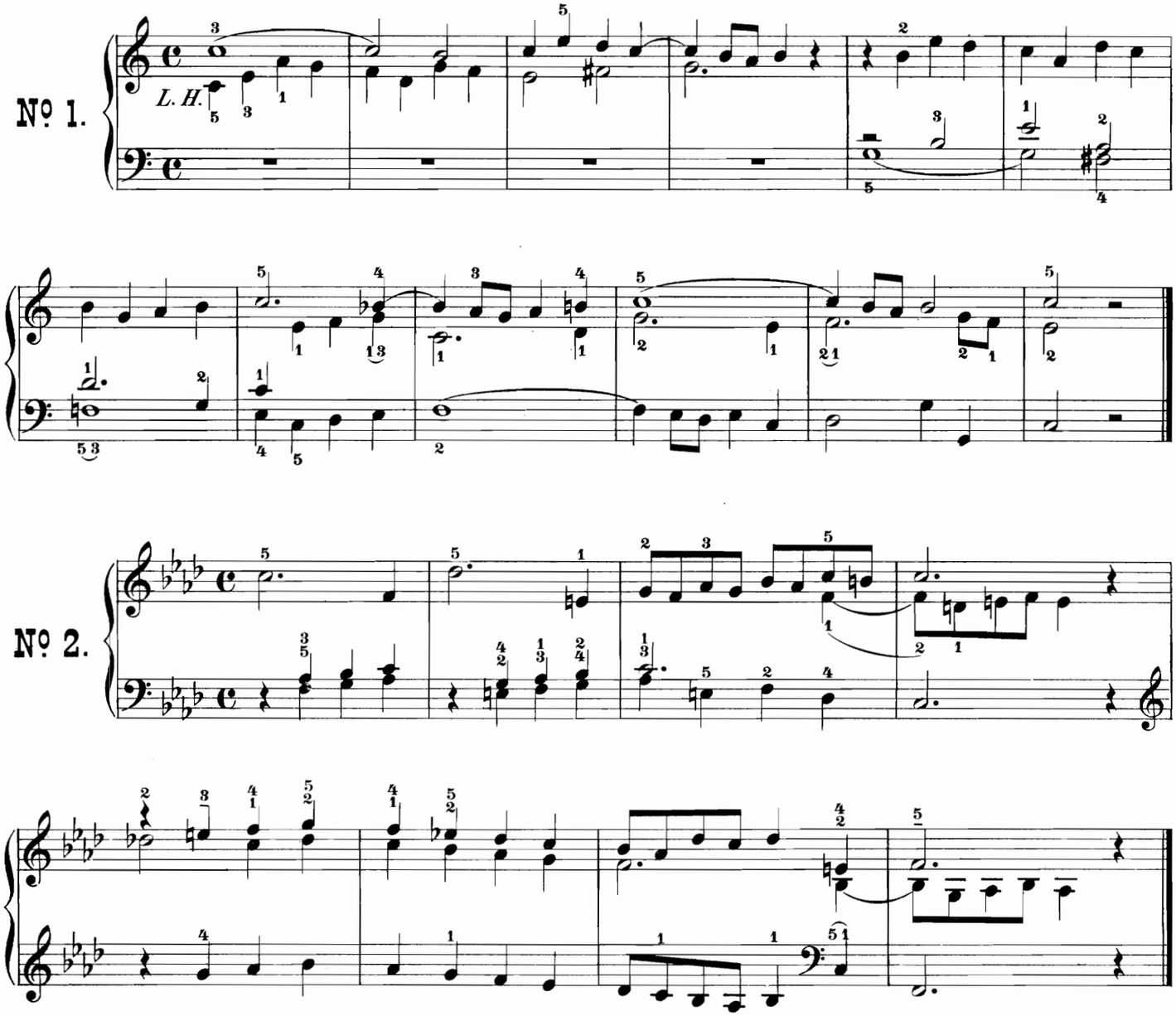
*) Die rechte Hand setzt über die linke.

Weitere Beispiele hierfür finden sich genug in den Orgelcompositionen v. Bach, und es sei der Spieler ganz besonders aufmerksam gemacht auf die Phantasie № 11, IV. Band (Peters-Ausgabe).

Vorbemerkung zu den folgenden grösseren Stücken.

Bei grösseren Stücken sowohl hier, als bei anderen findet man häufig, dass die Mittelstimme in der Notenschrift auf dem oberen Notensystem steht, wenn sie mit der rechten, oder auf dem unteren, wenn sie mit der linken Hand gespielt werden muss, aus dieser Stellung der Noten man leicht erkennen würde, mit welcher Hand sie gespielt werden soll. Um aber das Lesen zu erleichtern, tritt zuweilen das Gegentheil dafür ein und sie muss daher oft auf einem anderen System stehen.

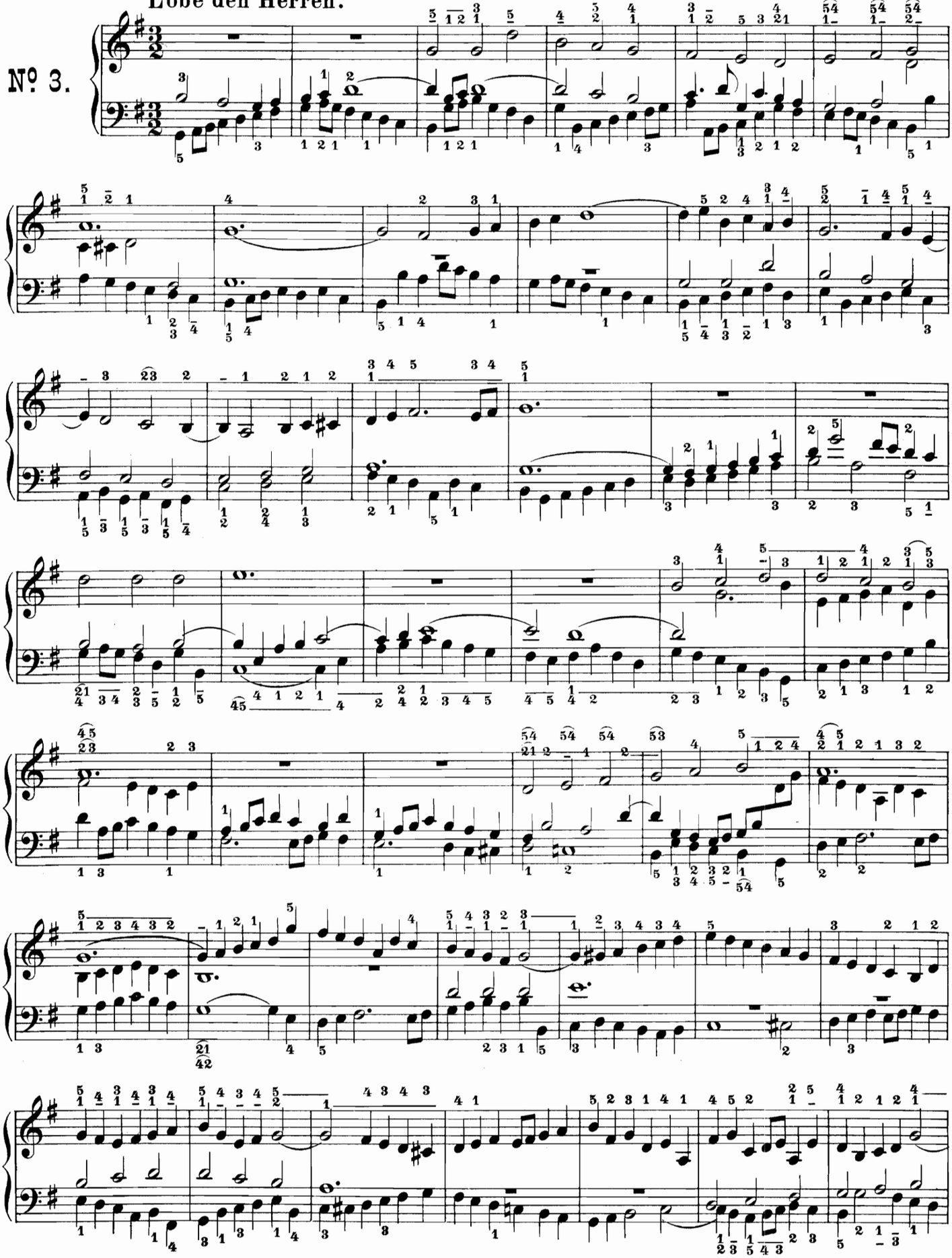
Hier hilft wohl, und zwar wie man dies bei solchen Fällen meistens findet, die Stellung der Ziffern, welche den Fingersatz angeben, aus. Wenn nun doppelte Zahlen wie $\frac{5}{3}$ als Fingersatz auf dem oberen, dem Violin - Notensystem stehen, so werden mit der rechten Hand zwei Stimmen gespielt; stehen sie auf dem Bass - Notensystem, so spielt die linke Hand zwei Stimmen; oder steht die Ziffer über der Mittelstimme, so wird sie mit der rechten, steht es unter der Mittelstimme, mit der linken Hand gespielt. Sollte sich bei solchen Stellen jedoch kein Fingersatz angegeben finden, so muss dies dem Verständniss des Spielers überlassen bleiben, sich die bequemste und richtigste Spielweise dafür zu wählen.

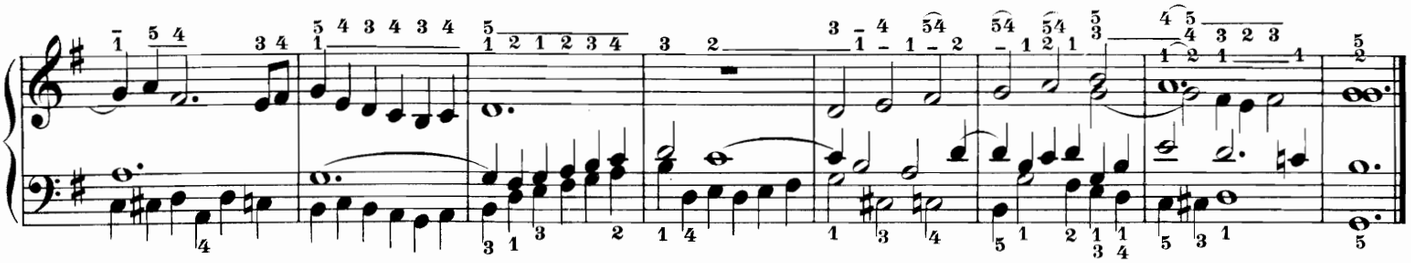


Sechter.

Lobe den Herren.

Nº 3.

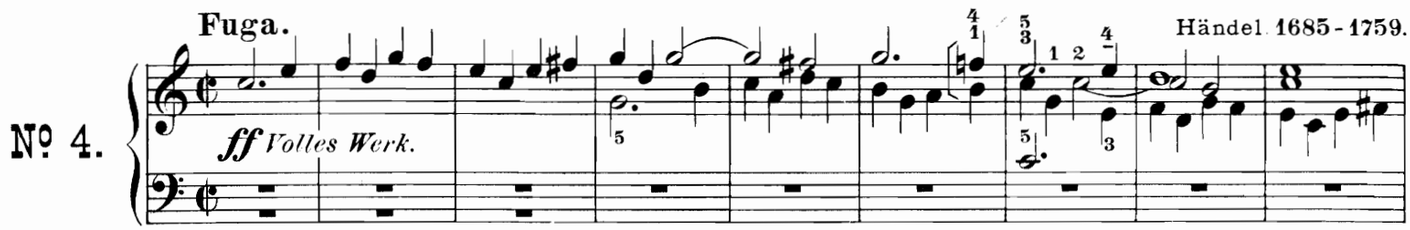


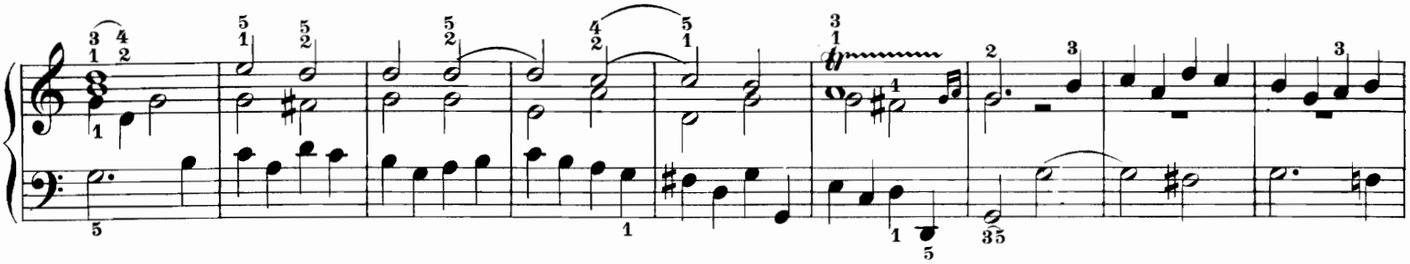


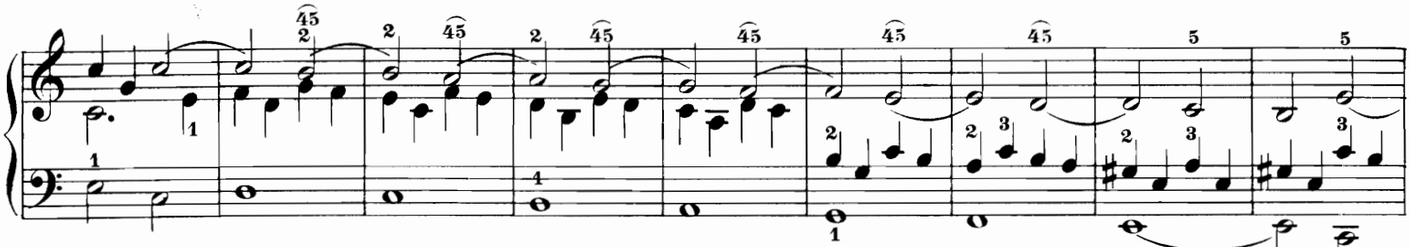
Fuga. Händel. 1685-1759.

