

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -
Hochschulbibliothek**

Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt

Becker, Carl Ferdinand

Leipzig, 1828

§. III.

[urn:nbn:de:hbz:kn38-6148](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-6148)

saunen begleiten lassen. Wo Chöre sind, lasse man die einzuführenden Melodien nicht gleich vierstimmig und harmonisch, sondern unisono singen, wodurch jene das Gehör leichter faßt. Man komme doch überhaupt aber von der in neuerer Zeit verlauneten Idee der Einführung des vierstimmigen Gesanges in ganzen Gemeinden zurück, die eben so unausführbar, als nicht gehaltreich sein möchte! Aber dahin strebe man, daß der einstimmige Gesang einer Gemeinde an Feierlichkeit und Erhebung immer mehr gewinne!“

Und der Gesang wird gewinnen, wenn der Organist sein Werk zur Ehre Gottes und zur Erhebung der Seelen zu ihm ertönen läßt, das Chor zum frommen, andächtigen Gesang angehalten wird. Die Gemeinde wird nicht mehr über schlechten Gesang klagen, da jeder Theil, jedes Glied derselben sicher, fest und freudig mit anstimmen kann.

§. III.

In diesem Werkchen ist schon öfters auf die alten Kirchentöne und ihre Tonarten hingewiesen worden; gewiß jeder meiner Leser hat schon von ihnen gehört, oder in manchem alten Choralbuch die Überschrift dorisch, aeolisch, oder modus ionicus oder modus mixolydius gefunden, und gern etwas Näheres darüber wissen mögen, daher will ich su-

chen, hierüber den Unerfahrenen einiges Licht zu geben.

„Muß denn einer, der sich heutiges Tages der Musik beleißiget, eine Erkenntniß von den alten Modis musicis (Tonarten) haben?“ fragt der gelehrte M. J. C. Albrecht ¹⁾, und er antwortet: „Ja; und um zweier Ursachen willen. Nämlich man muß solches wissen, erstlich der Historie wegen, daß man darin nicht ganz und gar unwissend sei, sondern erforderlichen Falls Rede und Antwort davon geben könne; zweitens muß ein Mensch, der sich die Musik überhaupt, besonders aber das Klavier zu seinem Hauptzwecke erwählt hat, eine hinlängliche Erkenntniß davon zu erlangen sich bestreben, weil man noch heute zu Tage viele Choralgesänge in der Kirche hat, welche nach alten Modis gesetzt sind. Wer also einem solchen Liede sein gehörig Recht thun will, der muß nothwendig den Modum und dessen Eigenschaft wissen, sonst würde er überall seine Unwissenheit in diesem Stücke verrathen.“

Diese Antwort, die vor einigen 60 Jahren gegeben wurde, gilt heute noch, und wird noch in vielen Jahren gelten. Wenn auch manche gute Köpfe über dergleichen antike Sachen lächeln, sie für unnöthige Grillen halten, und als ein Hirngespinnst des Alterthums ansehen, das zu nichts tauglich wäre; es

1) Gründliche Einleitung in die Anfangslehren d. Tonkunst 1761. S. 67.

treten doch andere kräftig auf, um diese Sachen aus der Vergessenheit zu ziehen, von denen ich nur Rambach in Hamburg, und Mortimer in Berlin nennen will. Denn „jedes Zeitalter der Kunst hat seine Klassiker,“ sagt Horstig²⁾, „Muster und Vorbilder aber können nur diejenigen darunter bleiben, die ihre Vorzüge durch mehr als ein Geschlecht bewährt, und sich von dem Verdachte alles erborgten Glanzes vollkommen freigesprochen haben!“

Und ist dieß nicht bei den Chorälen der Fall? Welches Kunstwerk kann sich wohl rühmen, länger und unumschränkter über ein fühlendes Herz zu herrschen, als die bekannten Melodien: Jesus, meine Zuversicht — O Haupt voll Blut und Wunden — Wie schön leucht'it uns der Morgenstern —? Hört sie nur der Ungebildete gern, oder sprechen sie den Kenner weniger an? — Darum will ich zu zeigen suchen, wie die Alten ihre Musik behandelt haben.

Die Musik setzt Bildung voraus, um zu gedeihen, und je höher das Gefühl und der Geist fürs Schöne ausgebildet ist, desto mehr muß auch die schöne Kunst steigen. Langsam aber konnte ihre Bildung nur fortschreiten, denn oft drückten sie harte Gesetze nieder, wie bei den Agyptern, und selbst bei den Griechen, oder verheerende, jahrelange

2) Leipz. musik. Zeitung 1807. S. 553.

