



ELIAS QUIDEM VENTURUS EST, ET RESTITUET OMNIA.

Lalande Library of Rare Books

DICO VOBIS, QUIA ELIAS JAM VENIT, ET NON

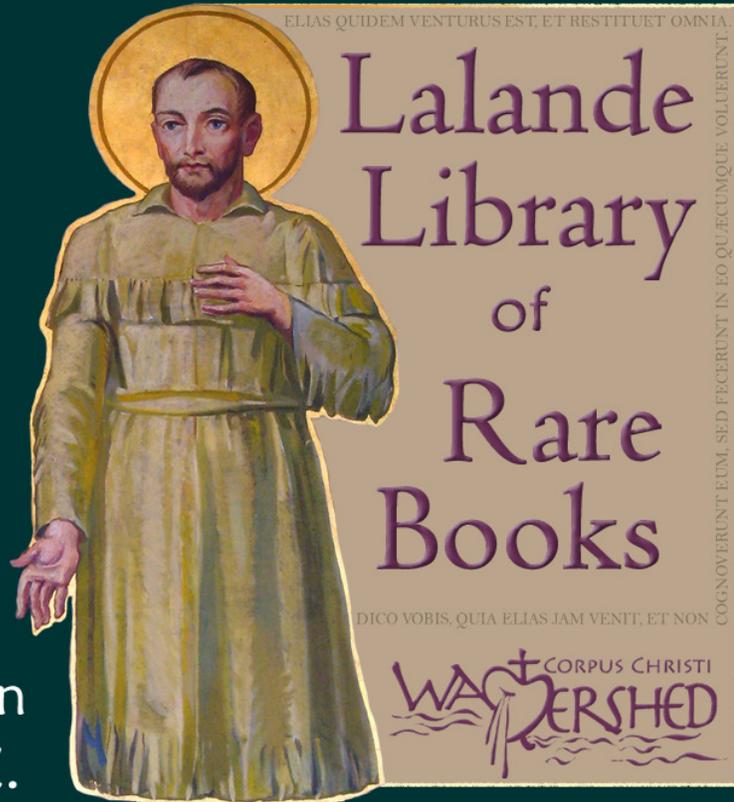


COGNOVERUNT EUM, SED FECERUNT IN EO QUAE CUMQUE VOLUERUNT.

<http://lalandelibrary.org>

*Saint Jean de Lalande,
pray for us!*

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to Corpus Christi Watershed, a 501(c)3 Catholic Artist Institute, located in Corpus Christi, TX.



For more information, please visit:

<http://ccwatershed.org/>



1874 : : Oberhoffer's *SCHOOL for the CATHOLIC ORGANIST*

Die Schule des katholischen Organisten.

Theoretisch-praktische Orgelschule

verfasst

und Sr. Hochwürden dem Herrn Dr. Franz Witt, Präsident des allgem. deutschen Cäcilienvereins zugeeignet

von

^{heinrich}
H. Oberhoffer,

Professor der Musik in Luxemburg und Mitglied der Akademie für Musik „St. Cäcilia“ in Rom.

Op. 36.

Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage.

TRIER, 1874.

Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

not
a complete
copy 06

Music

1117

185

013

1874

Fr. Lintz'sche Buchdruckerei in Trier.

Transfer to
Music
12.5.04

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite		Seite
Erster Abschnitt.			
Uebungen zur Erlernung des Fingersatzes . . .	1	§ 20. *) Der verminderte Septimenakkord als Modulationsmittel	145
Kleine Orgelstücke zum Auswendiglernen . . .	9	§ 21. Die Begleitung des deutschen Kirchen- liedes	150
Zweiter Abschnitt.		§ 22. **) Der Orgelpunkt	157
§ 1. Das Tonsystem	22	Vierter Abschnitt.	
§ 2. Die Intervalle	27	§ 23. Das Pedalspiel	159
§ 3. Consonanz und Dissonanz	29	Orgelstücke in den Kirchentönen . . .	181
§ 4. Die Verwandtschaft der Tonarten	32	Fünfter Abschnitt.	
§ 5. Die Dreiklänge	33	§ 24. Der Satz- und Periodenbau	189
§ 6. Die Bewegungsarten der Stimmen; Quinten- und Oktavenparallelen	40	§ 25. Die Lehre von der thematischen Arbeit und der Nachahmung	194
§ 7. Der unharmonische Querstand	44	Sechster Abschnitt.	
§ 8. Der verminderte und der übermäßige Dreiklang	45	§ 26. Der einfache und doppelte Contrapunkt	210
§ 9. Akkordverbindung; Schlussformeln und Cadenzen	47	§ 27. Die Fughette und die Fuge	220
§ 10. Die Harmonisierung der Tonleiter	53	Anhang I.	
§ 11. Die Septimenakkorde	55	Anleitung zur Registrirung, d. i. zur Zusammen- stellung und Mischung der Orgelregister . . .	256
§ 12. Der Nonenakkord	60	Anhang II.	
§ 13. Die Generalbassschrift	61	Das Harmoniumspiel	266
§ 14. Harmoniefremde Töne: a) der Vorhalt, b) der anticipirte Ton, c) die Durchgangs- note, e) die Wechsel- und Hilfsnote	68	Anhang III.	
§ 15. Die einfachste Modulationsweise	71	Die kirchlichen Verordnungen über das Orgel- spiel	266
§ 16. Die alterirten Dreiklänge u. Septimen- akkorde	73	*) Dieses Kapitel gehört noch unter den vori- gen Abschnitt.	
§ 17. Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes	74	**) Desgleichen. Die beiden Kapitel wurden aus Versehen hierhin gesetzt.	
Dritter Abschnitt.			
§ 18. Die Kirchentönenarten	75		
§ 19. Die harmonische Begleitung des lat. Chorals	81		

er geschrieben: Ces, d, f, as, und er steht dann in seiner dritten Umkehrung. Löst er sich nach Ges auf, so wird er geschrieben: Ces, eses, f, as, und er steht in der zweiten Umkehrung. Löst er sich nach A auf, so wird er geschrieben: H, d, f, gis, und er steht in seiner ersten Umkehrung.



Aufgabe. Der Schüler löse in enharmonischer Mehrdeutigkeit die verminderten Septimenakkorde Cis, e, g, be und Fis, a, c, es, nach den 4 Tonarten auf.

In dem verminderten Septimenakkorde kann man auch bei seiner Auflösung im Voraus jeden einzelnen Ton um eine halbe Tonstufe fallen lassen, wodurch der Hauptseptimenakkord der betreffenden Tonart zum Vorscheine kömmt. Beispiel:



Der fallende Ton liegt über der Dominante derjenigen Tonart, in die man den Akkord fortschreiten lassen will.

Aufgabe. Der Schüler nehme die gleiche Prozedur mit den beiden obigen Septimenakkorden vor.

Hat der Schüler sich Alles bis dahin Vorgetragene recht zu eigen gemacht, so ist er befähigt, sich an die Begleitung gegebener einfacher Melodien zu wagen. Wir brechen deshalb die Theorie der neuern Musik hier ab, um auf die alten Kirchentonarten und deren Begleitung überzugehen.

Dritter Abschnitt.

§ 18. Die Kirchentonarten.

Bis in's 17. Jahrhundert bediente man sich ausschliesslich der alten Tonarten, die man auch Kirchentonarten nennt, weil sie noch heute bei der katholischen Kirchenmusik im Gebrauche sind. Unsere Dur- und Molltonarten haben sich erst in späterer Zeit unter dem Einflusse der Harmonie aus den alten Tonarten entwickelt. Mit Ausnahme einer einzigen kann bei den alten Tonarten weder von Dur noch von Moll die Rede sein. Sie sind über die diatonische Tonleiter in der Weise gebildet, dass man ohne chromatische Veränderung eines Tones auf jedem Tone der Normaltonleiter eine Tonleiter errichtete, wie folgt:

D	e	f	g	a	h	c	d
E	f	g	a	h	c	d	e
F	g	a	h	c	d	e	f
G	a	h	c	d	e	f	g
	a	h	c	d	e	f	g
		h	c	d	e	f	g
			c	d	e	f	g
				a	h	c	d

Die Kirchentonarten sind also rein diatonisch. Ihr Hauptunterscheidungsmerkmal ist die jedesmal verschiedene Lage der beiden Halbtöne e \bar{f} und h \bar{c} . Von einem Leitton ist in den-

In A moll. besser

IV V IV V IV I V

Auch die zweite Umkehrung des Septimenakkordes der zweiten Stufe der Tonleiter erscheint bei derjenigen Trugfortschreitung, in welcher die Septime liegen bleibt und der Grundton um eine Stufe steigt, die Terz aber, wie gewöhnlich um eine Stufe steigt, und die Quinte um eine Stufe fällt, als alterirter Akkord, und löst er sich dann in den tonischen Quartsextakkord auf, dem dann der Dominantendreiklang folgt. Die Alterirung geschieht in ihm an denjenigen Tönen, die um eine ganze Stufe steigen oder fallen, um dieses Bestreben der genannten Intervalle noch schärfer hervortreten zu lassen; und zwar werden die steigenden Töne durch ein \sharp erhöht, und der fallende Ton durch ein \flat erniedrigt, wie folgt:

II I V II I II I

Aufgabe. Der Schüler spiele diese Cadenzen in allen Durtonarten.

Im Hauptseptimenakkorde kann als durchgehende Note die Quinte alterirt, d. h. erhöht werden. Manchmal tritt der so alterirte Akkord auch frei ein. Als Terzquartakkord ist er aber unbrauchbar. Beispiel:

In F dur.

§ 17. Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes.

Der verminderte Septimenakkord hat als leitereigner Akkord seinen Sitz auf der siebenten Stufe der Molltonleiter, und löst sich in den tonischen Molldreiklang auf; jedoch ist ihm auch eine Auflösung in den tonischen Durdreiklang gestattet. Seine Rechtschreibung macht dem weniger theoretisch gebildeten Musiker oft viele Schwierigkeiten. Ueber diese Schwierigkeiten kommt man jedoch leicht hinweg, wenn man an der Maxime festhält, dass seine Rechtschreibung sich stets nach dem Akkorde richtet, in den er sich auflöst. Durch die enharmonische Mehrdeutigkeit seiner einzelnen Intervalle kann jeder verminderte Septimenakkord sich nach vier Dreiklängen und zwar nach denjenigen Akkorden auflösen, deren Grundton je um einen halben Ton höher liegt, als jeder einzelne Ton des Septimenakkordes. Der Septimenakkord H, d, f, as kann sich somit nach C, Es, Ges und A dur oder A moll auflösen. Löst er sich nach C auf, so wird er geschrieben H, d, f, as und steht dann in seiner Grundform. Löst er sich nach Es auf, so wird

selben keine Rede, und es hat darum auch die Tonika in der Tonleiter nicht die Wichtigkeit, wie in der modernen Musik. Es war nicht einmal absolut notwendig, dass ein Tonstück mit seinem Grundtone schliessen musste, wenn es auch in der Regel geschah.

Bei der Gründung der christlichen Kirche mussten die ersten Christen darauf bedacht sein, sich eine eigene liturgische Musik zu schaffen. Ihr Gesang schloss sich allerdings an den jüdischen und heidnischen Chor- und Sologesang an; sie suchten jedoch mit demselben Tonmaterial nach den überkommenen Tongesetzen neue Melodien zu erfinden, die alten Weisen umzubilden und mit christlichem Geiste zu erfüllen. Der heilige Ambrosius, Bischof von Mailand († 397), setzte für den Kirchengesang die folgenden vier Tonarten (oder besser, Oktavenreihen) fest, die er dem griechischen Tonsysteme entlehnte:

D e[^]f g a h[^]c d
 E[^]f g a h[^]c d e
 F g a h[^]c d e[^]f
 G a h[^]c d e[^]f g

Man nennt sie die authentischen (d. i. die ursprünglichen) Tonarten, zum Unterschiede von den später hinzugekommenen plagalen Tonarten. In der griechischen Musiktheorie sah man die Oktave als eine Combination von Quinte und Quarte an;



Durch diese Theilung der Oktave kam man auf den Gedanken, den obern Theil der Oktave (die Quarte) dort wegzunehmen und unter dem Grundtone anzusetzen. Der ursprüngliche Grundton blieb aber auch in dieser neuen Form der Tonleiter, die man die plagale Tonleiter (die Nebentonart) nannte, noch immer Grundton. Auf diese Weise erhielt man 8 Tonarten (vier Haupt- und vier Nebentonarten). Die Einführung der plagalen Tonarten wird dem heil. Papste Gregor dem Grossen († 604) zugeschrieben. Diese acht Kirchentonarten sind noch heute in der Kirchenmusik unter den Namen: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. und 8. Modus (Kirchenton) im Gebrauche. Es sind folgende:

1. Modus:	D e f g a h c d	(die dorische Tonart),
2. "	a h c D e f g a	(„ hypodorische Tonart),
3. "	E f g a h c d e	(„ phrygische „),
4. "	h c d E f g a h	(„ hypophrygische Tonart),
5. "	F g a h c d e f	(„ lydische Tonart),
6. "	c d e F g a h c	(„ hypolydische Tonart),
7. "	G a h c d e f g	(„ mixolydische „),
8. "	d e f G a h c d	(„ hypomixolydische Tonart).

Der 1. und 8. Modus scheinen sich gleich zu sein, sind es aber nicht, indem der 1. Modus D und der 8. Modus G zum Grundtone hat.

In unserm heutigen Tonsysteme ist stets die Quinte die Dominante; bei den alten Tonarten ist hingegen bald die Terz, bald die Quarte, Quinte oder die Sexte die Dominante, wie folgt:

beim 1. Modus a (die Quinte),	
„ 2. „ f („ Terz über dem Grundton),	
„ 3. „ c („ Sexte),	
„ 4. „ a („ Quarte über dem Grundton),	
„ 5. „ c („ Quinte),	
„ 6. „ a („ Terz über dem Grundton),	
„ 7. „ d („ Quinte),	
„ 8. „ c („ Quarte über dem Grundton).	

Ausser den genannten 8 Kirchentonarten waren aber schon um die Zeit Karl's des Grossen die auf den Grundtönen A H C errichteten authentischen und plagalen Tonarten im Gebrauche, so dass man 14 Tonarten (7 authentische und 7 plagale) zählte. Zahlreich vorhandene, diesen Tonarten angehörende Choralgesänge beweisen Letzteres. Nur die Tonart auf H konnte ihrer kleinen Quinte halber nicht zur Geltung gelangen; in den liturgischen Chorbüchern findet man denn auch nur einzelne dieser Tonart angehörende Gesänge, so z. B. das römische „Credo,“ den Introitus „In nomine Jesu omne genu flectatur“ (in Fer. IV maj. hebdom.) und noch einige andere.

Das Vierzehn-Tonartensystem scheint sich aber schon ziemlich früh als unpraktisch erwiesen zu haben; denn schon unter Karl dem Grossen wurde die Zahl der Tonarten auf 8 reducirt, und musste man desshalb die bereits in die Liturgie aufgenommenen Gesänge, die den Tonarten auf A H C angehörten, mittelst Transposition dem Achttonartensystem einreihen, was sich durch Anwendung des Tones Be, des einzigen in dem alten Tonsystem gebräuchlichen chromatischen Halbtones, sehr leicht bewerkstelligen liess. Verändert man nämlich im ersten und zweiten Modus durch Vorzeichnung das H in Be, so dass der Ton Be nicht als zufälliger, sondern als feststehender wesentlicher Ton erscheint, so erhält man das Tonverhältniss der auf A errichteten authentischen und plagalen Tonleiter, d. h. die Lage der beiden Halbtöne ist sich dann in beiden Tonarten gleich. Ändert man im 3. und 4. Modus das H in Be um, so erhält man das Tonverhältniss der auf H errichteten Tonleitern. Ändert man im 5. und 6. Modus das H in Be um, so erhält man das Tonverhältniss der auf C errichteten Tonleitern, wie folgt:

{	1. Modus:	D e f g a be c d
{	9. „	A h c d e f g a
{	2. „	a be c D e f g a
{	10. „	e f g A h c d e
{	3. „	E f g a be c d e
{	11. „	H c d e f g a h
{	4. „	be c d E f g a be
{	12. „	f g a H c d e f
{	5. „	F g a be c d e f
{	13. „	C d e f g a h c
{	6. „	c d e F g a be c
{	14. „	g a h C d e f g

Die sechs ersten Tonarten des Achttonartensystems kommen somit in unsern liturgischen Chorbüchern in zweifacher Gestalt, einmal mit dem wesentlichen Tone H und einmal mit dem wesentlichen Tone Be vor; in letzterem Falle steht dann immer ein \flat als Vorzeichnung hinter dem Schlüssel.*)

*) In den meisten Choralbüchern ist das Vierliniensystem, der Fa-Schlüssel (F-Schlüssel)  und der Ut-Schlüssel (C-Schlüssel)  angewandt. Ersterer hat, je nach den Umständen, seinen Stand auf einer der drei untersten, und Letzterer auf einer der drei obersten Linien.