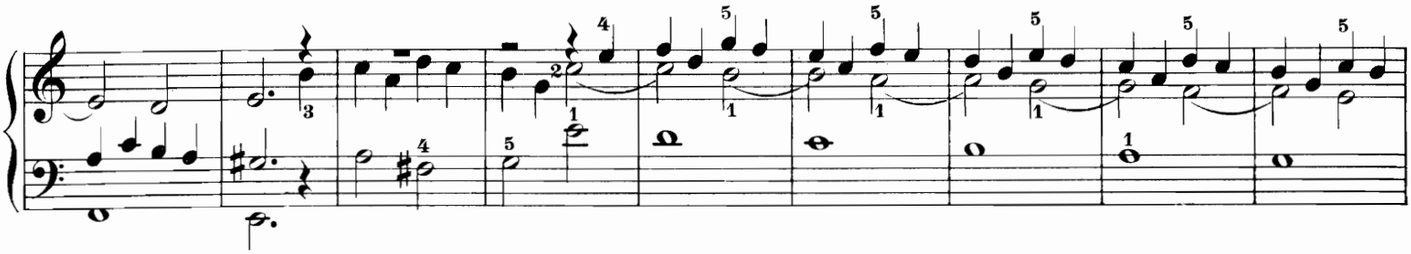
No. 4.

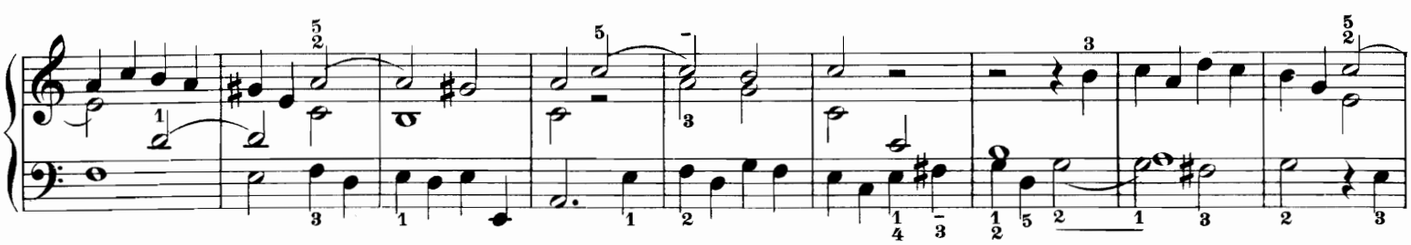
ff Volles Werk.

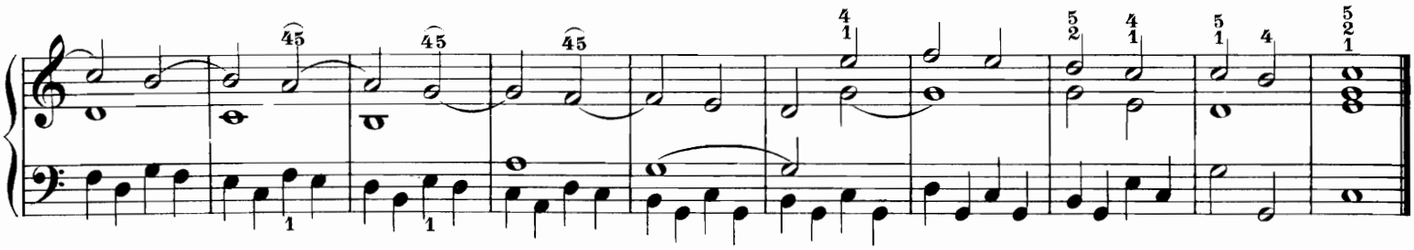












II. Übungen für das Pedal allein.

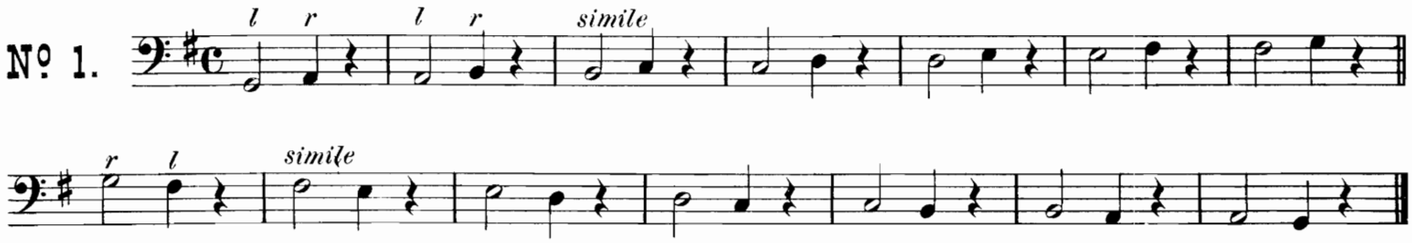
3. Wechsel der Füsse, wobei die Taste öfter nach einander gespielt wird.

Bemerkungen.

Durch die folgenden Übungen soll der Schüler den Wechsel der Füsse auf derselben Taste lernen. Dieser Wechsel findet statt, während die Taste öfter nach einander gespielt wird, oder während sie gehalten wird.

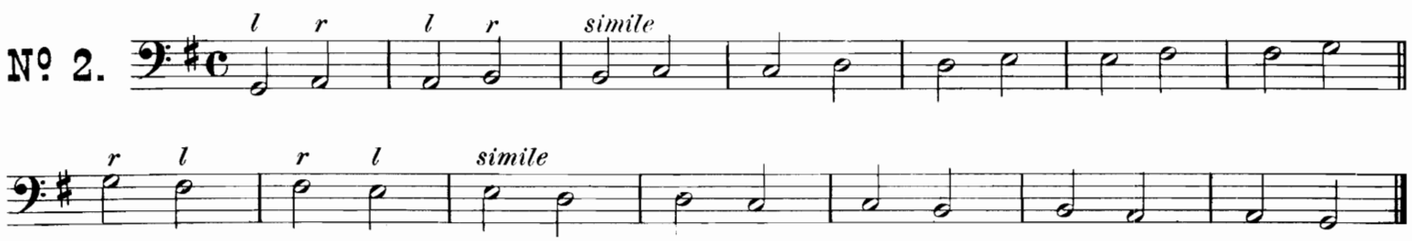
r = Spitze des rechten Fusses.
l = Spitze des linken Fusses.

Nº 1.

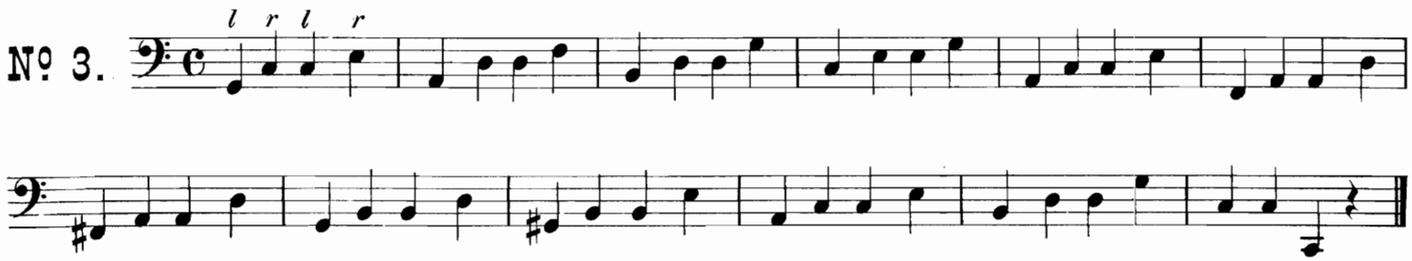


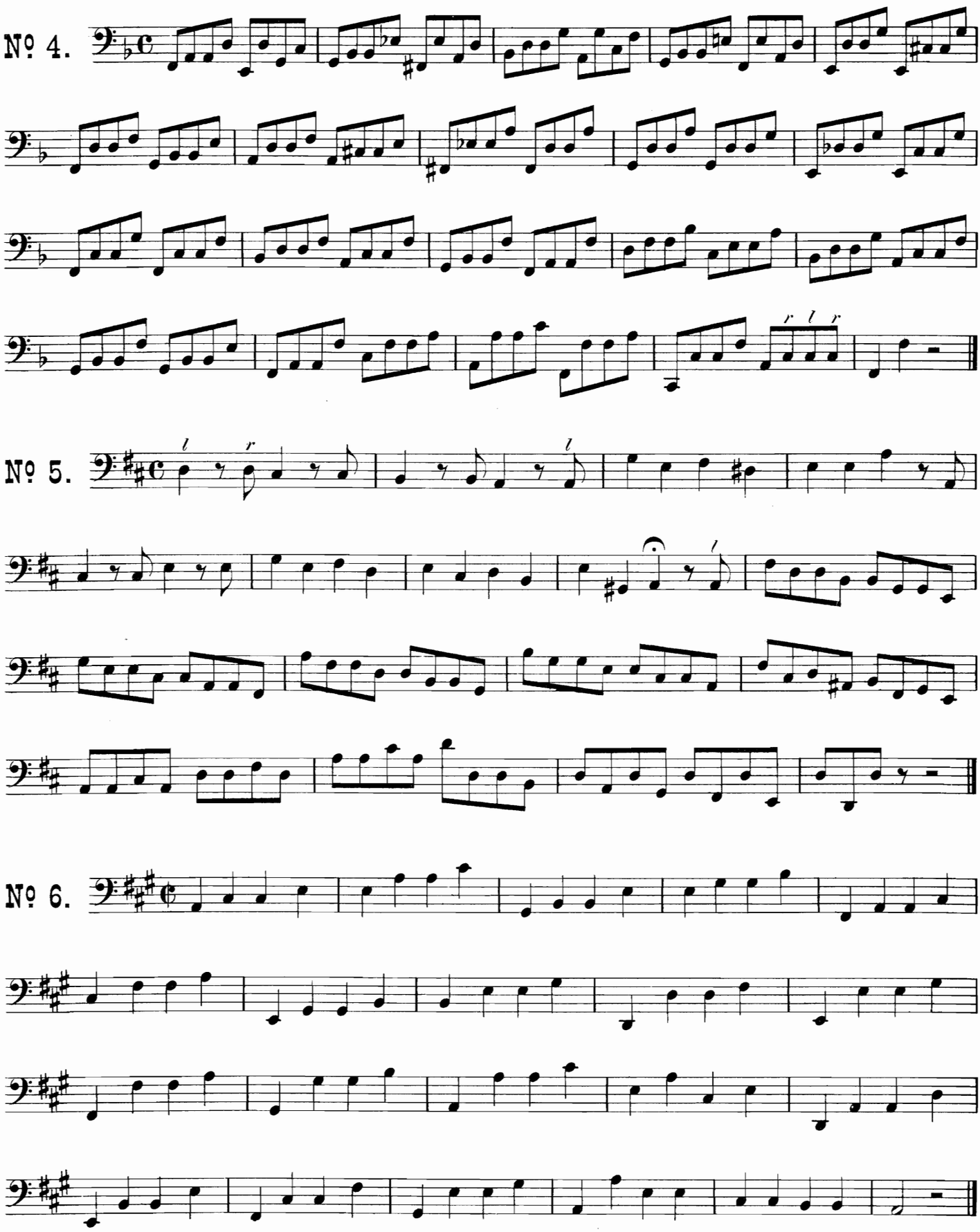
Wenn wie in der vorstehenden Übung zwischen den gleichen Noten immer eine Pause ist, so können die Füsse in ihrer natürlichen Stellung bleiben. Wenn aber wie bei den folgenden Übungen keine Pause ist, so muss, während der rechte Fuss im 1 Takte das a hält, sich der linke schon in Bereitschaft setzen, dass er, sobald die Taste vom rechten Fusse frei wird, sie fasst. Es ist daher nothwendig, dass der rechte Fuss vor dem linken gesetzt wird und der linke hinter dem rechten nachrücke, ohne dass sich beide Füsse streifen. Geschieht der Wechsel auf Obertasten, so ist dabei besondere Sorgfalt zu beachten. Wird die Übung abwärts gemacht, so bleibt dieselbe Stellung der Füsse beibehalten. Der Schüler versuche auch noch andere Tonleitern auf dieselbe Weise wie Nº 1 und 2 zu üben.