Kriege vertrieben die wenigen Klänge, und machten sie vergessen.

Jahrtausende gehörten dazu, daß Männer aufstanden, die Instrumente, welche die Natur fast selbst bot, wie das Schilf zu der Pflöfe, die Schale der Schildkröte zur Cither, zu verbessern und zu erweitern.

Jahrtausende gehörten dazu, Zeichen zu erfinden, um dem Auge den Ton sichtlich vorzustellen; und noch ist die Notirungskunst nicht überall eingeführt, denn die Neugriechen, deren Vorfahren sich der Buchstaben des Alphabets bedienten, wissen so wenig, wie die Türken, Araber und andere morgenländische Nationen davon.

Jahrtausende gehörten dazu, um die Musik auf die Höhe zu bringen, worauf sie jetzt steht. Es wurde zwar stets Musik getrieben, obgleich die Mittel schwach waren, und allerdings war der Grund der Musik schon bei allen Völkern lange vor Christi Geburt gelegt, doch die Griechen, ein thätiges, feinführendes Volk, bildeten sie unter allen allein aus.

Diese gebrauchten nicht allein nach und nach alle Instrumente, welche sie von den Aegyptern und andern Nachbarvölkern erhielten, sondern verbesserten sie zum Theil und erfanden auch neue. Der Gebrauch der Instrumente aber lehrt auf Abwechslung denken, führt auf Zusammenklänge, und dadurch auf richtige Eintheilung der Töne zu einander. Und hierin zeichneten sie sich bald aus, denn sie fanden Tonarten oder Tonfolgen,

welche immer noch den unsrigen zum Grunde liegen.

Um dieß Letztere zu beweisen, muß ich eine kleine Erklärung der griechischen Musik mittheilen, in soweit es hier nöthig ist.

In den ältesten Zeiten unterschieden die Griechen ³⁾ nur drei Tonarten, nämlich die Dorische, Phrygische und Lydische.

Die Dorische fing mit unserm d an, und ihr Umfang war folgender:

d. e. f. g. a. b. c. d.

Die Phrygische begann mit unserm e, und ging durch die hier angegebenen Töne:

e. fis. g. a. h. c. d. e.

Die Lydische hatte unser fis zum Anfangston und folgenden Umfang:

fis. gis. a. h. cis. d. e. fis.

Bald darauf kamen aber noch zwei Tonreihen in Gebrauch, nämlich die Ionische und Aolische.

Die erstere hatte es, die andere f zum Anfangston, und die Tonfolge war diese:

Ionisch: es. f. ges. as. b. ces. des. es.

Aolisch: f. g. a. b. c. des. es. f.

Es scheinen also fünf ursprüngliche Tonarten gewesen zu sein, die um fünf halbe Töne von einander entfernt waren.

Mit der Zeit wurden mehrere hinzugesügt, de-

3) Geschichte d. Musik, v. F. H. Forkel, I. B. S. 339.

ren Anfangstön: bald höher, bald tiefer lagen, als die Anfangstöne der fünf ursprünglichen.

Alle diese wurden durch die beigesezten Wörter *ὑπο* und *ὑπερ* (hypo, hyper), unter und über, von den erstern fünf unterschieden.

Jede von diesen ursprünglichen Tonarten erhielt zwei von diesen hinzugekommenen, nämlich so, daß die ursprüngliche gleichsam den Hauptton, die darüberliegende die Oberquarte, und die darunterliegende die Unterquarte machte. Daher zwei Nebentonarten den Namen der Haupttonart erhielten, und so wurden funfzehn Tonarten angenommen, welche aus folgenden Tönen bestanden:

1. Die Dorische: $d. e. f. g. a. b. c. \overline{d.}$
2. Hypodorische: $A. H. c. d. e. f. g. a.$
3. Hyperdorische: $g. a. b. c. \overline{d.} \overline{es.} \overline{f.} \overline{g.}$
4. Die Ionische: $es. f. ges. as, b. \overline{ces.} \overline{des.} \overline{es.}$
5. Hypoionische: $B. c. des. es, f. ges. as. b.$
6. Hyperionische: $gis. ais. h. \overline{cis.} \overline{dis.} \overline{e.} \overline{fis.} \overline{gis.}$
7. Die Phrygische: $e. fis. g, a. h. \overline{c.} \overline{d.} \overline{e.}$
8. Hypophrygische: $H. cis. d. e. fis. g. a. h,$
9. Hyperphrygische: $a. h. c. d. \overline{e.} \overline{f.} \overline{g.} \overline{a.}$
10. Die Lydische: $f. g. as. b. c. \overline{des.} \overline{es.} \overline{f.}$
11. Hypoäolische: $c. d. es. f. g, as. b. \overline{c.}$
12. Hyperäolische: $b. c. \overline{des.} \overline{es.} \overline{f.} \overline{ges.} \overline{as.} \overline{b.}$
13. Die Lydische: $fis. gis. a. h. \overline{cis.} \overline{d.} \overline{e.} \overline{fis.}$
14. Hypolydische: $cis. dis. e, fis, g. a. h. \overline{cis.}$
15. Hyperlydische: $h. cis. d. e. fis. g. a. h.$

