

Iris Rieg

FEUER UND FARBE

FIRE AND COLOUR

Moderne Choralharmonisierung und freie Improvisation

Modern chorale harmonization and free improvisation

Band 1

Volume 1



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 11240

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von /
Printed with friendly support of

landgrafmoritzstiftung



Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für
Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the internet at www.dnb.de.

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
Umschlaggestaltung / Cover design: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung / Cover illustration: © Sozh – Fotolia.com
Lektorat / Copy Editing: Damian Poloczek
Satz / Typeset: Christina Eiling, EDV+Grafik, Kaufungen
Notenbeispiele / Musical Examples: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
Druck / Printed: Bräuning und Rudert oHG Druckwerkstatt
Bindung / bound by: Buchbinderei Terbeck GmbH
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-56413-2 (print) · ISMN 979-0-006-60425-8 (digital)

INHALT

Vorwort	11
Einleitung	12
 I MIXTUREN UND IHRE VERWENDUNG	
1. Terzparallelen	15
2. Quart- und Quintparallelen	16
a) Quartparallelen in der rechten Hand	16
b) Doppelte Quartparallelen in beiden Händen in Parallelbewegung	17
c) Doppelte Quartparallelen in beiden Händen in Gegenbewegung	18
d) Doppelte Quartparallelen in Gegenbewegung und komplementärer Rhythmik	18
e) Doppelte Quartparallelen im fünfstimmigen Satz	19
f) Vierstimmige Quartparallelen im fünfstimmigen Satz	19
g) Fünfstimmige Quart- und Quintparallelen	21
h) Quartparallelen zum Bass-Cantus firmus	21
i) Exkurs zur Neumodalität und zu Kirchentonarten bzw. Modi	24
3. Terz- und Quintparallelen gemischt	28
4. Quart- und Quintparallelen gemischt	29
a) Quinte liegt in linker Hand, Quarte in rechter Hand	29
b) Beispiele mit Choral	30
c) Quarte liegt in linker Hand, Quinte in rechter Hand	31
5. Quintparallelen	31
6. Verschiebung von Grundakkorden	33
a) Durakkorde in Grundstellung	33
b) Mollakkorde in Grundstellung	35
7. Sixte ajoutée-Akkorde: Parallel geführte Grundakkorde mit Sexte	38
8. Parallele Grundakkorde mit Septime	40
9. Parallele Sextakkorde und Fauxbourdon	40
10. Parallele Mollsextakkorde mit kleiner Sekunde	41
11. Parallele Quartsextakkorde in Dur	41
a) Moll und Dur gemischt, dreistimmig	42
b) Moll und Dur gemischt, vierstimmig	44
12. Parallele Quartsextakkorde in Dur mit großer Sekunde	45
13. Parallele Quartsextakkorde in Moll mit großer Sekunde	47
14. Parallele Quartsextakkorde in Moll mit kleiner Terz	47

15. Parallele Durseptakkorde	47
16. Parallele Terzquartakkorde in Dur	48
a) Vierstimmiger Sopran-Cantus firmus	49
b) Terzquartakkorde mit Nebennoten	50
c) Mischformen	51
d) Terzquartakkorde mit großer Sekunde	53
e) Terzquartakkorde am Choral	54
17. Parallele Sekundakkorde	55
18. Parallele Durseptakkorde mit Quinte	56
a) Mit tiefalterierter Quinte	56
b) Mit hochalterierter Quinte	59
c) Mit tief- und hochalterierter Quinte	59
19. Parallele Durseptakkorde mit Sexte	60
20. Parallele große Durseptakkorde	62
21. Parallele Mollseptakkorde	63
a) Septakkorde in Moll	63
b) Parallele Mollseptakkorde mit None in einem Alt-Cantus firmus	64
22. Quintfälle von Septakkorden mit None und Undezime	64
23. Exkurs: Von Jazzharmonik beeinflusste Klänge am Choral	66

II TONLEITERN

1. Achtzehn verschiedene Tonleitern auf d	70
a) Vier Harmonisierungen	73
b) Dreizehn Kadenzen	74
2. Chromatik und Tonrepetition	76
3. Modi und Akkordtypen	79

III WEITERE MITTEL ZUR HARMONIEGEWINNUNG

1. Veränderung der Mittelstimmen im harmonischen Verlauf	84
2. Veränderung der Außenstimmen im harmonischen Verlauf	85
3. Dreiklänge ohne gemeinsamen Ton	86
4. Harmonisierung mit der Molldominante	87
5. Terzbeziehung und Mediantik	88
a) Terzbeziehung im Harmonieverlauf	88
b) Aufsteigende Terzbeziehung	90
c) Absteigende Terzbeziehung	90
d) Auf- und absteigende Terzparallelen gemischt	91
e) Mediantik in einer Meditation	93

6.	Tritonus-Beziehungen – Qualitäten des Diabolus in musica	94
a)	Dreistimmige Grundakkorde in horizontaler Tritonus-Beziehung	94
b)	Fünfstimmige Septakkorde in horizontaler Tritonus-Beziehung	96
c)	Vier Harmonisierungen einer diatonischen Tonleiter	101
d)	Harmonisierung diatonischer Leitern und ihre Verwendung bei einer Melodie	103
e)	Septakkorde in vertikaler Tritonus-Beziehung	105
f)	Kombination von horizontaler und vertikaler Tritonus-Beziehung	105
g)	Terz- und Tritonus-Abstand der Harmonien beim Choral	107
7.	Exkurs: Der verminderte Akkord und seine Auflösungen beim Choral	110
a)	Vorhalte, Nebennoten und Durchgänge zum verminderten Akkord	113
b)	Kombination eines verminderten Dreiklangles mit einer großen Terz	114
c)	Kombination eines verminderten Akkordes mit einer Quarte	115
d)	Kombination eines verminderten Septakkordes mit einer Quarte	115
e)	Kombination eines verminderten Septakkordes mit einer großen Sekunde	115
f)	Kombination zweier verminderter Dreiklänge	117
g)	Kombination von großer Sekunde mit kleiner Terz und großer Sekunde	117
8.	Der übermäßige Akkord	117
9.	Ganztonfortschreitungen	119
10.	Perpetuum mobile	119
11.	Akkordfarbigkeit – Dissonanz ist nicht gleich Dissonanz	121
a)	Hörerfahrung und Gewohnheit, Praxisbezug und Bildungsauftrag	121
b)	Dissonanz-Grade	122
c)	Verfremdung eines Chorals	122
d)	Bedeutung der Lage und Üben der Umkehrungen	124

IV BITONALITÄT

1.	Dur und Moll gleichzeitig	126
2.	Berücksichtigung von Stimmführungsregeln bei Dissonanzen	127
3.	Enharmonik und Modulation	128

V RHYTHMUS

1.	Ungerade Takte	130
2.	Phrasierung Vier gegen Fünf	136
3.	Phrasierung Fünf gegen Vier	137
4.	Ostinato, Pattern, Taktwechsel	139
a)	Ostinato	139
b)	Pattern	142
c)	Taktwechsel	147

VI TECHNIKEN ZUR FANTASIE UND TOCCATA

1. Langsame Einleitung oder Zwischenspiel	149
2. Figuren der linken Hand	149
3. Laufwerk und Figuration	150
4. Figuren der rechten Hand	151
5. Cantus firmus im Alt	153
6. Geläufigkeitsstudie manualiter	155
7. Laufwerk in beiden Händen	157
8. Funktionstausch der Hände und Bass-Cantus firmus	165
9. Lagenwechsel	166
10. Geläufigkeitsstudie mit Pedal	168
11. Liegetöne und Schlussakkorde	169
a) Liegetöne	169
b) Beispiele interessanter Schlussakkorde in C-Dur	171

VII FINALE

1. Liedauswahl	172
2. Notenempfehlung	173
3. Buchempfehlung	173
4. Nachwort	174
5. Dank	174
6. Verzeichnis der Rechteinhaber	175

CONTENTS

Foreword	11
Introduction	12
 I PARALLEL CHORD SHIFTS AND THEIR USES	
1. Parallel thirds	15
2. Parallel fourths and fifths	16
a) Parallel fourths in the right hand	16
b) Doubled parallel fourths in both hands in similar motion	17
c) Doubled parallel fourths in both hands in contrary motion	18
d) Doubled parallel fourths in contrary motion and complementary rhythm	18
e) Doubled parallel fourths in five parts	19
f) Four-part parallel fourths in five parts	19
g) Five-part parallel fourths and fifths	21
h) Parallel fourths as accompaniment to a bass melody	21
i) Interlude: On new modality	24
3. Parallel thirds and fifths combined	28
4. Parallel fourths and fifths combined	29
a) Fifths in the left hand, fourths in the right hand	29
b) Example with hymn tune	30
c) Fourth in the left hand, fifths in the right hand	31
5. Parallel fifths	31
6. Shifts of root-position chords	33
a) Root-position major chords	33
b) Root-position minor chords	35
7. Sixte ajoutée – added sixth chords	38
8. Parallel root-position chords with added sevenths	40
9. Parallel first-inversion chords and fauxbourdon	40
10. Parallel first-inversion minor chords with minor seconds	41
11. Parallel second-inversion major chords	41
a) Major and minor combined in three parts	42
b) Major and minor combined in four parts	44
12. Parallel second-inversion major chords with major seconds	45
13. Parallel second-inversion minor chords with major seconds	47
14. Parallel second-inversion minor chords with minor thirds	47

15. Parallel dominant seventh chords	47
16. Parallel second-inversion dominant seventh chords	48
a) Four parts with solo melody in the soprano	49
b) Second-inversion dominant seventh chords with auxiliary notes	50
c) Combined forms	51
d) Second-inversion dominant seventh chords with major seconds	53
e) Second-inversion dominant seventh chords in hymns	54
17. Parallel third-inversion dominant seventh chords	55
18. Parallel dominant seventh chords with fifths	56
a) With diminished (lowered) fifths	56
b) With augmented (raised) fifths	59
c) With diminished (lowered) and augmented (raised) fifths	59
19. Parallel dominant seventh chords with sixths	60
20. Parallel major seventh chords	62
21. Parallel minor seventh chords	63
a) Parallel minor seventh chords	63
b) Parallel minor seventh chords with added ninths in an alto melody	64
22. Dominant seventh chords in sequences of descending fifths with ninths and elevenths	64
23. Interlude: The influence of jazz harmonies on hymns	66

II SCALES

1. Eighteen different scales on D	70
a) Four harmonizations	73
b) Thirteen cadences	74
2. Chromaticism and note repetition	76
3. Modes and chords	79

III FURTHER METHODS OF HARMONIC INTENSIFICATION

1. Changing the middle voices in harmonic progression	84
2. Changing the outer voices in harmonic progression	85
3. Triads without notes in common	86
4. Harmonization with the minor dominant	87
5. Third and mediant relationships	88
a) Mediant relationships in harmonic progression	88
b) Ascending thirds	90
c) Descending thirds	90
d) Ascending and descending thirds combined	91
e) Mediant relationships in a meditation	93

6. Tritone relationships – the qualities of the diabolus in musica	94
a) Three-part root-position chords in horizontal tritone relationships	94
b) Five-part seventh chords in horizontal tritone relationships	96
c) Harmonizing a diatonic scale	101
d) Harmonizing diatonic scales and using it in a melody	103
e) Seventh chords in vertical tritone relationships	105
f) Combinations of horizontal and vertical tritone relationships	105
g) Harmonies a third and a tritone apart in a hymn	107
7. Interlude: The diminished chord and its resolution in hymns	110
a) Suspensions, auxiliary and passing notes in relation to diminished chords	113
b) Combination of a three-part diminished chord with a major third	114
c) Combination of a three-part diminished chord with a fourth	115
d) Combination of a four-part diminished chord with a fourth	115
e) Combination of a four-part diminished chord with a major second	115
f) Combination of two diminished chords	117
g) Combination of a major second with a minor third and a major second	117
8. The augmented chord	117
9. Whole tone steps	119
10. Perpetuum mobile	119
11. Chordal timbre – there's dissonance and dissonance	121
a) Listening experience and habits, practical relevance and the task of education	121
b) Degrees of dissonance	122
c) Modification of hymn tunes	122
d) Importance of position and practising changes of inversion	124

IV BITONALITY

1. Simultaneous use of major and minor modes	126
2. Taking the rules of voice-leading with dissonance into account	127
3. Enharmonics and modulation	128

V RHYTHM

1. Uneven bars	130
2. Phrasing four against five	136
3. Phrasing five against four	137
4. Ostinato, patterns and changes of time signature	139
a) Ostinato	139
b) Patterns	142
c) Changes of time signature	147

VI TECHNIQUES FOR FANTASIAS AND TOCCATAS

1. Slow introduction or interlude	149
2. Figures in the left hand	149
3. Passagework and embellishment	150
4. Figures in the right hand	151
5. Cantus firmus in the alto part	153
6. Study in velocity on the manuals	155
7. Passagework in both hands	157
8. Swapping functions between hands and cantus firmus in the bass part	165
9. Changes in the position and inversion of chords	166
10. Study in velocity on the pedals	168
11. Sustained and tied notes, final chords	169
a) Tied notes	169
b) Examples of interesting final chords in C major	171

VII FINALE

1. Index of hymns	172
2. Recommended music	173
3. Recommended books	173
4. Afterword	174
5. Acknowledgements	174
6. List of rights holders	175

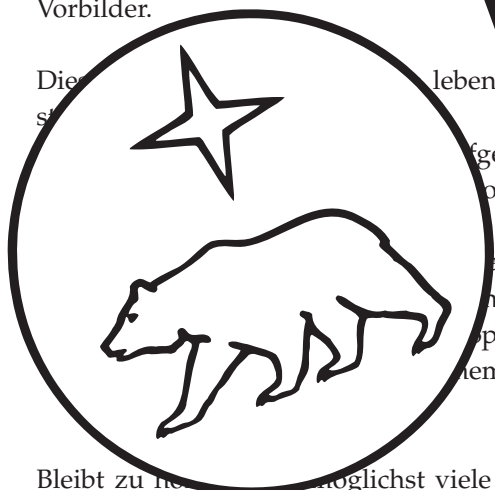
VORWORT

Moderne Improvisation ist leichter als historisch orientierte, weil es keine Regeln gibt, an die man sich halten muss.

Moderne Improvisation ist schwerer als historisch orientierte, weil wir dem Hörer vermitteln müssen, dass die dissonanten Klänge beabsichtigt sind.

Welche Aussage trifft zu? Beide.

Wenn nicht nur der Spieler, sondern auch der Hörer Gefallen an moderner Musik haben soll, muss ein durchdachtes und überzeugendes Konzept vorhanden sein. Dann hängt das Gefallen von der Qualität des Stückes und der Hörerfahrung des Publikums ab. An der Hörerfahrung unserer Zuhörer können wir nur langsam etwas ändern, an der Qualität eigener Musikstücke sofort. Dazu brauchen wir „Spielregeln“, Strukturen und Vorbilder.



Bleibt zu hoffen, dass möglichst viele Interessierte sich der Arbeit stellen und die gleiche Freude bei modernem Improvisieren empfinden, die man bei Iris Rieg auf jeder Seite des Buches spürt.

Mannheim, April 2025
Christiane Michel-Ostertun

FOREWORD

Modern improvisation is easier than historical improvisation, because there aren't any rules.

Modern improvisation is harder than historical improvisation, because we need to help the listener understand that the dissonant sounds are intentional.

Which of these two statements is true? Both of them.

In order that executant and listener both enjoy modern music, there should be a convincing and well thought out concept. Enjoyment then depends on the quality of the piece and the experience of the listeners. On the one hand, educating listeners is a long term project; on the other, we can improve the quality of the pieces of music right here and now. To do this we need "rules", structure and examples that we can learn from.