Nº 2.



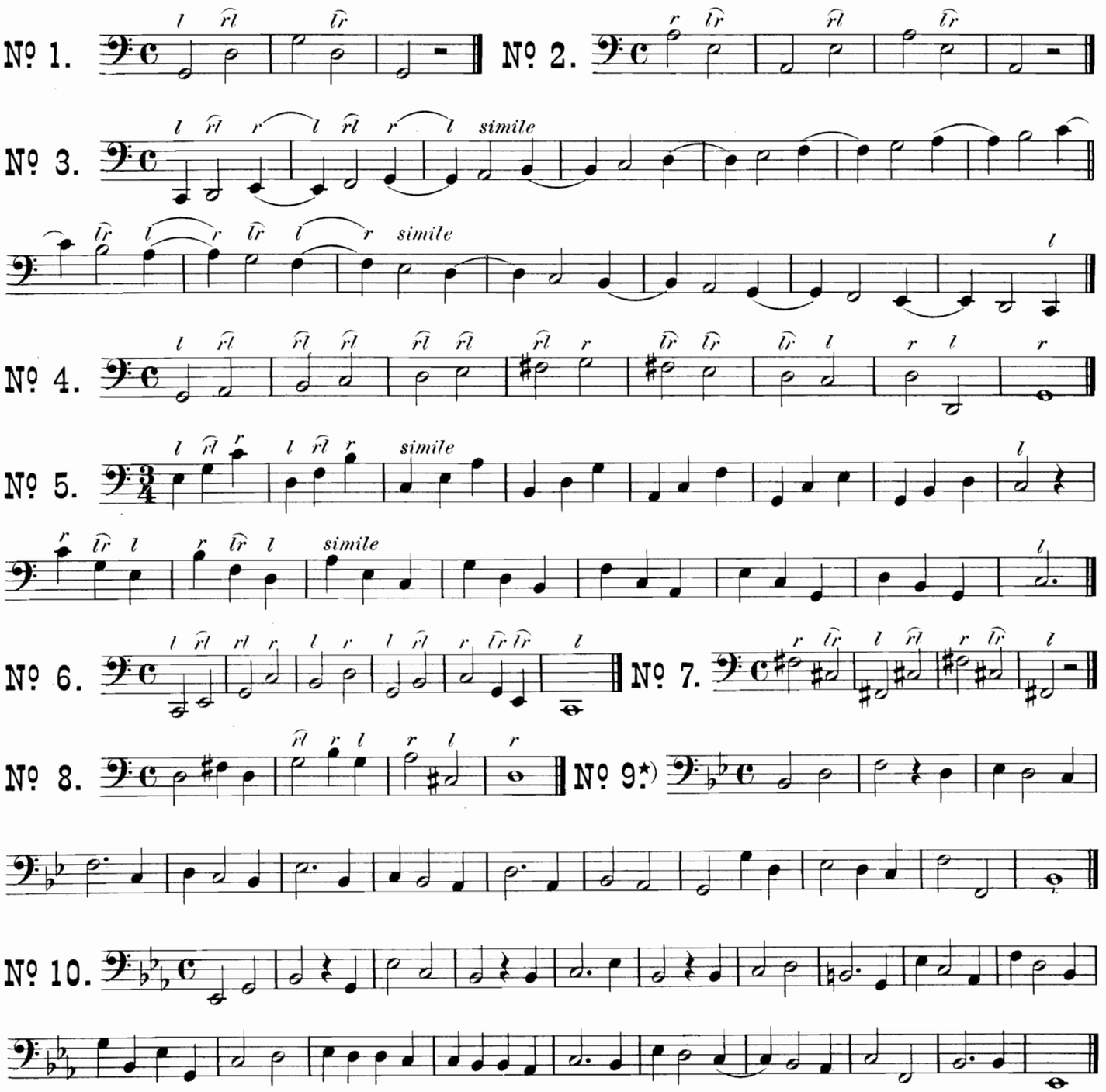
Nº 3.




№ 4.
№ 5.
№ 6.

4. Wechsel der Füsse, während die Taste gehalten wird.

Hier wird ein Fuss von dem anderen auf derselben Taste abgelöst, und zwar: Drückt der rechte Fuss eine Taste nieder, so wird, während er sie hält, der linke Fuss auf dieselbe Taste gesetzt, darnach der rechte die Taste verlassen kann; oder umgekehrt: Der linke Fuss drückt zuerst die Taste nieder, während er sie hält, setzt der rechte auf ihr ein, und der linke wird frei. Die Stellung der Füsse bleibt, wie oben angegeben ist, damit ein Fuss den anderen nicht streife oder in seiner Bewegung hindere. Besonders zu beachten sei, dass die Taste, welche gehalten wird, während des Wechsels der Füsse nicht neuerdings angeschlagen wird. Dieser Wechsel wird mit Buchstaben, welche mit einem Bogen verbunden sind, bezeichnet, und zwar so: $\overset{\frown}{lr}$ oder $\overset{\frown}{rl}$. Aus den folgenden Beispielen kann man ersehen, mit welchem Vortheil dieser Wechsel der Füsse sich anwenden lässt und z. B. entweder bei grösseren Sprüngen, oder bei stufenweisen Fortschreitungen, jedoch wenn sie nicht schnell ausgeführt werden dürfen, weil bei schneller Bewegung ein solcher Wechsel nicht möglich ist, da er nur aufhalten würde. In solchen Fällen wird oft ein Fuss allein von einer Taste zur anderen gehen, oder das Unter- und Übersetzen angewendet werden müssen, worüber später gesprochen werden wird.



*) Von hier ab soll der Schüler selbst den Wechsel richtig finden.

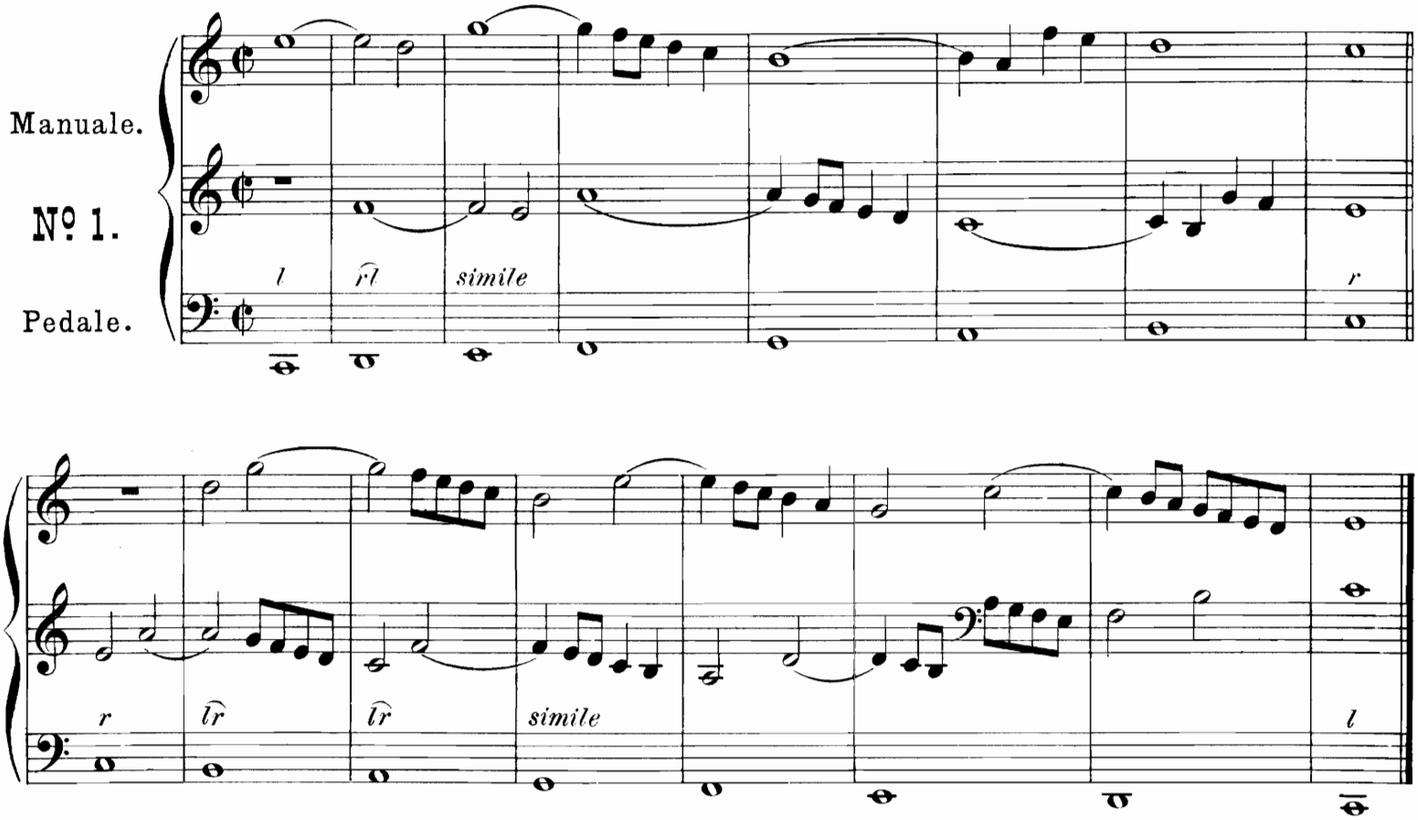
III. Übungen für das Manuale und Pedale.

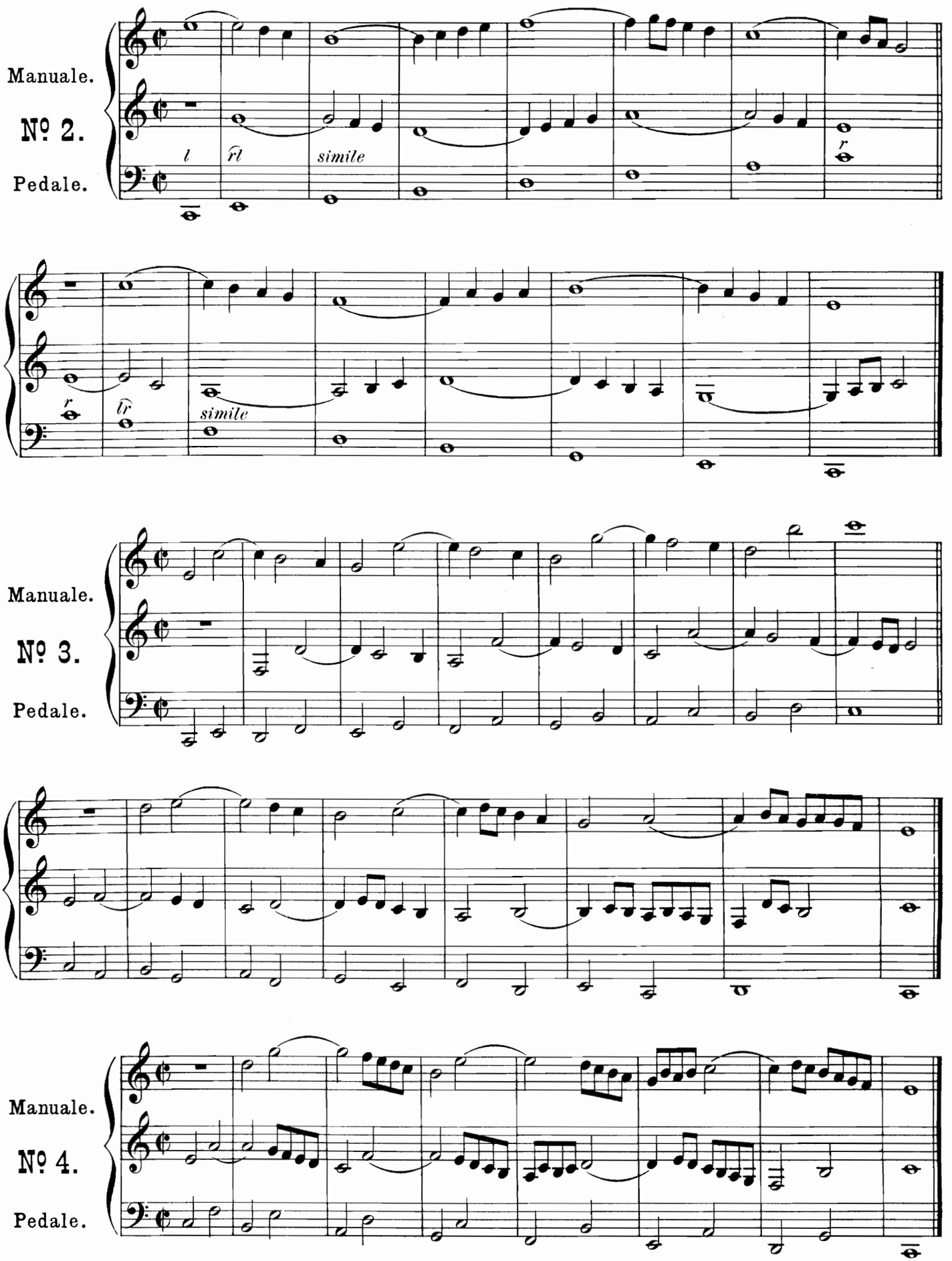
Vorbemerkung.