Diese Tonfolgen entsprechen ganz unsern heutigen zwölf Moll-Tonarten, wenn man annimmt, daß die Hyperphrygischen, Hyperäolischen und Hyperlydischen Tonreihen nur Wiederholungen der Hypodorischen, Hypoionischen und Hypophrygischen sind. Man kann daher annehmen, daß die Musik der Griechen, nach unsern jetzigen Begriffen, meistens einen melancholischen Ausdruck gehabt haben muß. Man findet auch bei keinem einzigen griechischen Schriftsteller eine Tonart, die unserer Dur-Tonart ähnlich wäre.

Diese Tonarten aber erhielten ihre Namen, sagt man, von den verschiedenen Völkerschaften, z. B. der Dorer, Ionier, und jeder Tonreihe wurde eine bewundernswerthe Kraft beigelegt, z. B. die Kolische sei groß und pomphast, obgleich zuweilen besänftigend, denn sie wurde zur Bändigung der Pferde und beim Empfang der Gäste gebraucht. Die Ionische rauh und finster; doch nicht ohne gewisse Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. Doch glauben einige, wie Forkel ⁴⁾, daß nicht der Tonfolge einer Tonart die Kraft zugeschrieben werden müsse, sondern es seien überhaupt Nationalmelodien damit gemeint, wie wir von allen Nationen noch besitzen, und es wird von einem alten Schriftsteller Apulejus diese Ansicht bestätigt, da er, wenn er von den charakteristischen Eigenschaften der Tonarten

4) Geschichte d. Musik I. B. S. 342.

spricht, nicht allein das Wort Tonart, sondern auch das Wort Zeitmaß gebraucht.

Die Tonreihen der Griechen wurden später auf die Römer übertragen.

Unter den Christen standen bald Männer auf, um auch mit gemeinschaftlichem Gesang den Höchsten zu ehren. Ein Guido von Arezzo, ein Gasor suchte manches in der Musik auf einfachere Grundsätze zu lenken. Der Bischof Ambrosius um das Jahr 386 führte schon wohlklingendere Gesänge ein, welche aber mehr gesprochen als gesungen worden, und auf des Papstes Gregorius Magnus (zu Ende d. 6. Jahrh.) Veranlassung wurden acht Tonarten dem Choralgesange zu Grunde gelegt⁵⁾, welche die griechischen Beinamen behielten: Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Hypodorisch, Hypophrygisch, Hypolydisch und Hypomixolydisch.

Diese Tonreihen wurden Kirchentöne genannt.

Kurze Zeit darauf führte man noch 4 Tonarten, nämlich die Kolische und Ionische, Hypoäolische und Hypoionische ein, und diese zwölf Tonreihen wurden nun in 6 authentische (ächt- oder selbstständige) und in 6 plagalische (entlehnte, hergeleitete) eingetheilt, so daß, wie bei den Griechen es der Fall war, jede Haupttonart eine Nebentonart erhielt, welche stets in der Un-

5) über die Harmonie der Tonkunst, von F. K. Ranne, Wiener Conversationsblatt, III. B., 1820.

terquarte begann. Man brauchte sie bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts und sämtliche Choral-Melodien aus dieser Zeit sind darin gesetzt.

Die Tonfolgen der Haupt- oder authentischen, der Neben- oder plagalischen Tonreihen ist folgende:

Die Dorische: d. e. f. g. a. h. c. d.

Hypodorische: a. h. c. d. e. f. g. a.

Die Phrygische: e. f. g. a. h. c. d. e.

Hypophrygische: h. c. d. e. f. g. a. h.

Die Lydische: f. g. a. h. c. d. e. f.

Hypolydische: c. d. e. f. g. a. h. c.

Die Mixolydische: g. a. h. c. d. e. f. g.

Hypomixolydische: d. e. f. g. a. h. c. d.

Die Äolische: a. h. c. d. e. f. g. a.

Hypoäolische: e. f. g. a. h. c. d. e.

Die Ionische: c. d. e. f. g. a. h. c.

Hypoionische: g. a. h. c. d. e. f. g.