This book is like a dynamic music lesson:

- with exercises that progress systematically;
- with quotations from well-known composers or references to their works;
- with essays on historical subjects;
- with thought-provoking questions;
- with hints and help on practising methods and playing technique;
- and all of this pleasantly and encouragingly presented.

Iris Rieg's enthusiasm for modern improvisation flows from every page of this book. I hope that as many musicians as possible rise to the challenge and find the same joy in her subject!

Mannheim, April 2025
Christiane Michel-Ostertun

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

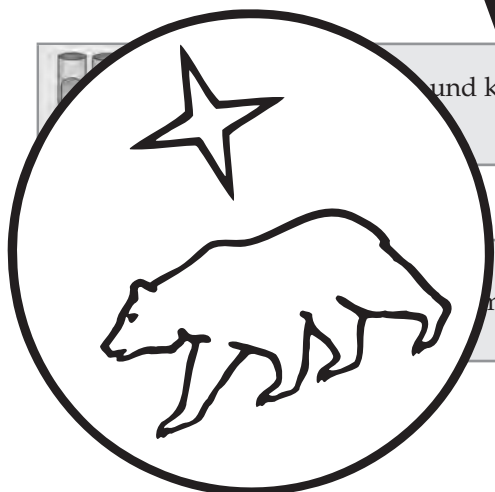
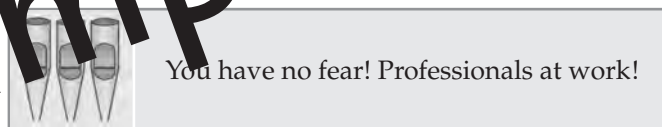
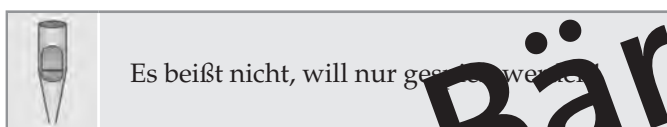
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

ANMERKUNGEN

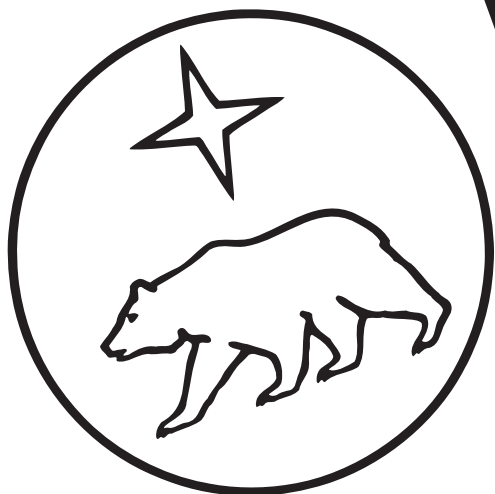
1. Die angeführten Lieder entstammen dem im Erzbistum Köln gebräuchlichen Regionalteil des *Gotteslob* und dem Regionalteil des *Evangelisches Gesangbuch* für Bayern und Thüringen.
2. Sind Harmonien benannt, schreibe ich Durakkorde groß und Mollakkorde klein. In vielen Beispielen ist es schwierig, ein tonal eindeutiges Zentrum auszumachen. Der Einfachheit halber beziehe ich Akkordbezeichnungen daher jeweils nur auf den aktuellen Akkord und dessen Tonleiter.
3. Die Übungen sind logisch aufeinander aufgebaut, allerdings kann man sich auch einzelne Themen herausgreifen. So sind auch die Schwierigkeitsgrade gemischt und werden durch Orgelpfeifen angezeigt.

NOTES

1. The hymns used in this book are taken from the hymn book commonly used in the Archdiocese of Cologne and the hymn book of the Evangelical Church of Bavaria and Thuringia.
2. For the German notation: Capital letters indicate major chords and small ones indicate minor. Sometimes it is difficult to define a principal tonal centre. Therefore chord names refer each time to their own diatonic scale.
3. The exercises progress logically. It is however possible to tackle any particular subject individually. The levels of difficulty of the exercises are mixed and are indicated by the number of organ pipes.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter Leseprobe Sample page

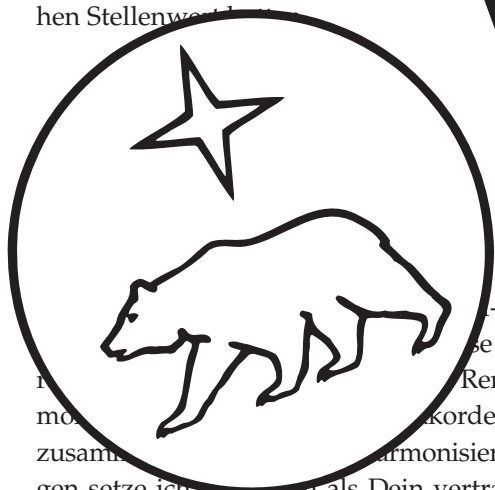
I MIXTUREN UND IHRE VERWENDUNG

Als Mixtur wird nicht nur ein Orgelregister, sondern auch die **Parallelführung eines Akkordes** bezeichnet. Zwar gab es den der Mixtur vergleichbaren Begriff ‚Fauxbourdon‘ bereits im 15. Jahrhundert, jedoch gilt die Bezeichnung Mixtur als Akkordverschiebung vor allem für das 20. und 21. Jahrhundert.

Dieses Buch beschäftigt sich mit den Möglichkeiten der Harmoniefindung. Die Mixtur spielt hierbei eine wichtige Rolle.

Erläutert werden gut klingende, parallelgeführte Akkorde, die mir zur Begleitung von Chorälen und zu freier Improvisation nützlich und musikalisch lohnenswert erscheinen.

Doch bevor wir zum Akkord kommen, untersuchen wir zunächst parallel geführte Intervalle, die besonders in früheren Stilepochen und in der Romantik einen hohen Stellenwert hatten.



– und Harmonie wie die Dreiklänge der Renaissancezeit harmonisierten, die aus Terzen zusammengefasst wurden. Harmonisierung mit Terzklängen setze ich deswegen als Dein vertrautes Terrain voraus, und darum beginne ich dieses Buch auch mit Terzen.

Im folgenden Choralatz leisten uns Terzparallelen und deren Kombination gute Dienste.

► Spiele diese Terzparallelen zunächst manualiter. Nutze dabei liegenbleibende Töne und genieße die zahlreichen herben Querstände und Stimmkreuzungen.

Wir streben einen abwechslungsreichen Mix aus Grund- und Septakkorden an, die bei dieser Methode automatisch von reizvollen Nebennoten wie Sekunde oder Sixte ajoutée begleitet werden. Du brauchst Dich nicht strikt an die Terzparallelen zu halten, denn es soll nicht schematisch klingen. Vergleiche hierzu auch die Kapitel über Septakkorde ab I/8. Entfernte Terzverwandtschaften in ihrer harmonischen Abfolge werden ab Kapitel I/6. behandelt.

I PARALLEL CHORD SHIFTS AND THEIR USES

The first technique that we’re going to examine is the **parallel motion of chords**. The term “fauxbourdon” was used from the 15th century onwards to indicate a similar usage – but this was employed to describe parallel motion of consistent intervals, mostly fourths, fifths or sixths. Even though in a sense related to fauxbourdon, the shifts that we’re eventually going to be looking at are markedly more complex.

This book is about learning how to intensify and extend harmony. Parallel shifting of chords plays a very important part in this.

We will examine the use of euphonious chords moving in similar motion that seem to me to be useful and musically rewarding both in accompaniment and in free improvisation.

Before we come to the chords, however, we will first take a look at intervals moving in similar motion, a topic of great importance in early music as well as the Romantic period.

PARALLEL THIRDS

The classically accepted theory of harmony is based on triads, made up of thirds. Since Renaissance times composers have harmonized with chords that consist of thirds. I’m assuming therefore that harmonizing with thirds is familiar territory for you and I’ll start this book with them.

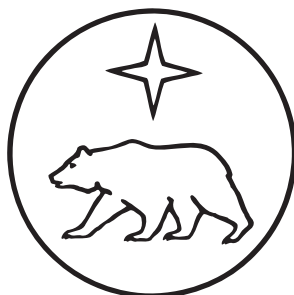
In the following hymn parallel thirds and their combinations stand us in good stead.

► Play these parallel thirds on the manuals. Use the notes common between successive chords and savour the raw false relations and crossed parts.

We’re aspiring to a diverse mix of root-position and seventh chords, which method automatically results in accompaniment by appealing auxiliary notes such as seconds or added sixths. There is no need to play the thirds too slavishly – it’s not supposed to sound mechanical. Compare also with the chapter on seventh chords (I/8.). Distant mediant relationships and their harmonic sequences are addressed in chapter I/6.

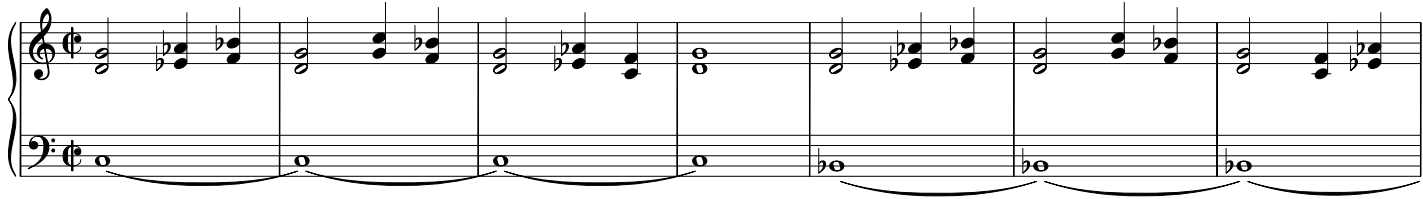
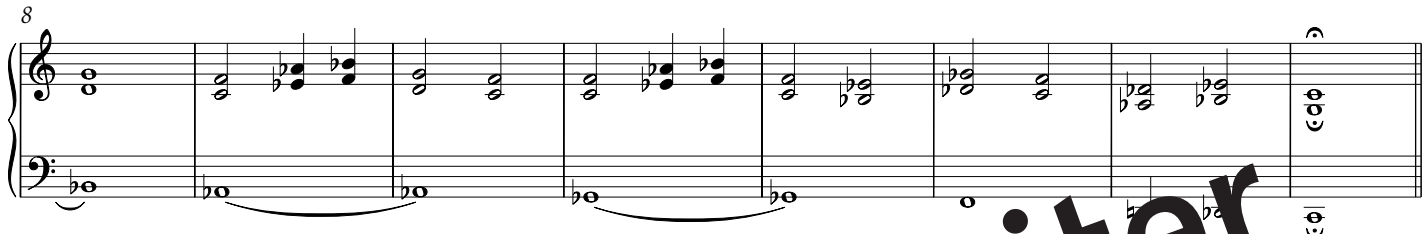
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*Melody EH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*Ex.
2

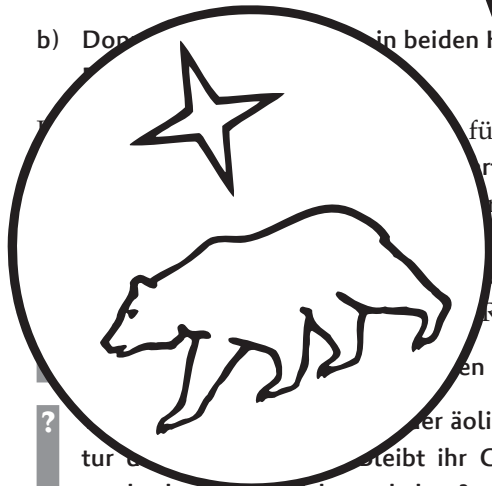
Choral in Sopran und Alt

Melody in soprano and alto



b) Doppelparallel in beiden Händen in

b) Doubled parallel fourths in both hands in similar motion



fünf Stufen und je-
rtparallel mit an-
arten sind zunächst
parallel gerichtet
en sie dann in Ge-
Rhythmus.

In the following section, we'll use the same five bar passage of parallel fourths in five levels of increasing complexity. The fourths begin in the Aeolian mode in both hands in similar motion, homorhythmically. Later they appear in contrary motion and in complementary rhythm.

? ... der äolischen Grundstruktur ... bleibt ihr Charakter trotz der wechselnden Vorzeichen erhalten?

> Benutze herbe Tritonusintervalle zunächst nur sparsam.

Zudem kannst Du mit Pedal und obligat spielen, also mit der rechten Hand den Solosopran und mit der linken Alt und Tenor. Dies schult die Unabhängigkeit Deiner Hände und Füße.

> Change the accidentals in the left hand.

? What effect does this have on the fundamental Aeolian structure of the initial exercise? Does it retain its character despite the changing accidentals?

> To begin with, go easy on the tritones.

Additionally, you can play the music with the pedals and with the melody solo, i.e. the soprano voice in the right hand, the alto and tenor in the left. This helps you to train your hands and feet to play independently of one another.



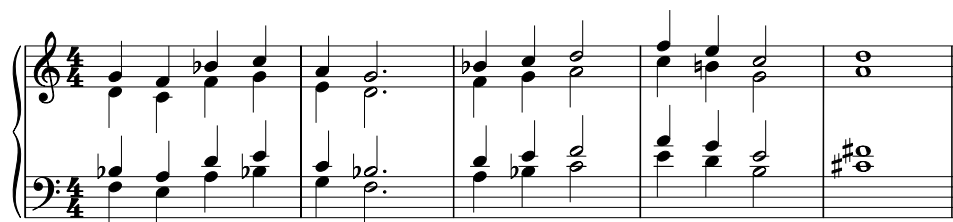
Bleiben wir vorerst bei der Parallelbewegung vierstimmiger Quartetten. Die Hände spielen parallel im Terzabstand.

? Wo empfindest Du den Höhepunkt dieses Fünftakters? Wie phrasierst Du die Takte?

To begin with, let's stay with the four-part fourths in similar motion. Your hands play parallel to one another a third apart.

? Where do you think the climax of these five bars is? How do you phrase it?

Ex.
3

Ex.
4

Ich finde es beim Musizieren wichtig, auch die scheinbar einfachsten Übungen mit einer Emotion oder Assoziation zu verbinden und diese zu üben.

Wir Musiker fallen weder in den seltensten Fällen vom Himmel noch können wir unsere Gefühle bereits eins zu eins musikalisch vermitteln. Ich denke mir am Ende des dritten Taktes ein Fragezeichen. Die Frage beantworte ich in T. 4 mit einem bestätigenden Akzent auf dem melodischen Höhepunkt.

In Beispiel 5 herrscht wieder das Prinzip der Parallelbewegung. Andere Vorzeichen ergeben andere interessante harmonische Wendungen.

Experimentiere mit unterschiedlichen Vorzeichen und höre genau hin, was sich bei Deinem Gefühlsmoment ändert.

Wird Deine musikalische Aussage dadurch dichter, lebendiger oder das Gegenteil?

I think that it is very important in music making, even in the exercises that seem to be easiest, to connect an emotion or an association with what you're playing and to practise this.

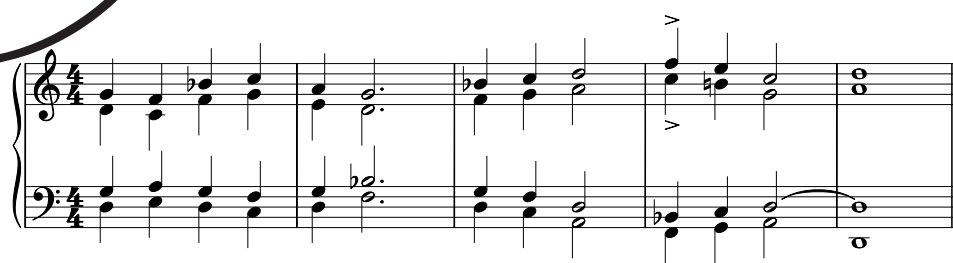
The ability to convey our feelings one to one in music doesn't fall into our laps. At the end of the third bar, I feel there is a question mark. I answer the question in bar four with a confirmatory accent on the melodic climax.