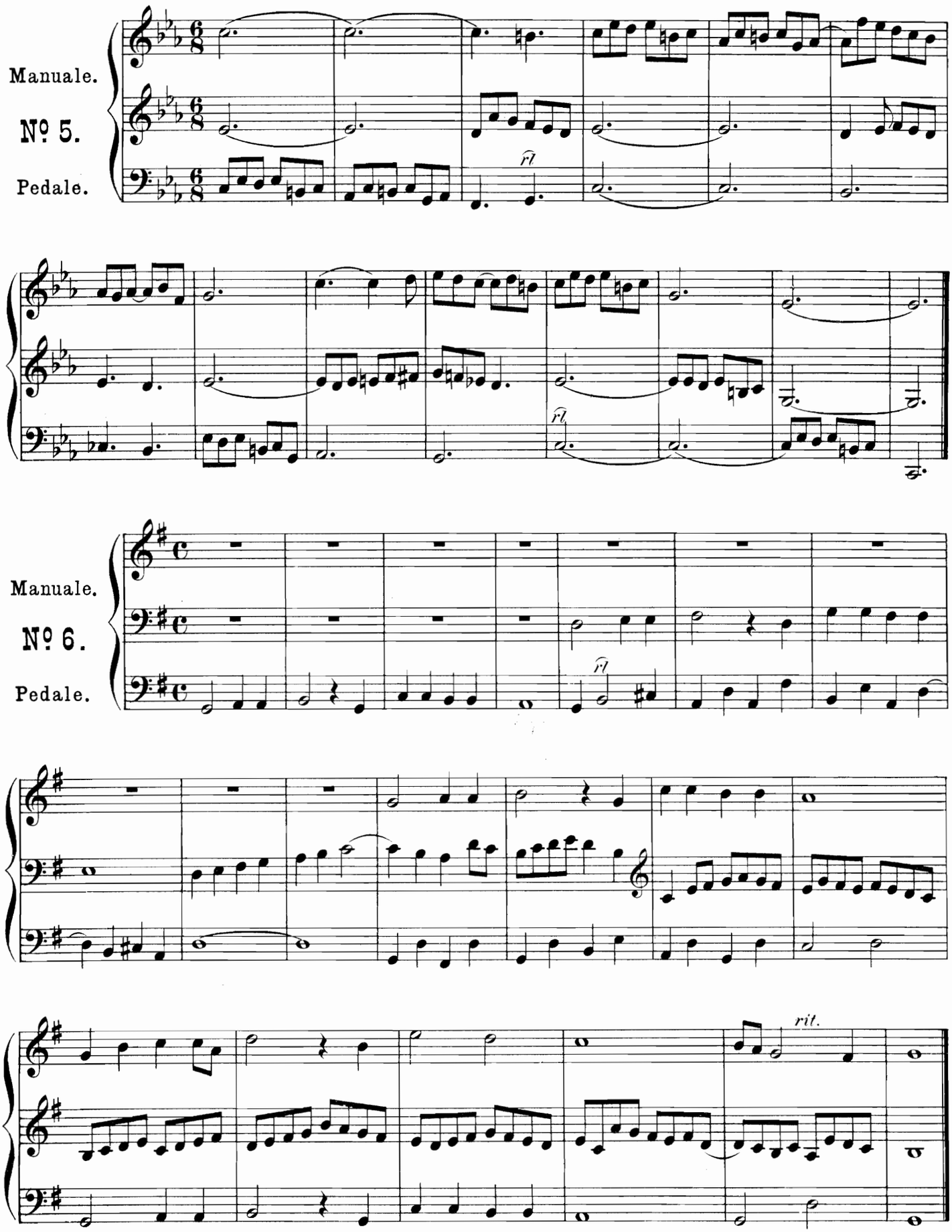
Die meisten Orgelcompositionen haben drei Zeilen, wovon die unterste für das Pedale, die beiden oberen für das Manuale sind. Doch findet man oft auch, dass die Pedalstimme keine eigene Zeile dafür hat, sondern sie steht als Bassstimme in der Zeile für die linke Hand. Dabei finden sich dann die Bezeichnungen wie **con Ped.** oder kurz **Ped.** *(mit Pedal)*, wenn dasselbe gebraucht, **senza Ped.** *(ohne Pedal)*, wenn es nicht gebraucht werden soll, oder **Manuale** auch **Manualliter**, welches bedeutet, dass man längere Stellen oder ganze Tonstücke nur mit dem Manuale zu spielen hat. Die Bezeichnung aber **Man.und Ped.** sagt, dass der Bass mit dem Manuale und Pedale zu spielen ist, was namentlich bei Stellen mit vollem Werke *(Pleno)*, wenn bei einer Orgel das Manuale nicht zum Pedale gekoppelt werden könnte (d. h. es fehlt ihr die Pedalkoppel was wohl selten vorkommt), und da ist es in diesem Falle sehr nothwendig. Kommen Stellen vor, wo das Pedal nicht zugleich mit der Bassstimme des Manuales spielen soll, so ist dafür die Bezeichnung **Pedale obligat** *(Ped. oblig.)*. Auch findet man noch die Bezeichnung **Pedale doppelt** *(Ped. dopp.)*, wenn dasselbe zwei Töne, meistens Octaven (seltener andere Intervalle), spielen soll.

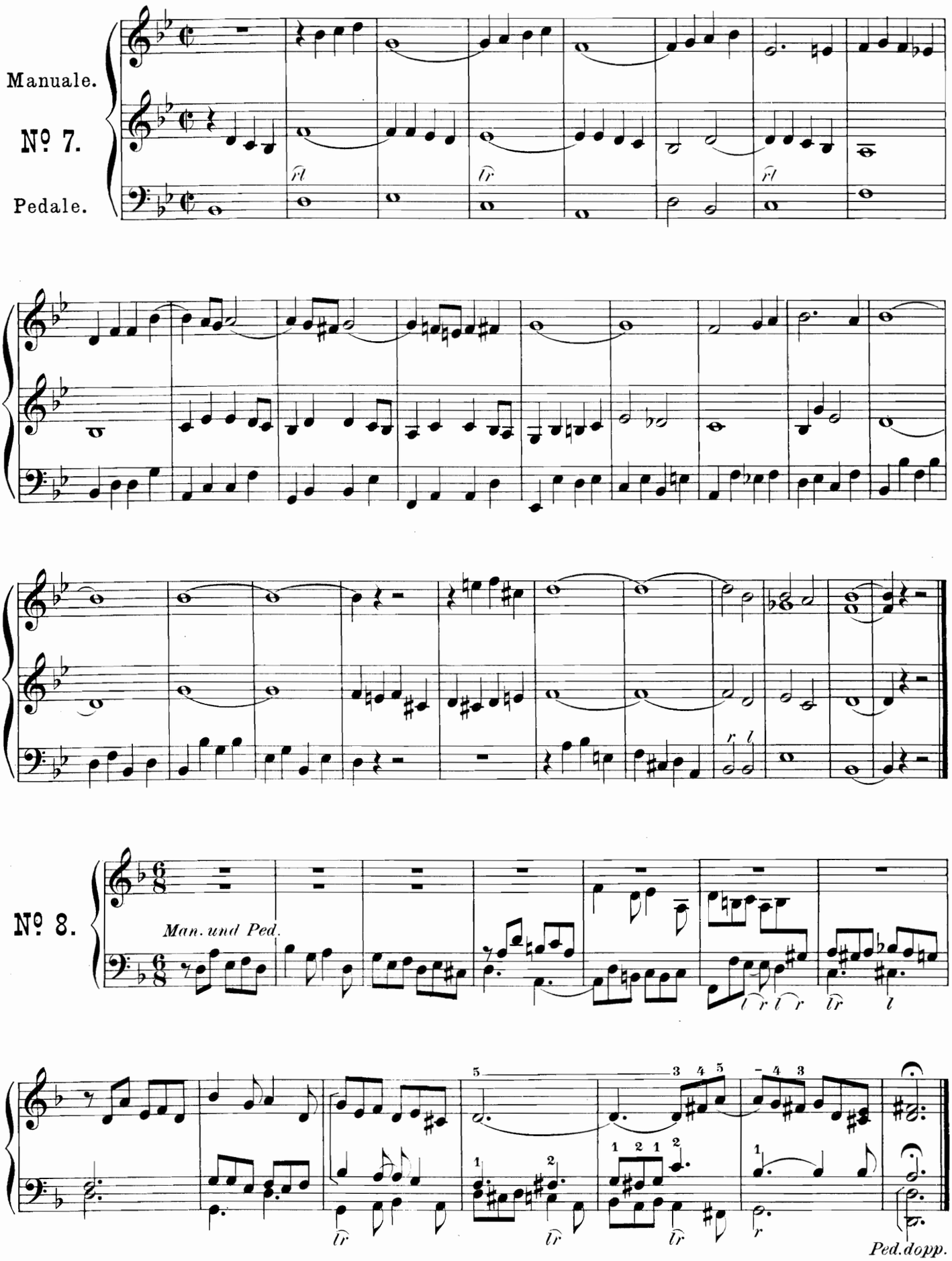
Der Orgelschüler soll sich, und zwar gleich vom ersten Unterrichte an, besonders im obligaten Pedalspiele üben, denn es ist nicht leicht die Unabhängigkeit vom Basse zu erhalten. Indem die linke Hand vom Clavierspiel aus gewöhnt ist, den Bass zu spielen, so erfordert es grosse Übung, sie eine oder zwei Mittelstimmen ausführen zu lassen, während der Bass mit den Füssen gespielt wird.

Manuale: 2 8füssige Stimmen; Pedale: Subbass 16'und Octav oder Cellobass 8'.

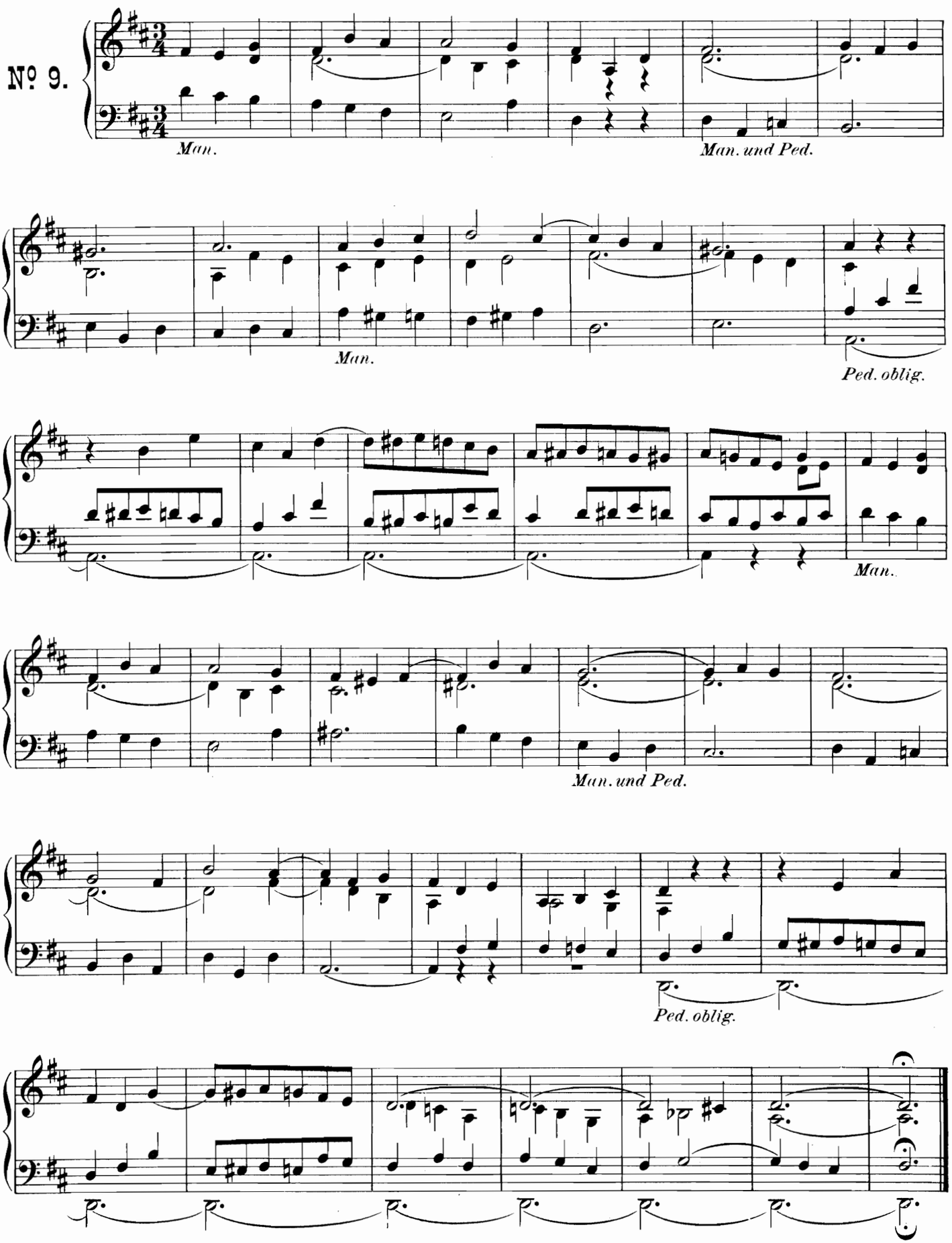



Manuale.
№ 2.
Pedale.
l
rl
simile
r
r
lr
simile
Manuale.
№ 3.
Pedale.
Manuale.
№ 4.
Pedale.