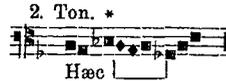


Die gebräuchlichen Notengattungen sind folgende: a) die Longa (lange Note)  mit einem Stiel; b) die Brevis (mittelkurze Note);  c) die Semibrevis (die ganz kurze Note)  und in manchen Büchern auch die Maxima (längste Note)  und die Plica (Quernote)  von der nur die beiden Enden

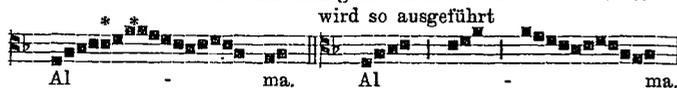
Um die Reinheit der Diatonik des alten Tonsystems auch äusserlich zu wahren, galt bei den Alten die Regel, dass in der Choralnotenschrift kein anderer chromatisch veränderter Ton, als der Ton *Be*, vorkommen dürfe. Nun aber konnte der Fall eintreten, dass in einem Gesangstücke, das der plagalen Tonart auf *A* angehörte, der Ton *H* zur Vermeidung des Tritonus*) schon in *Be* verwandelt werden musste, wie in folgendem Beispiele:



Bei der Transposition dieses Gesanges auf den zweiten Kirchenton, in welchem in diesem Falle der Ton *Be* als wesentlicher Ton vorgezeichnet werden muss, entstände nun aus dem Tone *Be* der Ton *Es*, wie folgt:



 Geltung haben. Diese Noten haben untereinander keine verhältnissmässig lange Dauer. Die Longa ist also nicht noch einmal so lang zu halten, als die Brevis, sondern sie dauert nur im Allgemeinen etwas länger; dergleichen ist die Semibrevis nicht halb so kurz, wie die Brevis, sondern nur etwas kürzer. Für die Dauer der Brevis nimmt man im Allgemeinen an, dass sie der halben Note im Allabreve-Takt gleich kommt. — In manchen Büchern ist in einer grössern, auf eine Silbe kommenden Notengruppe die Maxima als Athmungszeichen angewandt, d. h. man soll bei der ersten der Doppelnoten mit der Stimme absetzen, rasch Athem schöpfen, und dann mit der zweiten Note auf dem gleichen Tone fortsetzen. Z. B.:

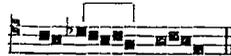


Am Ende einer Zeile ist die erste Note der folgenden Zeile, sowie auch bei einer im Laufe des Stückes stattfindenden Schlüsselversetzung die folgende Note durch einen Custos (Wächter) angezeigt. Z. B.:

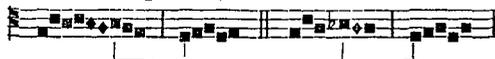


Als Pausen sind in der Choralnotenschrift senkrechte Striche im Liniensystem angewandt. Ein durch die vier Linien gehender Strich heisst Respiratio  und dient zum vollen Athem schöpfen. Er correspondirt meistens mit den Interpunktionszeichen des Textes. Bei einem Punkte steht der Doppelstrich  Finis oder Pausa genannt. Der durch die beiden mittlern Linien gehende kurze Strich  Suspirium genannt, hat die Bestimmung, anzuzeigen, dass man rasch und unbemerkt Athem schöpfen soll. In ältern Büchern findet man ihn aber nach einem jeden Worte. Dort war er kein Athmungszeichen, sondern er hatte die Bestimmung, die Noten, resp. die Neumen, die zu einem Worte gehörten, abzusondern und abzutheilen.

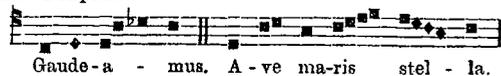
*) Der Tritonus, d. i. die grosse Quarte *f-h* durfte im Choralgesange weder sprungweise noch stufenweise vorkommen. War in einer melodischen Phrase der Ton *h* der zuletzt dagewesene höchste Ton und der Ton *f* der zuletzt dagewesene tiefste Ton, so musste *h* in *be* verwandelt werden. Z. B.:



Die übele Wirkung des Tritonus auf das Gehör wird in manchen Fällen durch eine Pause, welche die beiden Noten *f-h* von einander trennt, aufgehoben, in manchen aber auch nicht. Z. B.:



Der Ton *h* musste ferner in *be* verwandelt werden, wenn nach dem Quintensprung *d-a* die Töne *h* *a* folgten und augenblicklich nicht höher aufgestiegen wurde; folgte aber nach der Quinte *d-a* blos die steigende Sekunde *h*, nach welcher dann auf *g* zurückgegangen, und dann stufenweise bis auf das hohe *d* aufgestiegen wurde, so blieb *h* unverändert. Beispiele:



Weil nun der Ton Es in der Choralnotenschrift nicht vorkommen durfte, so blieb nichts anderes übrig, als ein derartiges Gesangstück nicht zu transponieren, und es in seiner ursprünglichen Tonart stehen zu lassen. In manchen Ausgaben der Chorbücher (z. B. in der Lütticher Ausgabe) sind diese Gesänge, deren es eine grosse Zahl gibt, mit 2. Ton. transp. bezeichnet. Diese Bezeichnung ist aber eine unrichtige, weil eben diese Gesänge nicht transponirt sind. Warum nicht „10. Ton“ hinsetzen? —

In den ersten Jahrhunderten scheinen die Componisten der Choralgesänge sich auf den Ambitus (den Umfang) der Oktave beschränkt zu haben; später fügte man oben oder auch unten bei jeder Tonleiter einen Ton hinzu, weil die Beschränkung auf die Oktave sich für die Composition der Gesänge als unpraktisch erwies. Bei den authentischen Tonarten fügte man in der Regel am untern Ende, und bei den plagalen am obern Ende der Tonleiter eine Tonstufe hinzu; doch findet man auch Gesänge, bei denen das Gegentheil stattfindet, und hinwiederum auch solche, die den der Tonart zuständigen Ambitus nicht erreichen, d. h. deren Ambitus auf eine Quinte, Sexte oder Septime beschränkt bleibt. Bei der Erweiterung des Ambitus ging man aber noch einen Schritt weiter, und stellte die authentische Tonleiter mit der von ihr abgeleiteten plagalen zusammen, wodurch man über einen Tonumfang von 11 bis 12 Tönen verfügen konnte. In diesem Falle nannte man die Tonart eine gemischte (tonus mixtus). Derartige Gesänge sind die Sequenzen „Lauda Sion“ und „Victimæ paschali“, sowie die meisten Gradualen.

Die Merkmale, woran man erkennt, welcher Tonart ein Gesangstück angehört, sind der Ambitus, die Finale, (d. i. der Schlußton des Tonstückes) und bei manchen Gesängen auch die Dominante. Schliesst z. B. ein Tonstück mit dem Tone D, und durchläuft dasselbe den Ambitus D—d oder C D—d, so gehört es dem 1. Modus an, schliesst es mit D und durchläuft den Ambitus A—a, so gehört es dem 2. Modus an u. s. f. Wird der grösste Theil des Gesangtextes auf der Dominante abgesungen, wie z. B. bei der Präfation, oder folgt der Antiphon ein Psalm, der stets der Hauptsache nach auf der Dominante der betreffenden Tonart abgesungen wird, so erkennt man die Tonart auch schon an der Dominante.

Die Finalen der 8 Kirchentonarten, mit denen die Gesangstücke in der Regel abschliessen, sind die Töne D E F G. Nur wenige Gesänge gibt es, die nicht mit der Finale schliessen, und die man deshalb irreguläre Gesangstücke nennt. Derartige Gesänge sind z. B. die Antiphonen „Laudemus Dominum“ und „Angeli eorum“ in der Vesper von den hh. Schutzengeln.

Für die Theilschlüsse, d. i. für den Abschluss der einzelnen Hauptsätze eines Gesangstückes, die in der Regel mit den Interpunktionszeichen des Textes zusammentreffen, hatte man für jede Tonart gewisse Töne festgesetzt, die man Confinaltöne nannte. Es sind folgende:

1. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

2. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

3. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

4. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

5. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

6. Modus selten

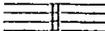
Hauptfinale. Confinaltöne.

7. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

8. Modus selten

Hauptfinale. Confinaltöne.

Diese Theilschlüsse machen sich in guten Ausgaben von Chorbüchern durch einen durch das ganze Liniensystem gehenden senkrechten Strich,  oder bei grössern Gesangstücken (Gloria, Credo) durch einen senkrechten Doppelsrich  bemerklich.

Nur der geringere Theil der Choralgesänge wird in der Tonhöhe abgesungen, wie sie notirt sind, oder mit andern Worten: Die Tonhöhe der Choralgesänge ist keine absolute. Die Mehrzahl der Choralgesänge wird in einer mittlern Tonhöhe (etwa in der Tonhöhe D—d) ausgeführt. Die tiefer liegenden Tonarten, z. B. der 2., 4. und 6. Modus müssen daher höher gesetzt und die höher liegenden, der 5. und 7. Modus, tiefer gesetzt werden. Jedoch sind bei diesen Versetzungen allerlei Umstände massgebend. An hohen Festen z. B. wird man die Gesänge gerne in einer etwas höhern Tonlage ausführen, als an gewöhnlichen Festen und an Sonntagen. Beim Todten-officium wählt man stets eine tiefere Tonlage. Ferner hat man bei der Wahl der Tonhöhe darauf Rücksicht zu nehmen, ob es sich in einer Kirche leicht oder schwer singt, oder ob der Sängerkhor der Mehrzahl nach aus Tenoristen oder Bassisten besteht, ob die Orgel hoch oder tief im Tone steht etc. Endlich werden die Antiphonen, die einer Tonart angehören, welche eine hohe Dominante haben, wie z. B. der 3. und 8. Modus, in der Vesper stets tiefer gesetzt, weil ihnen da ein Psalm folgt, während die dem 3. und 8. Modus angehörenden Gesänge bei andern Gelegenheiten selten tiefer gesetzt zu werden brauchen.

Diese Transpositionen nach einer höhern oder tiefern Tonlage bereiten dem Sänger gar keine Schwierigkeiten, wohl aber dem Organisten, und es gehört zu der Aneignung der Fertigkeit im Transponiren viel Fleiss. Die Sache ist jedoch nicht so schwierig, als sich Manche vielleicht vorstellen. Um sich das Transponiren zu erleichtern, stelle man sich vor, alle Choralgesänge ständen in C dur (was allerdings nicht der Fall ist). Transponirt man nämlich eine in C dur stehende Melodie um einen ganzen Ton höher, so muss man derselben die Vorzeichnung von D dur, also zwei Kreuze geben. Transponirt man eine in C dur stehende Melodie um einen ganzen Ton tiefer, so muss man ihr die Vorzeichnung von B dur, als zwei B's geben. So verhält es sich auch mit den Choralmelodien. Setzt man auf der Orgel eine Choralmelodie, einerlei, welcher der acht Kirchentonarten dieselbe angehört, um einen ganzen Ton höher, so muss man stets fis und cis spielen; setzt man sie um einen ganzen Ton tiefer, so muss man stets Es und Be spielen, u. s. w. Man lerne zu diesem Zwecke folgende Regeln auswendig:

Transponirst du auf der Orgel eine der Kirchentonarten

- um 1 ganzen Ton höher, so spiele aus 2 \sharp (vor f und c),
- um $1\frac{1}{2}$ Ton höher, so gib ihr 3 \flat (vor h, e und a),
- um 2 ganze Töne höher, so gib ihr 4 \sharp (vor f, g, c und d),
- um $2\frac{1}{2}$ Ton (eine Quarte) höher, so gib ihr 1 \flat (vor h),
- um $3\frac{1}{2}$ Ton (eine Quinte) höher, so gib ihr 1 \sharp (vor f),
- um 1 ganzen Ton tiefer, so gib ihr 2 \flat (vor h und e),
- um $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer, so gib ihr 3 \sharp (vor f, g und c),
- um 2 ganze Töne tiefer, so gib ihr 4 \flat (vor h, a, d und e),
- um $2\frac{1}{2}$ Ton (eine Quarte) tiefer, so gib ihr 1 \sharp (vor f).

Der Schüler nehme nun ein liturgisches Chorbuch (eine Vesperale oder Graduale) zur Hand, und spiele die Melodien auf der Orgel oder dem Klaviere in den verschiedensten Transpositionen; er merke sich vor Allem aber jedesmal die Taste, auf welche der Ton der Schlüssellinie (c oder f) fällt. Er spiele erst die Gesänge wie sie notirt sind, und transponire dann, wie das in der Praxis vorkömmt,

- die Gesänge des 1. Modus um 1 ganzen Ton höher,
- „ „ „ 2. „ um 1, $1\frac{1}{2}$, 2, $2\frac{1}{2}$, und $3\frac{1}{2}$ Töne höher,
- „ „ „ 3. „ um 1 und $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer,
- „ „ „ 4. „ um 1, $1\frac{1}{2}$ und 2 Töne höher,

die Gesänge des 5. Modus	um $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ und $2\frac{1}{2}$ Töne tiefer,
„ „ „ 6. „	um 1 ganzen Ton höher,
„ „ „ 7. „	um 1, $1\frac{1}{2}$, 2 und $2\frac{1}{2}$ Töne tiefer,
„ „ „ 8. „	um 1 und $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer.

Da es keinen guten Effect machen würde, wenn in der Vesper und den Laudes die Psalmen in verschiedener Tonhöhe abgesungen würden, so transponirt man die dazu gehörigen Antiphonen so, dass die Dominanten ihrer Tonarten auf einem Tone zusammentreffen, welcher Ton dann die gemeinschaftliche Dominante genannt wird. Für gewöhnliche Sonntage wählt man in der Regel den Ton a, für Festtage den Ton be oder h, und für die Laudes und Vesper des Todtenofficiums den Ton g, und für das Magnificat den Ton c als gemeinschaftliche Dominante. Indess hat es auch so viel nicht zu sagen, wenn der eine Psalm auch einmal um einen halben Ton tiefer oder höher zu stehen kömmt, als der andere, sollte das Festhalten eines Tones als gemeinschaftliche Dominante dem weniger geübten Organisten die Transposition zu sehr erschweren.

§ 19. Die harmonische Begleitung des Chorals.

Die Fragen: „Ob 1) eine harmonische Begleitung des gregorianischen Chorals überhaupt zulässig sei; und 2) — angenommen sie sei es — welche Art der Begleitung dann die beste und passendste sei,“ wurden in letzter Zeit in Zeitschriften vielfach besprochen und praktisch in verschiedenartiger Weise zu lösen gesucht. Während die Einen behaupten: „Der Choral sei ohne allen Einfluss der Harmonik entstanden, weil man in der Zeit seiner Entstehung noch nichts von der Harmonie gewusst habe, und er wäre seiner rhythmisch freien Bewegung halber für eine harmonische Begleitung nicht geeignet; auch bedürfe er überhaupt der Harmonie nicht und sei sich selbst genug; ja, er verliere sogar durch dieselbe an seiner Schönheit, und würde in seiner freien Bewegung gehemmt und beeinträchtigt“ — berufen sich die Andern auf den Jahrhunderte langen Gebrauch einer harmonischen Begleitung desselben und auf das ästhetische Bedürfniss einer solchen.

Das kann nicht in Abrede gestellt werden, dass der Choral, wenn er ohne Begleitung von einem gut geschulten Männerchor mit Präzision und Gefühl vorgetragen wird, von imposanter Wirkung ist; allein, hat man auch an jeder Kirche immer einen gut geschulten Männerchor? Auch kann nicht geleugnet werden, dass diejenigen Choralgesänge, in denen eine grössere Anzahl Noten auf den einzelnen Sylben und Wörtern steht, eine grössere Beweglichkeit und einen glattern Vortrag erheischen, und demzufolge durch das harmonische Anhängsel in ihrer freien Bewegung in Etwas gehemmt werden; allein, wer jemals in solchen Gegenden, z. B. in Frankreich gewesen ist, wo man nur Choral und zwar ohne harmonische Begleitung singt, und wo man die Choralmelodie zur Unterstützung der Sänger von einer Tuba mitblasen oder von einem Contrebass mitspielen lässt, der wird von diesem Kirchengesange und von diesem ewigen Einerlei wenig erbaut gewesen sein. Ist es sich da noch zu verwundern, dass bei einem so schlechten und monotonen Gesange den Leuten der Kirchenbesuch verleidet wird, zumal wenn bei allen Gottesdiensten jahraus jahrein nichts anderes als Choral gesungen wird? Ferner: soll denn der Choral eine so sonderbare Musikgattung sein, die gar keine harmonische Begleitung verträgt, oder durch eine solche nichts an Schönheit gewinnt, während doch jede weltliche Melodie, selbst wenn sie in einer Kirchentonalart gesetzt ist, durch eine zu ihr passende Begleitung gehoben und in ein helleres Licht gestellt wird? — Zudem ist die harmonische Begleitung des Chorals in vielen Ländern seit langer Zeit so allgemein im Gebrauche, und es hat sich dieselbe als eine nothwendige Unterstützung unserer meist schwachen Sängerschöre wie auch als eine Verschönerung des Gottesdienstes herausgestellt, dass sie nicht wohl mehr entbehrt werden kann. —

Oberhoffer, Orgelschule.

Von welcher Art und Beschaffenheit muss nun aber die Choralbegleitung sein? — Dass es keine Begleitung im Sinne und nach dem Systeme unseres heutigen Dur- und Mollgeschlechtes sein dürfe und auch nicht sein könne, weil dem Chorale die alten Tonarten zu Grunde liegen, darüber ist man so ziemlich allerseits einig. Die Begleitung muss also den alten Tonarten entsprechen. Wie diese Begleitung sein soll, darin gehen die Meinungen der Theoretiker vielfältig auseinander. Niedermayer, d'Ortique, der verstorbene Pfr. Schneider in Eibingen u. A. behaupteten — und haben ihr System in ihren gedruckten Choralbegleitungen auch angewandt — dass, weil im Chorale ausser dem Tone Be kein anderer chromatisch veränderter Ton vorkomme, auch in der harmonischen Begleitung desselben (ausser Be) kein chromatischer veränderter Ton vorkommen dürfe, die Harmonie also, gleichwie die Melodie, streng diatonisch sein müsse. Auch ist in ihrer Begleitung fast jeder Note ein eigener Akkord zugetheilt. Dass eine solche Begleitung unserm durch Dur und Moll verwöhnten Ohre ausserordentlich schroff und hart vorkommen muss, ist leicht begreiflich. Dies Begleitungssystem fand denn auch mehr Gegner als Freunde, weil es gegen den Zweck einer jeden Begleitung verstösst, der doch kein anderer sein kann, als die Glorificirung der Melodie, und dem Sänger das Treffen der Intervalle zu erleichtern, und nicht zu erschweren.

Ein anderes System wandte J. G. Mettenleiter in seiner Choralbegleitung an. Er berief sich für sein System auf die Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts, d. h. auf die Art und Weise, wie diese Meister die Kirchentonarten behandelten. Auch er hält die Diatonik der Melodie streng aufrecht, wendet aber die verschiedenartigsten leiterfremden Dreiklänge an. Sein System fand allgemeiner Anklang als das vorgenannte; doch wirft man ihm vor, dass er von der Chromatik einen zu ausgedehnten Gebrauch gemacht habe.