Deutlich wird man hierbei den Unterschied der alten oder Kirchentonarten gegen die neuern erblicken. Doch auffallen wird auch bei Durchsicht derselben

1) daß auf den Ton h keine Tonart gebildet wurde. Da aber diesem Ton die reine Quinte fis fehlte, und ohne diese keine Tonfolge gebraucht wurde, so begnügte man sich bloß mit den genannten.

2) Die Folge der halben und ganzen Töne. In jeder unserer Dur-Tonreihe fallen wie bekannt-

lich die halben Töne auf den dritten und vierten und siebenten und achten Ton, in den Moll-Tonarten auf den zweiten und dritten und fünften und sechsten Ton, hingegen hier sehen wir auf jeder Tonfolge eine andere Lage derselben und unstreitig ist es, sagt Sulzer ⁶⁾, daß die verschiedne Lage der halben Töne jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruck giebt.

3) Die Wiederholung einiger Tonarten, welche auf den ersten Anblick gleich scheinen, wie z. B. die Hypomixolydische mit der Dorischen, die Hypolydische mit der Ionischen. Doch durch die Anverwandtschaft der Hypomixolydischen mit der Mixolydischen verliert sich die Ähnlichkeit bei der Behandlung derselben mit der Dorischen Tonreihe; eben so verhält sich es mit der Hypolydischen zu der Ionischen Tonfolge.

Man kann aber in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart, die dazu genommen ist, nicht verkennen,

1) wenn man auf den Umfang der ganzen Melodie Obacht nimmt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Oktave, die plagalische hingegen die Oktave von der Quinte des Grundtones. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Oktave heben diesen Unterschied nicht auf.

6) Allgemeine Theorie d. schönen Künste IV. B., S. 546.

2) wenn man den letzten Ton der Melodie zum Grundton macht, und alle daselbst vorkommende Intervalle der Reihe darüber stellt. Die halben Töne werden sich in der Lage einer von dem oben angegebenen alten Tonarten befinden.

Ehe ich nun Choräle angebe, welche sich in einer jeden von den Tonreihen befinden, will ich vorher den Charakter der alten Tonarten mittheilen, wie er sich bei C. Prinz in seiner musikalischen Kunstübung ⁷⁾ vorfindet.

Die Dorische ist ernsthaft und andächtig;
die Phrygische sehr traurig;
die Lydische hart und unfreundlich;
die Mixolydische mäßig lustig;
die Koliische zärtlich und etwas traurig;
die Ionische lustig und muthig.

Wir finden in der That ⁸⁾, daß die Kirchengesänge völlig diesen Ausdruck haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neu-modische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird.

In der Dorischen Tonreihe sind die folgenden Lieder zu finden: Christ ist erstanden — Wir glauben all' an einen Gott — Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin — Gott, Vater unser im Himmelreich — Jesus Christus, unser Heiland. —

7) S. 15 — 18. 1687.

8) Allgemeine Theorie d. sch. Künste IV. B. S. 547.

Jede von diesen Melodien endigt in dem Ton d. Wenn man also die Töne, die in einem von diesen Liedern enthalten sind, über den letzten Ton stellet, so wird folgende Reihe zum Vorschein kommen:

d. e. f. g. a. h. c. d.

woraus man sieht, daß diese Melodietöne nicht zu d moll gehören, weil da nicht auf den sechsten und siebenten, sondern auf den fünften und sechsten der zweite halbe Ton sich befindet, sondern zu d Dorisch. Nicht muß man sich irre machen lassen, wenn auch die Dorische Tonfolge von e, oder f, oder c anfänge. Dieß ist dann zur Bequemlichkeit der Sänger geschehen und die Lage der halben Töne, wozu man sich richten muß, bleibt dieselbe; denn zwischen

e. fis. g. a. h. cis. d. e.

f. g. as. b. c. d. es. f.

c. d. es. f. g. a. b. c.

d. e. f. g. a. h. c. d.

wird das Gehör nicht viel Unterschied finden, da die Folge der halben Töne dieselbe ist und so auch in den übrigen Tonarten.