Manuale.
№ 5.
Pedale.
rit.
Manuale.
№ 6.
Pedale.
rit.


Manuale.
Nº 7.
Pedale.
Nº 8.
Man. und Ped.
Ped.dopp.

Nº 9.



Dritter Theil.

A. Übungen für das Pedal allein.

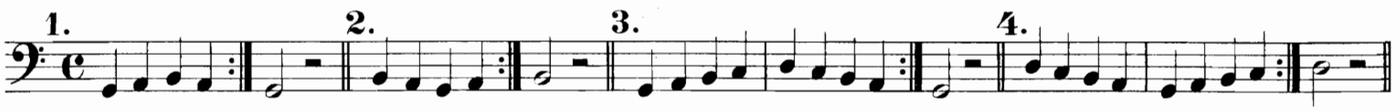
5. Das Unter- und Übersetzen der Füsse.

a. Auf Untertasten allein, mit stufenweisen Fortschreitungen.

Bemerkungen.

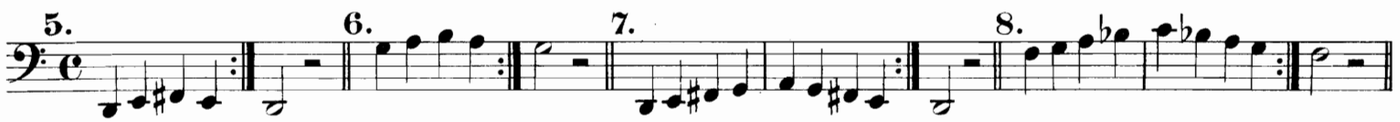
Im allgemeinen gilt, dass bei aufsteigenden Reihen der linke, bei absteigenden der rechte Fuss beginnt, und dass bei aufsteigenden Reihen das Über=, bei absteigenden das Untersetzen angewendet wird.

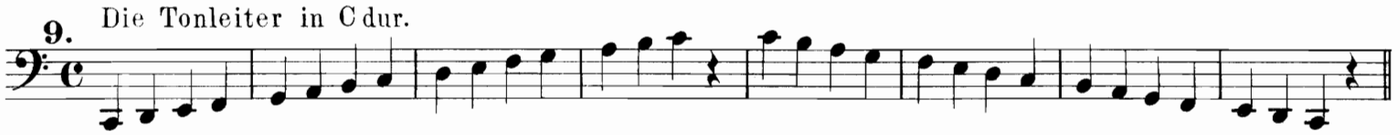
Der übersetzende Fuss setzt die Spitze voran in nächster Nähe der Obertasten auf die Taste, während der andere die Spitze mehr in der Mitte derselben aufsetzt. Dieselbe Stellung der Füsse bleibt beim Untersetzen, und zwar der untersetzende Fuss setzt seine Spitze auf die Mitte der Taste, während der der andere vorne seine Spitze aufsetzt. Der Fuss, welcher beim Unter= und Übersetzen vorne aufgesetzt wird, soll seine Ferse ein wenig heben und auswärts setzen, dadurch eine freie, ungehinderte Bewegung der Füsse erreicht wird. Bei manchen Übungen ist es einerlei, ob man sie mittels Unter= oder Übersetzen ausführt. So z. B. kann die folgende Übung 1 mit dem rechten oder linken Fuss beginnen; Einfluss darauf haben eben nur die vorhergehenden oder nachfolgenden Tasten.



Bei den obigen Übungen 1 und 3 wird der linke Fuss beginnen, und es wird derselbe über den rechten setzen; bei 2 und 4 wird der rechte Fuss beginnen und unter den linken setzen. In allen vier Fällen hat der linke Fuss seine Stellung vor dem rechten, und dieser steht hinter dem linken.

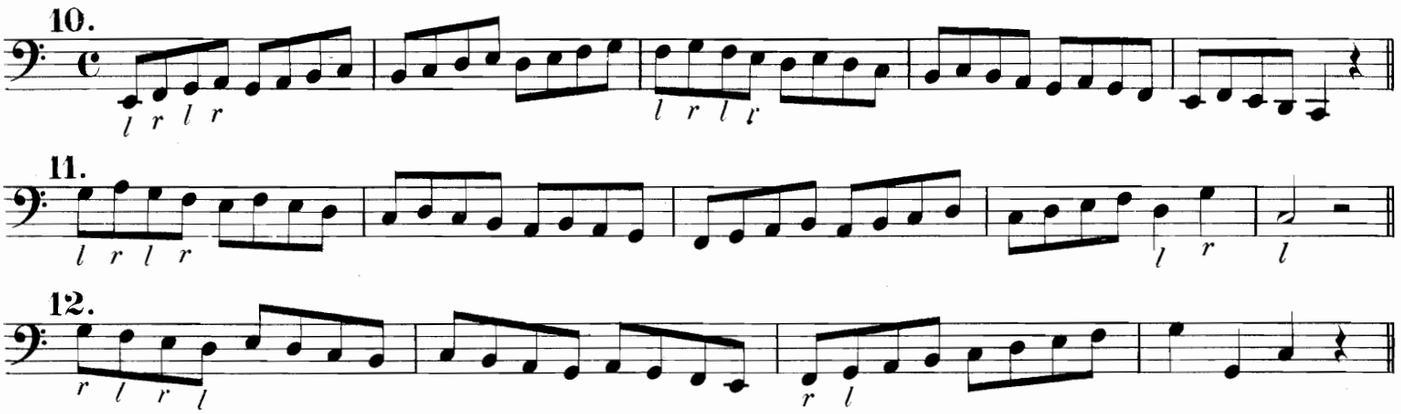
Der Schüler nehme noch ähnliche Übungen im Umfange von 3 bis 5 Tönen in allen Theilen des Pedales durch, z. B.



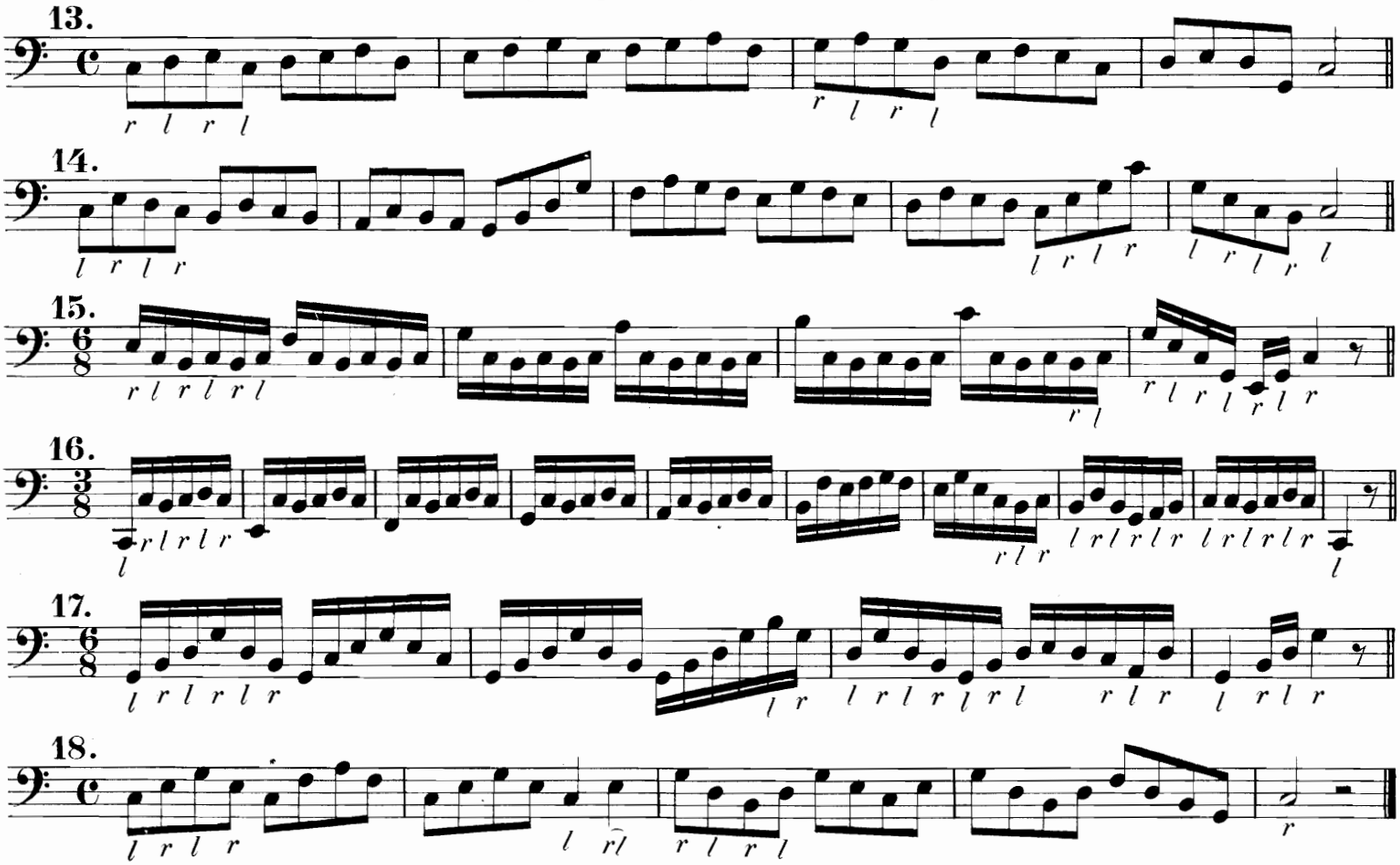


Der linke Fuss beginnt und setzt über den rechten;*) damit aber im Absteigen die Stellung der Füsse nicht geändert werden muss, beginnt auch hier der linke, und der rechte setzt unter. Wie schon früher bemerkt wurde, werden diese und die nächsten Übungen vorerst langsam und sehr gebunden ausgeführt.

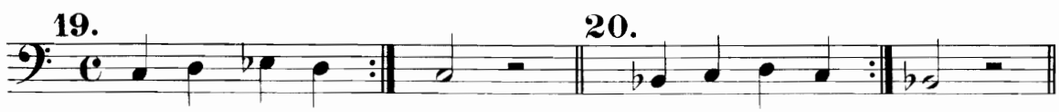
*) Hier könnte auch in der tiefen Octave der linke Fuss hinter dem rechten bleiben und erst von der 2. Octave an über den rechten setzen; dasselbe Verfahren hätte dann auch im Absteigen Geltung.



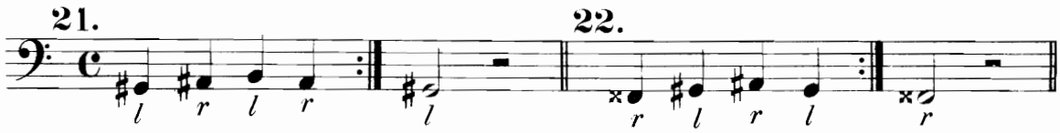
b. Mit sprungweisen Fortschreitungen.



6. Übungen mit Unter- und Obertasten.

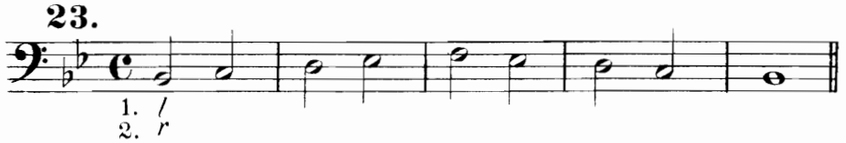


Bei den vorstehenden Übungen 19 und 20 hängt die Stellung der Füsse davon ab, mit welchem begonnen wird; beginnt der linke Fuss, so steht er vor und der rechte zurück, beginnt der rechte, so steht dieser vor und der linke zurück. Man übe beide Arten.