Vor ungefähr einem Jahre traten zwei Belgier, F. A. Gevært und Abbé van Damme mit einem neuen System von Choralbegleitung hervor. Sie machten nämlich die Wahrnehmung, dass es unter den Choralmelodien gar manche gebe, denen eine unvollständige, d. h. eine solche Tonleiter zu Grunde gelegt ist, in der beharrlich der eine oder der andere Ton, (z. B. fa), ausgeschlossen ist, (siehe Seite 25) und stellen nun die Theorie auf, dass dieser fehlende Ton nun auch in den Begleitungsakkorden beharrlich ausgeschlossen werden, die Begleitung selbst aber zugleich streng diatonisch sein müsse. In Folge dessen erscheinen manche Akkorde stets ohne Terz und die ganze Begleitung hat etwas Hohles, Leeres und Mageres, zumal da auch noch von den durchgehenden Melodienoten Anwendung gemacht ist. —

Fr. Witt lehnt sich in seiner Choralbegleitung in Bezug auf die Auswahl der Akkorde an J. G. Mettenleiter an, macht aber, um die Begleitung nicht steif und schwerfällig zu machen und um der Melodie gehörigen Spielraum für ihre freirythmische Bewegung zu lassen, einen ausgedehnten Gebrauch von den durchgehenden Melodienoten, so dass fast fortwährend drei, vier, fünf und mehr Noten auf einen aushaltenden Akkord resp. eine Bassnote kommen. Diese Begleitung scheint ihm jedoch noch nicht ideal genug, denn am Schlusse seiner bei Pustet erschienenen Orgelbegleitung zum *Ordinarium missæ* schlägt er noch ein anderes System der Choralbegleitung vor und gibt auch ein Specimen davon. Es besteht darin, dass die Orgel die Melodie unisono oder in Oktaven mitspielen und nur bei den Ruhepunkten der Melodie einen harmonischen Schlussfall machen solle. Gegen dieses System lassen sich aber verschiedene Einwendungen machen. Erstens wird durch diese Unisonobegleitung die Melodie gewiss nicht gehoben und in ein helleres Licht gestellt, und zweitens wird durch dieselbe die Stimme der Sänger in ihrem Klange beeinträchtigt, und wird man bei dieser Begleitung auch das geringste Detoniren der Sänger sofort wahrnehmen.

Nach meiner Ansicht muss für den Choral ein Begleitungssystem gefunden werden, das 1) dem Wesen seiner Tonarten entspricht, 2) auch von den mittelmässig gebildeten Organisten leicht

gehandhabt werden kann, und das 3) seinen Hauptzweck erfüllt, der doch kein anderer sein kann, als die Melodie in ein helleres Licht zu setzen, dem Bilde einen hübschen Rahmen zu geben, und den Sängern das Treffen der Intervalle zu erleichtern.

Mein System ist Folgendes:

1) Es sollen in der Begleitung der Hauptsache nach nur leitereigene Dreiklänge der Kirchen-tonarten und nur ausnahmsweise, um all zu grosse Härten und Schroffheiten in der Harmonie zu vermeiden, hie und da leiterfremde Dreiklänge angewandt werden; denn die Anwendung zu vieler Chromatik in der Harmonisirung des Chorals muss als ein Widerspruch mit dem Wesen dieser Gesangsart angesehen werden. Unser Gehör fordert in einzelnen Fällen und in manchen Schlüssen einen Dreiklang, welcher einen chromatisch veränderten Ton zu Hilfe nimmt. Dahingegen muss die Diatonik der Melodie strenge aufrecht erhalten werden. Das war schon die Praxis der Sänger und Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts. Kiesewetter tritt den Alten nicht zu nahe, wenn er in seiner Musikgeschichte (Seite 48) ausdrücklich darauf aufmerksam macht, „dass die Sänger ja für Menschenohren und zwar für geübte Menschenohren sangen,“ dass also noch ganz andere Rücksichten in's Spiel kamen, als eine vermeintlich unbeugsame diatonische Consequenz auf Kosten des Ohres. Allerdings wird unser an's Dur- und Mollgeschlecht gewöhnte Ohr durch die sparsame Anwendung einiger leiterfremder Dreiklänge sich immerhin noch an ihm ungewohnte Akkordfolgen und eigenthümliche Tonschlüsse gewöhnen müssen. Es wird ihm aber Manches, was ihm früher schroff, herb und ungeniessbar erschien, nachher als hochernst, edel, erhaben und urkräftig erscheinen. Die Kirchenmusik muss sich nun einmal von der weltlichen Musik deutlich unterscheiden, denn ihr Zweck ist ein ganz anderer als derjenige der Weltmusik.

2) Es sollen bei der Begleitung die Dreiklänge vorzugsweise in ihrer Grundform und als Sextenakkorde angewandt, der Quartsextakkord aber nur ganz ausnahmsweise bei stufenweise fortschreitendem oder liegenbleibendem Basstone gebraucht werden.

3) Der sanft dissonirende Hauptseptimenakkord ist nicht gänzlich ausgeschlossen, doch muss seine Anwendung eine äusserst beschränkte sein, und wird ihm der Sextakkord des verminderten Dreiklanges vorgezogen.

4) Bei syllabischen Gesängen, d. h. bei solchen, wo auf jede Sylbe nur eine oder zwei Noten kommen, erhält jede Note ihren eigenen Akkord oder wenigstens eine neue Bassnote; bei solchen Gesängen aber, wo mehrere Noten auf eine Sylbe kommen, wird, um die Begleitung nicht steif und schwerfällig zu machen, mit Diskretion Anwendung von den durchgehenden Melodienoten gemacht, wie etwa in folgendem Beispiel:

The image contains two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). In the first system, the vocal line has notes marked with asterisks (*), indicating syllabic singing. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. The second system shows a similar structure with a different melodic line and accompaniment, illustrating the application of the author's system to syllabic singing.

5) Um die Tonalität der betreffenden Kirchentonalart deutlicher auszuprägen, sollen in der Begleitung der tonische und der Dominantendreiklang der Zahl noch vorherrschen.

Ausser diesen allgemeinen Regeln, gemäss denen die Begleitung eine charakteristische wird, merke sich der Schüler noch folgende besondere Regeln:

a) Wiederholt sich ein Melodieton (z. B. die Tonika) öfters hintereinander, so muss ein Wechsel der Harmonie oder des Basstones eintreten. (Siehe folgendes Beispiel a).

b) Wiederholt sich eine musikalische Phrase gleich nacheinander, so muss sie das zweitemal anders harmonisirt werden. (Beispiel b).

c) Um den Sängern das Treffen der Intervalle zu erleichtern, hält man gerne bei Terzen, Quarten und Quinten ein und denselben Akkord an (Beispiel c), oder man wählt für den ersten Ton dieser Intervalle einen solchen Akkord, in welchem der zweite Intervallton schon enthalten ist. (Beispiel d).

d) Macht die Melodie einen steigenden Quinten- oder Sextenschritt, so muss bei der höhern Note aus der engen in die weite Akkordlage übergegangen und so lange in letzterer verweilt werden, bis sich die Melodie wieder auf ihr früheres Niveau senkt und man ohne sprungweise Fortschreitung der Mittelstimmen wieder in die enge Lage zurückkehren kann. (Beispiel e).

e) Alle querständigen Akkordfolgen, namentlich aber der Triton in den äussern Stimmen müssen vermieden werden, weil dadurch, abgesehen von der übeln Klangwirkung, die Sänger verführt werden, falsche, d. h. chromatisch erhöhte oder erniedrigte Noten zu singen. Sollen z. B. die Sänger im Laufe der Melodie den Ton h (si) singen, und man würde unmittelbar vorher den Ton f (fa) im Basse hören lassen, so würden die Sänger verleitet, be statt h zu singen. (Beispiel f).

f) Vorhalte sind in der Begleitung wünschenswerth, weil durch sie eine innigere Verbindung der Akkorde herbeigeführt wird. Bei dem raschen Fortschreiten der Choralmelodie wird man jedoch nur in seltenen Fällen von denselben Anwendung machen können.

g) Um den fehlerhaften Quint- und Oktavenparallelen vorzubeugen, lasse man den Bass in entgegengesetzter Richtung der Melodie fortschreiten oder lasse denselben zuweilen auf derselben Note liegen.

a) b) c) Terz, Quart, Quint.

d) e) weite Lage f) besser oder sehr schlecht

Bis dahin, dass sich der Schüler eine gewisse Fertigkeit in der Choralbegleitung erworben hat, begleite er nur in vierstimmigen Akkorden und zwar in enger Lage wie in vorstehenden Beispielen. Auch sind für die ersten Uebungen solche Choralgesänge vorzuziehen, in denen nicht viele Noten auf den einzelnen Sylben stehen, weil der Geschmack des Schülers noch nicht genug

ausgebildet ist, um unterscheiden zu können, welche Noten der Melodie als durchgehende Noten zu behandeln sind. Nachstehend sind für jede Kirchentonart einige Musterbeispiele mitgeteilt, die der Schüler auswendig zu lernen und darnach aus dem Choralbuche abzuspielen hat. Auch die aufgestellten Schablonen sind auswendig zu lernen.

Gemäss dem Grundsatz: „Vom Leichtern zum Schwerern fortschreitend“ beginnen wir mit dem auf den sechsten Modus transponierten vierzehnten Modus, werden aber in Zukunft die authentische mit der zu ihr gehörenden plagalen Tonart zugleich vornehmen, weil beide nach denselben Grundsätzen behandelt werden.

VI. Modus, (14. Modus).

Nachstehende Begleitung der Tonleiter kann als Basis für die Begleitung stufenweiser Tonfolgen angesehen werden.

(Der Schüler füge die Mittelstimmen bei, und lerne das Beispiel auswendig).

(Um einen ganzen Ton höher gesetzt).

Schablonen.

a) Ohne durchgehende Melodienoten.

1. 2. 3. 4. 5*.)

(Einen Ton höher).

6.*) 7. 8.

*) Kehrt vor einem Ruhepunkte auf der Tonika diese mehrmals wieder (wie in No. 5 und 6), so muss, wie hier geschehen, der Ganzschluss zuerst vermieden und durch einen Trugschluss mittelst des Dreiklanges der 6. Stufe ersetzt werden. Der Ganzschluss darf erst zuletzt kommen.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. Tendenzschluss.

b) Mit durchgehenden Melodienoten.

1. 2. 3.

4. 5. 6.

Nur diejenigen Melodienoten können als „durchgehende Noten“ behandelt werden, die beim Vortrage der Gesänge etwas rascher gesungen worden. Es ist nicht gut, die Begleitung mit durchgehenden Noten zu überladen.

Damit die durchgehenden Noten in ihrer freien Bewegung durch die zweite und dritte Stimme nicht gehindert werden, thut man wohl, bei ihrem Auftreten die weite Akkordlage anzuwenden.

Weil hervortretend harte und schroffe Akkordfolgen bei der Begleitung dieses und auch des nachfolgenden auf den 5. Ton transponierten 13. Modus nicht vorkommen, darum könnte man hier von der Anwendung leiterfremder Dreiklänge in den Schlussfällen gänzlich absehen. Indess wird die Diatonik in der Begleitung dadurch nicht wesentlich beeinträchtigt, wenn in Theilsschlüssen auf C oder D im Interesse einiger Mannigfaltigkeit zur Bildung von modernen Ganzschlüssen (sogenannten Tendenzschlüssen) hie und da einmal der G dur- und der A dur-Dreiklang angewandt wird, wie folgt:

Musterbeispiele zum Auswendiglernen der Begleitung.

No. 1.

A - ve, ve - rum cor - pus na - tum ex Ma - ri - a vir - gi - ne.

Einen ganzen Ton höher.

Cu - jus la - tus per fo - ra - tum ve - ro flu - xit san - gui - ne.

weite Lage enge Lage

O cle - mens! O dul - cis Je - su Fi - li Ma - ri - ae!

weite Lage enge Lage

No. 2.

Ky - ri - e e - lei - son.

(Einen ganzen Ton höher gesetzt).

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

No. 3.

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

Do - mi - nus De - us Sa -

Ps. No - li ae - mu - la - ri in ma - lin - gnan - ti - bus; ne - que ze - la - ve - ris
 Glo - ri - a Pa - tri et Fi - lio, et Spi - ri - tui san - cto
 Si - cut e - rat in prin - ci - pio, et nunc et sem - per, et in sae - cu - la

No. 5. Antiphon.

fa - ci - en - tes i - ni - qui - ta - tem. Tor - cu - lar cal - ca - vi so - lus,
 sæ - cu - lo - rum. A - men.

et de gen - ti - bus non est vir me - cum.

Ps. Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes, * lau - da - te e - um om - nes po - pu - li.

Aufgabe. Der Schüler begleite folgende Stücke in F und in G.

No. 6.

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - rapax ho - mi - ni - bus bonae vo - lün - ta - tis.
 Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, propter magnam glo -

No. 7.



ri-am tu-am. Tu so-lus Al-tis - si-mus Je-su Chri-ste. A - men. In me-di-o ec-cle-
 si-ae a-pe-ru-it os e - jus: et im-ple - vit e - um Do-minus Spi-ri-tu sa-pi-en - ti-ae
 et in-tellec - tus, sto-lam glo - ri-ae indu-it e - um. Ps. Bo-num est confi - te - ri Do-mi-no;
 et psallere nomi-ni tu-o al-tissime.

Der auf den fünften Ton transponirte dreizehnte Modus.



Weil dieser Modus unserm F dur vollkommen gleich ist, darum bietet auch die Begleitung dieser Tonart angehörenden Gesänge nichts Eigenthümliches und keine besondern Schwierigkeiten dar. Zudem sind diese Gesänge meist jüngern Ursprungs, und sie folgen in ihren Modulationen unserer Durtonart, d. h. ihre nächste und fast einzige Ausweichung geht nach der Tonart der Oberquinte, wesshalb bei ihnen denn auch in der Melodie der Ton *sa* variabel ist und in den Schlüssen auf *ut* meistens *si* gesungen wird. Weil die Tonlage dieses Modus für die Mehrzahl der Sänger eine zu hohe, und der Ambitus der Gesänge in der Regel oben noch um einen Ton erweitert ist, darum werden diese Gesänge stets um eine kleine Terz oder um eine grosse Sekunde tiefer gesetzt.

Musterbeispiele zum Auswendiglernen der Begleitung.

No. 8. Langsam und feterlich.



Al - ma re - demp-to - ris Ma - ter quae per - vi - a

coe - li por - ta ma - nes;

The first system of music features a vocal line with the lyrics "coe - li por - ta ma - nes;". Below it are two piano accompaniment staves. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment consists of two staves in bass clefs, with various chordal textures and some accidentals.

Et stel - la ma - ris suc - cur - re ca - den - ti

The second system of music features a vocal line with the lyrics "Et stel - la ma - ris suc - cur - re ca - den - ti". Below it are two piano accompaniment staves. The vocal line continues in the same key and time signature. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and moving lines.

sur - ge - re qui cur - rat po - pu - lo; Tu - quae ge - nu - is - ti,

The third system of music features a vocal line with the lyrics "sur - ge - re qui cur - rat po - pu - lo; Tu - quae ge - nu - is - ti,". Below it are two piano accompaniment staves. The vocal line has a slight melodic rise. The piano accompaniment includes some chromatic movement in the bass line.

na - tu - ra mi - ran - te, tu - um san - ctum Ge - ni - to - rem.

The fourth system of music features a vocal line with the lyrics "na - tu - ra mi - ran - te, tu - um san - ctum Ge - ni - to - rem." Below it are two piano accompaniment staves. The vocal line is relatively static, focusing on the text. The piano accompaniment features more complex textures with some triplets and sixteenth notes.

Vir - go pri - us ac po - ste - rius Ga - brie - lis

The fifth system of music features a vocal line with the lyrics "Vir - go pri - us ac po - ste - rius Ga - brie - lis". Below it are two piano accompaniment staves. The vocal line has a slight melodic contour. The piano accompaniment continues with harmonic support, including some chromatic passages.

ab o - - re su-mens il - lud a - - ve pec-ca-to-

6 6 6 6 7 6

6 6 6 6 7 6

rum mi-se-re - re. Vers. Angelus Domini

6 7 6 6

6 7 6 6

No. 8.

O sa - - crum con - vi - vi-um in quo Chri - stus

6 6 6 6 6 6

su - - mitur: re-co - li-tur me - - mo - - ri - a,

6 6 6 6 6 7 6

pas - - si - o - nis e - jus: mens im - ple - - tur

6 6 7 6

gra - - ti - a et fu - tu - - rae glo - - ri - ae

6 6 6 6

no - bis pi - gnus da - tur. Al - le

lu - i - a.

Aufgaben zum Begleiten. (In D und in Es dur.)

No. 9.

Ky - ri-e e - - - - - le-i-son. Christe

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

A - gnus De - i qui tol - lis pecca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis.

I - te e mis-sa est.

Als Vorspiele zu diesen Gesängen können die gewöhnlichen Hauptkadenzen (pag. 50) oder die kleinen Sätzchen in D dur und Es dur (pag. 14 und 18) dienen.

Der eigentliche fünfte und sechste Modus.

(Die lydische und hypolydische Tonart).

5. Modus. 6. Modus.

Das wesentliche und charakteristische Merkmal dieser beiden Tonarten, wodurch sie sich von unserm F dur und von der jonischen Tonart unterscheiden, ist ihre übermässige Quarte H (si). Der tonische und der Dominant-Dreiklang sind Durdreiklänge; folglich ist die Hauptkadenz (V—I) vorhanden. Wegen des fehlenden Sa geht ihr aber der sogenannte Plagalschluss (IV—I) ab. Auch sollen der B dur- und der G moll-Dreiklang in der Begleitung nur dann angewandt werden, wenn in einer melodischen Phrase der Ton Sa zur Vermeidung des Tritonus gesetzt ist. Die Begleitung bewegt sich also der Hauptsache nach in C dur, wohingegen mit einem Ganzschlusse auf F geendigt wird.

Die in der lydischen Tonart gesetzten Gesänge stammen aus einer viel frühern Zeit als die jonischen; auch sind dieselben unter den Mess- und Vespergesängen viel zahlreicher vertreten, als die Letztern. Dahingegen fehlen die hypolydischen Gesänge fast gänzlich. Diese Tonart ist in die hypojonische übergegangen, welches dem Umstande zuzuschreiben ist, dass in der plagalen Tonart die Melodien sich stets um ihren Grundton herum bewegen. In diesem Falle würde also die Tonika Fa jeden Augenblick dem Tone Si querständig gegenüberstehen und mit demselben einen Tritonus bilden, der natürlich beseitigt werden musste.