In example 5 here, we're employing once again the principle of parallel motion. However, changing the accidentals produces some interesting harmonic twists.

Experiment with different accidentals and listen carefully how this changes your feelings.

Does your musical statement become denser, or more transparent? Brighter? Or more the opposite?

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ex.
6

d) Doppelte Quartparallelen in Gegenbewegung und komplementärer Rhythmik

In einem zweiten Schritt durchbrechen wir den bisher einheitlichen Rhythmus.

Dies geschieht am einfachsten, indem Du Viertel und Halbe auf beide Hände unterschiedlich verteilst.

c) Doubled parallel fourths in both hands in contrary motion

Our next example employs fourths in contrary motion:

d) Doubled parallel fourths in contrary motion and complementary rhythm

In a second step, we'll break the mould of the uniform rhythm.

This is easiest if you share crotchets and minims differently between the hands.

Sollte Dir diese Übung zu simpel erscheinen, kannst Du Dich in fortgeschrittener Polyphonie üben und innerhalb einer Hand verschiedene Rhythmen wählen.

Beachte, dass bei Polyphonie naturgemäß die Akzente in den einzelnen Stimmen nicht unbedingt im selben Takt auf dieselbe Zählzeit zusammenfallen. Während also in der rechten Hand der vierte Taktanfang den musikalischen Höhepunkt darstellt, betone ich in der linken Hand den dritten Taktbeginn. Du erreichst diese Akzentwirkung, indem Du jeweils vor dem Akzent absetzt und die Vorgängernote kürzt.

If this exercise seems too easy, you can get some practice in advanced polyphony and use different rhythms in one hand.

Note, that polyphony by its nature is going to result in the accents falling in different places. In the right hand, the musical climax comes at the beginning of the fourth bar – but in the left, at the beginning of the third bar. You can achieve this accentuation by shortening the note preceding the accent and making a new attack.



Ex.
7

e) Doppelte Quartparallelen im fünfstimmigen Satz

Wir erweitern unsere parallel geführten fünfstimmigen Klänge durch Harmonien mit spannenden Nebennoten, durch Gegenbewegungen der Stimmen und durch Achteldurchgänge. Wir hören und -planen immer wieder.

e) Doubled parallel fourths in five parts

We're going to expand on our five parts in parallel motion by using harmonies with interesting auxiliary notes, contrary motion of the outer voices and quaver passing notes. This means that hearing and planning ahead become ever more important.

▶ Play slowly enough that you can fully understand the harmonic progressions.



Ex.
8

f) Vierstimmige Quartparallelen im fünfstimmigen Satz

Ich harmonisiere die freie Melodie durch vierstimmig verschobene Quartakkorde und lockere die homophone Begleitung durch Pausen auf. Dabei spiele ich auf den dritten Takt als musikalischen Höhepunkt zu und gestalte die fünf Takte danach als entspannenden Abgesang. Je öfter Du bei Deinem Spiel innerlich oder äußerlich mit-singst, desto musikalisch überzeugender wird es klingen.

Übrigens ist es in dem Zusammenhang nicht relevant, ob Du richtig oder schön singen kannst. Nur dass Du singst, ist wichtig. Denn dann ist Dein Spiel mit Deiner Atemsäule verbunden und bewegt Deine Hörer auch emotional!

f) Four-part parallel fourths in five parts

I harmonize this freely composed melody with four-voiced shifting chords of superimposed fourths, punctuating the homophonic accompaniment with rests. I move towards the third bar as the climax and shape the following five bars as a relaxed conclusion. The more you accustom yourself to singing along with your playing (either out loud or in your head), the more musically convincing it will sound.

And – to be clear – nobody cares a jot in this context if you have a nice voice or if you sing in tune. The most important thing is that you sing. Your playing becomes connected to your breathing and will evoke an emotional response in your listeners.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
vgl. Melodie GL 803

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
cf. melody GL 803



Ex. 10

g) Fünfstimmige Quart- und Quintparallelen

Wir bleiben bei der Fünfstimmigkeit. Zu unseren Quartan links erscheinen nun Quinten in der rechten Hand. Dabei verwenden wir die Quinten in einer kleinen melodischen Sequenz.

➤ Zur farbigen Harmonisierung kannst Du Deine Grundakkorde mit weiteren Tönen wie Sekunde, Sexte, Septime anreichern.

Dieses Beispiel funktioniert übrigens auch, wenn du rechts Quartan spielst. Vergleiche auch Bsp. 23.

g) Five-part parallel fourths and fifths

We continue in five parts. In addition to our fourths in the left hand we will employ fifths in the right. The fifths utilize a small melodic sequence.

➤ You can enrich the harmony of your basic chords by the addition of seconds, sixths and sevenths.

The example works when you play fourths in the right hand, too. Compare example 23.



Ex. 11

Dieses Beispiel funktioniert übrigens auch, wenn du rechts Quartan spielst. Vergleiche auch Bsp. 23.

h) Parallel fourths as accompaniment to a bass melody

This virtuoso rendition of the tune in the bass uses elements of the *toccata*. Alternating with one another, the hands play rhythmically relaxed fourths in the style of Flor Peeters'.

✓ Tipp

Um die Quartan locker, virtuos und geschmeidig in der Ablösung der Hände hinzubekommen, gebe ich Dir folgende Tipps:

Zunächst ist der passende **Fingersatz** entscheidende Voraussetzung für sichere und spielfreudige Virtuosität. Du findest ihn, wenn Du die unter einem Balken stehenden Achtel gleichzeitig anschlägst. Achte beim Spiel auf runde und abrollende Bewegungen Deiner **Handgelenke**. Spüre das Gewicht Deines Armes und lass die Schwerkraft für Dich arbeiten.

Spiele also nicht allein aus der Kraft Deiner Finger heraus, sondern vollführe die Bewegung mit dem ganzen

✓ Tip

Here are some **pointers**, to help with relaying the fourths between the hands in the most relaxed possible manner, as virtuosically and as smoothly as possible.

Firstly: **Fingering** is of the utmost importance in maintaining poised and secure virtuosity. To help you find the fingering, play all the quavers joined under one beam at the same time. When you play, pay attention to the circling movement of your **wrists**, rolling off the notes. Feel the weight of your arm and let gravity help you.

Don't just play with your fingers – complete the movement with your entire forearm. When you play moving quavers in one hand, emphasize the first quaver

Unterarm. Liegen Achtelbewegungen in einer Hand, betone die erste Achtel und nimm dann bei der zweiten Achtel das **Armgewicht abrollend** heraus. Übe auf dem **Klavier!** Traue Dich zudem, auf Abstand zur Tastatur zu gehen, wenn Du zu einem neuen Akkord ausholst. Du kannst auch auf dem **zugeklappten Klavierdeckel** üben.

Schau dabei Deinen Händen zu und konzentriere Dich nur auf fließende Bewegungen. Manch ungewollter Streifton beim anschließenden Tastendrücken beinhaltet nicht nur Fehler, sondern auch reizvolle Nebennoten, die Du integrieren kannst. Innerhalb des untenstehenden Bass-Cantus firmus wechsle ich mehrmals die **Bewegungsrichtung** oder die **Akzentsetzung** der manualiter gespielten Noten.

and then release the weight off the second by **rolling your arm**. Practise on the **piano!** Have the confidence to release your hands from the keyboard and gain some height before attacking a new chord. You can practise on the **closed lid** of the piano.

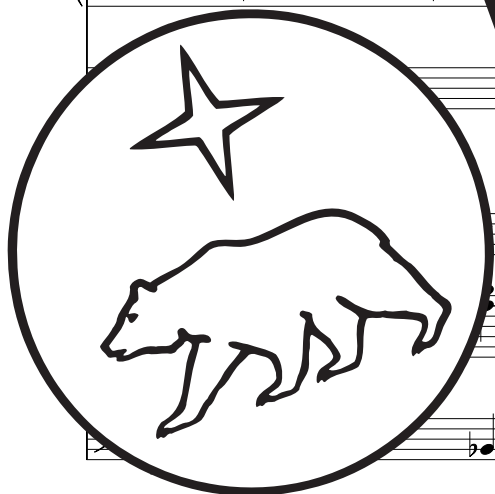
When you do this, watch your hands and concentrate on fluid movements. If you catch notes unintentionally on the way down, don't just think of it as a mistake but try to see it also as a chance to incorporate appealing auxiliary notes. During the course of the exercise below I repeatedly change the **direction** or the **accentuation** of the hands.



EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
vgl. Melodie GL 803

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
cf. melody GL 803

Ex.
12



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

► Probiere des Weiteren für Dich komfortable und mühe-lose Bewegungsmuster aus, die es Dir erlauben, Dich auf die Harmonisierung zu konzentrieren. Hast Du Schwierigkeiten, so schnell passende Harmonien zu finden, notiere Dir vorab in Ruhe verschiedene Lösungen über Deiner Liedvorlage und übe dann langsam mögliche Bewegungsabläufe.

► In addition, you can try out patterns that you find comfortable and effortless, and that give you the freedom to concentrate on the harmonization. If you have difficulty finding suitable harmonies so quickly, you can start by making a list of different solutions for the hymn in question and then slowly practising different patterns.

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
vgl. Melodie GL 803

Man.: Organo pleno
Ped.: Zungen 16', 8'

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
cf. melody GL 803

Man.: Full organ
Ped.: Reeds 16', 8'



Ex.
13

♩ = 150

F⁹

B₃ **As^{7#}₃** **c⁷** **g⁷⁽⁴⁾₃**

B^b/D **AbMaj⁷/C** **Cm⁷** **Gm⁷(add⁴)/B^b**

Cantus firmus

D⁷₅ **g⁹** **Des⁶₃** **As^{7#}₃** **Dv⁷₃** **F⁷** **G⁷₅**

D⁷/A **Gm(add⁹)** **Db(add⁶)/F** **AbMaj⁷/C** **E^b₄/B^b** **A⁰** **F⁷/A** **Gm⁷** **C⁷**

a⁷ **F⁹** **B^{4#}₄** **g⁷** **b⁶₅** **Es₉** **H⁷_{5b}**

Am⁷ **F(add³)/A** **BbMaj⁷(#4)** **Gm⁷** **Bbm(add⁶)/F** **E^b/F** **B⁷/F**

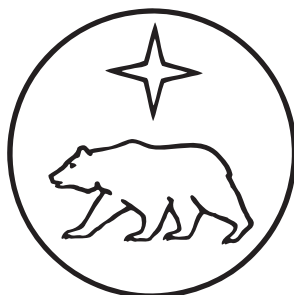
F^{4#} **Ü** **f⁶** **b⁷₅** **Es₉** **F⁹**

F^{4#} **F⁺** **Fm(add⁶)** **Bbm⁷/F** **E^b/F** **F(add⁹)**

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



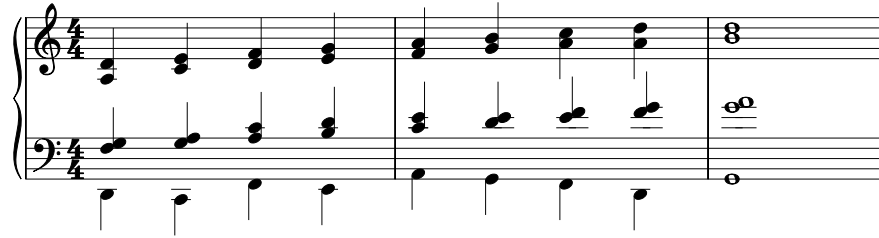
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

? Wie würdest Du die Wirkung von Dorisch nun beschreiben? Nachdenklich? Unsicher? Würdevoll und ruhig? Glänzend? Golden?

? How would you describe the effect of the Dorian mode? Pensive? Uncertain? Dignified and peaceful? Shining? Golden?

Neumodalität in D-Dorisch / New modality in D Dorian



Ex.
14

Neumodalität in E-Dorisch / New modality in E Dorian



Ex.
15

Wenden wir uns dem obligaten Spiel zu. Damit verdeutlichen wird die Liedmelodie, die wir solistisch auf der Orgel begleiten. Obligates Spiel ist dann, wenn Du in der ersten Begleitrolle bist und die Sicherheit

Sometimes it is apposite to single out the melody and play it on its own solo manual. This allows us to use a different and distinct registration, helping the melody to be heard much more clearly. This is especially important if you are introducing a new hymn, accompanying it with a complicated rhythm or unaccustomed harmonies and you want to give the congregational singing more security. In this example the melody is played in the soprano on the Solo manual. Once again use is made of auxiliary notes from the Dorian mode.

The combination of modal and major-minor tonality puts many more harmonies at our disposal. You can see this in the varying cadences and accidentals (C–C#, F–F#, Bb–B)



In diesem Beispiel ist das Solo manual obligat gegeben. Du an den variierenden Kadenzen sehen (c-cis, f-fis, b-h).



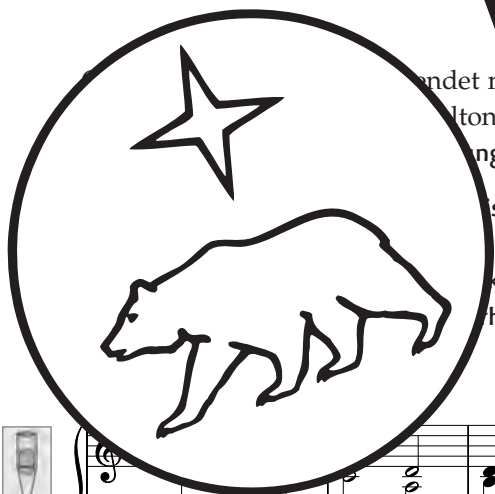
GL 393 Nun lobet Gott

Hauptwerk: Cornet oder Zunge 8'
Positiv: 8', 4'
Pedal: 16', 8'

GL 393 Nun lobet Gott

Great: Cornet or reed 8'
Positive: 8', 4'
Pedal: 16', 8'

Ex. 16



endet mein nächster fr
 ltonart F-Dur (Es-Intensi
 ng der Außenstimmen.
 spiel ebenso parallele
 Septimen aus. Spiele
 korde. Auch Chromati
 halte und Durergänge

Although written in D minor, my text (key is marked) hymn tune ends in the relative major, C major. In particular this example intensifies the contrary motion of the outer voices.

In your own example you can use parallel fourths, tritones, fifths and sevenths. Try not to play any root-position chords. Chromatic harmonies increase the intensity, as do suspensions and passing notes.



Ex. 17

Der nun folgende Bass-Cantus firmus weist in seinen fünf Stimmen zumeist Nebennoten der C-Dur Tonleiter auf und wahrt die lineare Gegenbewegung der Außenstimmen.

The following five-part version with the melody in the bass employs mainly auxiliary notes from the C major scale and maintains the linear contrary motion of the outer voices.

- Füge Deiner eigenen, vertrauten Harmonisierung ebenfalls Nebennoten wie Sekunde, Sexte oder Septime hinzu.

Am besten klingen diese Nebennoten, wenn sie schrittweise eingeführt und nicht im Sprung erreicht werden, sich gar im Sopran ein melodisches Gegenstück zum Bass ergibt.

Phrasierung und Atmung sind in den Stimmen mitunter an unterschiedlichen Stellen. Deutliches Absetzen der jeweils atmenden Stimme unterstützt den polyphonen Hörgenuss.