In der Phrygischen Tonfolge findet man, außer mehreren andern, folgende Gesänge gesetzt: Ach, Herr, mich armen Sünder — Da Jesus an dem Kreuze stund — Erbarm' dich mein, o Herre Gott — Es woll' uns Gott genädig sein — Ach, Gott, vom Himmel sieh darein — Christus, der uns selig macht. —

Weder fis noch cis kommt in der Melodie vor,

wodurch unser heutiges *e* moll erkönen würde, sondern die halben Töne finden sich auf der ersten und zweiten, fünften und sechsten Stufe, wie es bei der Phrygischen Tonreihe der Fall ist, nämlich: *e. f. g. a. h. c. d. e.*

In der Lydischen Tonreihe findet man keine Melodien, da schon das *Harte* derselben zu Luther's Zeiten gefühlt wurde, indem ihr die reine Quarte (*f. b.*) mangelt, und als sie mit der Zeit dieselbe erhielt, so war sie der Ionischen Tonfolge so ähnlich, daß jeder charakteristische Unterschied verloren gehen mußte. Sorge⁹⁾ sagt: „Man findet aus diesem *Modo* keine Kirchengesänge, weil denen Alten der rauhe Triton (übermäßige Quart), so sich zwischen *f* und *h* befindet, nicht zu Halse gewollt hat, und sie das *h* lieber ins *b* verwandelt haben, woraus sodann ein *Ionius transpositus* (eine versetzte Ionische Tonreihe) entstanden.“

Die *Mixolydische* Tonart enthält außer einigen andern folgende: Der Tag, der ist so freudensreich — Komm', Gott Schöpfer, heil'ger Geist — Komm', heil'ger Geist, erfüll' die Herzen — Gelobet seyst du, Jesu Christ. —

Wäre tis in einer von diesen Melodien zu finden, so wäre unser *g* dur zugegen, doch wird man nur *f* finden, daher die halben Töne auf den dritten

9) Vörgemach der musikal. Composition, v. G. H. Sorge, 1745. I. B. S. 25.

und vierten und sechsten und siebenten Ton fallen, wie wir es bei der Mixolydischen Tonreihe gefunden haben, nämlich: g. a. h. c. d. e. f. g.

Die Kolische Tonreihe enthält sehr viele Gesänge, ich nenne aber nur folgende: Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort — Wir Christenleut' — Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen — Allein zu dir, Herr Jesu Christ — Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ —

Auf den zweiten und dritten, fünften und sechsten Ton fallen die halben Töne, wie es in unserm a moll geschieht. Doch der Unterschied zwischen beiden ist der, daß in der letztern Tonreihe die beiden letzten Töne halbe Töne bilden, gis. a., hingegen in der ersteren sich zwei ganze Töne g. a. vorfinden, folglich ist die Tonreihe die Kolische, nämlich:

a. h. c. d. e. f. g. a.

Die Ionische Tonart ist die allernatürlichste, und kommt mit unserm heutigen e dur, und daher auch mit allen unsern Dur-Tonreihen, überein. Sehr viele Melodien findet man in dieser Tonfolge gesetzt, z. B. Vom Himmel hoch, da komm' ich her — Allein Gott in der Höh' sei Ehr — Ein' feste Burg ist unser Gott — Gott, der Vater, wohn' uns bei. —

Dies waren die sämtlichen authentischen Tonarten, und jeder wird leicht die Richtigkeit obiger Angabe prüfen und eben so leicht mehrere Beispiele finden können, die ich des Raumes wegen nicht genannt habe.

In der Hypodorischen Tonart finden sich (wie überhaupt in den plagalischen Reihen) nur einige Gesänge, z. B. Helft mir Gottes Güte preisen — Von Gott will ich nicht lassen — Gott Vater, der du deine Sonn — O Herr, wend' deinen Zorn von mir. — Nähere Angaben erspare ich hierbei.

In der Hypophrygischen Tonreihe sind folgende gesetzt: Erbarm' dich mein, o Herr, Gott — O liebster Herr Jesu Christ — Mitten wir im Leben sind — O großer Gott von Macht. —

Die Hypolydische Tonreihe enthält so wenig wie die Lydische Gesänge, denn schon zu der Zeit, als Luther lebte, wurde weder diese plagalische noch die authentische gebraucht; doch möchte sich wohl, wie Mortimer¹⁰⁾ bemerkt, in der Böhmischen Lieder-Sammlung hin und wieder eine in der Hypolydischen Tonart gesetzte Melodie vorfinden.

In der Hypomixolydischen Tonreihe finden sich mehrere, unter andern: Veni, sancte Spiritus — O Lux beata Trinitas — Dieß sind die heil'gen zehn Gebot — Gott sei gelobet und gebenedeiet — Dank sag'n wir alle Gott unserm Herrn Christo. —

In der Hypodolischen Tonreihe findet sich: Allein zu dir, Herr Jesu Christ. —

In der Hypoionischen endlich: Nun lob', mein' Seel', den Herren. —

10) Mortimer's Choralgesang z. Zeit der Reformation.

Hiermit wären nun sowohl die authentischen als plagalischen Tonreihen erwähnt und von jeder einen einige Beispiele beigebracht. Gewiesen muß nun werden, wie sie zu behandeln sind, um sie so natürlich und wohlklingend als möglich hören zu lassen und ihnen doch nichts von ihrer Kraft und Würde zu rauben.