Bei den lydischen Gesängen tritt aber noch eine ganz andere eigenthümliche Erscheinung hervor, auf die ich hier ganz besonders aufmerksam machen will. Die authentischen Tonarten erweitern nämlich ihren Ambitus am liebsten nach unten, d. h. sie benutzen noch den unter dem Grundtone liegenden Ton. Darum geht der 1. Modus häufig unten bis ut, der 3. Modus unten bis re und der 7. Modus bis fa, und es geschieht dies nicht selten in den Schlüssen. Bei den lydischen Gesängen wird man den unter dem Grundtone Fa liegenden Halbton Mi aber nur ausserordentlich selten, nie aber in den Schlusskadenzen antreffen. Es ist dies ein schlagender Beweis gegen die von Manchen gewünschte Diësis in den Schlusskadenzen beim ersten, zweiten, siebenten und achten Modus. Schlüsse mit dem *Subsemitonium modi* waren den Alten zu weich und nicht hochernst genug. Bei dieser Tonart stand ihnen ja der unter dem Grundtone gelegene leitereigene Halbton zu Gebote, und dennoch wandten sie ihn nicht an! — In der lydischen Tonart kommen die meisten Ruhepunkte auf der Tonika Fa, der Dominante Ut, der Medianten La und auf Sol, und in der hypolydischen auf der Tonika Fa, der Dominante La, dem tiefen Ut und Re vor.

Die Anwendung leiterfremder Akkorde ist in der Begleitung dieser Melodien nicht nothwendig. Indess wird die Diatonik durch den hie und da auftretenden oben genannten B dur- oder den G moll-Dreiklang, sowie auch durch den in Schlüssen auf D allenfalls spärlich anzuwendenden A dur-Dreiklang nicht wesentlich beeinträchtigt.

Schablonen zum Auswendiglernen.

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4.

Um einen ganzen Ton tiefer gesetzt.

No. 5. No. 6. No. 7.

No. 8. No. 9.

Aufgabe. Der Schüler transponire diese Schablonen noch um einen halben Ton tiefer.

Musterbeispiele zum Auswendiglernen der Begleitung.

5. Modus. No. 10.

Omnes de Sabas
veniet aurum et thus deferentes,
et laudem domino annuntiantes.

lux magna al-le-lu-ia. Ps. Be-a-tus vir qui ti-met Do-mi-num,* in mandatis e-jus vo-let nimis.

Aufgabe. Begleite folgende Stücke und setze sie um eine grosse Sekunde resp. eine kleine Terz tiefer.

Introitus.

Ver-ba me-a au-ri-bus per-ci-pe, Do-mi-ne, in-tel-li-ge cla-mo-rem me-um:
in-ten-de vo-ci o-ra-ti-o-nis me-ae, Rex me-us et De-us me-us.

Ps.

5. Ton. Antiphon. ut = la.

Montes et omnes col-les hu-mi-li-a-bun-tur: et erunt pra-va in di-re-cta, et a-spera in
vi-as planas: ve-ni Do-mi-ne et no-li tar-da-re, al-le-lu-ia. Ps. Laudate, pu-e-ri Do-mi-num:

Die der hypolydischen Tonart (dem 6. Modus) angehörenden Gesänge sind so ausserordentlich selten, dass es nicht der Mühe werth ist, sich länger bei denselben aufzuhalten. Uebrigens wird diese Tonart nach denselben Grundsätzen behandelt, wie die lydische, wie aus folgendem Beispiele ersichtlich ist.

No. 13. 6. Modus. (Offertorium in dedicatione templi).

Do-mi-ne De-us, in sim-pli-ci-ta-te
cor-dis me-i læ-tus ob-tu-li u-ni-ver-sis.

sa, et po - pu - lum tu - um, qui re - per -
tus est, vi - di cum in - gen - ti gau - di - o;
De - us Is - ra - el cus - to - di hanc
vo - lun - ta - tem.

Dass die Vorspiele zu den in den alten Tonarten gesetzten Choralgesängen mit diesen von gleicher Art sein, d. h., dass auch sie in den Kirchentonarten stehen müssen, ist selbstverständlich. Die Erfindung kleiner in den Kirchentonarten stehender Sätzchen ist nicht so schwierig, als vielleicht Mancher glaubt. Die Hauptsache dabei ist, dass man bei der Erfindung derselben die wesentlichen charakteristischen Töne*) der betreffenden Tonart besonders hervortreten lässt, d. h., dass man sich vorzugsweise der leitereigenen Akkorde bedient und diejenigen leiterfremden Akkorde, die auch bei der Begleitung der betreffenden Tonart zur Bildung von sogenannten Tendenzschlüssen zulässig sind, nur selten (und zwar nur in den Schlüssen) anwendet; denn durch die vorübergehende und ausnahmsweise chromatische Veränderung eines Tones in der Harmonie wird die Diatonik in der Melodie gar nicht, und in der Harmonie nicht wesentlich alterirt und beeinträchtigt.

Weil aber der Schüler auf dieser Stufe seines Wissens und Könnens noch nicht im Stande ist, derartige kleine Vorspiele selbst zu erfinden, darum soll er die hier stehenden zu der betreffenden Kirchentonart gehörigen kleinen Sätzchen auswendig lernen.

*) Die wesentlichen charakteristischen Töne einer jeden Kirchentonart sind:

- a) bei der jonischen: die grosse Terz und grosse Septime;
- b) bei der lydischen: die grosse Terz und die übermässige Quarte;
- c) bei der mixolydischen: die grosse Terz und die kleine Septime;
- d) bei der dorischen: die kleine Terz und die grosse Sexte;
- e) bei der äolischen: die kleine Terz und die kleine Sexte;
- f) bei der phrygischen: die kleine Sekunde und die kleine Terz.

Præludien zur lydischen Tonart.

No. 1. Einen ganzen Ton tiefer gesetzt. No. 2.

No. 3. No. 4.

No. 5.

(Eine kleine Terz tiefer gesetzt).

H. Oberhoffer.

Aufgabe. Der Schüler transponire die No. 2, 3 und 4 um einen ganzen Ton tiefer.

Der siebente und achte Modus.

(Die mixolydische und hypomixolydische Tonart).

7. Modus. 8. Modus.

Die wesentlichen und charakteristischen Töne dieser auf Sol errichteten Tonarten ist die grosse Terz (si) und die kleine Septime (fa). Durch die grosse Terz unterscheidet sich die 7. Tonart von der dorischen Tonart, die eine kleine Terz, im Uebrigen aber dieselben Intervallverhältnisse hat; und durch die kleine Septime unterscheidet sie sich von der jonischen Tonart, die eine grosse Septime hat. Gleichwie diese beiden charakteristischen Töne in den in diesen Tonarten gesetzten Melodien besonders hervortreten, so müssen sie auch in den begleitenden Akkorden besonders hervorgehoben werden. Dies geschieht nun aber am besten durch die öfters wiederkehrende Folge des F dur- und G dur-Dreiklanges.

in eine andere, ihrem Wesen und ihren Modulationen ganz widersprechende Tonart gerathen sind, ist jedem Choralkenner wohlbekannt. So trifft man z. B. die Antiphon *Ave regina caelorum* in den meisten Choralbüchern unter der Firma „6. Ton“ mit Schlussnote ut und vorgezeichnetem \flat an. Bei dieser Notation geht aber die Antiphon nicht aus dem sechsten, sondern aus dem um eine Quarte höher transponirten achten Tone wie folgt:

Im 6. Ton falsch notirt.

A - ve re-gi - na cae - lo rum. etc.
8. Ton.
A - ve re-gi - na cae - lo - rum. etc.

Diese Melodie trägt nun aber in ihren Modulationen keine Spur von dem Modulationsgange der Melodien des 8. Tones; denn die im 8. Tone gesetzten Melodien machen nicht allein häufig Ruhepunkte auf ihrer Dominante ut, sondern auch auf dem Grundtone gelegenen fa. Beides ist aber hier in der in den 8. Ton umgeschriebenen Melodie nicht der Fall; nur kehrt in derselben die nachstehende im 8. Tone häufig vorkommende Phrase öfters wieder.

transponirt nicht transponirt.

Diese Melodie ist also ohne Zweifel corrumpt, d. h. das vorgezeichnete \flat ist falsch und müsste beseitigt werden. Da es aber schwer hält, dieses im corrumpten 6. Tone notirte Gesangstück zu verdrängen und es in seiner eigentlichen (14). Tonart ausführen zu lassen, so bleibt wohl nichts Anderes übrig, als die vorstehenden Phrasen in mixolydischer, alles Uebrige aber in jonischer Weise zu begleiten, wie folgt:

A - ve re-gi - na cae - lo - rum; sal - ve
A - ve do-mi - na an - ge - rum; sal - ve
6 6 # 6 # 6 # 6 # 6 #
mixolydisch jonisch jonisch

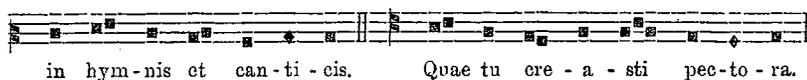
ra - dix sal - ve por-ta, ex qua mun - do lux est or - ta:
6 # # # # 6 6 #
jonisch mixolydisch jonisch

u. s. f.
Gau - de vir - go glo-ri - o - sa.
6 # 6 # #
jonisch

In den Gesängen des siebenten, mehr aber noch in den Gesängen des achten Modus, macht sich der unter dem Grundtone liegende wesentliche Ton fa besonders geltend, und es werden im achten Modus nicht selten Ruhepunkte auf demselben gemacht. In Folge dessen musste beim achten Modus, seltener beim siebenten, zur Vermeidung des Tritonus si in sa verwandelt werden, wesshalb denn auch in diesen Phrasen der B dur- und der G moll-Dreiklang in der Begleitung zulässig sind. Nun gibt es Gesänge, in denen derartige Phrasen am Schlusse vorkommen, und es bilden dieselben noch bis zur Stunde ein Streitobjekt. Die bekanntesten derselben sind das „Lauda Sion“ und der Hymnus „Veni creator Spiritus.“

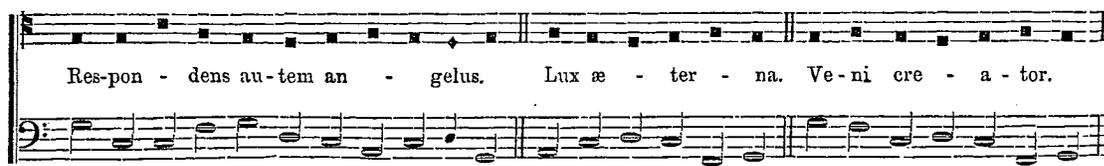


Dass in beiden Fällen die übermässige Quarte beseitigt werden muss, versteht sich von selbst. Aber wie? Die Anhänger der starren Diatonik und der alten strengen Schule behaupten, dass dieser Tritonus ebenfalls nur durch Veränderung des Si in Sa beseitigt werden könne. Dann aber würde das Gesangstück den Eindruck hinterlassen, als sei es am Schlusse in die dorische Tonart übergegangen. Der um die Erforschung der Neumenschrift hochverdiente Jesuit Lambillotte sagt dahingegen in seiner grossen Gesangschule, „dass man schon zu der Zeit Guido's von Arezzo (also im 11. Jahrhundert) in solchen Fällen F in Fis verwandelt habe, um die grosse Terz am Schlusse nicht preiszugeben.“ Dass man schon in jener Zeit nicht einig darüber war, ob man in diesen Fällen Fis oder Be zur Vermeidung des Tritonus setzen solle, geht daraus hervor, dass man in manchen aus jener Zeit stammenden Chorbüchern diese Stellen in folgender Lesart findet:



Allerdings ist hier der Tritonus auf eine radikale Weise beseitigt; allein die Melodie ist auch bedeutend verändert. Will man den in manchen Chorbüchern in den Schlussphrasen des 7. und 8. Modus (zum Glück nur selten) vorkommenden Tritonus nicht auf diese radikale Weise beseitigen, so ist es nach meiner Ansicht gerathener, die wesentliche grosse Terz si, durch welche die mixolydische Tonart unserer Durtonart ähnlich wird, in den Schlussphrasen nicht aufzugeben, und in diesen vereinzelt Fällen lieber Fis als Be zur Beseitigung des Tritonus zu erlauben. Allerdings ist dieser Ton dem alten Tonsysteme fremd und gehört er nicht dahin; allein so lange wir keine gut redigirten Choralbücher haben, in denen vor Allem die Reinheit der Tonarten*) gewahrt ist, müssen wir diese Ausnahme von der Regel erlauben.

Niemals aber dürfen bei der mixolydischen Tonart die Sänger durch die Begleitung in Versuchung geführt werden, sowohl in den Cadenzen als auch ausser denselben, Fis statt F zu singen. Dieser Gefahr wird dadurch vorgebeugt, dass man das dem Tone fa vorausgehende sol in den Schlusscadenzen nicht mit dem G dur- sondern mit dem C dur-Dreiklange begleitet, wie folgt:



*) Noch am besten ist die Reinheit der Tonarten in der Lütticher Ausgabe der Choralbücher gewahrt.

Die Gesänge des 8. Modus werden, wenn kein Psalm auf dieselben folgt, in der Regel in der Tonhöhe ausgeführt wie sie notirt sind. Die im 8. Tone stehenden Antiphonen zur Vesper etc. müssen dahingegen um eine grosse Sekunde oder um eine kleine Terz tiefer gesetzt werden, während die Antiphon zum Magnificat in der notirten Tonhöhe bleibt. Die Gesänge des 7. Modus werden stets um eine kleine oder grosse Terz, nicht selten auch um eine Quarte tiefer gesetzt. Sind beide Tonarten in einem Gesangstücke, wie z. B. im *Lauda Sion*, zusammengestellt, so thut man am besten, dasselbe bloss um eine kleine Terz tiefer zu setzen.

Nachstehende Begleitung der Tonleiter des 8. Modus kann als Basis für die Begleitung hypomixolydischer Melodien dienen.

The image shows three staves of musical notation for the 8th mode scale accompaniment. The top staff is the original notation. The middle staff is labeled "Um eine grosse Sekunde tiefer." and the bottom staff is labeled "Um eine kleine Terz tiefer." Both the middle and bottom staves are marked "Veränderte Begleitung". The notation includes a treble clef and a bass clef, with various accidentals and fingerings (6, 4, 3) indicated.

Aufgabe. Der Schüler lerne diese Begleitung der Tonleiter, sowie auch die Begleitung der nachstehenden Schablonen auswendig.

Schablonen, den Gesängen des 8. Modus entnommen.

The image shows three sets of musical notation for scale templates. Each set consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various accidentals and fingerings (6, 7, 6, 5, 6) indicated. The templates are arranged in three groups, each with a treble clef staff and a bass clef staff.

Musterbeispiele von harmonisirten Gesängen des 8. Modus.

No. 1. 8. Ton. Hymnus.

Is - te con-fes-sor Do - mi-ni co - len - tes quem pi - e lau - dant po - pu - li per

(Um eine grosse Sekunde höher gesetzt).

or - bem, hac di - e lae - tus me - ru - it be - a - tas scan -

No. 2. Antiphon in aspersione aquae benedictae.

de - re se - des. A - men. Vi - di a - quam

e - gre - di - en - tem de temp - lo a la - te - re

dex - tro, al - le - lu - ia: et om - nes

ad quos per - ve-nit a - qua is - ta sal -

vi fac - ti sunt, et di - cent: al - le - lu-

- i - a; al - le - lu - ia. Ps. Confi - te - mi-ni Do-mi-no, quo
 Cantor. Glori - a Pa-tri et Filio et Spi - ri-
 Chor. Si - cut erat in principio, et nunc

- ni - am bo - nus: quo-ni-am in sae-cu-lum mi-se-ri-cor - di - a e - jus.
 - tu - i sanc - to;
 et sem - per; et in sae - cu - la

Antiphon wiederholt bis zum Psalm.

No. 3. 8. Ton.

Vi - di a - quam. An - ge-lus au-tem Do - mi-ni des-cen-
 Eine grosse Sekunde tiefer gesetzt.

Eine kleine Sekunde tiefer gesetzt.

dit de coe - lo, et ac - ce - dens re - vol-vit la - pi-dem, et se - de - bat

su - per e - um; al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Ps. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o *
Donec po - nam

oder auch zuweilen: No. 4.

se - de a dex - tris me - is. a dex - tris me - is. Sanc - tus;

Sanc - tus; Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa -

ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a:

Ho - san - na in ex - cel - sis.

The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The lyrics are: Ho - san - na in ex - cel - sis.

Aufgabe. Begleite nachstehende Gesänge, erst in der Tonhöhe, wie sie notiert sind, dann um eine grosse Sekunde tiefer.

8. Ton. Introitus.

In ex - cel-so throno vi-di se-de - re vi-rum, quem a - do - rat multi - tu - do
An-ge-lo - rum psallen - tes in u - num: ec - ce cu - jus im - pe - ri - i
no-men est in ae - ternum. Ps. Ju-bi - la - te De-o om-nis ter-ra: ser-vi-te Domino in lae-ti-ti-a.

The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The lyrics are: In ex - cel-so throno vi-di se-de - re vi-rum, quem a - do - rat multi - tu - do An-ge-lo - rum psallen - tes in u - num: ec - ce cu - jus im - pe - ri - i no-men est in ae - ternum. Ps. Ju-bi - la - te De-o om-nis ter-ra: ser-vi-te Domino in lae-ti-ti-a.

8. Ton. Antiphon.

Glo-ri-a Pa-tri. Hymnus om-ni-bus sanc-tis e-jus, fi-li-us Is - ra - el, po-pu-lo
appropinquant si-bi: Glo-ri-a haec est om-ni-bus sanctis e-jus. Ps. Lauda - te Do-minum om-nes gentes. *
lau-da-te

The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The lyrics are: Glo-ri-a Pa-tri. Hymnus om-ni-bus sanc-tis e-jus, fi-li-us Is - ra - el, po-pu-lo appropinquant si-bi: Glo-ri-a haec est om-ni-bus sanctis e-jus. Ps. Lauda - te Do-minum om-nes gentes. * lau-da-te

Für die Vesper ist vom 8. Modus eine Psalmmelodie vorhanden, die unter dem Namen „irregulärer Psalmton“ oder „Tonus peregrinus“ bekannt ist. Es ist folgende:

Antiphon. Psalm.
Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. Ps. In e - xi - tu Is - ra - el de E - gyp - to *
(Um einen ganzen Ton höher gesetzt.)