- Add auxiliary notes such as seconds, sixths or sevenths to your own customary harmony.

These auxiliary notes sound best if you approach them by steps and not by leaps. This can even lead to a countermelody in the soprano part.

Phrasing and breathing occasionally fall at different points between the voices. Making a clear break at the breath marks will help to appreciate the polyphony.

GL 533 *Lasst uns erfreuen herzlich sehr*

Melody EH 263 *All creatures of our God and King*, GL 533

♩ = ca. 104



Ex.
18

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Cantus firmus

2b

4b

The image shows a musical score for a three-part setting. The top system is labeled 'Cantus firmus' and features a treble and bass staff with a single melodic line. The middle system is labeled '2b' and shows a three-part setting with treble, alto, and bass staves. The bottom system is labeled '4b' and continues the three-part setting. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the score. A circular logo with a bear and a star is positioned on the left side of the middle system.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



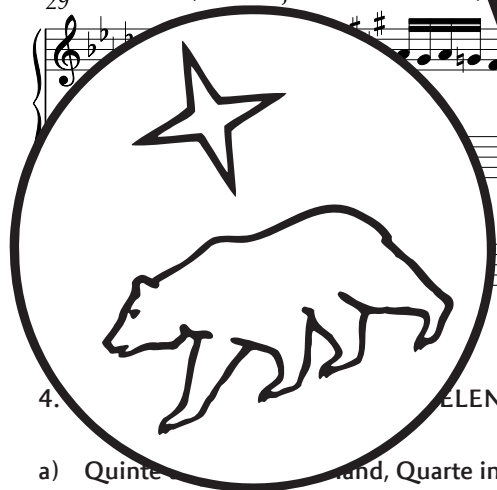
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

16 As-Dur / A $\flat$ major F-Dur / F major H-Dur / B major

23 G-Dur / G major Des-Dur / D $\flat$ major A-Dur / A major Es-Dur / E $\flat$ major A-Dur / A major e-Moll / E minor

29 Des-Dur / D $\flat$ major A-Dur / A major D-Dorisch / D Dorian



4. ELEFANTEN GEMISCHT

a) Quinten in der linken Hand, Quarte in rechter Hand

Wir spielen links Quinten und rechts Quartan. Zunächst verschieben wir unsere Akkorde parallel. Dann übertragen wir sie im zweiten Schritt auf einen Choral. Die sich hieraus ergebenden Septakkorde sind willkommener Farbeffekt.

► Benutze bei Deiner eigenen Harmonisierung zunächst nur reine Intervalle und leitereigene Töne.

♩ = 80

4. PARALLEL FOURTHS AND FIFTHS COMBINED

a) Fifths in the left hand, fourths in the right hand

We're going to play fifths in the left hand and fourths in the right. To begin with, we'll shift the chords in parallel motion. In the next step, we'll apply this to a hymn tune. This in turn produces seventh chords, a welcome timbric effect.

► In your own harmonization begin with perfect intervals and notes from the scale.



Ex.
20

► Beende den folgenden Choral und wechsele bei Deiner eigenen Version zwischen Parallel- und Gegenbewegung ab.

► Complete the following hymn and in your version alternate between parallel and contrary motion.



GL 416, EG 372 *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

GL 416, EG 372 *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

Ex. 21

b) Beispiele mit Choral

Legen wir jetzt den Choral in den Bass und spielen ein weiteres, nun fünfstimmiges Beispiel, zehnder Quint-Quart.

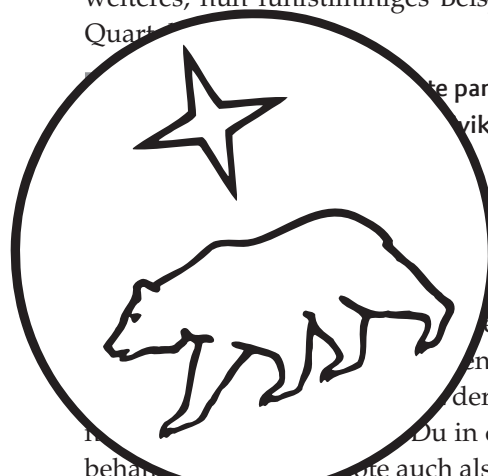
b) Example with hymn

Now we'll put the melody in the bass, with a further example of fourth and fifth chords, dancing in five parts.

Die parallele Quint- und Quartbewegung, um ein Gleichgewicht zu schaffen, dann in Gegenbewegung. Das Beispiel ist die Antwort auf ein mal einen barocke gespielt hast, weißt Du, was ist. Man versucht, zu der verwendeten Harmonik zu passen. Du in diesem Beispiel siehst, behalt die Quinte oder Septime. Trotzdem bleiben Gravität des Basses und schwingender Gestus der Melodie gewahrt.

At first, avoid using chromatic alteration on the fifths. Employ sequences, to help produce a counterweight to the bass.

The harmony moves initially in parallel, then later in contrary motion. The new aspect in this example is the more sophisticated harmony. If you've ever played a Baroque movement with a cantus firmus in the bass, then you'll be familiar with the rules. At first you try to play only roots or thirds of the chord in the pedals. As you can see in this example, however, I treat the bass note also as a fifth or a seventh. Despite this, the bass retains its dignified, swaying essence.



Choral *Resonet in laudibus*, GL alt 135

Hymn *Resonet in laudibus*, GL old 135

Ex. 22

6

A⁶₇ G⁶₆ fis⁷₃ D⁴ C⁶₃ D⁹₃ B⁹₃ D⁶

A(add⁶)/G Gm/E F#m⁷/A C(add⁶)/E D(add⁹)/F# Bb(add^{#9})/D D(add⁶)

c) Quarte liegt in linker Hand, Quinte in rechter Hand

In den letzten drei Beispielen waren die Quintparallelen vor allem Aufgabe der linken Hand, die Quartparallelen oblagen der rechten. Lass Dich nun von dieser kleinen vierstimmigen Studie dazu anregen, Quart- und Quintparallelen in den Händen abzuwechseln und zu mischen. Vergleiche Bsp. 11.

- Tausche die Funktionen der Hände und kombiniere sie unterschiedlich. Transponiere zudem mindestens ins Original und ins Paraisch.

c) Fourths in the left hand, fifths in the right hand

The three foregoing exercises had the fifths consistently in the left hand, leaving the fourths to the right. The following small four-part study will inspire you to mix and alternate between fourths and fifths within the hands.

Compare ex. 11.

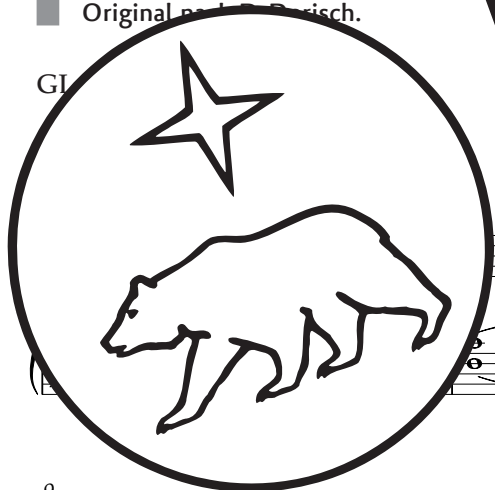
Exchange the functions of the hands and vary the combinations. On the original transposition to the original key of D Dorian.

Melody: GH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist versanden*

R. h.: reeds 8', 4'
L. h.: reeds 16'



Ex.
23



9

5. QUINTPARALLELEN

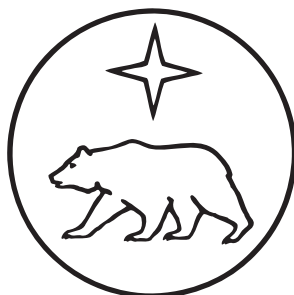
Quart- und Quintparallelen sind ein Charakteristikum früher Mehrstimmigkeit. Sie kommen bereits in der Gregorianik des Mittelalters vor, im **Quart- und Quintorganum des 9. Jahrhunderts**. Sie begründen unsere klassische, auf Dreiklängen aufgebaute Polyphonie und haben alle weiteren nach ihr kommenden Stile beeinflusst.

5. PARALLEL FIFTHS

Parallel fourths and fifths are a characteristic of early polyphony, and were already a constituent part of the medieval Gregorian chant based **Organum of the 9th century**. They form the basis of our triad-based concept of harmony and have influenced all following styles of music. **Johann Sebastian Bach** was "guilty" of many transgres-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6. VERSCHIEBUNG VON GRUNDAKKORDEN

a) Durakkorde in Grundstellung

Beim folgenden Choralvorspiel mischen sich übermäßige Akkorde mit parallel geführten engen Dreiklängen in diatonischer Fortschreitung. Nutze bei Deinem Entwurf wieder die Sequenzbildung und spiele Deine erfundenen Motive auch transponiert.

Dies dient dem formalen Zusammenhang und der Wiedererkennung Deines Themenkopfes. Vielleicht wirken die Harmonien bei den mit Pfeilen gekennzeichneten Stellen überraschend auf Dich? Ich habe an diesen Stellen Akkorde gewählt, die tonal möglichst weit entfernt zur direkt vorangehenden Harmonie stehen, also nach einem Dur- einen Mollakkord oder nach einer Kreuz- eine B-Tonart etc. Vergleiche dazu auch die Ganztonfortschreitungen in den Beispielen 37 und 125.

GL 393 Nun lobet Gott

♩ = ca. 86

The musical score for 'Nun lobet Gott' (GL 393) is presented in three systems. The first system (measures 1-11) shows a sequence of chords in the left hand, with arrows pointing to specific chords. The second system (measures 12-16) continues the sequence. The third system (measures 17-21) includes a 'rit.' marking and a final chord. A large diagonal watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the entire score.

6. SHIFTS OF ROOT-POSITION CHORDS

a) Root-position major chords

The following example combines augmented chords and close position triads moving in parallel motion, in diatonic steps. In your sketch, use sequences once again and transpose your invented motif.

This will help with the formal context and will serve to make your initial motif recognizable. Are you surprised by the harmonies marked by the arrows? I've tried to move as far away as possible from the previous chord, e.g. following a major chord with a minor chord, or a sharp key with a flat key, etc. Compare this with the whole tone progressions in exercises 37 and 125.

Arbeiten wir mit Mixturen, also Parallelverschiebungen von Akkorden, hat das den unschätzbaren Vorteil, schnell zu entfernten Tonarten gelangen zu können.

Working with mixtures, that is, with chords shifting in parallel motion, has the invaluable advantage of carrying us very quickly to distant keys.



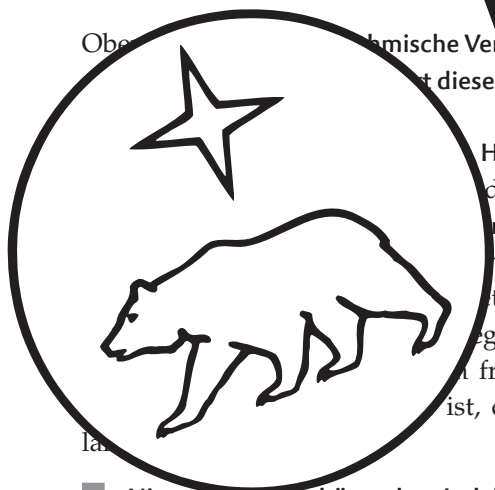
Ex. 25

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer*, vgl. Melodie GL 342EH 136 *Veni, creator Spiritus*, cf. melody GL 342, EG 126

Chord progression for Example 25:

Chords (top line): B (Bb), C, B (Bb), As (Abm), b (Bbm), Es (Eb), F, des⁽⁶⁾ (Db(add6)/Fb), Fis (F#), d (Dm)

Chords (bottom line): e (Em), es (Ebm), g (Gm), f (Fm), h (Bm), As (Ab), a (Am), h (Bm), g (Gm), Ü (E0), Des (Db), d (Dm), Es (Eb), a (Am), b (Bbm), es (Ebm), s (Fm), e (Em), Des (Db), Ces (Cb), F



Ober...hmische Verschiebung von Grund... diesen raschen Wechsel von... Händ... und des... Zeit... den... Harmonien... n. Gestalte besonders... nt liegen... Akkord... tliche übermäßige... egst Dich gleich... an... n fremden Tonkontinent... ist, diese Akkordwechsel

► Nimm Deinen Zuhörer akustisch bei der Hand und zeige ihm durch Dein Spiel behutsam die neue Welt!

Ich suche mir z. B. acht Akkorde aus diesem Beispiel aus und gestalte mit ihnen eine freie Improvisation in Zeitlupe. Für eine Gemeindebegleitung würde ich diese acht Akkorde noch nicht benutzen.

In der Orgelliteratur findest Du diese Technik z. B. bei den französischen Komponisten Olivier Messiaen und Jehan Alain.

Grundakkorde in enger Lage sind Dir mittlerweile vertraut.

► Übe sie nun auch in weiter Lage quer durch alle Tonarten.

Sie können eine farbige Reminiszenz an den Choral bilden, wie im folgenden Beispiel. Die Harmonien liegen dabei diatonisch nebeneinander oder stehen enharmonisch in Terzbeziehung.

The homorhythmic parallel root- (and close-position) chord shifts above will help to train rapid changing between sharp and flat keys.

Take your time over these very complex chords in which there is hardly any note in common between the harmonies. Be particularly cautious with the more distant chords – you're going to have to grapple with various augmented intervals, and you're moving as it were at the speed of light through a foreign landscape of sound. All the more important that you take the changes of chords slowly!

► Take your listeners by the (acoustic!) hand and through your playing carefully show them a new world!

I'd take (for example) eight chords from this illustration and with these mould an improvisation in slow motion. I wouldn't use this chords for a congregational accompaniment just yet.

If you examine organ literature you'll find that amongst others Olivier Messiaen and Jehan Alain were exponents of this technique.

You're now familiar with close-position root-position triads.

► Now play open-position triads in all the different keys.

These chords can form a colourful reminder of the hymn tune. The adjacent harmonies are diatonic or are enharmonically related at the third.

► Nimm diese Akkorde als Grundlage Deiner eigenen Improvisation.

Widme Deine Aufmerksamkeit dabei vor allem den von F-Dur entfernten Tonarten!

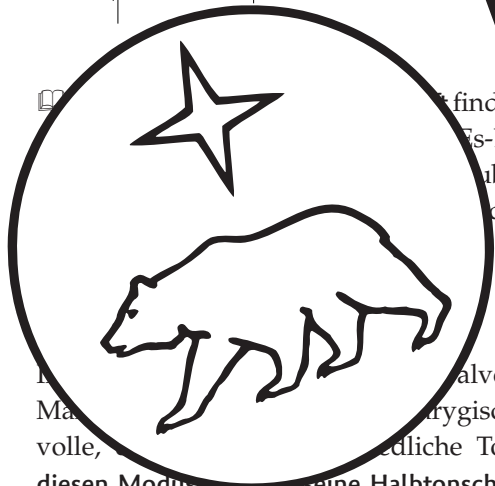
► Use these chords as the basis of your own improvisation.

Above all try to stay away from F major!



Ex.
26

Ganztonkadenz, Schlussakkord ohne Terz /
Whole tone cadence, final chord without third



findes Du z. T. bei Jo-
hann Sebastian Bach, F-Dur, Hob. VI:52,
Franz Schubert in *Impromptu* in
F-Dur, D 946, and Strauss in seiner

You can see some examples of modal relationships in
Joseph Haydn's Piano Sonata, E-flat major, Hob. XVI:52,
b. 67f.: E major and F major. Franz Schubert in his *Im-
promptu* in E-flat major, D 946, op. 90, no. 2, or Richard
Strauss in his opera *Salome*.

b) Root-position minor chords

In the following example my introduction to the hymn
begins in the **Phrygian** mode. Some musicians like to de-
scribe the Phrygian mode as secretive, dark or peaceful.
The characteristic of this mode lies in the semitone steps be-
tween the 1st–2nd (Phrygian second) and between the 5th–6th
degrees of the scale. As the hymn begins with a fifth, an
accompaniment using parallel fifths seems appropriate.