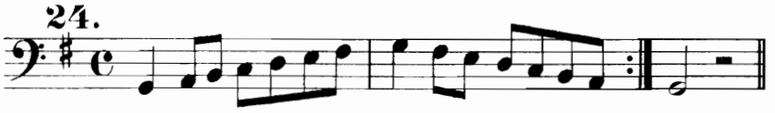
Beim Gebrauch der Ober- und Untertasten muss die Stellung der Füsse öfter gewechselt werden. Der Schüler übe dafür nachstehendes Beispiel auf zwei Arten, und zwar beginne er es vorerst mit dem linken und dann mit dem rechten Fusse.

23.



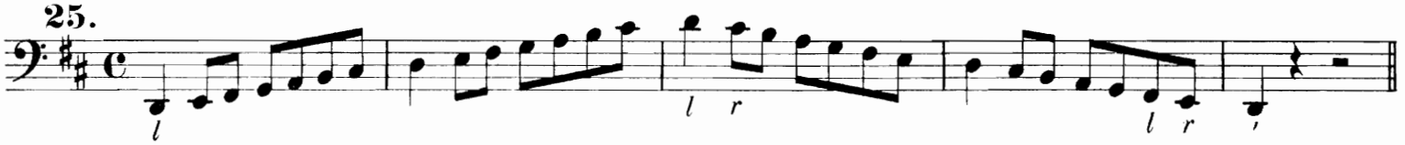
Die G-dur Tonleiter.
Der linke Fuss fängt an und wird vorne, der rechte hinter denselben gesetzt.

24.



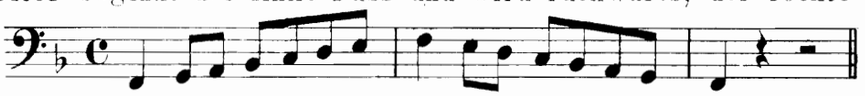
Bei der **D-dur Tonleiter**, sobald sie zwei Octaven durchläuft, beginnt der linke Fuss und steht in der ersten Octave voran; in der zweiten muss die Fussstellung verändert werden, da der rechte auf die Obertasten fis und cis kommt.

25.



In der **F-dur Tonleiter** beginnt der linke Fuss und wird rückwärts, der rechte vorne gesetzt.

26.

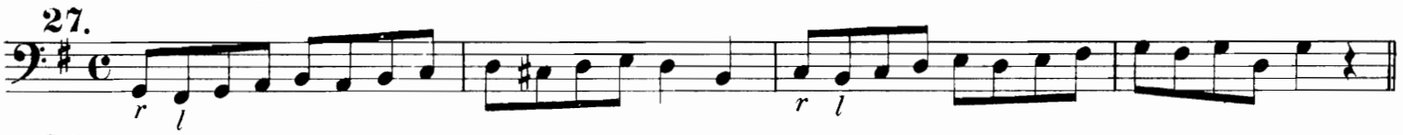


Wird dieselbe weiter aufwärts geführt, so muss wieder die Fussstellung wechseln, weil in der zweiten Octave der linke Fuss auf das ♭ kommt.

Nach dem Bisherigen übe der Schüler einige Tonleitern: a, d, g-moll *(melodisch und harmonisch)* und **B-dur**, und suche dabei die Fussstellungen selbst zu treffen.

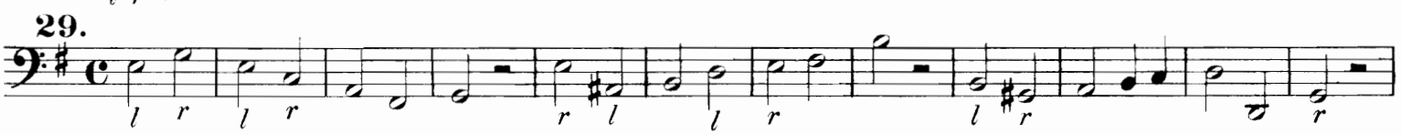
Nachstehende Beispiele zur weiteren Übung dafür:

27.

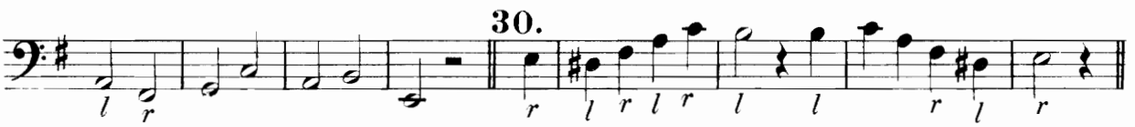


28.

29.

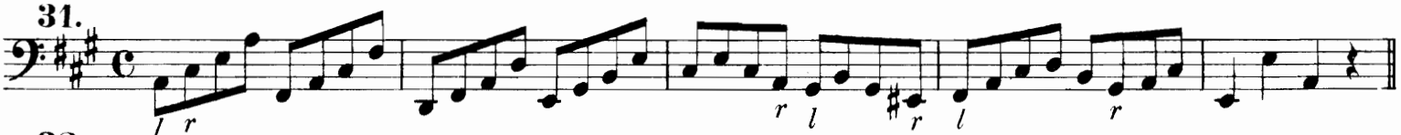


30.

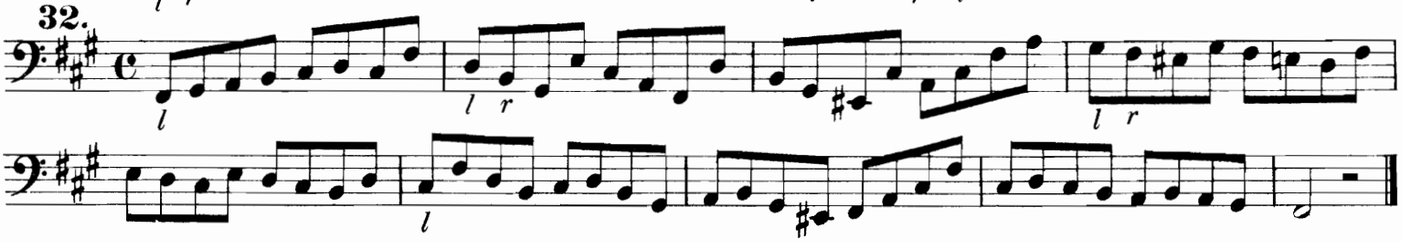


Das letzte Beispiel auch um eine Octave tiefer zu spielen.

31.



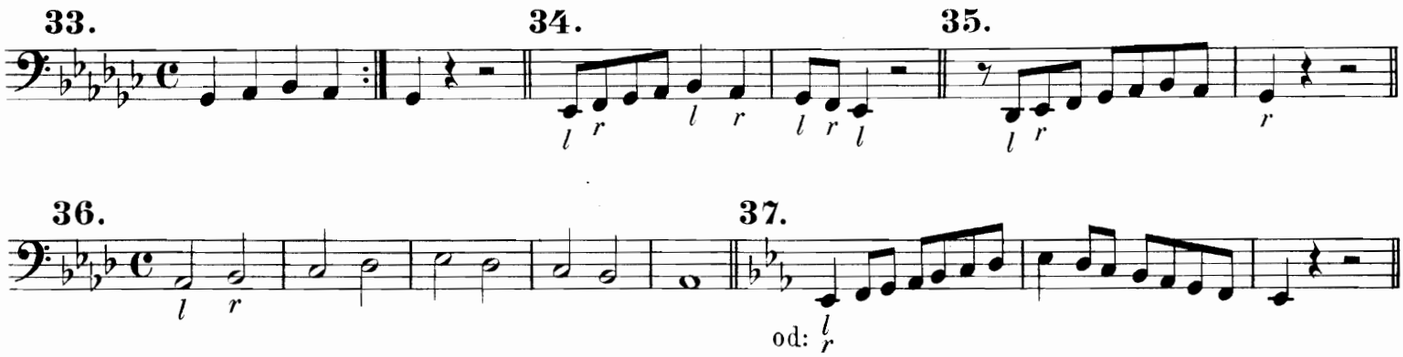
32.



7. Unter- und Übersetzen auf Obertasten.

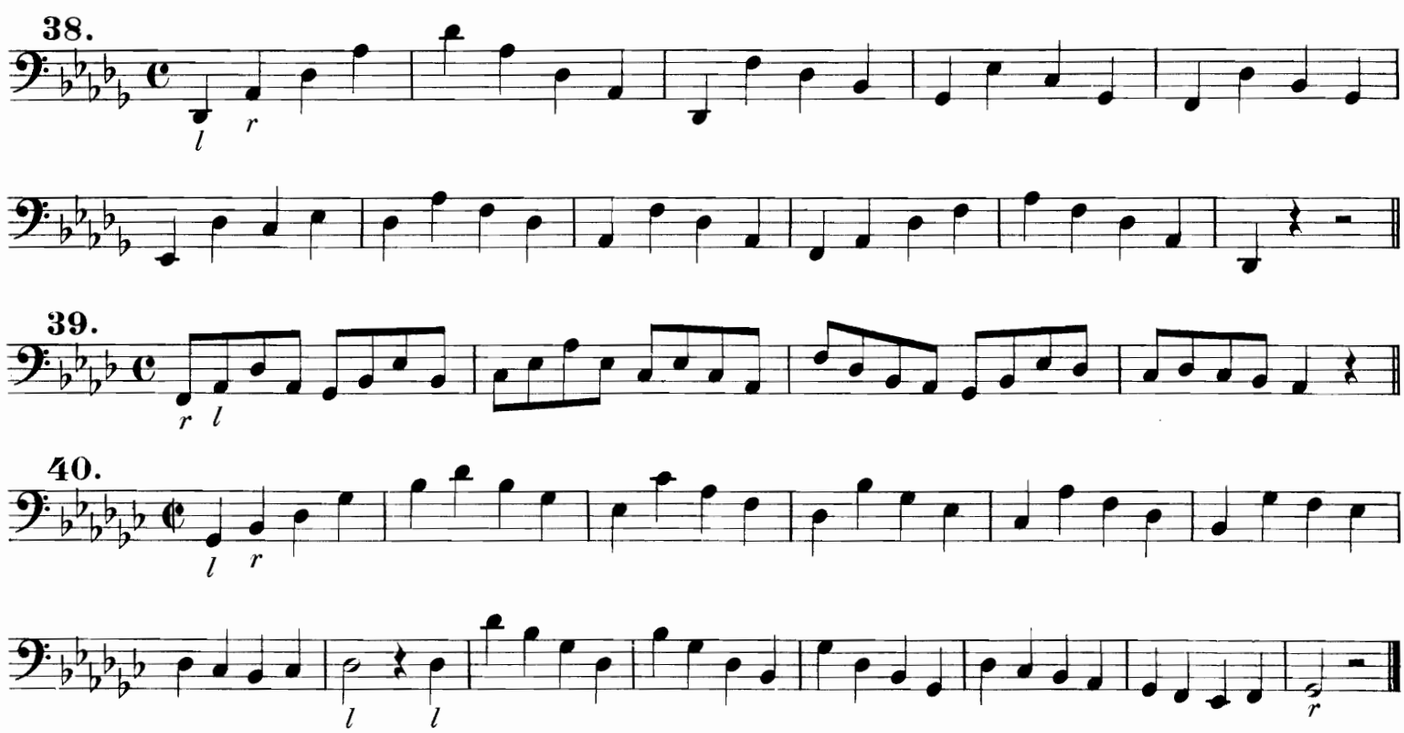
Der übersetzende Fuss muss vorne, der untersetzende rückwärts auf die Obertaste gesetzt werden. Beginnt bei den folgenden Beispielen der linke Fuss, so kann er entweder vorne, oder rückwärts aufgesetzt werden; wird er vorne aufgesetzt, so setzt er dann über den rechten; wird er rückwärts aufgesetzt, so muss er untersetzen. Beginnt der rechte Fuss, so kann er ebenfalls endweder vorne, oder rückwärts gesetzt werden und je nachdem entweder über-, oder untersetzen.

Das Übersetzen bei einer Folge von zwei oder drei Obertasten erfordert immerhin besondere Sorgfalt und muss mit der äussersten Spitze bei sehr erhobener Ferse des Fusses geschehen.

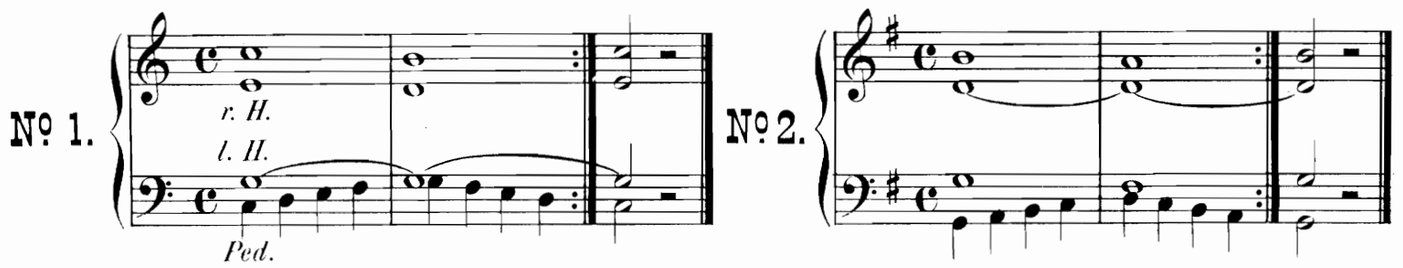


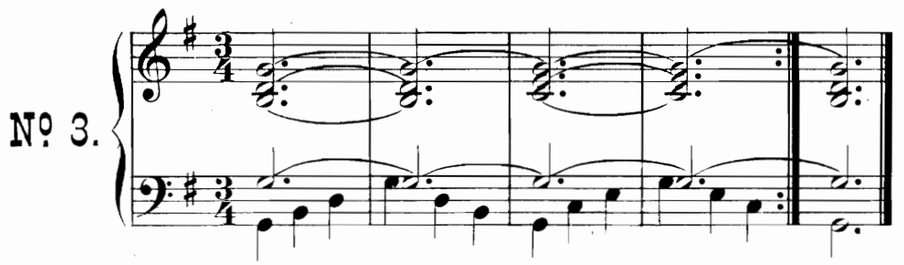
Beginnt in Nº 37. der linke Fuss, wird der rechte bei der 2ten Stufe voran gestellt und bleibt immer voran. Beginnt aber der rechte Fuss, so kann von *as* an der linke voran gesetzt werden. Man übe beide Arten.