The score consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The lyrics are: Nos qui vi - vi - mus be - ne - di - ci - mus Do - mi - no. Ps. In e - xi - tu Is - ra - el de E - gyp - to * (Um einen ganzen Ton höher gesetzt.)

do-mus Jacob de po-pu-lo bar-ba-ro.

Begleitung der Tonleiter des siebenten Modus.

a) 6 6 6 6 6 6

b) 6 6 6 6 6 6

c) 6 6 6 6 6 6

d) 6 6 6 6 6 6

Die Melodien des siebenten Modus machen ihre meisten Ruhepunkte auf ihrem Grundtone (sol), ihrer Dominante (re), ihrer Medianten (ut), seltener auf si und la, nie aber auf fa unter dem Grundtone, obgleich sie diesen Ton häufig benutzen.

Schablonen, den Melodien des 7. Modus entnommen.

Oberhoffer, Orgelschule.

Musical score for the 7th mode, showing a vocal line and two bass lines with figured bass notation.

Musterbeispiele für die Begleitung des 7. Modus.

No. 1. Antiphon.

Musical score for the 7th mode, No. 1. Antiphon, showing a vocal line and two bass lines with figured bass notation and Latin lyrics.

As - per - ges me, Do - mi-ne, hys-so - po, et mun -

da - bor; la - va - bis me, et su - per ni - vem de al -

- ba - bor. Pa. Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum

magnam mi-se - ri - cor - di-am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri.

No. 2. Antiphon.

Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da - tus est

no - bis: cu - jus im - pe - ri - um su - per hu - me - rum

e - jus: et vo - ca - bi - tur no - men e - jus,

mag - ni con - si - li - i An - ge - lus. Ps. Can - ta - te Do -

u. s. w. No. 3. Gloria de B. M. V.

mi - no can - ti - cum no - vum. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o;

Anmerkung. Der Eingang kann auch um eine kleine Terz höher intonirt werden, so wie er geschrieben ist.

Et in ter - ra pax ho - mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da -

mus te. Be-ne-di - ci-mus te. A-do-ra - mus te. Glo-ri-fi-ca -

mus te. Grati-as a - gi-mus ti-bi propter mag-nam glo - ri-am tu-am.

Do-mi-ne De - us Rex coe - le - stis, De-us Pa - ter om - ni -

- po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-te Je-su Chri - sti. Do - mi-ne

De-us Ag - nus De - i, Fi-li-us Pa - tris. Qui tol - lis pec-ca - ta mun-

- di, mi-se-re - re no-bis. Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di sus -

ci - pe de-pre-ca-ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris,

mi - se - re - re no - bis. Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus. Tu so-

lus Do - mi-nus. Tu so-lus Al - tis - si-mus Jesu Chri - ste. Cum sanc - to.

u. s. w.

No. 4. 7. Ton. Antiphon.

Di - xit Do-mi-nus Do - mi-no me - o: se-de a dex - tris me-is. Ps. Di-xit Do-

oder auch oder auch
mi-nus Do-mi-no me-o: * se-de a dex-tris me-is. a dex-tris me - is. a dex-tris

oder oder
me-is. a dex-tris me-is. a dex-tris me-is.

Aufgabe. Begleite nachstehende Gesänge, und setze sie um eine kleine oder grosse Terz tiefer.

7. Ton. Antiphon.

Urbs for-ti-tu-di-nis nostrae Si-on, Salva-tor po-ne-tur in e - a murus et an-te-mu-ra - le:
a-pe-ri-te portas qui-a nobiscum De-us, al-le-lu-ia. Ps. Confitebor

7. Ton. Injritus.

Vi-ri Ga - li - lae - i, quid ad-mi-ra - mi-ni a-spi-ci - ent-es in coe - lum, al - le - lu - ia,
quem admodum vi-di-stis e - um as-cendentem in coe - lum, i - ta ve - ni-et. al - le - lu - ia,
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. Ps. Om - nes gentes, plau-di-te ma-ni-bus! ju - bi-la-te De-o
in vo-ce ex - ul - ta - ti - o - ne.

Aufgabe. Begleite auch noch das „Lauda Sion“ und setze es um eine Terz tiefer.

Kleine Vorspiele in der mixolydischen Tonart. (Zum Auswendiglernen).

No. 1. a) *H. Oberhoffer.* b)

No. 2. a) *H. Oberhoffer.* c)

No. 3. a) *H. Oberhoffer.* b)

H. Oberhoffer. b)

No. 5. *H. Oberhoffer.* b)

No. 6. *H. Oberhoffer.* No. 7. *H. Oberhoffer.*

No. 8.

H. Oberhoffer.

No. 9. No. 10.

H. Oberhoffer.

No. 11. Eine kleine Terz tiefer transponirt.

r. Hd.

H. Oberhoffer.

L. Schneider.

Aufgabe. Der Schüler transponire die Nummer 5, 6, 7, 8, 9, 10 um eine grosse Sekunde, eine kleine resp. grosse Terz und um eine Quarte tiefer.

Der erste und zweite (resp. 9. und 10.) Modus.

(Die dorische und hypodorische und die auf dieselbe transponirte äolische und hypoäolische Tonart).

I. Modus.

II. Modus.

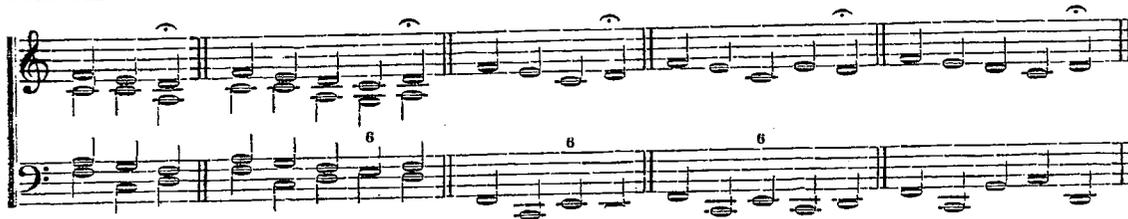
I. (9). Modus.

II. (10). Modus.

Diese Tonart kömmt in den Choralgesängen bekanntlich in zwei Formen, und zwar 1) mit dem wesentlichen Tone *si* und 2) mit dem wesentlichen Tone *sa* vor. Erweitert die hypodorische 2. Tonart ihren Ambitus, so steigt sie oben bis *sa* und nicht bis *si*, weil *fa* hier Dominante ist.

Der Ton *sa* ist wesentlich, wenn es die transponirte äolische Tonart ist; in diesem Falle ist das \flat in der Regel vorgezeichnet. Zufällig erscheint nicht selten der Ton *sa* zur Vermeidung des Tritonus bei der dorischen und hypodorischen Tonart, weil *fa* bei der letztern Tonart Dominante und bei der erstern Mediant ist. Aus diesem Grunde wird bei der Begleitung dieser Tonart auch öfters der B dur- und der G moll-Dreiklang zur Anwendung kommen müssen.

Die wesentlichen Töne der dorischen Tonart sind die kleine Terz *fa* und die grosse Sexte *si*; und die der transponirten äolischen die kleine Terz *fa* und die kleine Sexte *sa*. Von unserm heutigen D moll unterscheiden beide Tonarten sich ausserdem auch noch durch die kleine Septime *ut*; doch steht die transponirte äolische Tonart wegen ihrer kleinen Sexte unserm D moll näher als die dorische. Weil beiden Tonarten der A dur-Dreiklang fehlt, darum ist auch ihnen der moderne Ganzschluss (A dur—D moll) versagt. Beide Tonarten müssen also ihren Hauptschluss über den C dur- oder den A moll-Dreiklang machen, wie folgt:



Nur mit äusserster Sparsamkeit und Zurückhaltung darf hie und da der A dur- und E dur-Dreiklang zur Milderung harter Akkordfolgen angewandt werden. Auch der D dur-Dreiklang kann in dem folgenden Falle, um dem Sänger das Treffen der grossen Sexte *si* zu erleichtern, angewandt werden.

1. Ton. Hymnus. (nach Hans Leo Hasler.)

A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter u. s. w.

Der erste Modus wird in der Regel in der Tonhöhe ausgeführt, wie er notirt ist. Erreicht er nach oben seinen Ambitus nicht ganz, so kann man ihn noch um eine grosse Sekunde höher setzen. Dagegen werden die Gesänge des zweiten Modus (mit Ausnahme der in dieser Tonart gesetzten Gesänge der Todtenmesse) immer höher, und zwar bald um eine kleine oder grosse Terz, bald um eine Quinte, in der Regel aber um eine reine Quarte höher gesetzt.

Begleitung der Tonleiter des ersten Modus.

(Reiner 1. Modus).

Oberhoffer, Orgelschule.

30

(Transponirter 9. Modus).

Musical notation for the transposed 9th mode, consisting of a vocal line and two bass lines with figured bass notation.

Schablonen, den Gesängen des 1. und des transponirten 9. Modus entnommen.

Musical notation for the first template, consisting of a vocal line and two bass lines with figured bass notation.

Musical notation for the second template, consisting of a vocal line and two bass lines with figured bass notation.

Musical notation for the third template, consisting of a vocal line and two bass lines with figured bass notation.

Musterbeispiele für die Begleitung des ersten Modus.

1. Ton. Introitus.

Musical notation for the first mode introduction with Latin lyrics: "Sta - tu - it e - i Do - mi - nus te - sta - men - tum pa - cis, et prin - ci - pem fe - cit e - um: ut sit il - li".

sa - cer - do - ti - i dig - ni - tas in ae -

ter - num. Ps. Me - men - to, Do - mi - ni, Da - vid,

Et om - nis man - su - e - tu - di - nis e - jus. Glo - ri - a Pa - tri.

1. Ton. Antiphon.

A - per - tis the - sau - ris su - is, ob - tu - le - runt Ma - gi Do -

mi - no au - rum thus et myrr - ham al - le - lu - ia. Ps. Di - xit Do - mi - nus Do -

oder

mi - no me - o : * se - de a dex - tris me - is. a dex - tris me - is.

1. Ton. Antiphon.

Te-cum prin-ci - pi-um in die vir - tu - tis tu - ae

in splen - do-ri-bus sancto-rum ex u - te-ro an-te lu - ci - fe-rum gen -

- u - i te. Ps. Di - xit Do-mi-nus Do - mi-no me - o: * - - - -

Sequenz. 1. und 2. Ton.

Vic-ti-mae Pa-scha-li lau-des im-mo-lent Christi-a - ni. Ag-nus re-de-mit o-ves: Christus
Mors et vi-ta du-el-lo con-fi-

in-nocens Pa-tri re-con-ci-li-a-vit pec-ca-to-res. Dic no-bis, Ma-ri-a, quid vi -
xe-re mi-ran-do: dux vi-tae mor-tu-us reg-nat vi-vus.

di-sti in vi-a? Se-pulchrum Christi vi-ven-tis, et glo-ri-am vi-di re-sur-gen-tis.

An-ge-li - cos tes - tes su - da - ri - um et ve - stes. Sur - re - xit Christus spes me - a:

praec-e-det vos in Ga-li-lae - um. Scimus Christum sur - re - xis - se a mortu - is ve - re:

Hymnus. 1. Ton.

tu no - bis vic - tor Rex, mi - se - re - re. A - men. Al - le - lu - ia. Ad re - gi - as Ag -

ni da - pes sto - lis a - mic - ti can - di - dis post tran - si - tum ma - ris

rub - ri Christo ca - na - mus Princi - pi. A - men.

Aufgabe. Begleite folgende Melodien zuerst in der Tonhöhe, wie sie notirt sind, und dann um einen ganzen Ton höher.

1. Ton.

Sanc - tus; Sanc - tus. Sanc - tus, Do - minus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a: Ho - san - na in ex - cel - sis.

1. Ton.

Al - le - lu - ia. Ve - ni - te ad me, om - nes qui la - bo -

Oberhoffer, Orgelschule.

ra - tis, et o-ne-ra - ti e - stis: et e - go re - fi - ci-am

1. Ton.

vos. A - ve Mari - a gra-ti - a plena, Dominus te-cum, be-nedic-ta tu in

mu-li - e - ri-bus, et be-ne-dic-tus fructus ventris tu - i Je - sus. Sancta Ma-ri - a, mater De-i,

o - ra pro no-bis pec-ca-to - ri-bus nunc et in ho - ra mortis no-strae. A - men.

Begleitung der Tonleiter des zweiten Modus.*)

Die Gesänge des auf den zweiten Ton transponirten zehnten Modus haben das Eigenthümliche, dass sie nie den tiefsten Ton des ihnen zustehenden Ambitus (*la*), statt dessen aber desto häufiger das tiefe *Sa* benutzen, und nicht selten Ruhepunkte auf demselben machen. Melodische Phrasen wie folgende gehören nicht zu den Seltenheiten:

Die nicht transponirten Gesänge des zehnten Modus, wie z. B. das *Haec dies* auf Ostern, werden in der Regel um eine grosse Sekunde oder um eine kleine Terz tiefer gesetzt.

*) Das tiefe *Si* fehlt in der Regel in den Melodien des zweiten Modus gänzlich.

Schablonen, den Gesängen des zweiten und des transponirten zehnten Modus entnommen.

Musterbeispiele für die Begleitung des zweiten resp. zehnten Modus.

Sequentia. 2. Ton.

Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - clum in fa - vil - la: tes - te Da - vid
Quantus tre - mor

cum Sy-bil-la. Tu-ba mi - rum spar - gens so-num, per se-pul-chra re-gi-o-num,

co-get om - nes an-te thronum. Li-ber scrip - tus pro fer - e - tur

u. s. w.

in quo to-tum-con-ti - ne - tur, un - de mun-dus ju - di - ce - tur.

Introitus. 2. Ton.

Sal - ve, sanc - ta Par - ens, e - ni - xa pu - er - pe - ra
Eine Quarte höher transponirt.

Eine Quinte höher transponirt.

Re - gem, qui coe-lum ter-ram - que re - git,

in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum. T.P. Al - le - lu -

ia, Al - le - lu - ia. Ps. E - ruc - ta - vit

cor me - um ver - bum bo - num, di - co e - go o - pe - ra me - a Re - gi.

Antiphon. 2. Ton.

Glo - ri - a Pa - tri. An - te lu - ci - fe - rum ge - ni - tus et

Eine grosse Terz höher gesetzt.

Eine Quarte höher gesetzt.

an - te sae - cu - la, Do - mi - nus Sal - va - tor no - ster ho - di - e

mun - do ap - pa - ru - it. Ps. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o * se - de a dextris me - is.

Solemne Präfation. 2. Ton.

Per om - ni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Do - mi - nus vo - bis - cum. Sur -
 Eine Quinte höher transponirt. Et cum spi - ri - tu tu - o.

Eine Quarte höher transponirt.

- sum cor - da. Ha - be - mus ad Do - minum. Grati - as a - ga - mus

Do - mi - no De - o no - stro. Dig - num et jus - tum est. Ve - re dig -

Nebenschluss.

Nebenschluss.

num et justum est, ae - qu - um et sa - lu - ta - re, nos ti - bi . . . u - nus est De - us,

Hauptschluss. u. s. f. Feriale Präfation. 2. Ton.

un - us est Do - mi-nus; non in u - ni - us . . . Per om-ni - a sae-cu - la sae-
 Eine grosse Terz höher gesetzt.

cu - lo - rum. A - men. Do-mi-nus vo - bis-cum. Sur-sum cor - da. Ha - be-mus
 Et cum Spi-ri - tu tu - o.
 Eine kleine Terz höher gesetzt.

ad Do-mi-num. Grati-as a - ga-mus Do-mi-no De-o no-stro. Ve-re dig-num et ju-
 Dignum et

Nebenschluss. Hauptschluss. u. s. f.

stum . . sa - lu - ta - re . . . per Christum Do-mi-num no-strum.

Weil zur *Präfation* und zum *Pater noster* des vorausgehenden Gesang- oder Orgelstückes halber nie ein eigenes Vorspiel gemacht wird, sondern diese beiden Gesänge sich an das vorausgegangene Interludium der Orgel anschliessen, so fragt es sich, auf welche Weise dieser Anschluss sich am besten bewerkstelligen lässt, um den Celebrans mit Sicherheit in die Intonation des *Per omnia* hineinzuführen. Es kann dies auf mehrfache Weise geschehen. Am passendsten ist es allerdings, wenn man das Interludium auf dorische Weise über die leitereigene kleine Septime endigt, wie folgt:



Man kann das Interludium jedoch auch so abschliessen, indem man den ersten Ton der Intonation als Tonika einer Molltonart, oder den zweiten Ton der Intonation als Tonika einer Durtonart betrachtet, und dann in einer dieser beiden Tonarten endigt. So z. B. könnte man bei der um eine grosse Terz höher gesetzten Intonation „Cis e fis des *Per omnia*“ das Interludium ebensogut in Cis moll als in E dur endigen, indem sich in beiden Fällen die Kirchentonart gut anschliesst, wie folgt:

Cis moll-Schluss. E dur-Schluss.

Per omni-a sae-cu-la Per omni-a sae-cu-la sae-cu-lo-rum.

Am allerunpassendsten und zugleich am unzweckmässigsten aber wäre es, in der Molltonart des Grundtones der Kirchentonart — in vorstehendem Falle also in Fis moll — zu endigen, weil die moderne Molltonart eine grosse, und die 2. Kirchentonart eine kleine Septime hat, und weil diese kleine Septime in der Intonation der Präfation als Charakteristikum besonders deutlich hervortritt. —

Kleine Vorspiele zu den dorischen und hypodorischen Gesängen. Der Schüler lerne sie auswendig und transponire sie je nach Bedürfniss um eine Terz, Quarte oder Quinte höher.

No. 1. No. 2. No. 3.

H. Oberhoffer. *H. Oberhoffer.*

No. 4. No. 5. Zum Dies irae.

H. Oberhoffer.

No. 6. No. 7.

Two systems of musical notation. The first system contains No. 6, and the second system contains No. 7. Both are in treble and bass clefs with a common time signature.

H. Oberhoffer.

No. 8.

Two systems of musical notation for No. 8. The first system is in treble and bass clefs with a common time signature. The second system is in treble and bass clefs with a 3/4 time signature.

No. 9.