► Stelle Dir ein Tamburin, wehende Schleier und Tanz
dazu vor!

► Imagine a tambourine, a wafting veil and a dance!

GL 392, EG 316, 317 *Lobe den Herren*

EH 440 *Praise to the Lord*, GL 392, EG 316



Ex.
27

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

11

15

24

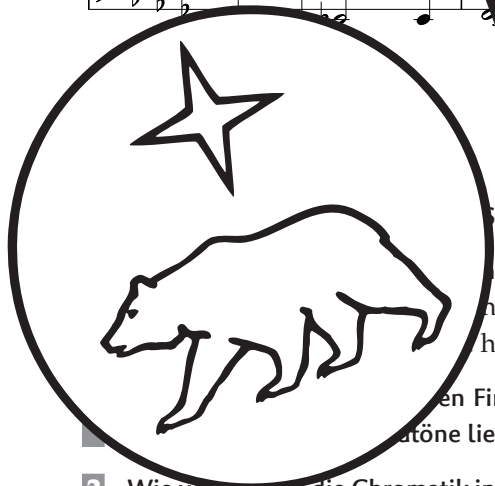
Themenkopf im Tenor /
motif in the tenor

Themenkopf fugiert /
fugal treatment
of the main motif

29

33

rit.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7. SIXTE AIOUÉE – ADDED SIXTH CHORDS

Texte

tangebo um das inte
 ndakkorden. iev eil
 hinzugefügt.

en Fingerwechsel und lasse
 atöne liegen.

? Wie verhält sich die Chromatik in den Mittelstimmen im Vergleich zur Chromatik in den Außenstimmen?

Wenn Du das Lied kennst, vervollständige es. Allerdings erscheint es nicht in Originalgestalt, sondern verfremdet und in Moll. Zur Verfremdung siehe auch die Beispiele 83 und 129.

parallel root-position chords with sixths

Let's extend our repertoire of fourths and fifths with the added sixth. The root-position triads below (in different inversions) all have an added sixth.

► Use finger substitution and tie over common notes into the adjacent chords.

? How does the chromaticism of the inner voices change in comparison to the outer voices?

If you know the song, then complete it. This isn't the original version, however – I've changed it and set it in a minor key. You can find other examples of melodic alteration in examples 83 and 129.



Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952

Lento

Ex.
29

f⁶ G⁷ d^{6#} as⁶ c^{6#} C⁷⁽⁶⁾ f^{7#} f⁶ g⁶
 Fm(add⁶) G/F Dm(add^{#6})/F A^bm(add⁶)/E^b Cm(add^{#6})/E^b C⁷⁽⁶⁾/E FmMaj⁷/D Fm(add⁶)/A^b Gm(add⁶)

Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

Nun bedienen wir uns der Umkehrungen von Septakkorden bzw. Sixte ajoutée-Akkorden, um den Themenkopf unseres folgenden Pfingstliedes weiter abwechslungsreich zu harmonisieren.

? Erkennst Du im Anfangsmotiv der rechten Hand den Choral? Führe ihn selbständig weiter.

Meine Lösung siehst Du in Beispiel 31. Vergleiche auch die Beispiele 85 und 86.

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer*, vgl. Melodie GL 342

Führe die rechte Hand durch Imitation, Transposition etc. des Choralmotivs weiter.

In the next example we use inversions of seventh chords (or series of added sixths chords), in order to harmonize the first motif of this Whitsuntide hymn.

? Can you recognize the hymn from the first motif in the right hand? Continue the melody by yourself.

Example 31 shows my solution. You can compare this also to examples 85 and 86.

EH 136 *Veni, creator Spiritus*, cf. melody GL 342, EG 126

Continue the right hand with imitation, transposition etc. of the motif.



Ex.
30

Handwritten text: **Bärenreiter**

Handwritten text: **Leseprobe**

Handwritten text: **Sample page**

Du kannst auch die Grenzen der linken Hand rhythmisch auflösen, indem du kleinere Notenwerte aufspätest und diese hinzufügen, das heißt, das Beispiel vermehrt ich den Bass zu legen. So erhältst du eine charakteristische und eine

Try adding a pedal point, or making the left hand notes strictly rhythmic by dividing the whole note into smaller note values. This will make it more lively. In my example, I have, often as possible, avoided using the root of the chord in the bass – I prefer to use other notes of the chord. This helps to open up the character of the sound and produce a more overarching line context.

EH 136 *Veni, creator Spiritus*,
cf. melody GL 342, EG 126



Ex.
31

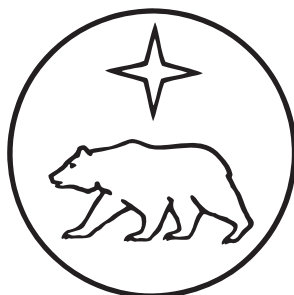
Handwritten text: **Bärenreiter**

Handwritten text: **Leseprobe**

Handwritten text: **Sample page**

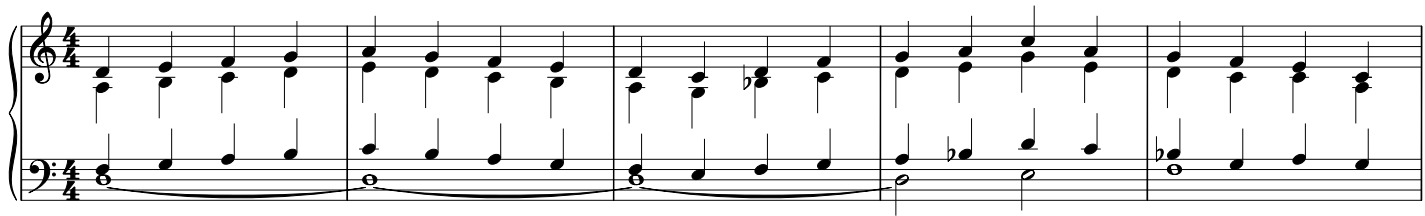
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

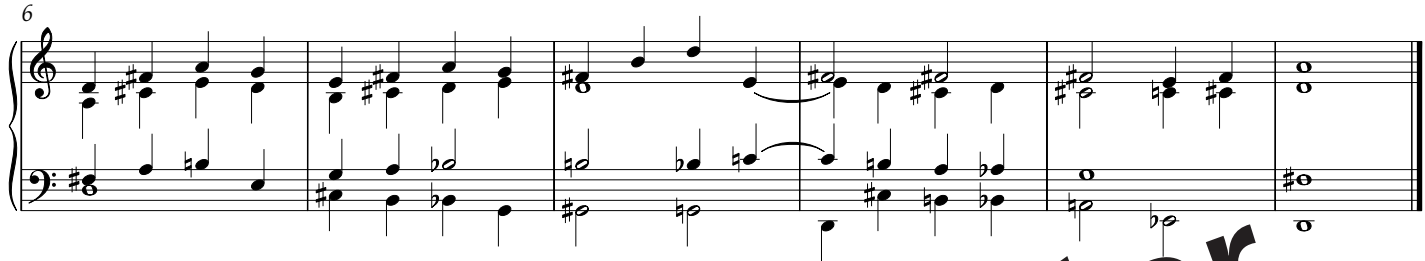


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



Ex. 33



Ex. 34

10. PARALLELE MOLLSEXTAKKORDE MIT KLEINER SEKUNDE

Ähnliche Sextakkorde findest Du auch im Orgelwerk von Olivier Messiaen.

So z.B. in T. 43/44 von *Prière du Christ montant vers son Père* oder in T. 5/6 von *Apparition de l'Eglise éternelle*.

10. PARALLEL FIRST-INVERSION MINOR CHORDS WITH MINOR SECOND

You'll find these chords in the works of Olivier Messiaen.

For example, in b. 43/44 of *Prière du Christ montant vers son Père* or b. 5/6 of *Apparition de l'Eglise éternelle*.

GL 423 O Lord of hosts, GL 423, EG 303

$c^{\flat}$
3
 $b^{\flat 9}/E$ $cis^{\flat}$
 $\sharp m(addb^{\flat 9})/E$

etc.



11. PARALLELE QUARTSEXTAKKORDE IN DUR

Wenden wir uns einem weiteren Modell der harmonischen **Parallelverschiebung** zu, nämlich jener mit **Quartsextakkorden in Dur**. Die Melodie liegt in originaler Form im Sopran.

? Was klingt gut und gefällt Dir?

Spieler eine Version im absoluten Legato und mit **Notes communes** (s. Bögen). Dabei werden – außer der Melodie, sie muss immer klar sein – alle identischen Noten in der Abfolge gebunden.

11. PARALLEL SECOND-INVERSION MAJOR CHORDS

Let us turn to a further model of harmonic **parallel shifting** – with **second-inversion major chords**. The melody here is originally in the soprano part.

? What sounds good? What do you like?

Play an absolutely legato version with **notes communes** – shared notes (see the slurs). The goal is to tie all the notes recurring between consecutive chords – except of course for the melody, which must always be clear.

► Wende diese farbenreiche Quartsextverschiebung auch bei Deinen Lieblingschorälen an und genieße die Leichtigkeit, mit der man nun die Durtonarten durchwandert.

📖 Als Literaturbeispiele nenne ich hier Béla Bartóks *Mikrokosmos*, Claude Debussys 3. *Prélude*, Bd. 2, Olivier Messiaens *Technik meiner musikalischen Sprache*, Bsp. 49 oder Jürgen Essls *Toccata in e* in T. 127.

► Try out these colourful second-inversion chord shifts in your favourite hymns and enjoy the ease with which you're carried through the major keys.

📖 Here are some examples that you can look at: Béla Bartók's *Mikrokosmos*; Claude Debussy's 3rd *Prélude*, Volume 2; Olivier Messiaen's *The Technique of my Musical Language*, example 49; or Jürgen Essl's *Toccata in E minor* in bar 127.



Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952

Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

Ex.
35

$\frac{B}{5}$ $\frac{C}{5}$ $\frac{B}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{Es}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{F}{5}$ $\frac{B}{5}$ $\frac{F}{5}$ $\frac{Es}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{C}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{Es}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{C}{5}$
 $B\flat/F$ C/G $B\flat/F$ D/A $E\flat/B\flat$ D/A F/C $B\flat/F$ F/C $E\flat/B\flat$ D/A C/G D/A $E\flat/B\flat$ D/A C/G etc.



a) Moll und Dur gemischt, dreistimmig

a) Major and minor combined in three parts

Wir entwickeln Beispiel 35 weiter und führen einen parallelen Dur und Moll durch, indem wir die Terzbeziehung quer durch die Himmelsrichtungen nutzen. Die Sprünge sind in der dritten Stimme nach oben, die in der ersten nach unten. Der Dreiklang, der die Akkord eine Rolle spielt, ist der pedalier und der...

Let's develop example 35 and take a parallel second-inversion chord in a mediant relationship through different keys. It appears in major and minor and comes with quite a few severe looking augmented leaps! As you can see, this function is in three parts and more, whereby in four parts even a role is played by chromatically altered seventh chords, the sixte ajoutée and augmented chords. You can of course play on the pedals, or with a solo melody.

Far distant triads alternate with one another in major and minor. They have no notes in common. In between, the thirds make four note chords, also happily changing key signatures, this time however with common notes.

Let your personal taste be the judge! This example could for instance, played slowly and legato, be used as the basis for a meditation, registered for example with string stops and Voix Céleste.

Die Dreiklänge wechseln in der dritten Stimme nach oben, die in der ersten nach unten. Die Sprünge sind in der dritten Stimme nach oben, die in der ersten nach unten. Der Dreiklang, der die Akkord eine Rolle spielt, ist der pedalier und der...

Dein persönlicher Geschmack entscheidet! Das nächste Beispiel kann in langsamem Tempo und Legato Grundlage einer Meditation sein, die z. B. mit Streichern und Voix céleste registriert ist.

Merke

Je besser Du die Harmonien vor dem Spiel im Geiste hörst und je besser Deine Stimmführung von einem zum anderen Akkord ist, umso deutlicher werden uns Hörenden der emotionale und intellektuelle Gehalt Deiner Harmonien. **Musik passiert auch zwischen den Akkorden!** Darum spiele sorgfältig, pulsierend und doch ruhig, und vor allem mit dichter Artikulation (legato, stumme Fingerwechsel).

Note

The better you hear the harmonies in your mind before playing, and the better you lead from one chord to another, the clearer their emotional content will become and their comprehensibility for the listener. **Music happens between the chords, too!** You should play meticulously, with a pulsating beat but peacefully, and above all with dense articulation (legato, finger substitution).

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer,*
vgl. Melodie GL 342

EH 136 *Veni, creator Spiritus,*
cf. melody GL 342, EG 126

HW, Pos., SW gekoppelt: Grundstimmen 8'

Great, Swell, Choir coupled: foundation stops 8'

♩ = ca. 88

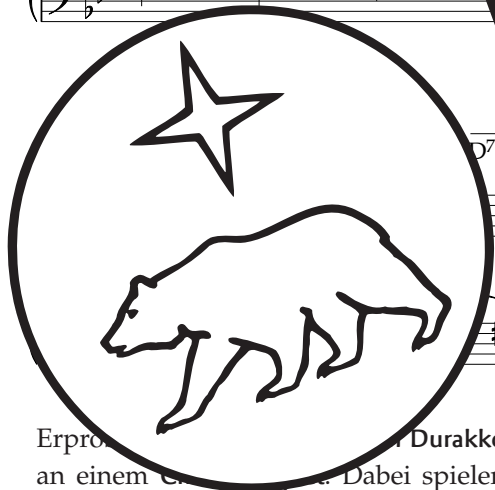
auch dreistimmig möglich /
also possible in three parts

Des₅ e₅ Des₅ Ces₅ Des₅ Ges₅ a₅ b₃ es₆ d₅⁷ D^v_{Bb}⁰

D^b/A^b Em/B D^b/A^b C^b/G^b D^b/A^b G^b/D^b Am/E B^bm/D^b E^bm/C Dm⁷/A B^b⁰

es₆ es₆ F⁹₇ Ü As⁷₅ c^{6#}₃ D^{5b}₅ b^{6#}₅ F⁷₅ F⁷₅

E^bm/C E^bm/C F⁹(add⁷) D⁺ A^b⁷/E^b Cm(add^{#6})/E^b D^(b5) E^bm(a⁷)/D^b F⁷/B^b F⁷/C



Erproben Sie die Durakkorde in der Praxis an einem Chor. Dabei spielen wir sie mit der linken Hand als Begleitung und **Ganztonfortschreitung**. Wechsle also in der linken Hand zwischen Grund-, Sext- und Quartsextakkord.

Imitiere in der rechten Hand das prägnante Kopfmotiv des Chorals und entwickle es in regelmäßigen Phrasen solistisch weiter. Generell wichtig für die musikalische Führung, und speziell für die über harmonische Klippen: **Sing mit!**

Beachte die enharmonische Verwechslung von T. 6 nach 7 und von T. 13 nach 14.

Zur Ganztonfortschreitung siehe auch die Beispiele 24 und 125.

Let's put our **parallel major chords** to the test in a **hymn introduction**. We'll play them in the left hand as an accompaniment and in whole tone steps. **In the left hand, alternate between root-position, first- and second-inversion chords.**

In the right hand imitate the incisive first motif of the hymn and develop it further as a solo in even phrases. Always important in musical development, and especially when jumping off harmonic cliffs: **sing along!**

Pay attention to the harmonic confusion between bars 6–7 and 13–14.