Nun übe der Schüler nach diesen Andeutungen noch folgende Tonleitern, wobei er die Fussstellungen selbst treffen wird, und zwar: C, F, B, Es, Cis und Gis-moll auf beide Arten *(melodisch und harmonisch;)* dann As, Des, Ges, E und H-dur.

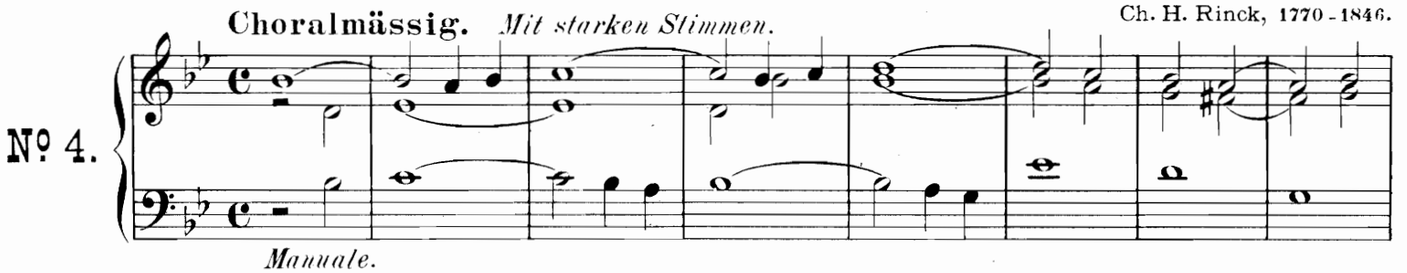


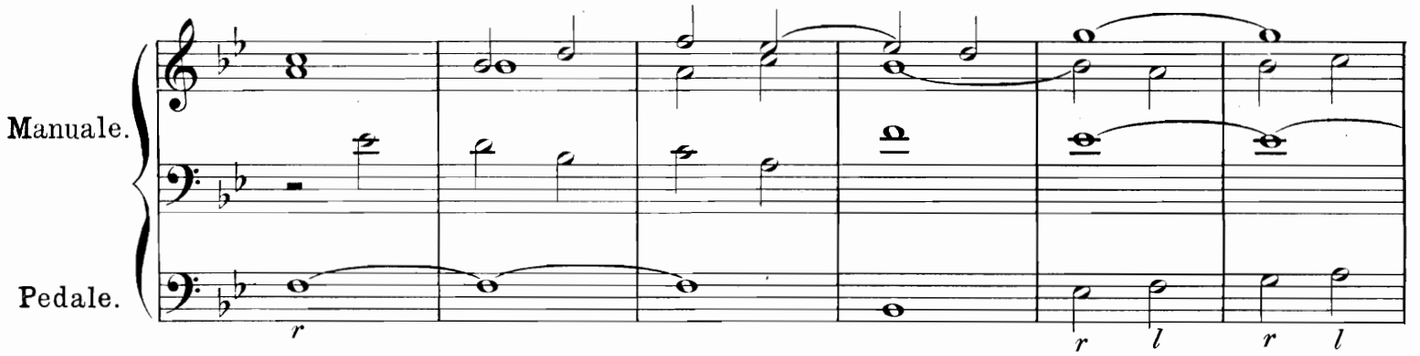
B. Für das Manuale und Pedale.

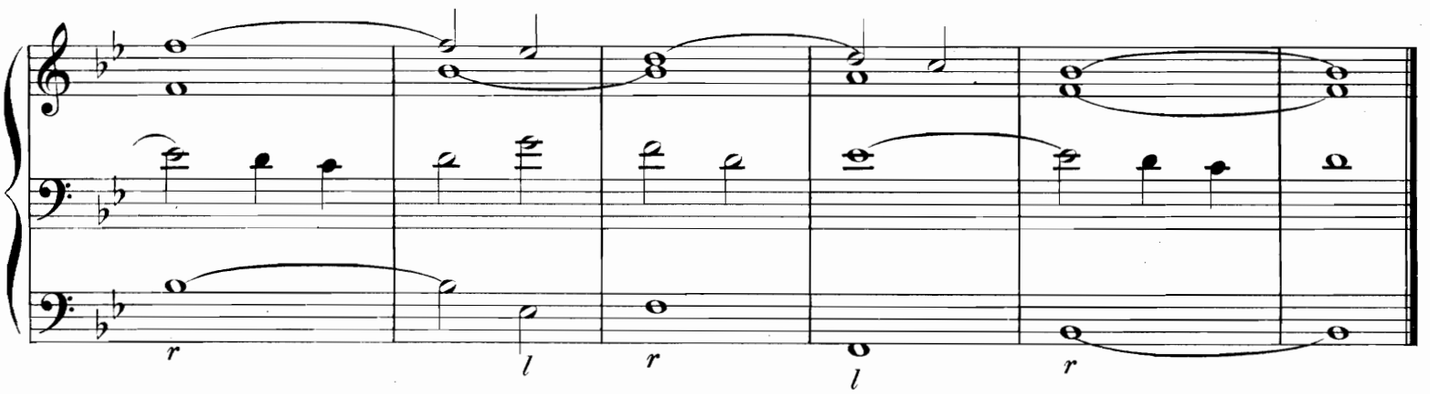




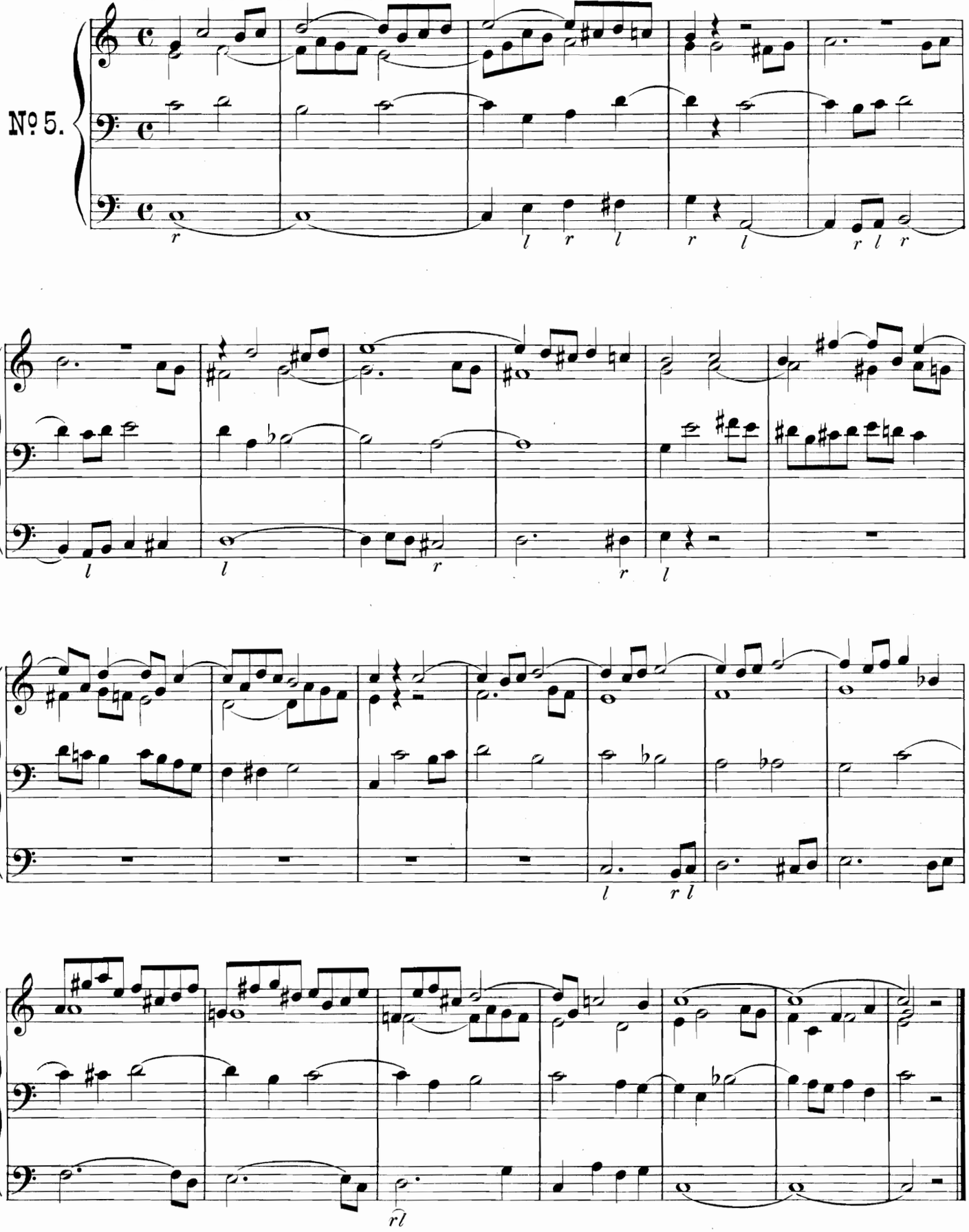
Die vorhergehenden Beispiele 1, 2 u. 3 wiederhole man sehr oft und versuche sie dann in mehreren anderen Tonarten zu spielen.
Zur weiteren Übung nehme man die Beispiele 1 u. 2 auf Seite 37 u. 38 vor, und zwar statt des Wechsels der Füsse auf ein und derselben Taste dafür das Über- und Untersetzen.







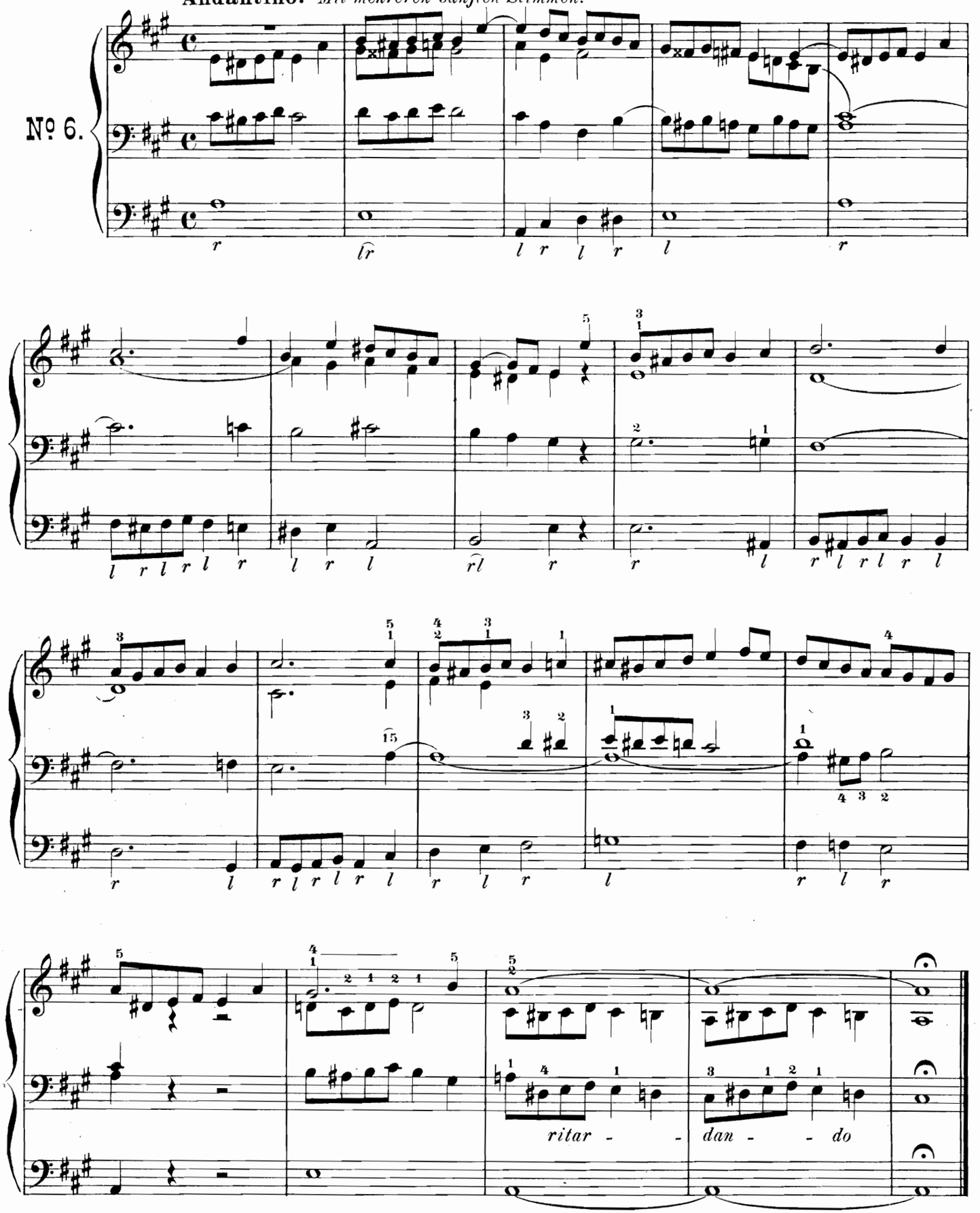
Moderato. *Mit starken Stimmen.* Rinck.