Die Dorische Tonreihe liebt die Ausweichungen nach der Quinte moll, nach der Terz dur, nach der Septime dur und nach der Quarte dur.

Um diese Übergänge noch genauer zu bezeichnen, so sehe man diese und die übrigen in Noten No. III.

Selbst in den Harmonietönen vermeidet man so viel wie möglich die Töne, welche nicht in die Tonart gehörig; denn man bringt z. B. lieber in der Dorischen Tonart den weichen Dominantenaccord als den harten (d. h. lieber a moll als a dur) an, welches in unserm d moll umgekehrt wäre, ausgenommen bei dem Schluß, wo der letzte Ton eines Chorals mit dem harten Dominantenaccord sogar schließen kann, wie mehrere Choräle so gefunden werden, als: Christus, der uns selig macht — Christ, unser Herr, zum Jordan kam. —

Diese und alle übrige Bemerkungen über die alten Tonarten sind und können nur aus den Chorälen selbst am sichersten abstrahirt werden. Die Regeln, welche daher hier gelten, müssen auch dem Vorspiel zu Grunde gelegt werden, und am flüchtigsten ist hier wohl der Ort, die Anwendung der Kirchentöne auf das Vorspiel einzuschalten.

Das Vorspiel zu einer Melodie, welche in der Dorischen Tonreihe gesetzt ist, verlangt daher, je nachdem es lang oder kurz ist, einen oder einige Übergänge von den oben angezeigten. Der Schluß desselben richtet sich aber nach der Melodie, und schließt diese in der Tonica (Grundton), so endigt das Vorspiel wie es in unserm *d moll* geschehen würde; endigt diese hingegen in der Dominante, so schließt auch dieses so, wie ein Vorspiel von Friedr. Kuhnau¹¹⁾ aus dieser Tonart beweist.

Die Übergänge der Phrygischen Tonart sind nach der *Sexte dur*, *Quarte moll* und *Terz dur*.

Hüten muß man sich, bei der letztern Ausweichung das *Semitonium* zum Übergang anzuwenden, wohl aber hat man durch die Unterquinte einzuleiten, da auf den Grundton kein ganzer, sondern ein halber Ton folgt und der erstere dieser Tonfolge fremd ist.

Viele Choräle findet man in dieser Tonart, welche die große Terz zum Schlußaccord mit enthalten, z. B. *Es woll' uns Gott genädig sein — Erbarm' dich mein, o Herre Gott.* — Ein Fehler ist dieß nicht, da es schon sehr lange als eine Schönheit in der Phrygischen Tonreihe angesehen wird; doch zu bemerken ist, um nicht gegen diese Tonreihe

11) Kuhnau's Vorspiele aus den Kirchenbüchern sind streng nach den Regeln gearbeitet, und werden bei genauer Durchsicht den Besitzern viel Nutzen gewähren.

zu fehlen: Der Dominantenaccord muß vermieden werden, da h keine reine Quinte hat, und es dann nicht mehr Phrygische Tonreihe, sondern unser e moll oder e dur wäre. Die Ausweichung nach diesem Accord kann in dieser Tonreihe nicht erfolgen, und bei den Schlußaccorden nimmt man statt der Oberdominante die untere, wie man sich in den angegebenen und andern in dieser Tonart befindlichen Chorälen überzeugen kann.

Was das Vorspiel in dieser Tonreihe betrifft, so gelten hier die angegebenen Regeln sämtlich, und ich bemerke noch, daß der Übergang in die Lydische Tonreihe recht löblich erscheint, obgleich diese Tonart nicht mehr selbstständig ist. Das Vorspiel, welches sich in der Kuhnau'schen Sammlung in dieser Tonart gesetzt findet, wird in die Lydische Tonart geführt, und es endet, wie gewöhnlich diese Tonart geschlossen wird, mit dem harten Dreiklang. „Wie blind würde nun nicht derjenige ankommen;“ sagt Sorge¹²⁾, „der die Lieder, welche in die Phrygische Tonreihe gesetzt sind, aus dem e dur, e moll oder e dur präcludiren wollte? Wie oft sich aber bei diesen Liedern die Unwissenheit verräth, auch bei manchem, der sich keine Rase zu sein dünkt, erfähret man nur gar zu oft. Wer ein Präludium aus dem Phrygio machen will,
h
der fange im gis an, modulire hernach in a moll,
e

12) Borgemach der musik. Composition (1745.) I. B. S. 24.

g dur, e moll, c dur, und schließe zuletzt durch
e h
c in gis, durch eine fallende Quart oder steigende
a e
Quint, wie die Melodie es lehret."