For whole tone steps see also examples 24 and 125.



Ex.
36

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

♩ = ca. 70

Es
9
Eb / F

F As
Ab

G E Des
Db B

F Fis
F#

F

b a Des
Bbm Am Db B

6 a Fis e Des H Des e b B Des a H Fis
Am F# Em Db B Db Em G Bbm E Bb B A B F#

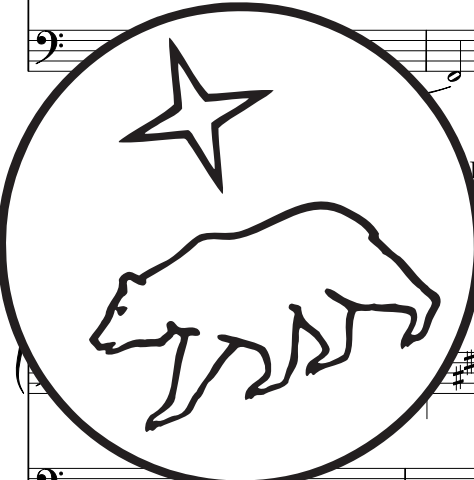
Fis
F#

b a
Bbm Am

s d Es F
B A Dm Eb F#

F

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



12. PARALLELE QUARTSEXTAKKORDE IN DUR MIT GROSSER SEKUNDE

Wählen wir nun **Quartsextakkorde** in Dur, die jeweils im **Abstand einer großen Sekunde** unterhalb des Melodietones liegen. Dabei ergibt sich mit wenigen Mitteln ein exquisites harmonisches Begleitgefüge. Vielleicht musst Du Dein erlerntes und in Fleisch und Blut übergegangenes Kadenzdenken über Bord werfen, um unkonventionell zwischen verschiedenen Vorzeichen wechseln zu können. Betrachte es als lohnendes und spielerisches Gehirntraining, das reizvolle neue Klänge birgt!

12. PARALLEL SECOND-INVERSION MAJOR CHORDS WITH MAJOR SECONDS

Let's choose **second-inversion major chords, each placed a major second underneath the melody**. Using simple methods, this results in an exquisite accompanying harmonic structure. Maybe you're going to have to throw your hard earned, irrefutable knowledge about cadences overboard, so that you can be a bit more unconventional and change between different key signatures. Think of it as worthwhile and playful brain-jogging, engendering new and delightful sounds!

► Probiere diesen Melodieausschnitt auch obligat und nimm dazu die Durquartsextakkorde in die linke Hand. Spiele im Legato, und in der Begleitung möglichst grundtönig registriert.

Natürlich kannst Du die Unterstimme auch ins Pedal legen und mit der linken Hand zwei Stimmen spielen.

Bestimmt sind Dir in der Literatur schon terzverwandte Harmonien begegnet und Du kannst Begriffe wie **Terzverwandtschaft** und **Mediantik** einordnen.

X Zur Erinnerung:

Mediantik ist der Oberbegriff für Terzverwandtschaft im allgemeinen. Nehmen wir z. B. C-Dur als Tonika, so ist a-Moll die **Tonikaparallele**. Da beide Akkorde zwei gemeinsame Töne haben, handelt es sich um die besonders enge Verwandtschaft der **Kleinterzbeziehung**. Diese enge Verwandtschaft ist gut zu hören, sie erscheint Dir vertraut. Betrachten wir die Kleinterzbeziehung in C-Dur in der anderen Richtung, können wir ihr Es-Dur und a-Moll zuordnen. Hierbei gibt es nur einen bzw. keinen gemeinsamen Akkordtöne, was einer **weiten Terzbeziehung** entspricht. Dies äußert sich auch in der harmonischen **Verwandtschaft** im Klangeindruck, der zunächst

terzbeziehung, geh C-Dur, in der anderen Richtung ist der Gegenklang zu

at also ach Mediantik As-Dur und es-Moll terzwandte Harmonien. sowie die Beispiele 36,

► Try out this melody on a solo manual, playing the second-inversion major triads in the left hand. Play legato, accompanying as much as possible with non-transposing stops.

You can, of course, also play the lowest voice on the pedals and two voices in the left hand.

I'm sure you will certainly have encountered third relationships in harmonies, the most well known being between relative minor and major. The technical terms for this are **diatonic** or **chromatic mediant relationships**.

X A small refresher:

The third and sixth degrees of the scale are known respectively as the **mediant** and the **submediant**. If we start with C major, the submediant key A minor is the **relative minor**. The two tonic triads of these keys share two notes – they have a particularly close **relationship at a minor third**. This connection is easy to hear and will seem very familiar to you. (A minor has in this case a **diatonic mediant relationship** to C major.) We look at the relationship of C major to the key a **minor third** above it (the flattened mediant), however, it's much more distant than to the relative minor – the tonic triads of C and E-flat major share only one note, C and E-flat major share none at all. The effect of this is that the transition from one chord to the next sounds and feels unfamiliar and strange. These two keys have a **chromatic mediant relationship**.

We also have the **major third** relationship, that is, the mediant: C major and E major/minor, or C major and A-flat major/minor. Like A minor, E minor has a **diatonic mediant relationship** to C major.

This means that every single key has eight mediant or submediant (diatonic or chromatic mediant) relationships. C major is related to A major/minor (relative minor or submediant), A-flat major/minor (flattened submediant), E-flat major/minor (flattened mediant) and E major/minor (mediant). Compare III/5. and exs. 36, 83–91.



Ex.
39

Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952

As ^{4#} 5	C ^{4#} 5	Es ^{4#} 5	C 5	B ^{4#} 5
Ab(add ^{#4})/Eb	C(add ^{#4})/G	Eb(add ^{#4})/Bb	C/G	Bb(add ^{#4})/F

Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

13. PARALLELE QUARTSEXTAKKORDE IN MOLL MIT GROSSER SEKUNDE

📖 Vergleiche auch z.B. Messiaens Harmoniewahl im Orgelstück *Transports de joie*.

Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952

$\begin{matrix} a^4 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} cis^4 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} e^4 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} h^4 \\ 5 \end{matrix}$

Am(add⁴)/E C#m(add⁴)/G# Em(add⁴)/B Bm(add⁴)/F# etc.



Ex.
40

14. PARALLELE QUARTSEXTAKKORDE IN MOLL MIT KLEINER TERZ

Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952



14. PARALLEL SECOND-INVERSION MINOR CHORDS WITH MINOR THIRDS

Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

$\begin{matrix} h^{5b} \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} cis^{5b} \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} f^{5b} \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} c^{5b} \\ 5 \end{matrix}$

A#m(addb⁵)/F# Bm(addb⁵)/G# C#m(addb⁵)/A Dm(addb⁵)/B etc.



Ex.
41

15. PARALLELE SEPTAKKORDE

Nachdem wir bisher vorwiegend das Terz- bis Sextintervall parallel verschoben haben, betrachten wir nun die kleine Septime bzw. den **chromatisch aufwärts parallel geführten Septakkord**. Bevor Du dieses Prinzip an dem von Dir gewählten Choral erprobst, improvisiere mit freier Melodie zu eigenen parallelen Septakkorden in der linken Hand, mit und ohne Pedal. Du kannst diese Akkorde auch synkopieren und insgesamt aufgelockerter gestalten, schließlich befinden wir uns hier stilistisch in Jazz-Nähe!

? Welche Nebennoten, Vorhalte etc. klingen dazu besonders spannend und ausdrucksstark?

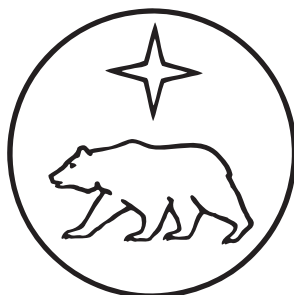
15. PARALLEL DOMINANT SEVENTH CHORDS

Up until now we've been mostly employing parallel shifts of between thirds and sixths. Now we're going to take a look at minor sevenths, specifically **dominant seventh chords moving upwards chromatically**. Before you try this out on the hymn of your choice, try improvising with a free melody, using parallel dominant seventh chords in the left hand, with and without the pedals. You can syncopate these chords and generally be more rhythmically flexible. After all, we are getting quite close to jazz, here!

? Which auxiliary notes, suspensions etc. sound particularly exciting and expressive in this context?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952Ex.
43

$\text{♩} = \text{ca. } 82$

$\frac{B^7}{5}$
 $\frac{Bb^7}{F}$

$\frac{C^7}{5}$
 $\frac{C^7}{G}$

$\frac{B^7}{5}$
 $\frac{Bb^7}{F}$

$\frac{D^7}{5}$
 $\frac{D^7}{A}$

$\frac{Es^7}{5}$
 $\frac{Eb^7}{Bb}$

$\frac{D^7}{5}$
 $\frac{D^7}{A}$

5 $\frac{F^7}{5}$
 $\frac{F^7}{C}$

$\frac{B^7}{5}$
 $\frac{Bb^7}{F}$

$\frac{F^7}{5}$
 $\frac{F^7}{C}$

$\frac{Es^7}{5}$
 $\frac{Eb^7}{Bb}$

$\frac{D^7}{5}$
 $\frac{D^7}{A}$

$\frac{C^7}{5}$
 $\frac{C^7}{G}$

$\frac{D^7}{5}$
 $\frac{D^7}{A}$

$\frac{Es^7}{5}$
 $\frac{Eb^7}{Bb}$

$\frac{D^7}{5}$
 $\frac{D^7}{A}$

etc.

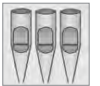
a) Vierstimmiger Cantus firmus

Wir haben die Akkorden mit Quinte in der Sopran. Um vertikal zu bleiben, wir ab 7 die Mixtur fügen. Doch die Dissonanzen und die Stimmen. Dann hat die Dissonanzgrade der Stimmen zu eigen, die stimmen aus Gründen der Stimmführung eine eigene Harmonisierung passen.

a) Four parts with solo melody in the soprano

Let's start with our dominant seventh chord with the root in the bass and put the melody into the soprano part. In order to become more familiar with the sounds, from bar 7 onward we're going to stay with strict shifting of the chords in parallel. Our goal, however, is to liberate ourselves from schematic execution – we're looking for an adept combination of different techniques. This leaves room for inspiration.

➤ Examine the different degrees of dissonance of the chords. Find the ones that fit your harmonization best, whether it be in terms of expression or text, or because of style or the way the parts fit together, and make them a part of your own musical language.

GL 403, EG 322 *Nun danket all*EH 389 *Jesus, these eyes*, GL 403, EG 322Ex.
44

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

$\frac{F^7}{5}$
 $\frac{F^7}{C}$

$\frac{Des^7}{5}$
 $\frac{Db^7}{Ab}$

$\frac{Es^7(4\#)}{5}$
 $\frac{Eb^7(add\#^4)}{Bb}$

$\frac{E^7(3b)}{5}$
 $\frac{E^7(addb^3)}{B}$

$\frac{Fis^7}{5}$
 $\frac{F\#^7(7)}{C\#}$

$\frac{Es^4\#}{7}$
 $\frac{Eb(add\#^4)}{Db}$

$\frac{Des}{7}$
 $\frac{Db}{Cb}$

Chords and Inversions shown in the score:

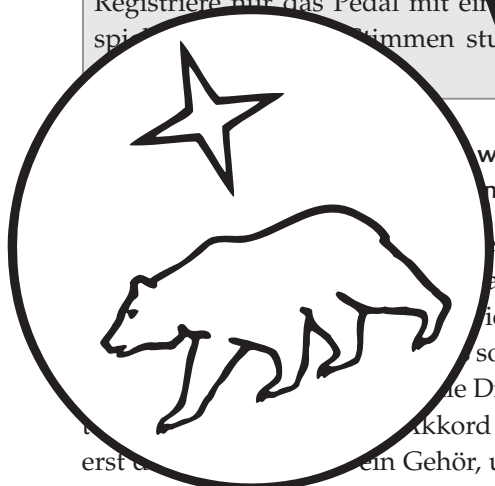
- $E\flat^7(6)/B\flat$
- $D^9(7)/A$
- $E\flat^9(7)/G$
- $A\flat/G\flat$
- $C^7(6)$
- $B/D\sharp$
- A/E
- G^7/E
- F

b) Terzquartakkorde mit Nebennoten

In der kirchenmusikalischen Praxis bemühen wir uns, den Gemeindegesang abwechslungsreich zu gestalten. Deswegen gehört der Cantus firmus im Bass zu meiner persönlichen Vorliebe. Ein sauber intonierter und kreativ geführter Bass beeinflusst die über ihm liegenden Stimmen wesentlich, nicht nur in der Chormusik.

Übung auch für Fortgeschrittene

Registriere nur das Pedal mit einem Prinzipal 4' und spiele die übrigen Stimmen stumm mit, also ohne Registrierung.



Wie Du ihn in der Weise, in, beatet, geführt?

Im Schritt zurück und dann pedaler. Bist Du Frieden, addiere wieder solltest Du auf immer die Dir bei den ganzen No- Akkord klingt und spiele ihn erst dann ein Gehör, und Du bist nicht nur mit Stimmorganisation beschäftigt.

In der nächsten Übung steht nicht mehr die absolute Parallelführung im Vordergrund, sondern eine **lockere Folge von Dominantseptakkorden**: Dabei taucht die originale Melodie im Bass in der ersten Durchführung als **Quinte zum Durseptakkord** auf, in der zweiten als **Quinte zum Mollseptakkord**. Um die Akkorde wirken zu lassen und um Ruhe zu vermitteln, verwende ich hier beim einmal gefundenen Akkord lange Haltenoten. Ich lasse möglichst viele Noten unverändert liegen und achte bei der horizontalen Fortführung der Stimmen auf deren Linearität.

b) Second-inversion dominant seventh chords with auxiliary notes

We church musicians are always looking for variety in the way we shape congregational singing. Putting the melody into the pedals is one of my personal favourites in this regard. Not merely in choral music does a cleanly registered and creatively mastered bass line have a significant influence on the chorals love it.

Exercise — Also for players of advanced ability

Choose a 4' stop for the pedals and play the remaining voices without any registration — in silent!

? Does the bass sound musical? As you would ideally want? Does it sing, with breathing, with direction?

If you don't feel that it does, then go back a few steps and practise it on the manuals to begin with, then on the pedals. When you're happy with your musical statement, then reintroduce the remaining voices. Incidentally, you should always be trying to **hear ahead**. While you're playing one chord, try to "auditorily envisage" the next one and play it first when you can hear it in your head. This will train your ear and you won't be solely occupied with organising the parts.