Two systems of musical notation for No. 9. The first system is in treble and bass clefs with a common time signature. The second system is in treble and bass clefs with a common time signature.

H. Oberhoffer.

No. 10.

Two systems of musical notation for No. 10. The first system is in treble and bass clefs with a common time signature. The second system is in treble and bass clefs with a 3/4 time signature.

No. 11.

Two systems of musical notation for No. 11. The first system is in treble and bass clefs with a common time signature. The second system is in treble and bass clefs with a common time signature.

H. Oberhoffer.

No. 12.

Two systems of musical notation for No. 12. The first system is in treble and bass clefs with a common time signature. The second system is in treble and bass clefs with a common time signature.

H. Oberhoffer.

J. G. Herzog.

No. 13. No. 14.

(Eine Quarte höher gesetzt).

J. G. Herzog.

H. Oberhoffer.

No. 15.

No. 16.

H. Oberhoffer.

Der dritte und vierte resp. elfte und zwölfte Modus.

(Die phrygische und hypophrygische Tonart).

3. Modus. 4. Modus.

11. Modus. 12. Modus.

Der elfte und zwölfte Modus wurden wegen ihrer verminderten Quinte, und weil sie keine harmonische Theilung der Oktave zulassen, nur äusserst selten angewandt.*) Die charakteristischen Töne der phrygischen Tonleiter sind: ihre kleine Sekunde (*fa*), durch welche sie sich von der dorischen Tonleiter unterscheidet, und ihre kleine Terz, in Folge deren ihr tonischer Akkord ein Moll-Dreiklang ist. Die Dominante des 3. Modus heisst *ut*, und sie bildet gegen den Grundton eine Sexte. Der moderne Ganzschluss (H dur- und E moll-Dreiklang) geht dieser Tonart ebenfalls gänzlich ab, und es kann derselbe auch nicht einmal als beigefügter Tendenzschluss hier gebraucht werden, weil man zur Erlangung des H dur-Dreiklanges zwei leitereigene Töne der Tonart chromatisch verändern müsste, und weil dieser Ganzschluss das innere Wesen der phrygischen Tonart zu sehr beeinträchtigen würde. Man war desshalb genöthigt, für diese Tonart eine eigene Schlussformel festzusetzen. Durch vorübergehendes Aufgeben der für diese Tonart minder charakteristischen kleinen Terz machte man aus dem tonischen Molldreiklang einen Durdreiklang und liess ihm den leitereigenen Dreiklang der 7. Stufe der Tonleiter, den D moll-Dreiklang vorhergehen, wie folgt:

Diese unter dem Namen „phrygischer Schluss“ bekannte Schlussformel wurde von den ältern Componisten allgemein und nicht selten auch noch mit Hinzuziehung des Dreiklanges der Quarte, (welche in der authentischen Tonart die Mediant und in der plagalen die Dominante ist), angewandt, wie folgt:

Weil bei den Antiphonen und den Introitus des 3. Modus die nachfolgende Psalmmelodie mit der Note *sol* beginnt, so würde dieses G mit dem vorausgegangenen *Gis* des Schlussakkordes einen Querstand bilden. Um diesem Querstande vorzubeugen, kann man in diesen Fällen auch mit dem Mediantendreiklange (A moll) schliessen, wie folgt:

*) Beispiele davon sind das Guaduale in feria II. maj. hebdomadae „Exurge“ 4. Mod., der Introitus „In nomine Jesu“ 3. Mod., das gewöhnliche Credo, 4. Mod., der Introitus „Mihi autem absit“ 4. Mod. u. A.

Macht die Melodie ihren Schluss von unten nach oben z. B. *fa, re, mi*, oder *fa, mi, re, mi*, so kann man auch mit dem leitereigenen tonischen Molldreiklange schliessen, indem man ihm den G dur-Akkord vorausgehen lässt, wie folgt:

schlecht

Der C dur-Dreiklang kann als Schlussakkord nicht gebraucht werden, weil ein Schluss in der Terzlage des Dreiklages das Gefühl unbefriedigt lässt. Ausnahmsweise und nur äusserst selten darf in der Begleitung phrygischer Gesänge bei Theilschlüssen auf *la* oder *sol*, bzw. der E dur- und der D dur-Dreiklang angewandt werden. Die Anwendung des B dur- oder G moll-Dreiklages in den Phrasen, wo *sa* statt *si* gesungen werden muss, versteht sich schon von selbst.

Begleitung der Tonleiter des 3. Modus.

oder

Einen Ton höher gesetzt.

Einen Ton tiefer gesetzt.

Sollte man sich bei der Transposition dieser Tonleiter etwa nicht gleich zurecht finden, so denke man sich die um eine grosse Terz tiefer liegende Durtonleiter hinzu. Beispiel:

Phrygische Leiter.

C dur B dur D dur

Begleitung der Tonleiter des 4. Modus.

Eine kleine Terz höher gesetzt.

Eine grosse Sekunde höher gesetzt.

Anmerkung. In den Gesängen des 4. Modus ist nie das tiefe *Si*, desto häufiger aber das hohe *Ut* angewandt.

Schablonen, den Gesängen des 3. und vierten Modus entnommen.

3. Modus.

Eine grosse Sekunde tiefer gesetzt.

Eine kleine Terz tiefer gesetzt.

The musical notation for the 3rd mode consists of a melodic line at the top and two bass lines below. The first bass line is labeled 'Eine grosse Sekunde tiefer gesetzt.' and the second is labeled 'Eine kleine Terz tiefer gesetzt.' Both bass lines feature figured bass notation with the number '6' repeated throughout. The melodic line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

4. Modus.

Eine grosse Sekunde höher gesetzt.

Eine kleine Sekunde höher gesetzt.

The musical notation for the 4th mode consists of a melodic line at the top and two bass lines below. The first bass line is labeled 'Eine grosse Sekunde höher gesetzt.' and the second is labeled 'Eine kleine Sekunde höher gesetzt.' Both bass lines feature figured bass notation with the number '6' repeated throughout. The melodic line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Musterbeispiele für die Begleitung des 3. und 4. Modus.

No. 1. 3. Modus. Hymnus.

Pan-ge lin - gu - a glo - ri - o - si cor - po - ris mys - te - ri - um, san - gui - nis - que

Einen ganzen Ton höher gesetzt.

pre - ti - o - si, quem in mundi pre - ti - um, fruc - tus ven - tris ge - ne - ro - si, Rex ef - fu -

No. 2. Introitus. 3. Ton.

- dit gen - ti - um. A - men. Con - fes - si - o et pul -

- chri - tu - do in con - spec - tu

e - jus; sanc - ti - tas et mag - ni - fi - cen - ti - a

in sancti - fi - ca - ti - o - ne e - jus.

Ps. Can - ta - te Do - mi - no can - ti - cum no - vum; can - ta - te Do - mi - no, om -

- nis ter - ra. Glori - a Pa - tri. Con - fes - si - o. Dum es - set

No. 3. Antiphon. 3. Ton.

rex in a - cu - bi - tu su - o, nar - dus me - a de - dit o -

- do-rem su - a - vi - ta - tis. Ps. Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o se-de a dex-

oder
- tris me - is. se - de a dex - tris me - is. se - de a dex-tris me-is.

No. 4. Introitus. 4. Modus.

Re-sur - re - xi, et ad-huc te-cum sum, al -

- le - lu - ia: po - su-is - ti su-per me

ma-num tu - am al - le - lu - ia: mi-ra - bi - lis

fac - ta est scie - en - ti - a tu - a,

al - le - lu - ia al - le - lu - i - a. Ps. Do - mi - ne,

pro - ba - sti me, et cog - no - vi - sti me; tu cog - no - vi - sti ses - si - o - nem me - am,

et re - sur - rec - ti - o - nem me - am. Glo - ri - a Pa - tri. Re - sur - re

No. 5. Einige Sätze aus dem *Te Deum*. 3. und 4. Modus.

xi. Te De - um lau - da - mus: te Do - minum confi - te - mur.

Einen ganzen Ton höher gesetzt.

Te ae-ter-num Pa - trem om-nis ter-ra ve-ne-ra-tur. Sanc - tus.

Sanc - tus. Tu Rex glo-ri-ae Chri-ste. Tu ad li - be-randum sus-cep-tu - rus

ho-minem, non horru - i - sti Vir-gi-nis u - te-rum. Ae-ter-na fac cum sanctis tu - is in glo-

ri - a nu-me-ra - ri. Sa - vum fac po - pu-lum tu - um, Do - mi - ne,

et be-ne-dic hae-re-di - ta - ti tu - ae. Per sin - gu - los di - es

u. s. f.

In der nachstehenden in den Vespergesängen oft wiederkehrenden Antiphonen-Melodie singt man an den durch ein Sternchen bezeichneten Stellen einer alten Tradition gemäss *fis* statt *f*. Es ist dies ein Beispiel des 4. Modus, in welchem dem Phrygischen das Aeolische oder auch das Dorische beigemischt ist, wie das auch im *Te Deum* der Fall ist.

Antiphon. 4. Modus. * *



In o - do - rem un - guen - torum tu - o - rum cur - ri - mus: a - do - les - cen - tu - lae di - le - xe - runt te ni - mis.

Dass man schon im 13. Jahrhundert und noch früher diese Antiphon so gesungen hat, geht daraus hervor, dass man in den alten aus jener Zeit stammenden geschriebenen Chorbüchern (z. B. den Trierischen und Kölnischen) diese Melodie um eine Quart höher gesetzt und den phrygischen Schluss durch ein eingesetztes *Be* wiederhergestellt findet, wie folgt:

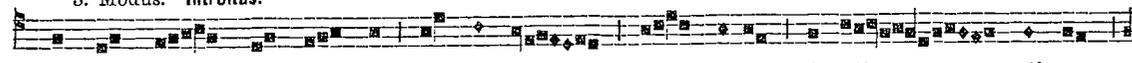


In o - do - rem unguentorum tu - o - rum cur - ri - mus: a - do - les - cen - tu - lae di - le - xe - runt te ni - mis.

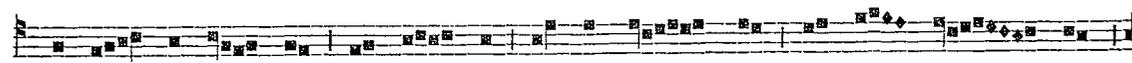
Dass diesem Umstande nun auch in der Begleitung Rechnung getragen werden muss, versteht sich von selbst. Bis zu „*dilexerunt*“ ist die Melodie äolisch.

Begleite nachstehende Melodien zuerst in der Tonhöhe, in der sie notirt sind, darnach aber den Introitus „*Sacerdotes*“ um einen ganzen Ton tiefer, und den Introitus „*Nunc scio*“ um einen ganzen Ton höher.

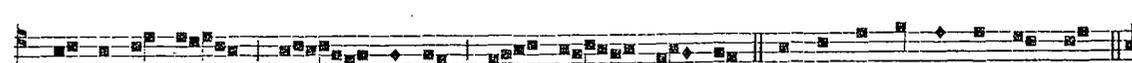
3. Modus. Introitus.



Sa - cer - do - tes tu - i, Do - mi - ne, in - duant ju - sti - ti - am;

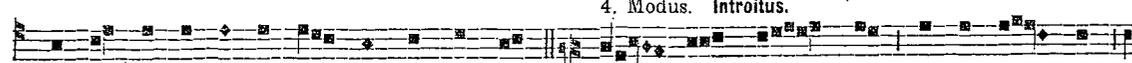


et sanc - ti tu - i e - xul - tent; propter Da - vid ser - vum tu - um,



non a - ver - tas fa - ci - em Chri - sti tu - i. Ps. Me - men - to, Do - mi - ni, Da - vid,

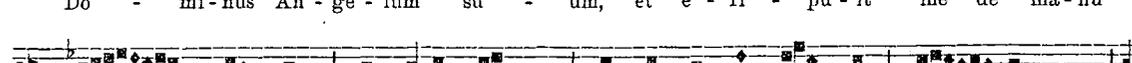
4. Modus. Introitus.



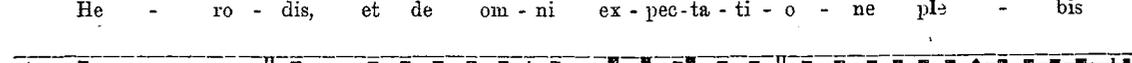
Et om - nes mansu - e - tu - di - nis e - jus. Nunc scio ve - re, qui - a mis - it.



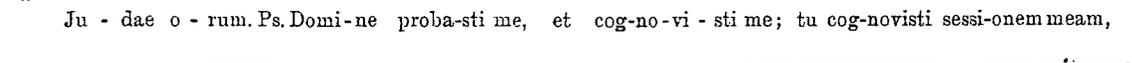
Do - mi - nus An - ge - lum su - um, et e - ri - pu - it me de ma - nu



He - ro - dis, et de om - ni ex - pec - ta - ti - o - ne ple - bis



Ju - dae o - rum. Ps. Do - mi - ne proba - sti me, et cog - no - vi - sti me; tu cog - novisti sessi - onem meam,



et re - surrec - ti - o - nem meam. Glo - ri - a Pa - tri. Nunc sci - o.

Kleine Vorspiele in der Phrygischen Tonart.

No. 1. No. 2.

H. Oberhoffer.

No. 3.

H. Oberhoffer.

No. 4.

H. Oberhoffer.

No. 5. No. 6.

J. G. Herzog.

H. Oberhoffer.

Mit der Begleitungstheorie des Chorals sind wir nun so weit zu Ende. Es erübrigen zum Schlusse dieses Kapitels für die Praxis aber noch einige Bemerkungen.

1) Um dem Cantor das Anstimmen der Gesänge zu erleichtern, gebe man den ersten und nach Umständen auch noch den zweiten Ton des betreffenden Gesangstückes *unisono* mit der Orgel an.

2) Hat der Schüler die hinreichende Fertigkeit in der Choralbegleitung erlangt, so darf er es wagen, bei der Begleitung des Choralgesanges vollgriffigere Akkorde anzuwenden, und — falls er schon einige Fertigkeit im Pedalspiele erlangt hat — den Bass auf dem Pedale zu spielen. Die bei diesen Verdoppelungen einzelner Akkordtöne sich etwa einstellenden Oktaven- und Quintenfolgen haben wenig zu bestellen, insofern der nackte vierstimmige Satz richtig ist. Beisp.:

3) Ist der Sängerkhor schwach besetzt, oder ist derselbe, wie das leider nur zu häufig vorkommt, bloß durch den Cantor vertreten, so ist es gemäss den kirchlichen Vorschriften erlaubt, einen um den andern Satz des *Gloria*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus* — nicht aber des *Credo* — sowie auch eine um die andere Strophe des Hymnus — nicht aber die letzte — desgleichen einen um den andern Vers des *Magnificat* durch ein Versett, d. i. ein Zwischenspiel zu ersetzen. In diesem Falle ist aber der Cantor verpflichtet, den nicht gesungenen Text während des Versettes zu rezitieren. Um bei diesen Zwischenspielen die Einheit des Styls und der Tonart zu wahren, gibt es kein einfacheres Mittel, als die nicht gesungenen Chorsätze auf der Orgel abzuspielen, indem man — wo es sich thun lässt — auf dem einen Manuale mit einem Zungenregister die Melodie, und auf dem andern Manuale und dem Pedale die Begleitung spielt, oder indem man, wie es die ältern Organisten gethan haben, die Melodie in der betreffenden Kirchentonart variirt.

Trio. Zwischenspiel zu dem *Kyrie de dominica*. IX. Modus. Frescobaldi, geb 1588, † 1654.

I. Man. Principal 8 Fuss und Flöte 4 Fuss.
C. firm.

Chri - ste

II. Man. Clarinett 8 Fuss und Gedakt 8 Fuss.

Ped. Subbass 16 Fuss, Oktav 8 Fuss.

Oberhoffer, Orgelschule.

Kyrie-Motiv.

e - - - - - lei

Kyrie-Motiv.

son. Während dieser Pause die Clarinett abstossen, u. Principal 8 Fuss u. Flöte 4 Fuss ziehen.

ritard.

4) Die meiste Schwierigkeit macht dem angehenden Organisten die Aneinanderreihung der verschiedenen Kirchentonarten in ihren Transpositionen beim Psalmgesange der Vesper.

Bekanntlich überträgt man bei der Vesper die verschiedenen Dominanten der acht Kirchentonarten auf einen Ton — in der Regel auf den Ton *la* der Stimmgabel — so dass alle Dominanten die gleiche Tonhöhe haben. Es hat jedoch nicht viel zu bestellen, wenn, um schwierigen Modulationen aus dem Wege zu gehen, die normale Höhe dieser sogenannten gemeinschaftlichen Dominante, zuweilen um einen halben Ton in der Tonhöhe ändert. Es kann dies geschehen, wenn auf den ersten Modus der zweite Modus folgt, wie das u. a. in der Vesper vom hl. Namen Jesu und vom hl. Frohnleichnamsfeste der Fall ist. Hier kann man beim ersten Modus die Dominante auf *la*, und beim zweiten Modus auf der Tonhöhe von *sa* (*be*) nehmen. Auf diese Weise schliesst sich der zweite Modus ohne besondere Modulation an den ersten Modus leicht an. Ueberhaupt braucht bei denjenigen transponirten oder nicht transponirten Tonarten, die nur um ein Kreuz oder *Be* von einander verschieden sind, in der Regel kein förmlicher Uebergang gemacht zu werden, und kann man in solchen Fällen die folgende Antiphon sofort intoniren. Auch merke man sich, dass diejenigen Tonarten, welche die gleiche Dominante haben,*) sich auch in den Transpositionen bequem aneinander schliessen.

*) Der 1. 4. und 6. Modus haben *la*, und der 3. 5. und 8. haben *ut* zur Dominante.

Wir wollen das Gesagte an einigen Beispielen klarer machen. Wählen wir als erstes Beispiel die gewöhnliche

Sonntagsvesper,

und setzen *la* als gemeinschaftliche Dominante fest. *)

- 1) Antiph. „*Dixit Dominus*“, 7. Mod., eine Quarte tiefer zu setzen. 1 Kreuz als Vorzeichnung.
- 2) Antiph. „*Fidelis*“, 4. Mod., bleibt in der notirten Tonhöhe.
- 3) Antiph. „*In mandatis*“, 4. Modus, bleibt ebenfalls.
- 4) Antiph. „*Sit nomen*“, 7. Modus, eine Quarte tiefer, 1 Kreuz.
- 5) Antiph. „*Nos qui vivimus*“, 8. Modus, irreg. eine grosse Sekunde höher, 2 Kreuze.