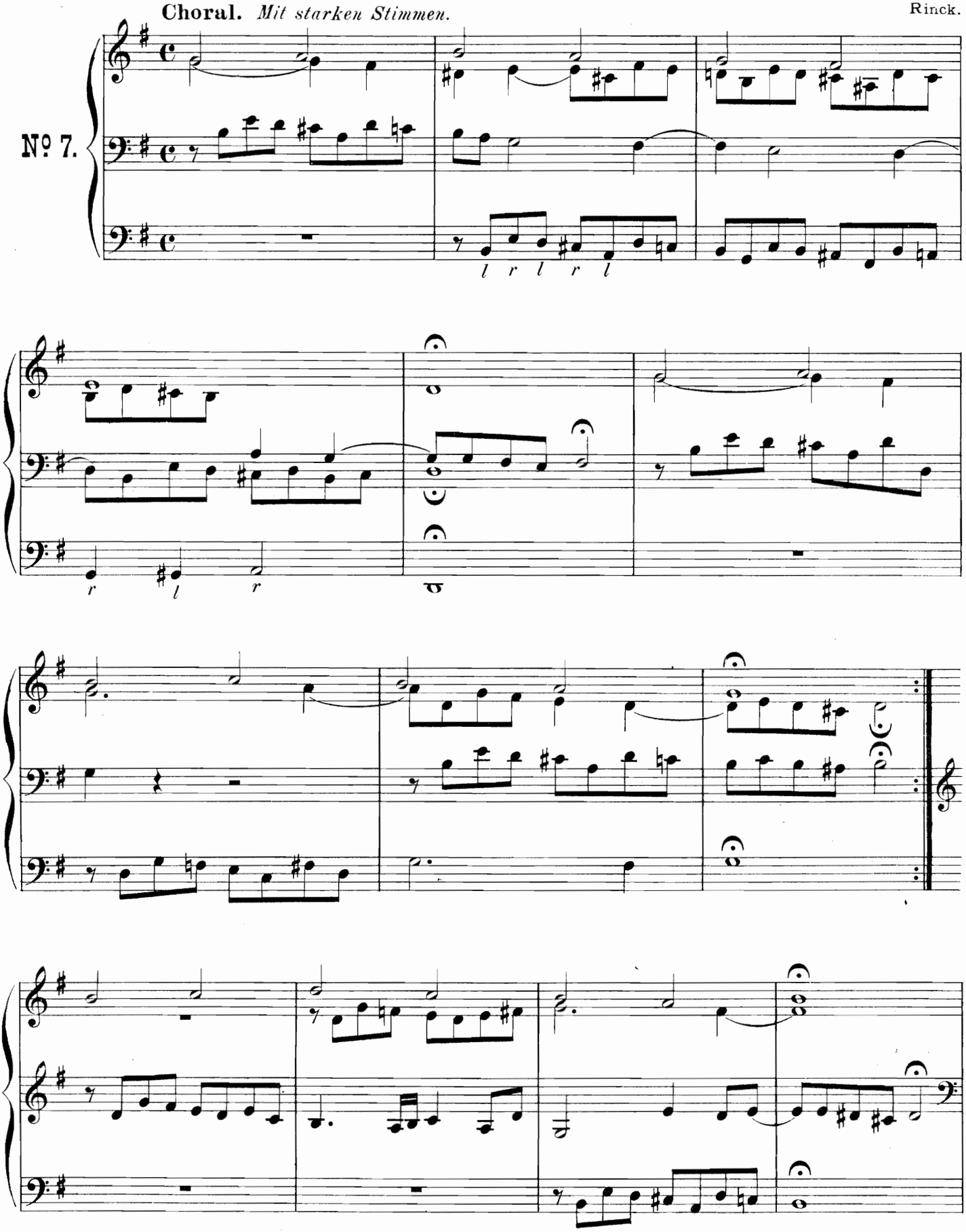
Andantino. *Mit mehreren sanften Stimmen.*

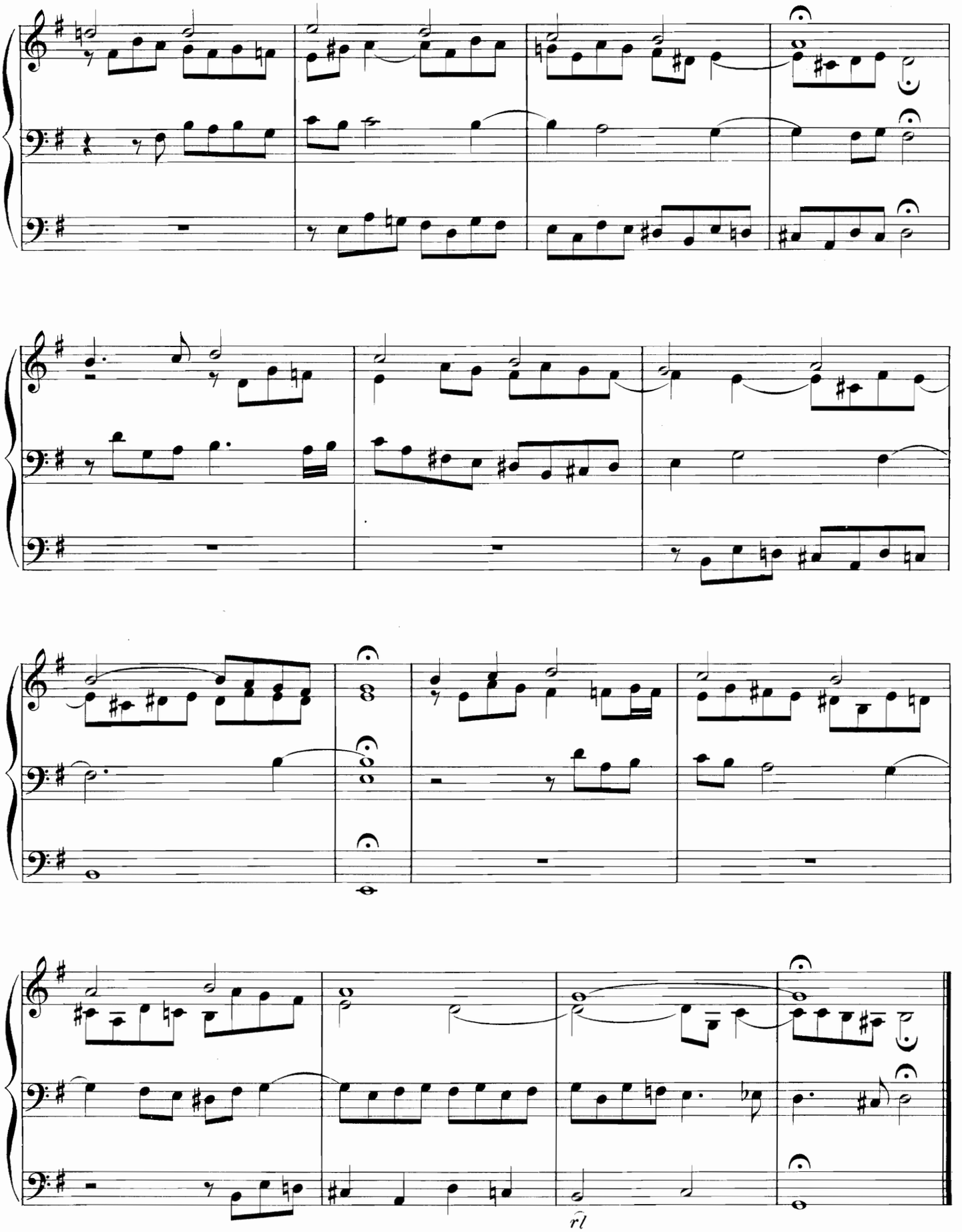
A. Hesse, 1809-1863.

№ 6.



Choral. *Mit starken Stimmen.* Rinck.



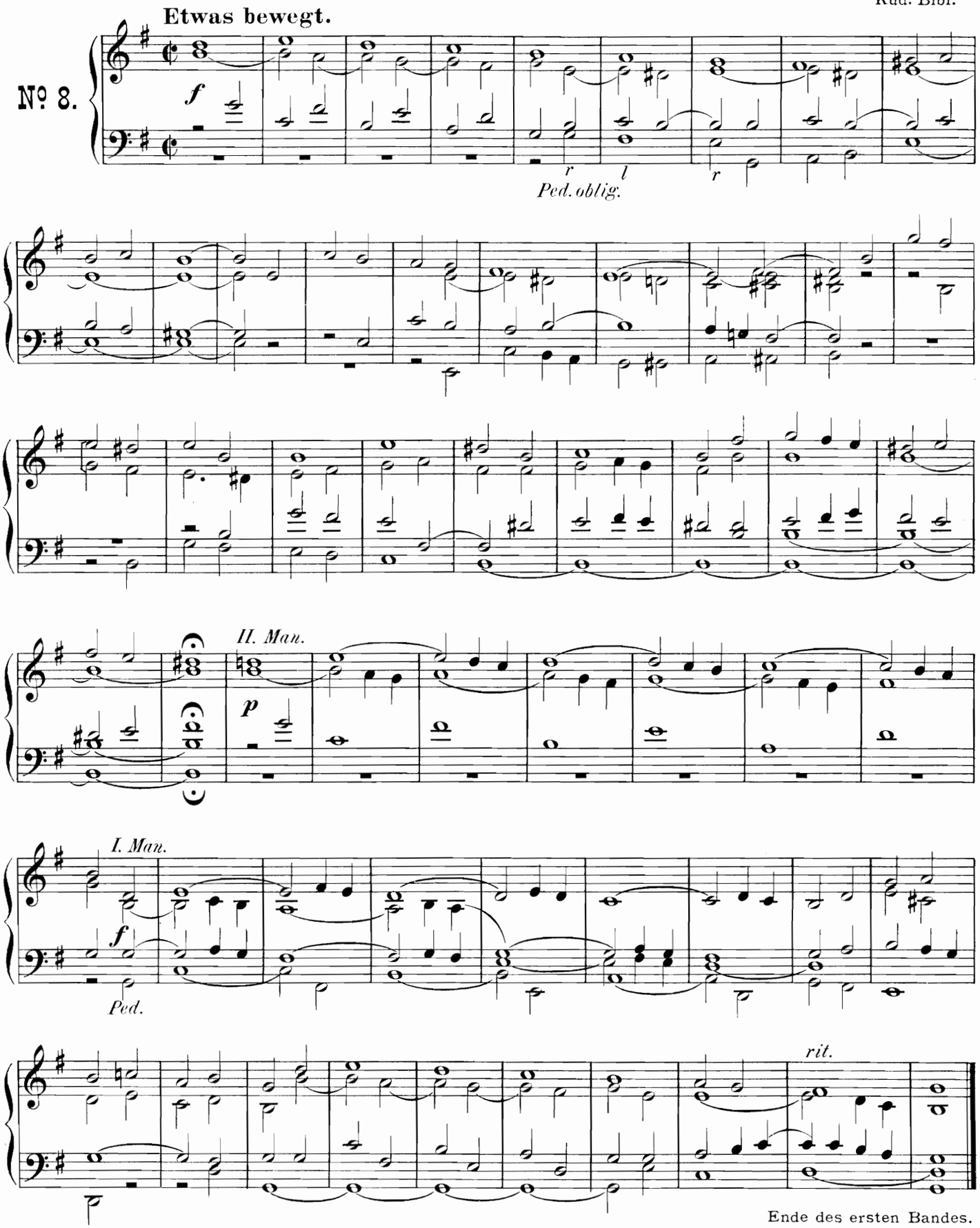

rl

Für zwei Manuale Forte und Piano.

Rud. Bibl. *)

Etwas bewegt.

№ 8.



Ende des ersten Bandes.

*) Aus Op. 53 № 5. „Zehn sehr leichte Präludien“ Leipzig bei Max Brockhaus.