In the next exercise we're no longer concerned with strict parallel shifts, but more with an **loose series of dominant seventh chords**. The original bass melody appears here in the first section as the **fifth** of a **dominant seventh chord**, in the second section as the **fifth** of a **minor dominant seventh chord**. So that the chords sound peaceful and to lend them their full effect, I use long, tied over notes. I hold as many notes as possible without changing them and take care to keep the individual voices moving as linearly as possible.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*Melody EH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*Ex.
45

♩ = ca. 60

$$\frac{D^7}{5}$$

$$D^7/A$$

$$\frac{G^{7(6)}}{9}$$

$$G^{7(6)}/A$$

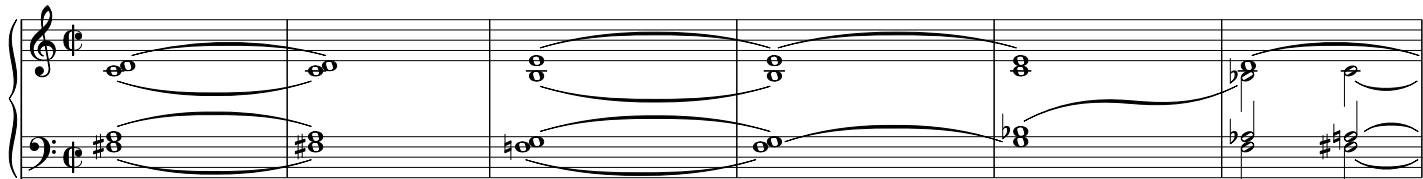
$$\frac{C^7}{5}$$

$$C^7/G$$

$$\frac{B^7}{5}$$

$$B^7/F$$

$$\frac{D^7}{5}$$

$$D^7/A$$


Cantus firmus



$$\frac{E^7}{4\#}$$

$$Eb^7/A$$

$$\frac{A^7}{5}$$

$$A^7/E$$

$$\frac{C^7}{3}$$

$$C^7/E$$

$$D^7$$

$$\frac{d^7}{5}$$

$$Dm^7/A$$

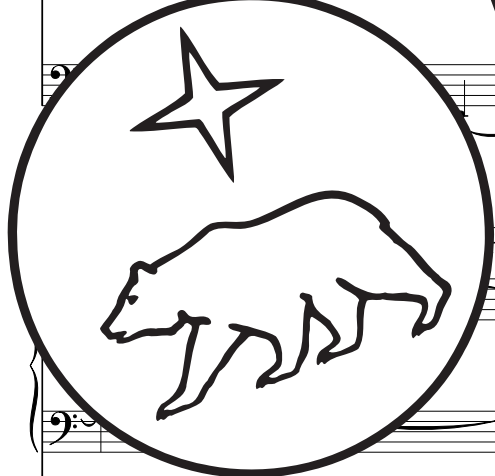
$$\frac{F^7}{5}$$

$$F^7/C$$

$$\frac{D^9}{5}$$

$$D^9/A$$

$$\frac{G^6}{9}$$

$$Gm(add^6)/A$$


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



c) Mischformen

- Wähle zur Begleitung einen Dominantseptakkord, dessen Grundton einen Tritonus vom Melodieton entfernt liegt. Lege aber nicht den Grundton in den Bass, sondern bevorzuge dort die Terz oder Quinte des Akkordes.

Die Bedeutung des Tritonus wird besonders in Kapitel III/6. erläutert. Der Vorteil dieses farbenfrohen „Rezeptes“ besteht darin, auf diese Weise auch von der Tonika entferntere Harmonien erreichen zu können.

Gut funktioniert auch, den Melodieton eine große Sekunde entfernt von der Begleitharmonie zu wählen. Im Bass erscheint nun jeder Ton des jeweiligen Septakkordes.

c) Combined forms

- For your accompaniment, choose a dominant seventh chord which has a root a spaced at a tritone from the note of the melody. However, do not place the root in the bass, but prefer the third or fifth of the chord there.

We'll address the importance of the tritone in chapter III/6. The advantage of this colourful "recipe" is that it makes it easy to reach harmonies that are further away from the tonic.

It also works well when you choose a melody note a major second away from the accompanying harmony. In the bass you'll now have every note of each dominant seventh chord.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6

D $\overset{f\sharp}{5}$ Fm(add $\sharp 6$)/A $\flat$ E $\overset{d^6}{Dm(add^6)}$ $\overset{Des^7}{D\flat^7}$ rit.

d) Terzquartakkorde mit großer Sekunde

Bevor wir uns in einem weiteren Beispiel wieder an einen Choral heranwagen, möchte ich Dir zuerst folgende schablonenhafte Übung ans Herz und in die Finger legen:

- Wähle zur Harmonisierung der C-Dur Tonleiter einen Durseptakkord mit Quinte im Bass. Spiele dazu – in einem Choral – den Abstand einer großen Sekunde – das heißt die

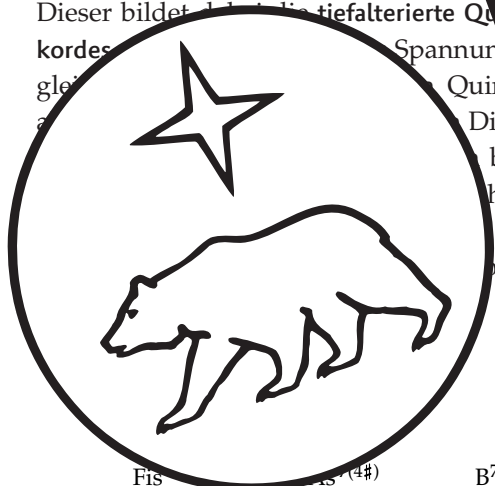
Dieser bildet die tiefalterierte Quinte eines Septakkordes. Die Spannung zu dessen zeitgleichem Bass (der Quinte) bildet die Quinte. Binde sie an die Quinte. Dir sollte die Fingerbewegung bekannt sein. Die Fingerbewegungen führen von der zweiten Zeile der ersten Zeile der zweiten Zeile, bevor sich die

d) Second-inversion dominant seventh chords with major seconds

Before we turn later to applying what we've learned to a choral, I'd like to recommend the following stencil-like exercise to you:

We're going to harmonize the C major scale. Choose a major dominant seventh chord with the fifth in the bass. With this, play, at the interval of a major second, the melody note.

This will then become the chromatically lowered fifth of the dominant seventh chord and produces a delightful tension as it clashes against the actual fifth of the chord, which is part of the scale. Be strict about tying all interval common notes. Silent finger substitution will help you to do this. In addition, this will help you to train leading from one chord to another, which as you know is so important in preserving a singing, musical style. In the next system you can see the only possible transposition – after this, the chords begin to repeat themselves.



$\overset{Fis}{5}$ $\overset{Es(4\sharp)}{5}$ $\overset{B^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{H^7(5\flat)}{5}$ $\overset{Des^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{Es^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{F^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{Fis^7(5\flat)}{5}$

F $\sharp^7(add\flat^5)/C\sharp$ A $\flat^7(add\sharp^4)/E\flat$ B $\flat^7(add\sharp^4)/F$ B $\sharp^7(add\flat^5)/F\sharp$ D $\flat^7(add\sharp^4)/A\flat$ E $\flat^7(add\sharp^4)/B\flat$ F $\sharp^7(add\sharp^4)/C\sharp$ F $\sharp^7(add\flat^5)/C\sharp$

$\overset{G^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{A^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{H^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{C^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{D^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{E^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{Fis^7(4\sharp)}{5}$ $\overset{G^7(4\sharp)}{5}$

G $\sharp^7(add\sharp^4)/D$ A $\sharp^7(add\sharp^4)/E$ B $\sharp^7(add\sharp^4)/F\sharp$ C $\sharp^7(add\sharp^4)/G$ D $\sharp^7(add\sharp^4)/A$ E $\sharp^7(add\sharp^4)/B$ F $\sharp^7(add\sharp^4)/C\sharp$ G $\sharp^7(add\sharp^4)/D$



Ex.
48

e) Terzquartakkorde am Choral

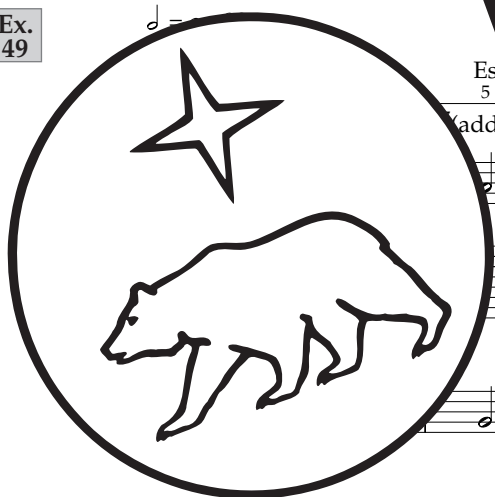
Gehen wir mit unserem neu gefundenen Akkordmodell behutsam um, indem wir zunächst viele **Pausen** zwischen den Septakkorden einbauen. So kann das Ohr wieder „durchlüften“, und die **Spannungslinie** zwischen den parallel geführten homorhythmischen Akkorden bleibt trotzdem erhalten.

➤ Lege die Quinte Deines Septakkordes ins Pedal.

Ich verwende hier wieder den **Abstand eines Tritonusintervalls** vom Grundton des Akkordes zum Melodieton bzw. benutze **Quartsextakkorde, die eine große Sekunde unter dem Melodieton liegen**. Die originale Melodie des Chorals erscheint zwar unverändert, denke aber daran, dass wir hier – mit dieser konsequenten Parallelführung – Exemplarisches üben, was später in der kirchenmusikalischen Praxis mit anderen Techniken gemischt und wohl dosiert werden sollte.



EG 255 O dass doch bald dein Feuer entzündet
vgl. Melodie GL 186



e) Second-inversion dominant seventh chords in hymns

For now we'll tread carefully with our newly found set of chords, by putting plenty of **rests** in between the dominant sevenths. Our ears have a chance to "relax", whilst retaining the **line of tension** between the parallel homorhythmic chords.

Put the fifth of your dominant seventh chord in the pedals.

Once again we have here the **interval of a tritone** between the root of the chord and the melody note – that is to say, we’re using **second-inversion chords**, the top note of which (the third) is a **major second** away from the **melody note**. The original melody of the hymn appears to be unchanged, but keep in mind – at least here, we are – by way of our consistent use of parallel shifts – creating one of a series of techniques all of which we can later combine in the right proportions.

Melody EH 284 *Father, be the Father*, GL 186, EG 255

11

As^{7(4#)}
5
Ab⁷(add^{#4})/Eb

Fis^{7(5b)}
5
F[#](add^{b5})/C[#]

Es^{7(4#)}
5
Eb⁷(add^{#4})/Bb

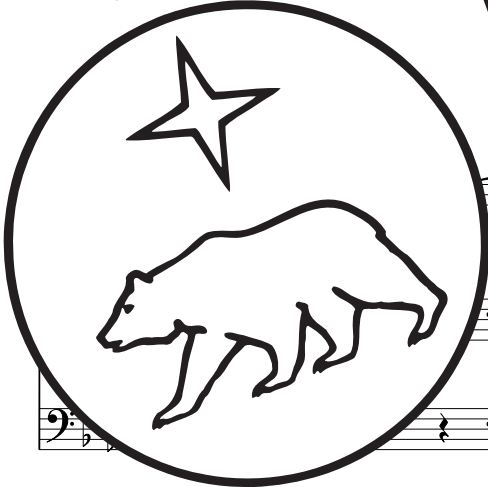
H^{7(6b)}
5
B⁷(add^{b6})/F[#]

As^{7(8#)}
5
Ab⁷(add^{#8})/Eb

17. PARALLELE SEKUNDAKKORDE

Der prägnante Themenkopf dieses beliebten Choral wird im folgenden Vorspiel *imitierend* verarbeitet. In der Begleitung üben wir mit unseren Durseptakkorden sowohl die imitatorische Motivik als auch die *weite Lage*.

GL 405, EG 321 *Nun danket alle Gott*



17. PARALLEL THIRD INVERSION DOMINANT SEVENTH CHORDS

The incisive initial motif of this well loved hymn tune is developed through *imitation*. This accompaniment will help us train both imitation, using our dominant seventh chords, and also the use of *wide positions* of the chords.

EH 413 *Nun danket alle Gott*, GL 405, EG 321

As⁷ Ges⁷ As⁹
b/Gb b/Fb F Ab(add⁹)/Gb

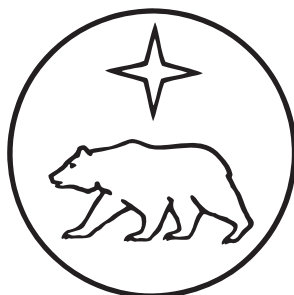
Ex.
50

6

F Ges^{4#}
Gb(add^{#4}) F Des⁷ C⁷ Des⁷ D^v
Db/C C/Bb Db⁷ Ab⁰

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

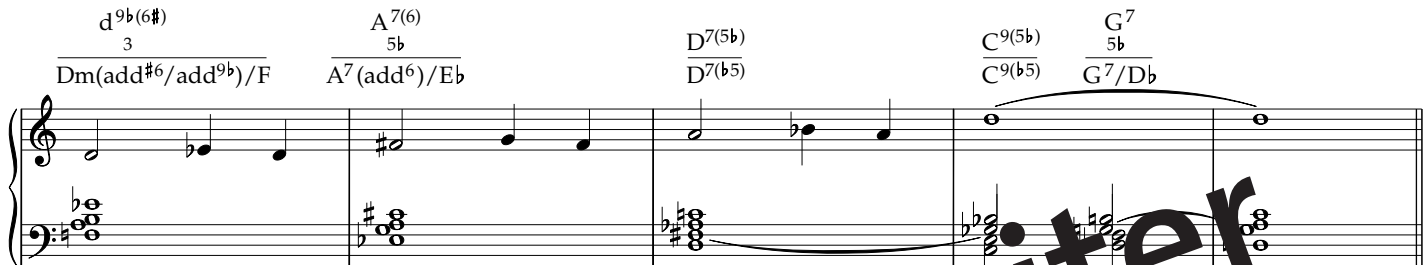
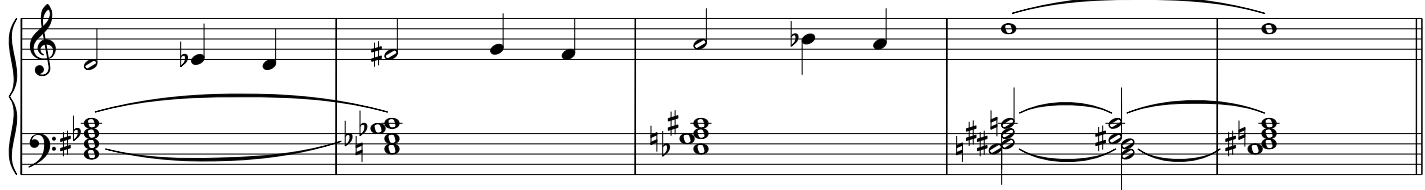


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

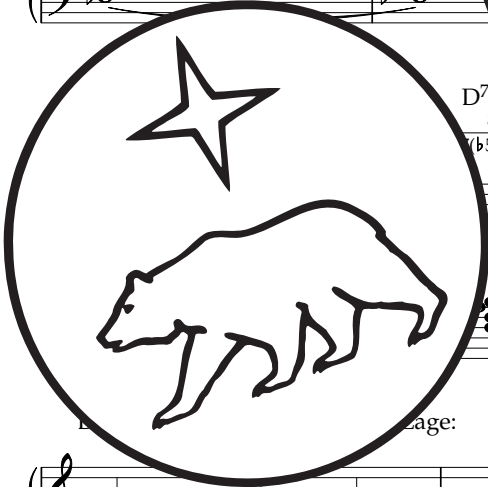
Dieselben Akkorde in anderer Lage:

The same chords in another position:



Dieselben Akkorde in anderer Lage:

The same chords in another position:



Dieselben Akkorde in anderer Lage:

The same chords in another position:



► Suche Dir ein prägnantes Kopfmotiv und spiele damit.

Imitiere es, spinne es weiter und spiegle es. Dabei können Septakkord-Ketten mit tiefalterierter Quinte in allen Umkehrungen die nötigen Begleitharmonien liefern, wie hier als **Themenreminiszenz**. Wenn Du unter die Septakkorde nichtalterierte, reine Quinten mischst, klingen sie weicher. Zudem können Töne liegen bleiben. Je mehr alterierte Akkorde verwendet werden, umso herber der Charakter Deiner Harmonien.

► Find a concise first motif and play around with it.