Vesper am hl. Christfest.

Gemeinschaftliche Dominante *si*.

1. Antiph. „*Tecum principium*“, 1. Modus, eine grosse Sekunde höher; 2 Kreuze.
 - 2) Antiph. „*Redemptionem*“, 7. Modus, eine kleine Terz tiefer; 3 Kreuze.
 - 3) Antiph. „*Exortum est*“, 7. Modus, eine kleine Terz tiefer; 3 Kreuze.
 - 4) Antiph. „*Apud Dominum*“, 4. Modus, eine grosse Sekunde höher; 2 Kreuze.
 - 5) Antiph. „*De fructu ventris*“, 8. Modus, einen halben Ton tiefer; 5 Kreuze.
- Vor Beginn dieser Antiphon muss eine kurze Modulation nach H dur gemacht werden.

Vesper am hl. Frohnleichnamfest.

Gemeinschaftliche Dominante *sa*.

- 1) Antiphon „*Sacerdos*“, 1. Modus, bleibt auf der Dominante *la*.
- 2) Antiphon „*Miserator*“, 2. Modus, eine Quarte höher; ein *Be* als Vorzeichnung.
- 3) Antiphon „*Calicem*“, 3. Modus, eine grosse Sekunde tiefer; 2 *Be*.
- 4) Antiphon „*Sicut novellae*“, 4. Modus, einen halben Ton höher; 5 *Be*. Vorher muss eine Modulation nach *Des* dur oder *Es* moll gemacht werden.
- 5) Antiphon „*Qui pacem*“, 5. Modus, einen ganzen Ton tiefer; 2 *Be*.

Weil die letzte Note des vierten Psalmes sowie auch der zu wiederholenden Antiphon mit dem *Es* moll oder auch mit dem *As* möll-Dreiklange begleitet wird, darum genügt es hier, vor dem Beginne der letzten Antiphon den *Es* moll-Dreiklang mit dem *Es* dur-Dreiklange zu vertauschen, worauf die Intonation derselben erfolgen kann.

Das Aneinanderreihen und der rasche Wechsel der verschiedenen Tonarten bei den Vespergesängen erfordert allerdings eine nicht unbedeutende Fertigkeit, welche zu erlangen das Bestreben des Schülers sein muss.

5) Da es einen schlechten Eindruck auf die Zuhörer macht, wenn bei der Begleitung des Psalmengesanges und der Präfation die oft wiederkehrenden melodischen Schlussformeln auf ein und dieselbe Art und Weise begleitet werden, so muss der Organist sich bestreben, eine hübsche Abwechslung in die Begleitung dieser Gesänge und deren Schlussformeln zu bringen. Ein vorzügliches Mittel, um der Monotonie in der Begleitung vorzubeugen, bietet sich in der Verlegung des *Cantus firmus* (d. i. der Chormelodie) in die zweite oder dritte Stimme, wie in folgenden Beispielen:

*) Höher als *si* darf die gemeinschaftliche Dominante niemals sein, es sei denn, dass die Orgel ganz tief im Tone steht.

Präfatton.

(Die Melodie im Tenor).

Ve-re dig-num et ju-stum est ae-quum et sa-lu-ta-re, nos ti-bi semper

(Die Melodie im Alt).

u. s. f.

7. Psalmton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o:

(Die Melodie im Alt).

se-de a dex-tris me-is. Do-nec po-nam i-ni-mi-cos tuos: scabellum pedum tu-o-rum.

(Die Melodie im Tenor).

Virgam vir-tu-tis

8. Psalmton.

u. s. f.

§ 20. Der verminderte Septimenakkord als Modulationsmittel.

Die Mehrdeutigkeit des verminderten Septimenakkordes und seine vierfache Auflösung haben wir bereits in § 17 kennen gelernt. Vermöge dieser Eigenschaft ist er denn auch das interessanteste und bequemste Modulationsmittel. Bekanntlich kann jeder einzelne Ton dieses Akkordes als Grundton eines neuen verminderten Septimenakkordes angesehen werden, ohne dass scheinbar dieses Verhältniss der kleinen Terzen gestört wird. Es lassen sich demnach aus einem verminderten Septimenakkorde drei andere dem Klange noch völlig gleiche verminderte Septimenakkorde bilden, die aber, weil sie drei verschiedenen Tonarten als leitereigene Akkorde angehören, jedesmal anders geschrieben, (d. i. enharmonisch verwechselt) werden müssen.

Nehmen wir als Beispiel den verminderten Septimenakkord *h d f as*. Derselbe findet sich als leitereigener Akkord auf der 7. Stufe der C moll-Tonleiter und löst sich nach dem C moll-Dreiklange auf. (Auch eine Auflösung nach dem C dur-Dreiklange ist ihm gestattet). — Nehmen wir den Basston *d* seiner ersten Umkehrung (*d, f, as, h*) als Grundton eines neuen verminderten Septimenakkordes an, und verwechseln enharmonisch *h* in *ces*, auf dass wir wieder lauter kleine Terzen erhalten, so haben wir den auf der 7. Stufe der Es moll-Tonleiter stehenden leitereigenen Septimenakkord vor uns. Deuten wir die zweite Umkehrung des oben genannten Akkordes (*f, as, h, d*) als einen neuen Akkord mit dem Grundton *f* resp. *eis*, und schreiben den Ton *as* als *gis*, so haben wir den leitereigenen Septimenakkord der 7. Stufe der Fis moll-Tonleiter. Deuten wir die dritte Umkehrung des oben genannten Akkordes (*as, h, d, f*) als einen neuen Akkord mit dem Grundtone *as* resp. *gis*, so haben wir den leitereigenen verminderten Septimenakkord der A moll-Tonart. Der Septimenakkord *h, d, f, as* kann sich demnach in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit nach vier verschiedenen tonischen Dreiklängen auflösen; er führt uns nach C-, Es-, Fis- und A moll.

Da es in der Musik nur 12 Tonarten gibt (vergleiche den Quintenzirkel), so folgt daraus, dass drei dem Klange nach völlig verschiedene verminderte Septimenakkorde genügen, um in alle Tonarten zu moduliren. Aus den 12 halben Tonstufen der Oktave (aus der chromatischen Tonleiter) lassen sich denn auch in der That nur drei dem Klange nach von einander verschiedene verminderte Septimenakkorde bilden. Es sind folgende:

<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>be</i>
<i>d</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>ces</i>
<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>c</i>

Will man wissen, in welche Tonarten diese Akkorde führen, so braucht man, wie oben gesagt, nur jeden Ton eines jeden dieser Akkorde als Grundton eines verminderten Septimenakkordes, der bekanntlich seinen Sitz auf der Septime (d. i. dem Leitton der Tonleiter) hat, anzusehen. Der Akkord *cis, e, g, be* führt uns demnach in seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit nach den Tonarten *D, F, As* und *H*; der Akkord *d, f, as, ces* führt nach *Es, Fis, A, C*; und der Akkord *dis, fis, a, c* nach *E, G, Be, Cis*.

Gemäss früher Mitgetheiltem wissen wir, dass der Grundton und die Terz des verminderten Septimenakkordes bei seiner Auflösung um eine Stufe steigen, und die Quinte und Septime um eine Stufe fallen. Ferner wissen wir, dass dieser Akkord keiner Vorbereitung bedarf, also frei eintreten kann; und endlich, dass ein jeder Ton dieses Akkordes im Voraus um eine halbe Stufe fallen kann, wodurch dann ein Hauptseptimenakkord entsteht. (Siehe § 11 und 17).

Wollen wir nun vermittelst des verminderten Septimenakkordes in eine andere Tonart ausweichen, so ist das praktische Verfahren folgendes:

Man frage sich, wie die Septime (der Leitton) der neuen Tonleiter heisst; dann greife man einen verminderten Septimenakkord, in welchem dieser Ton enthalten ist. — Sollte man wegen der richtigen Auflösung des Akkordes in Verlegenheit sein, so frage man sich, wie die Quinte

der neuen Tonart heisst. Diese Quinte liegt nämlich neben (unter) einem der Töne des gegriffenen verminderten Septimenakkordes. Diesen Ton des verminderten Septimenakkordes lasse man sofort um eine halbe Stufe fallen (also in die Quinte der neuen Tonart fortschreiten), wodurch man den Hauptseptimenakkord der neuen Tonart entweder in seiner Grundform oder in einer seiner Umkehrungen erhält, um dessen richtige Auflösung man nicht in Verlegenheit sein kann. — Wir wollen das eben Gesagte an einem Beispiele klarer machen.

Gesetzt, wir wollten von E dur aus nach F moll (oder auch nach F dur) mittelst des verminderten Septimenakkordes ausweichen. Frage: Wie heisst die Septime der F moll- oder F dur-Tonleiter? E. Hatte man den E dur-Akkord in der Quintenlage gegriffen, so greife man sofort den Akkord *e, g, be, des*; hatte man den E dur in der Terzlage gegriffen, so greife man *e, be, des, g*. Frage: Wie heisst die Quinte von F moll oder F dur? C. Dieses *c* liegt unter dem Tone *des*, welchen Ton wir sofort nach dem Tone *c* fortschreiten lassen; nun haben wir die erste Umkehrung des Hauptseptimenakkordes *e, g, be, c*, welche sich in den F moll- oder F dur-Dreiklang auflöst. Zur Befestigung des Gehörs in der neuen Tonart wird dann noch eine Cadenz hinzugefügt. Um z. B. von F dur nach E moll oder E dur zurückzukehren, lasse man dem F dur-Akkorde denjenigen verminderten Septimenakkord folgen, in welchem der Ton *dis* enthalten ist (also *dis, fis, a, c*), lasse den Ton *c* um eine halbe Tonstufe nach der Quinte der E moll-Tonleiter (*h*) fallen, wodurch man die erste oder die zweite Umkehrung des Hauptseptimenakkordes erhält, den man nur aufzulösen braucht, um in E dur oder E moll zu sein. Beispiele:

Von F dur nach Es dur. Von F nach E. Von F nach D. Von F nach Des.

Von F nach H. Von F nach A. Von F nach As. Von F nach G.

Aufgabe. Modulire vom D moll-Dreiklange aus mittelst des verminderten Septimenakkordes nach allen Tonarten.

Auch die Trugfortschreitungen des verminderten Septimenakkordes können wir als Modulationsmittel verwerthen.

Machen wir behufs einer Modulation von derjenigen Trugfortschreitung des verminderten Septimenakkordes Gebrauch, in welcher die **Septime** liegen bleibt, so lässt sich die Regel in folgender Weise formuliren: Nimm denjenigen verminderten Septimenakkord, welcher die Tonika der neuen Tonart enthält, halte diesen Ton in der Oberstimme, und löse die übrigen Töne des verminderten Septimenakkordes regelmässig auf, wodurch der Sextakkord oder der Quartsextakkord des tonischen Dreiklages der neuen Tonart zum Vorschein kommt, und füge dann noch eine kurze Cadenz hinzu. Beispiele:

Von G dur nach As dur res. moll. Von G dur nach A. Von G dur nach Be.

Wollen wir von derjenigen Trugfortschrittung des verminderten Septimenakkordes Gebrauch machen, in welcher sein **Grundton** liegen bleibt, während die übrigen Intervalle um einen halben Ton steigen, so heisst die Regel so: Nimm denjenigen verminderten Septimenakkord, welcher die Quinte der neuen Tonart enthält, halte diesen Ton, währenddem du die übrigen Töne des verminderten Septimenakkordes um eine halbe Stufe aufwärts führst, wodurch der Hauptseptimenakkord der neuen Tonart zum Vorschein kommt. Beispiele:

Von G nach As. Von G nach A. Von G nach B. Von G nach H.

Aufgabe. Modulire auf diese beide Arten von irgend einer Tonart aus nach allen übrigen Tonarten.

Um all diese Ausweichungen melodisch interessanter zu machen, können wir sie mit Durchgängen, Wechsel- und Hilfsnoten, Vorhalten etc. ausschmücken, wie aus nachstehenden Beispielen ersichtlich ist.

Dreistimmige figurirte Ausweichungen von C. H. Rink.

Von C dur nach G dur. Von G dur nach D dur.

Von D dur nach A dur.

Von A dur nach E dur.

Von E dur nach H dur.

Musical notation for the first system, showing a transition from A major to E major and then to C major. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Von C dur nach A moll.

Musical notation for the second system, showing a transition from C major to A minor. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Von A moll nach E moll.

Von E moll nach H moll.

Musical notation for the third system, showing transitions from A minor to E minor and then to C minor. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Von H nach Fis.

u. s. f.

Musical notation for the fourth system, showing a transition from D major to D# major. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F#, C#).

Vierstimmige figurirte Ausweichungen.

Von C nach G dur.

Von G nach D dur.

Musical notation for the fifth system, showing a transition from C major to G major and then to D major. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Musical notation for the sixth system, showing a transition from D major to G major. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

C. H. Rink.

Von D nach A dur. u. s. f

Aufgabe. Der Schüler suche die Grundakkorde dieser figurirten Ausweichungen auf.

Schliesslich wollen wir noch einiger in der Praxis vorkommender Fälle erwähnen, bei denen ein eigentlicher Uebergang in die im zweiten Grade verwandte Tonart nicht wohl stattfinden kann, weil ein solcher an dieser Stelle nicht von guter Wirkung sein und den Effekt des Stückes beeinträchtigen würde. Bekanntlich werden einige lateinische Choralgesänge dreimal nacheinander wiederholt, und zur Steigerung des Effektes jedesmal um einen ganzen Ton höher gesungen. Es sind dies das *Alleluia* nach der Epistel am Charsamstage, und der Segensgesang „*Defensor*.“ Weil das erstgenannte Gesangstück mit der Quinte der Tonleiter resp. mit dem Tonschritte 5—8 beginnt, so genügt es in diesem Falle, wenn man bei der Steigerung blos diesen Tonschritt in der neuen Tonart im Voraus angibt, wie folgt:

Al - le - - - - - lu - i - a.

Al - le - - - - - u. s. f. Al - le - - - - - u. s. f.

Bei der Steigerung des „*Defensor*“ genügen einige im Unisono durchgeführten Töne der chromatischen Tonleiter, wie folgt:

u. s. f. Uebergang. u. s. f.

De - fen - sor no - ster a - spi - ce. De - fen - sor - - - -

Uebergang.

De - fen - sor.

§ 21. Die Begleitung des deutschen Kirchenliedes.

Obgleich den meisten deutschen Diözesangesangbüchern eine offizielle Orgelbegleitung beigegeben ist, so ist es dennoch gut, wenn der Organist auch über die Begleitung des deutschen Kirchenliedes Bescheid weiss.

Die Hauptanforderung, die man an eine gute Begleitung des deutschen Kirchenliedes stellt, ist ohne Zweifel die, dass sie — abgesehen von der grammatikalen Richtigkeit — dem Charakter des Liedes entsprechend sei. Damit sie dieses werde, ist es nothwendig, die deutschen Kirchenlieder in drei Gattungen einzutheilen.

Zur ersten Gattung gehören die im Volkstone gehaltenen einfachen und in der Regel mit durchgehenden Noten oder weniger ausgeschmückten Melodien: die sogenannten kirchlichen Volkslieder, wie z. B. das Lied: „Thauet Himmel den Gerechten,“ manche Weihnachts-, Oster- und Marientlieder, sowie auch die Lieder der Haydn'schen deutschen Singmesse: „Hier liegt vor deiner Majestät.“*) Ihrem Charakter entsprechend muss denn auch die Begleitung dieser Lieder eine möglichst einfache und leicht fassliche sein, und es muss in derselben die gebührende Rücksicht auf die durchgehenden Melodiennoten genommen werden.

Zur zweiten Gattung gehören die in den Dur- und Molltonarten, und zur dritten Gattung die in den Kirchentönen gesetzten syllabischen Gesänge, in denen in der Regel auf jede Sylbe nur eine Note von gleichem Zeitwerthe kömmt und wo nach jeder Verszeile eine ausser dem Taktwerthe stehende Pause (ein Ruhepunkt) gemacht wird. Dass die Gesänge der letztern Gattung so harmonisirt werden müssen, wie die lateinischen Choralgesänge, versteht sich wohl von selbst. — Bei den Gesängen der zweiten und dritten Gattung erhält jede Note ihren eigenen Akkord oder doch wenigstens eine andere Bassnote, und es werden zur Belebung dieser steifen und einförmigen Akkordfolgen mitunter durchgehende Noten in der einen oder der andern Begleitungsstimme angebracht. Die in manchen Gegenden bei den Ruhepunkten der einzelnen Verszeilen noch im Gebrauche stehenden Zwischenspiele sind verpönt, und müssen als etwas nicht dahin Gehöriges unterbleiben.

Bei der Begleitung der deutschen Kirchenlieder ist auf Folgendes zu achten:

- 1) Auf die Wahl und die Form der Akkorde;
- 2) Auf das Auffinden eines guten kräftigen Basses;
- 3) Auf die fliessende Führung der Mittelstimmen; und
- 4) Auf die Modulation.

Was die Wahl der Akkorde anbelangt, so müssen die leitereigenen Dreiklänge und namentlich die Haupt-Dreiklänge der betreffenden Tonart in der Begleitung vorherrschen. In Bezug auf die Form der Akkorde gilt dasselbe, was schon weiter oben bei der Begleitung des lateinischen Chorals gesagt wurde, nämlich dass man vorzugsweise Grundformen und Sextenakkorde, seltener aber Quartsextakkorde und diese Letztern nur bei stufenweise fortschreitendem Basse oder zur Einleitung eines Schlusses vor dem Dominantakkorde anwenden solle. Schreibt man einen vierstimmigen Satz für Choralgesang, so vermeide man bei der Anwendung des Sextakkordes im Basse die tiefen Töne, d. h. man gehe nicht unter gross *A*, indem diese Töne der Menschenstimme eine zu geringe Schallkraft haben, so dass die Terz als Basston in dieser tiefen Lage nicht zur gehörigen Wirkung gelangen kann. Die Septimenakkorde können sowohl in ihrer Grundform als auch in ihren Umkehrungen angewandt werden; namentlich findet hier der Septimenakkord der zweiten Stufe in den Schlüssen häufige Anwendung, wenn die Melodie 1, 1, 7, 1 oder 3, 2, 2, 1 heisst, oder wenn am Schlusse zwei Noten zu einer längern Note zusammen

*) Bei einem Hochamte darf der kirchlichen Vorschrift gemäss keine deutsche Messe, sondern es muss in der liturgischen lateinischen Sprache das Hochamt gesungen werden.

gezogen sind. Der Hauptseptimenakkord wird in seiner Grundform meist nur am Schlusse, dessen Wirkung er bedeutend steigert, mit nachschlagender Septime angewandt. Im Laufe der Begleitung wird ihm hingegen die erste Umkehrung des auf der siebenten Stufe stehenden verminderten Dreiklanges vorgezogen.