Von der Behandlung der Lydischen Tonreihe ist nichts zu erwähnen, da keine Choräle darin zu finden sind, wie oben schon gesagt.

Die Mixolydische Tonreihe hat folgende Hauptabweichungen, in die Quinte moll, Septime dur, in die Quarte dur und Secunde moll,

In Obacht hat man zu nehmen, daß nicht die kleine Terz und nicht die große Septime gegriffen wird. Denn die erstere würde unser g moll ankündigen, die letztere hingegen ganz nach unserm g dur führen. Beides wäre ganz unstatthaft. Bei dem Schluß eines Vorspiels müßte man daher den weichen Dominantenaccord mit Auslassung der kleinen Septime greifen, oder, was noch besser wäre, die Unterquinte zum vorletzten Accord nehmen, wie es bei der Phrygischen Tonreihe geschah. Auf gleiche Weise hat Kuhnau geschlossen, und in mehreren Chorälen findet man es gleichfalls.

Die Aolische Tonart zeigt so wenig Unterschied gegen unser a moll, daß es überflüssig wäre, mehrere Bemerkungen über dieselbe zu geben. Zu hüten hat man sich nur, nicht den harten Dominantenaccord, sondern den weichen vorzubringen, da die große Terz des erstern nicht in der Aolischen Tonreihe befindlich ist.

Staatliche Hochschule für Musik
Köln

Die Ionische Tonart weicht in nichts von dem heutigen c dur ab; die Behandlung beider Tonreihen ist daher gleich.

Die plagalische Tonreihen sind entlehnte und von ihren Haupttonarten also abhängig, es wurden aber in den ersten christlichen Kirchen häufig beide zu gleicher Zeit gebraucht, um eine Abwechslung in den Gesängen hervorzubringen. Denn die Componisten pflegten die Psalmen und Hymnen für zwei Chöre zu setzen, welche gegen einander abwechselten, oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. Hatte nun der erste oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von dem Grundton bis etwa zur Dominante genommen, so mußte der andere Chor, wenn seine Melodie sich von der ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweite Melodie den Charakter der ersten beibehalten sollte, so mußte sie durch eben solche Stufen auf- und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher entstand also die doppelte, nämlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart. Hernach ward aber auch bei Psalmen und Liedern für einen einzigen Chor bald die authentische, bald die plagalische durchaus gewählt.

Die Behandlung derselben zu Vorspielen ist also dieselbe, wie die zu den Haupttonarten, und erfordert keine weitere Erklärung als diese :

Die Hypodorische Tonreihe ist von der Dorischen entlehnt, hergeleitet, die Ausweichung der erstern sind demnach dieselben, wie die der letztern u. s. f.

Die plagalischen Tonreihen erklären aber auch die eigenen Schlüsse, welche in manchen Chorälen gefunden werden, von selbst. Denn da die plagalischen Tonfolgen mit den authentischen so genau verbunden sind, so wurde öfters von einer authentischen in eine plagalische übergeleitet, oder in einer plagalischen angefangen, und in einer authentischen Tonreihe geschlossen.

Diese Veränderungen der Schlüsse oder Abweichungen von der heutigen Regel können aber auch, nach meinem Vermuthen, noch einige andere Gründe haben, nämlich:

Viele Lieder schließen mit den Worten: Kyrieleis oder Amen. Diese Endigung bei jedem Vers ist eben so eintönig, als unzuweckmäßig. Schon Luther fühlte dieß, und strich manches solches unbesrufene Amen hinweg, mancher andere folgte ihm, und ließ das Kyrieleis und Amen auch nicht an seiner Stelle; so waren die Endigungsnoten entfernt, aber auch der Schluß der Melodie dahin.

Die Melodie wurde sonst blos unisono, oder in Oktaven, von der Gemeinde gesungen. Konnten nicht dadurch die größten Veränderungen hervorgebracht werden? Konnten nicht bei diesem Singen Töne hervorgebracht werden, welche der Gemeinde besser klangen, aber auch bei einer untergelegten

Harmonie in ganz fremde, abweichende Tonreihen führten?