Das Auffinden eines guten kräftigen Basses, als der zweiten Hauptstimme, ist für einen guten Choralsatz von ganz besonderer Wichtigkeit. Einem männlich entschieden einerschreitenden, jedoch immerhin melodischen Basse gebührt der Vorzug vor einem weichlichen sich in halben Tonstufen windenden oder mit der Melodie in Terzen fortschreitenden Basse. L. Heinze stellt in seiner trefflichen Harmonielehre (Verlag von H. Handel in Oberglogau, 1871, zweite Auflage) pag. 148 folgende Regeln über die Führung des Basses im Choralsatze auf:

1) „Dem um eine Quart oder eine Sekunde steigenden, um eine Sekunde oder um eine Terz fallenden Bassschritte ist eine besondere Kraft und Würde eigen (Beispiel a). Die Gegenbewegung des Basses zur Melodie ist jeder andern Bewegungsart der Stimmen vorzuziehen.

2) Der Melodienote des guten Takttheiles gebe man wo möglich eine neue Harmonie; wenn dieses nicht sein kann, dann stelle man den Akkord wenigstens in eine andere Form. (Beispiel b). Dem ersten Melodietone gebe man wo möglich den tonischen Dreiklang. Fängt die Melodie auf schlechter Zeit und mit der Quinte an, so gibt man diesem Tone nach Umständen den tonischen oder den Dominantendreiklang. Manche Componisten lassen in einem solchen Falle die Harmonie unbestimmt und nehmen den Ton in allen Stimmen *unisono*. (Beispiel c).

3) Einzelne Basstöne können liegen bleiben, wenn die andern Stimmen entschieden fortschreiten. (Beispiel d).

4) Vermeide im Basse Quart- und Quintenfolgen in derselben Richtung (Beispiel e), ebenso vermeide übermässige Intervallfortschritte; müssen sie gebraucht werden, so kehre sie um und verwandele sie in verminderte. (Beispiel f). Der Sprung in die grosse Septime ist (als unmelodisch) verboten, dagegen der in die kleine Septime erlaubt. (Beispiel g).

5) Man gibt nicht zwei gleichnamigen Melodienoten ganz ein und dieselbe Harmonie; man wendet wenigstens eine Umkehrung an (Beispiel h); doch kommt es vor, dass eine Melodienote zwei Harmonien erhält; (Beispiel i). Wiederholt sich eine Melodienote ein oder mehrere Male in monotoner Weise, so gebe man dem Basse eine entschiedene und originell hervortretende Melodie um der Einförmigkeit abzuweichen. (Beispiel k).

6) Eine ganze Note, wie sie namentlich vor dem Schlusse oft vorkommt, erhält entweder zwei Harmonien, oder es wird durch einen Vorhalt (in der Regel vor der Terz) die rhythmische und harmonische Bewegung fortgesetzt und in Fluss gehalten. (Beispiel l).

7) Hat eine Verszeile am Schlusse eine Tonwiederholung auf beiden Takttheilen in der Melodie, so ist dem ersten Tone dieselbe Harmonie wie dem zweiten aber mit einem Vorhalte zu geben. (Beispiel m). — Dieser Fall kommt häufig in dem Liede „Christi Mutter stand mit Schmerzen“ vor.

8) Dem Ende des Chorales hänge man eine kurze Schlussverlängerung an. (Beispiel n). —

Lassen sich über einen Bass die Mittelstimmen leicht und bequem setzen, so ist dieses das Zeichen eines gut geführten Basses.

The image shows three examples of bass line notation, labeled a), b), and c), arranged in two staves (treble and bass clef). Example a) shows a bass line with a strong counter-movement to the melody. Example b) shows a bass line with a new harmony for each melodic note. Example c) shows a bass line with a tonic triad for the first melodic note. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with a '6' indicating a sixth.

d) e) f) g) h)

(schlecht.) (gut.) (schlecht.) (gut.) (schlecht.) (erlaubt.)

i) k) l)

m) n)

Ueber die Führung der Mittelstimmen ist ebenfalls schon weiter oben (siehe Seite 39 und 45) die Rede gewesen. Es ist dort schon gesagt worden, dass die drei obern Stimmen: (Sopran, Alt, Tenor) nie über eine Oktave auseinander liegen dürfen und dass nur der Bass eine Ausnahme mache. Ueberhaupt muss der vierstimmige Choralsatz so behandelt werden, dass er auch vom gemischten Gesangchore ausführbar ist. Desshalb muss bei demselben vor Allem auf den Umfang der Menschenstimme Rücksicht genommen werden. Dieser ist Folgender:

Bass. Tenor.*

Alto. Sopran.

Die als Viertelnoten geschriebenen höchsten und tiefsten Töne einer jeden Stimme dürfen nur ausnahmsweise, und auch dann nicht als Einsetztöne oder aushaltende Noten angewandt werden. Der weiten oder zerstreuten Akkordlage geben wir den Vorzug, und ist dieselbe immer anzuwenden, wenn die Melodie hoch liegt, d. h. wenn sie über zweigestrichen c geht. Liegt die Melodie tief, oder will man kräftig wirkende, scharf, hell hervortretende und gedrungene Akkorde

*) Wird die Tenorstimme im Violinschlüssel notirt, wie das nicht selten geschieht, so beachte man wohl, dass dann die Töne in der Wirklichkeit um eine Oktave tiefer erklingen, als sie notirt sind.

haben, so wird die enge Akkordlage angewandt. Geht die Melodie sprungweise (z. B. in dem Intervall einer Quinte) aus der Tiefe in die Höhe, so gibt man dem hohen Tone die zerstreute und dem tiefen die enge Lage. Beim vierstimmigen Gesangsätze vermeide man ausserdem in den Mittelstimmen die chromatischen Tonfolgen von mehr als zwei Halbtönen und soviel als möglich die verminderten und übermässigen Intervalle, indem die reine Stimmung der Akkorde zu sehr darunter leidet. Im Allgemeinen schreite der Alt ruhiger einher als der Tenor; Tonwiederholungen sind hier nicht selten. Der Tenor kann schon entschiedener und lebhafter hervortreten und manchmal sogar grössere Tonsprünge machen. —

Der schwierigste Punkt beim vierstimmigen Choralsatz ist wohl die Modulation. Bei der Harmonisirung einer Melodie ist zunächst zu untersuchen, ob dieselbe, nachdem die Haupttonart erkannt ist, stellenweise die Unterlage leiterfremder Akkorde fordere oder ob sie dieselbe bloss zulasse. Die Merkmale, woran man dies erkennt, können äussere oder innere sein. Die äussern Merkmale sind vorzugsweise die in der Melodie auftretenden leiterfremden Töne — aber auch dies nur unter besondern Umständen; denn dieser leiterfremden Töne müssen sogar zuweilen als chromatische Durchgänge oder Hilfsnoten angesehen werden. Es müssen deshalb beim Auftreten leiterfremder Töne auch noch die innern Merkmale einer nothwendigen Modulation berücksichtigt werden. Diese innern Merkmale sind vorzugsweise in den Tonschlüssen der einzelnen Sätze am Ende jeder Verszeile zu suchen. Ruht z. B. bei einer in C dur stehenden Melodie ein Choralvers auf dem Tone *g* oder *a* aus, und die Melodie steigt von der Terz auf dieses *g* oder *a* stufenweise herab, z. B. *h, a, g* oder *c, h, a*, so deutet unser Gefühl in dem ersten Falle das *G*, und in dem zweiten Falle das *A* als eine neue Tonika, demzufolge ein Abschluss in G dur resp. A moll (als nächstverwandten Tonarten) stattfinden müsste, gleichviel, ob in erstem Falle ein *fis* und in letzterm ein *gis* sich vorher in der Melodie hören liess oder nicht. Liessen sich diese beiden leiterfremden Töne hören, so ist die Modulation unzweifelhaft festgestellt. In dem entgegengesetzten Falle könnte man aber immerhin noch leitereigen harmonisiren, wie folgt:



Den grössten Fehler aber begeht man, wenn man in einem Choralsätze eine Modulation, die gar nicht in dem Sinne der Melodie liegt, erzwingt, oder wenn man einen Halbschluss auf dem Hauptseptimenakkorde machen würde, wie in folgenden Beispielen:



Einen noch gröbern Fehler würde man begehen, wenn man von der willkürlichen Modulation einen zu ausgedehnten Gebrauch machen würde, so dass die Haupttonart in den Hintergrund gedrängt würde oder gar in Zweifel zu stehen käme, wie etwa in folgendem Beispiele:

Es kam ein En - gel hell und klar.

A musical score in C major, 4/4 time. The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are 'Es kam ein En - gel hell und klar.'

Wiederholt sich in einer Melodie eine musikalische Phrase oder ein Satzglied, so muss dieselbe bei ihrer Wiederholung eine andere harmonische Unterlage erhalten, wie etwa in folgendem Beispiele:

Mei-nem Gott al - lein will ge - ben Leib und Seel', mein gan-zes Le - ben; gib' o Je - su u. s. f.

A musical score in C major, 4/4 time. The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are 'Mei-nem Gott al - lein will ge - ben Leib und Seel', mein gan-zes Le - ben; gib' o Je - su u. s. f.'

Das praktische Verfahren bei der Harmonisirung des deutschen Kirchenliedes ist Folgendes:

Nachdem man sich über die Tonart des Liedes Gewissheit verschafft hat, setzt man die Modulation fest, und entwirft einen oder mehrere Bässe. Ist dieses geschehen, so wird der definitive Bass hingeschrieben und darnach werden die Mittelstimmen hinzugefügt.

Nachstehend folgen einige Musterbeispiele vierstimmig gesetzter deutscher Kirchenlieder:

a) Kirchliche Volkslieder.

No. 1. *mf*

Sopran
Alto

1. { Ge - grüßet seist du Kö - ni - gin! O Ma - ri - a! Freut euch ihr
Der Menschen Schirm und Hel - fe - rin! O Ma - ri - a!

Tenor
Bass

<http://schwartzred.org>

A four-part setting of a church song. The score is in G major, 2/2 time. It features Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The lyrics are: '1. { Ge - grüßet seist du Kö - ni - gin! O Ma - ri - a! Freut euch ihr Der Menschen Schirm und Hel - fe - rin! O Ma - ri - a!' The score includes a dynamic marking of *mf* and a watermark <http://schwartzred.org>.

Es kam ein En - gel hell und klar.

This musical score is for the hymn 'Es kam ein Engel hell und klar.' It consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is simple and clear, with the lyrics written below the notes.

Wiederholt sich in einer Melodie eine musikalische Phrase oder ein Satzglied, so muss dieselbe bei ihrer Wiederholung eine andere harmonische Unterlage erhalten, wie etwa in folgendem Beispiele:

Mei-nem Gott al - lein will ge - ben Leib und Seel', mein gan - zes Le - ben; gib' o Je - su

u. s. f.

This musical score is for the hymn 'Mei-nem Gott al-lein will ge-ben Leib und Seel', mein gan-zes Le-ben; gib' o Je-su'. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is more complex than the previous example, with a repeating phrase that is harmonized differently each time. The lyrics are written below the notes, and 'u. s. f.' is written at the end of the score.

Das praktische Verfahren bei der Harmonisirung des deutschen Kirchenliedes ist Folgendes:

Nachdem man sich über die Tonart des Liedes Gewissheit verschafft hat, setzt man die Modulation fest, und entwirft einen oder mehrere Bässe. Ist dieses geschehen, so wird der definitive Bass hingeschrieben und darnach werden die Mittelstimmen hinzugefügt.

Nachstehend folgen einige Musterbeispiele vierstimmig gesetzter deutscher Kirchenlieder:

a) Kirchliche Volkslieder.

No. 1. *mf*

Sopran
Alto

1. { Ge - grüßet seist du Kö - ni - gin! O Ma - ri - a! Freut euch ihr
Der Menschen Schirm und Hel - fe - rin! O Ma - ri - a!

Tenor
Bass

This musical score is for a four-part setting of a hymn. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score is marked 'No. 1.' and 'mf'. The lyrics are written below the vocal lines, and the piano accompaniment is in the bass clef.

Che - ru - bim! Lob - singt ihr Se - ra - phim! Prei - set eu - re Kö - ni - gin!

This musical score is for a four-part setting of a hymn. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score is marked 'C'. The lyrics are written below the vocal lines, and the piano accompaniment is in the bass clef.

Sal - ve, sal - ve, sal - ve re - gi - na!

No. 2. Etwas belebt.

p Ihr Hir - ten, er - wacht, *f* vom Schlummer der *mf* Nacht! Nach Trübsal und Lei - den, ver -

kün - det euch Freuden der En - gel, der Bot - schaft vom Him - mel ge - bracht.

b) Choräle in Dur und Moll.

No. 3. Langsam.

mf Welch' ein Trauern, welch' Be - dau - ern! wel - che Qual in ih - rem Sinn!

wel - che Schmerzen in dem Her - zen, trug des Herrn Ge - bä - re - rin.

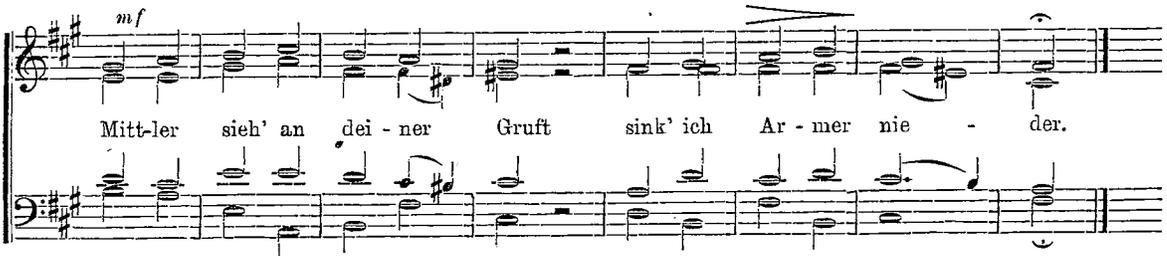
No. 4. Charfreitagslied.

p



Es ist vollbracht! des Gra-bes Nacht, be-deckt nun sei - ne Glied - der.

mf



Mitt-ler sieh' an dei - ner Gruft sink' ich Ar - mer nie - der.

c) Lieder in den Kirchentönen.

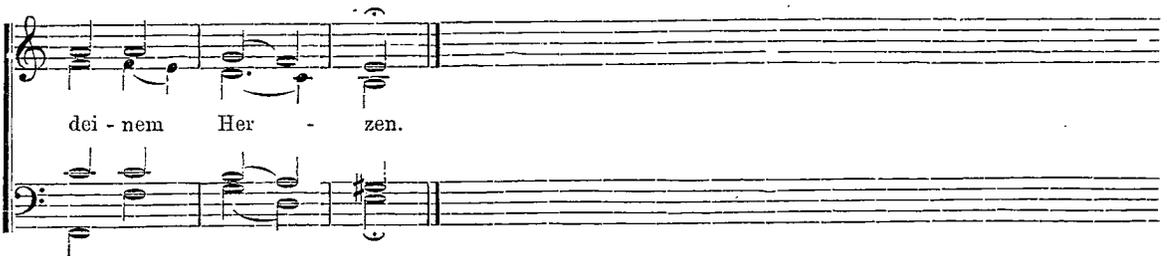
No. 5. Phrygische Tonart. (Die sieben Worte am Kreuze).



Da Je - sus an dem Kreu-ze rang, sein Blut aus al - len Wunden drang; was



er da sprach in Schmer - zen! Die sie - ben Wor-te, die er sprach, be - tracht' in



dei - nem Her - zen.

No. 6. Osterlied. (Dorische Tonart).

Chri-stus ist er - stan - den be - freit von To - des - ban - den; dess

sol - len wir uns al - le freu'n, denn er will un - ser Trö - ster sein! Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! dess sol - len wir

§ 22. Der Orgelpunkt.

Weil die Tonika das letzte Ziel und Ende der ganzen Tonleiter, und der tonische Dreiklang das letzte Ziel und Ende aller leitereigenen Dreiklänge und Septimenakkorde ist, darum kann die Tonika auch zu sämtlichen leitereigenen Akkorden und auch zu den meisten Akkorden der nächstverwandten Tonarten ausgehalten werden. Zu diesem aushaltenden Tone eignet sich am besten die Unterstimme als Grundbass der auf demselben aufgethürmten Akkordmasse. Eine derartige summarische Zusammenfassung der leitereigenen und der mit der Haupttonart verwandten Akkorde heisst Orgelpunkt; wahrscheinlich deshalb so genannt, weil derselbe am meisten in der Orgelmusik mit guter Wirkung angewandt wird. — Auf der Tonika stehende Orgelpunkte trifft man nicht selten am Eingange der Tonstücke, häufiger aber am Schlusse derselben an.

Weil die Dominante den Schluss eines Tonstückes einleitet und vorbereitet, so wird nicht selten, zumal wenn das Tonstück sich in fern liegenden Tonarten ergangen hat, zur Einleitung des Schlusses ein Orgelpunkt auf der Dominante errichtet. Derselbe hat dann den Zweck, langsam, aber mit grosser Bestimmtheit wieder in die Haupttonart zurückzuleiten und den Schluss vorzubereiten. Folgt ihm dann kein neuer in der Haupttonart stehender Satz mehr, so wird ihm in der Regel noch ein kürzerer Orgelpunkt auf der Tonika angehängt. Bei dem auf der Dominante errichteten Orgelpunkte wird die Dominante gewissermassen als eine neue Tonika betrachtet, und muss demgemäss die Dominantenharmonie in demselben vorherrschen.