Dies waren denn nun die Hauptregeln der alten Kirchentonarten. Immer mehr gerathen sie in Vergessenheit, denn wenig neuere musikalische Schriftsteller erwähnen sie, noch weniger bringen tiefer in sie hinein. Die Geringschätzung des Organisten von Seiten der Gemeinde, die Neigung des Volkes, Musik als Ohrenkitzel zu verwenden, macht die Grundsätze und Regeln derselben vergessen, und verursacht den Verfall der gottesdienstlichen Musik. „Die heutige Anwendung der Tonkunst,“ bemerkt der gründliche N. Forkel¹³⁾, „sind zwar in früherer Zeit eben sowohl Statt, wie jetzt; sie war aber nicht Haupt- sondern nur Nebensache. Der Hauptzweck derselben war immer gottesdienstliche Erbauung, und wer sich durch seine Kunst allgemeine Achtung erwerben wollte, mußte sein Talent zur nützlichen Erbauung seiner Mitbürger anwenden, durch sein Feuer die Lehren der Religion beleben, und für die Herzen der Zuhörer lieblicher und eindringender machen.“

Zum Schlusse dieses §. theile ich noch ein vollständig Verzeichniß von den Melodien mit, welche Luther aller Wahrscheinlichkeit nach geschrieben hat; denn Nambach¹⁴⁾ bringt nicht allein trifft:

13) Musikalischer Almanach III, B. S. 156.

14) über D. M. Luther's Verdienst um den Kirchengesang Seite 226.

ge Gründe dafür vor, sondern auch die Angabe des Jahres bei mehreren macht die Vermuthung zur Gewißheit.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein —

Es ist gewißlich an der Zeit —

Christ lag in Todesbanden —

Ein neues Lied wir heben an —

Aus tiefer Noth schrey ich zu dir —

Ach Gott, vom Himmel sieh darein —

Es woll' uns Gott genädig sein —

Wir glauben all' an einen Gott — bei dieser Melodie wird man finden, daß in der fünften Zeile, bei den Worten: er will uns allzeit ernähren — die Töne am höchsten sind. Als ihm jemand sagte: das wolle viel sagen, daß Gott uns allezeit ernähren wolle; so gab er zur Antwort: „Freilich will dieser Glaube viel sagen, er singt auch in einem gar hohen Tone¹⁵⁾.“

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin —

Jesaja, dem Propheten, das geschah — Wie

Johann Walter diese Composition sah, verwunderte er sich sehr darüber, „da alle Noten auf dem Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet waren, und konnte nicht umhin, seine Ehrwürden (Luther'n) zu fragen: „woraus oder woher sie doch dieß Stücke hätten;“ darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte, und

15) Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, von E. Gerber, S. 839.

sprach: der Poet Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann: Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten ¹⁶⁾."

Wohl dem, der in Gottes Furcht steht —
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod —
Es spricht der Unweisen Mund wohl —
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit —
Verleih' uns Frieden gnädiglich —
Ein' veste Burg ist unser Gott —
Vom Himmel hoch, da komm' ich her —
Vater unser im Himmelreich —
Christ, unser Herr, zum Jordan —
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort —
Sie ist mir lieb, die werthe Magd —

Diese Lieder sind sämmtlich noch in unsern Kirchen eingeführt, und werden fast täglich bei dem Gottesdienst gesungen. Weniger bekannt sind die kleinen Begräbnißlieder:

Im Fried bin ich dahin gefahr'n —
Mit Fried und Freud in guter Ruh —
Christ ist die Wahrheit und das Leben —
In meinem Elend war dieß mein Trost —
Folgende Lieder werden Luther'n zugeschrieben,

16) Musikalischer Almanach, von N. F. Forkel, III. B., 1784. S. 160.

doch ist es durchaus noch nicht erwiesen, ob sie wirklich von ihm herrühren:

Mensch, willst du leben seliglich —

Dies sind die heil'gen zehn Gebot —

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns —

Dieses Verzeichniß stimmt nicht allein mit jedem andern von Gerber, Türk, Kochlig und andern überein, sondern es ist auch vollständiger, als manches andere.

§. IV.

Eine der drei Hauptpflichten des Organisten war: Kenntniß des Orgelwerks. Um zu wissen, welche Stimmen oder Register zu einander passen, einen bestmöglichst wohlklingenden Ausdruck zu erhalten, um im Nothfall einem kleinen Fehler, oder einer vorkommenden Störung abzuweichen, um diese und jene Pfeife, dieses und jenes Register wieder rein zu stimmen, ist die Kenntniß eines solchen Werkes nothwendig. Denn oft, besonders auf dem Lande, wohnt der Organbauer meilenweit entfernt, und selbst, ist er im Orte wohnhaft, trifft es nicht selten, daß er auswärts neue Werke aufzustellen, oder alte zu repariren hat. Wie leicht fällt aber in einem Orgelwerk ein kleiner Fehler vor, indem sich vielleicht ein Draht aushakt, eine Schraube locker wird, eine Pfeife sich ungemein verstimmt, ein Clavis nicht in die Höhe geht, und so viele andere,