Imitate it, develop it and invert it. Progressions of seventh chords with lowered fifths and their inversions can help provide the necessary accompanying harmonies, as they do here in a **reminder of the theme**. If you mix in some seventh chords with normal fifths, it will sound gentler. You can also tie notes. The more chords with altered fifths you use, the more severe the character of your harmonies will be.

Hier sind zwei „Appetizer“ für Dich.

Here are two “appetizers” for you.

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer*, vgl. Melodie GL 342EH 136 *Veni, creator Spiritus*, melody GL 342, EG 126Ex.
52

Chord progression for Ex. 52:

Es⁷ / Eb⁷ F⁷ / F/Eb D⁷(5b) / D⁷(b5) G⁷ / G⁷/D

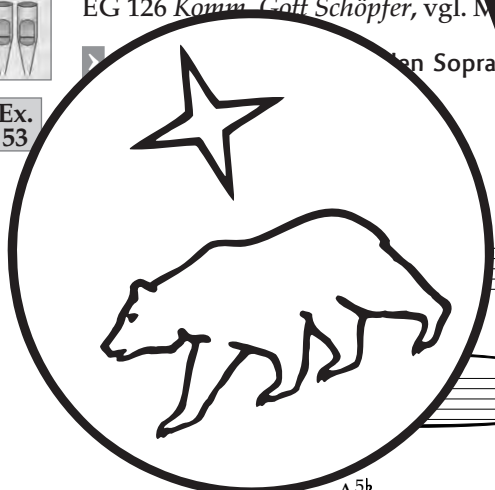
Chord progression for Ex. 52 (continued):

G⁷ / G⁷/Db E⁷ / E/D G⁷ / G⁷/Db Es(4#) / Eb(4#)/Db F/C

Ex.
53EG 126 *Komm, Gott Schöpfer*, vgl. Melodie GL 342EH 136 *Veni, creator Spiritus*, melody GL 342, EG 126

den Sopran ergänzen, indem Du

you can complete the soprano with references to the melody of the hymn.



Chord progression for Ex. 53:

B⁷/F Cm⁷/G C⁷/G E⁷(5b) / E⁷(b5)/G#

Chord progression for Ex. 53 (continued):

G⁷(5b) / G⁷(b5) A^{5b} / A(b5)/G H⁷ / B⁷/F# B⁷ / Bb⁷/E

Chord progression for Ex. 53 (continued):

Fis^{5b} / F#(b5)/E F⁵ / F/C rit.

b) Mit hochalterierter Quinte

Folgende Quintfälle benutzen zur Septime und None die **hochalterierte Quinte**: Dabei steigt der Bass chromatisch auf, die anderen Stimmen steigen chromatisch ab. Wendest Du einen dieser Akkorde zur Choralbegleitung an, dann am besten bei **dominantischer Akkordverbindung** – wenn also zwei aufeinanderfolgende Akkorde im Quintabstand stehen.

b) With augmented (raised) fifths

The following cycles of descending fifths use, in addition to sevenths and ninths, a **raised fifth**: the bass climbs chromatically, and the other voices descend chromatically. If you use one of these chords in a hymn accompaniment, it will work best when the chords are in a **dominant relationship**, that is, when two consecutive chords are separated by the interval of a fifth.

Chords: $G7(5\#)$, $E7(5b)$, $A7(5\#)$, $D9(7)$, $H7(5\#)$, $G\#7(5b)$, $C\#7(6)$, $E5b$



Ex. 54

Angewendet bei GL 416, EG 372 *Was Gott tut, das ist wohlgetan* / Applied to GL 416, EG 372 *Was Gott tut, das ist wohlgetan*

Chords: $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$

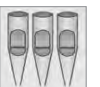
c) Mit tief- und hochalterierter Quinte

c) With diminished (lowered) and augmented (raised) fifths

$D7$ mit tiefalterierter Quinte in mehreren Lagen /
 $D7$ with lowered fifth in different positions

$D7$ mit hochalterierter Quinte /
 $D7$ with raised fifth

Chords: $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$, $D7$



Ex. 55

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

zweitaktigen Sequenzen. In der vierten Akkolade habe ich zum Vergleich die **Lage** des Akkordes **verändert** und **verengt**, was den zunächst entspannten Höreindruck unseres weiten Akkordtyps verändert. Du wirst in der letzten Zeile nun ebenfalls den herberen Charakter hören. Dies spricht für **partielle Parallelführung**.

► **Spiele das kurze Nachspiel obligat.**

Du kannst es als Grundlage für eine eigene, synkopierte Improvisation nehmen!

Bedenke

Permanente schematische Parallelverschiebung gilt nur fürs Üben, nicht für inspirierte Improvisation.

parison I have **changed** the **positions** of the chords and made them much closer, which makes a more severe impression than our initial chords in open position. In the last bars you will also hear the harsher character. This makes the case for **partial parallel movement**.

► **Play the brief postlude solo.**

You can use this as a basis for your own syncopated improvisation!

Remember

The continuous, exclusive use of parallel shifts is only suited to practice, and will not produce an inspired improvisation.

GL 393 *Nun lobet Gott*

GL 393 *Nun lobet Gott*

$\text{♩} = \text{ca. } 54$

Wiederholung der ersten Zeile in anderer Lage: Repetition of the first line in another position:

20. PARALLELE GROSSE DURSEPTAKKORDE

Wenden wir uns nun dem Durakkord mit großer Septime zu. Bei folgenden, als Übung gedachten und konsequent parallel geführten Terzen und Septimen erkennst Du Querstände, die sich mitunter etwas konstruiert anhören. Doch das ändert sich bei der flexibleren Verwendung der weiten Lage im zweiten Teil des Beispiels. Dieser zweite Durchlauf erfordert Übung.

► Notiere Dir deshalb vorher, welche Stimmführung Du bei welchen Akkorden verwenden wirst.

Die Harmonie zu Beginn von 1.3 ist sie hier trotz engeren. Dies passt hervorragend.

Im Portato im Vergleich zur Legato. Die 8' in den Manikoden zu-

Merke

Bei beiden Entwürfen erklingen dieselben Harmonien!

20. PARALLEL MAJOR SEVENTH CHORDS

Let's take a look at major thirds with an added major seventh. The following consistently parallel shifting thirds and sevenths employ false relations and, to be honest, sound a little contrived. But this changes when we open up the spacing of the chords in the second part of the example. The latter part demands practice!

► Before you start, make a note of which seventh chord you want to use with each particular note of the melody.

Personally, I like the harmony at the beginning of bar 3 in the second part. Despite the narrow mid-range, it feels light, bright and wide to me.

? How are you articulating it?

Try comparing portato full reeds, with an 8' registration played legato (for example all manual 8' stops coupled).

Note

Both outlines use the same harmonies!



GL 231, EG 7 O Heiland, reiß die Himmel auf

♩ = ca. 46

GL 231, EG 7 O Heiland, reiß die Himmel auf

Ex. 58

Es^{7#} Ges^{7#} As^{7#} B^{7#} Es^{7#} Ges^{7#} F^{7#} Es^{7#} B^{7#} Des^{7#} Ges^{7#} B^{7#} As^{7#}
 EbMaj⁷ GbMaj⁷ AbMaj⁷ BbMaj⁷ EbMaj⁷ GbMaj⁷ F^{7#} EbMaj⁷ BbMaj⁷ DbMaj⁷/Ab GbMaj⁷ BbMaj⁷ AbMaj⁷

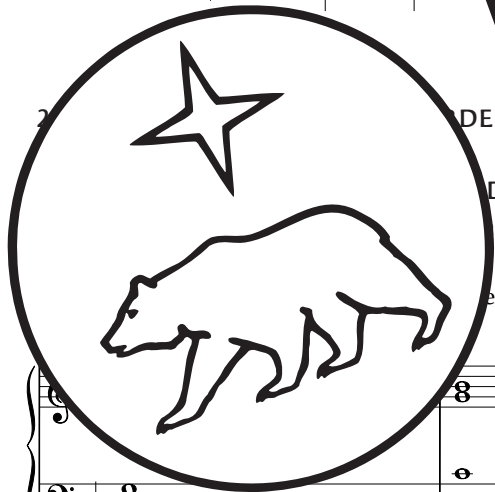
5

Des^{7#}₅ F^{6#}₃ Es^{7#}₅ es^{6#}₅ b^{7#} B^{7#} Ges^{7#} As^{7#}₅ C⁹

D^bMaj⁷/A^b Fm(add^{#6})/A^b E^bMaj⁷/B^b E^bm(add^{#6})/B^b B^bmMaj⁷ B^bMaj⁷ G^bMaj⁷ A^bMaj⁷/E^b C(add⁹) D

Weite Lage / Open position

5



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

DE

Dursetakkord un-
kkord in Moll zu.

en

21. PARALLEL MINOR SEVENTH CHORDS

a) Up until this point, we've mostly been working with major seventh chords. Let's take a look at minor seventh chords.

Minor seventh chord in various positions and inversions:

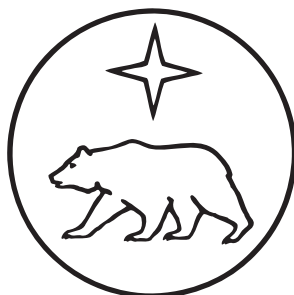
etc.



Ex.
59

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Ex.
61a. Quinzfälle mit kleinen
Septimen in Dura. Descending fifths with
minor sevenths, in major

GL 392, EG 316

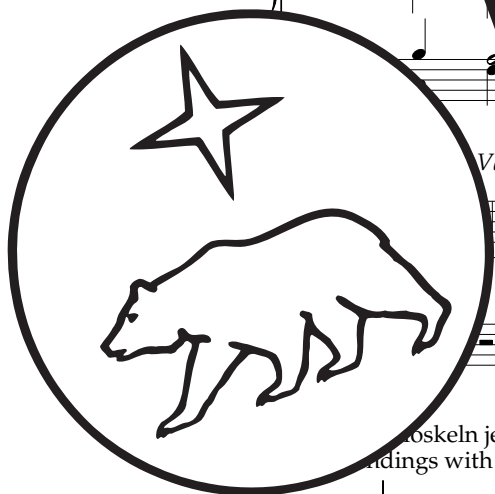
*Lobe den Herren, den mächtigen**Praise to the Lord EH 440*

b. Septakkordketten in Moll

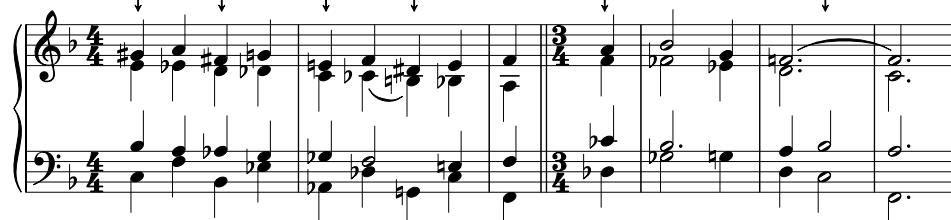
b. Cycle of minor seventh chords, in minor

*Vater Lobpreis*c. Hoskeln jeweils mit großer Septime/
endings with major sevenths

GL 392, EG 316, EH 440

c. Vorhalte zu Septakkorden/
c. Suspensions to seventh chordsGL 380, EG 331 *Großer Gott, wir loben dich*


- d. Septakkord mit hochalterierter Quinte
mündet wieder in Septakkord/
d. Seventh chord with raised fifth
resolving to new seventh chord

GL 380, EG 331 *Großer Gott, wir loben dich*

- e. Übermäßiger Akkord/
e. Augmented chord

- f. Dur- und Mollterz gleichzeitig,
in Trugschluß mündend/
f. Major and minor thirds of the chord
sounding simultaneously, resolving
to interrupted cadence

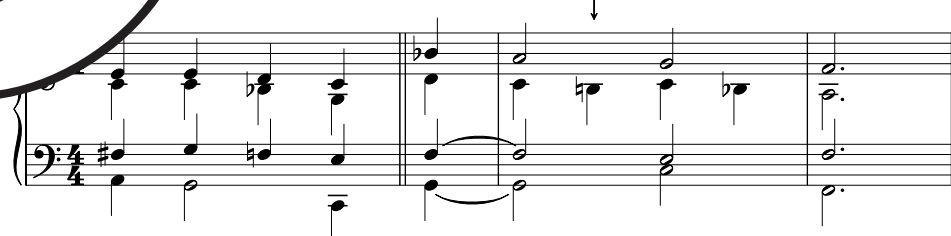


- g. Resolving to interrupted cadence
in GL 372 *Morgenstern der finstern Nacht*

- h. Doppelakkord
i. Secondary dominant as minor chord



- rd mündet in
akkord/
rd resolving
nd-inversion cl

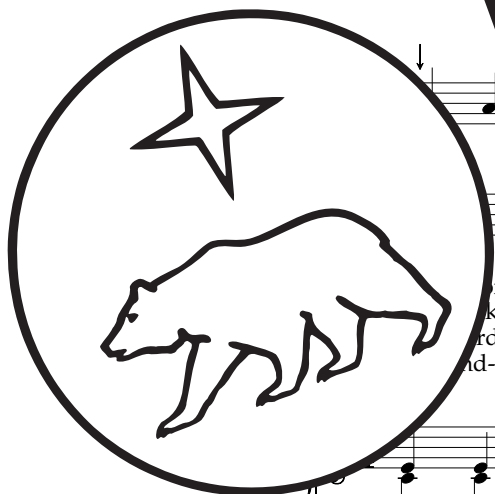
GL 385 *Nun saget Dank und lobt den Herren*

23. EXKURS: VON JAZZHARMONIK BEEINFLUSSTE KLÄNGE AM CHORAL

Obwohl ich persönlich den Jazz liebe, finde ich ihn auf einer Pfeifenorgel meist problematisch. Unser Instrument hat naturgemäß nicht die dazu nötige schnelle Tonansprache, wie sie beispielsweise einer Hammondorgel zu eigen ist. Hinzu gesellt sich unter anderem die meist hallige Akustik, die rhythmisch differenziertes Hören erschwert. Doch ich sehe Schnittmengen mit moderner

23. INTERLUDE: THE INFLUENCE OF JAZZ HARMONIES ON HYMNS

Although I personally love jazz, I think trying to play it on the pipe organ is not without its problems. Our instrument, by its nature, doesn't have the same kind of prompt tonal attack that, for instance, a Hammond organ does. On top of this, organs are usually situated in reverberant spaces, which makes it difficult to hear complicated rhythms. Despite this, there are points of harmonic



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

klassischer Musik in der Harmoniefindung, z. B. bei Messiaen. Um unser Akkordrepertoire zu erweitern, liste ich deswegen hier auch von **Jazzharmonik** beeinflusste Klänge auf. Ich harmonisiere mit ihnen in ein und demselben Choral zuerst eine Durchführung, dann ein obligates vollgriffiges Vor- oder Nachspiel.

➤ Suche Dir zunächst einen einzelnen Akkord aus, den Du in Deine eigene Harmonisierung einbaust und transponierst.

Erweitere Dein Akkordspektrum dann nach Belieben. Meine unkonventionelle Bezifferung versucht, die Akkorde so einfach wie möglich wiederzugeben. Sie rechnet vom Basston aus. So liste ich mögliche Akkorde in der ersten Akkolade auf. Das bewährte Mittel der **Alterierung der Quinte** kennst Du bereits.

? Was macht für Dich die Jazzharmonik aus und wie würdest Du sie definieren? Würdest Du sie zur klassischen Harmoniefindung abgrenzen wollen?

contact between modern classical music and jazz, for example in Messiaen's music. For the sake of completeness and to extend our repertoire of chords I'm addressing these sounds influenced by **jazz harmony**. To begin with I use these chords to harmonize a complete rendition of the tune, then more complex introductions or postludes with the melody played solo.

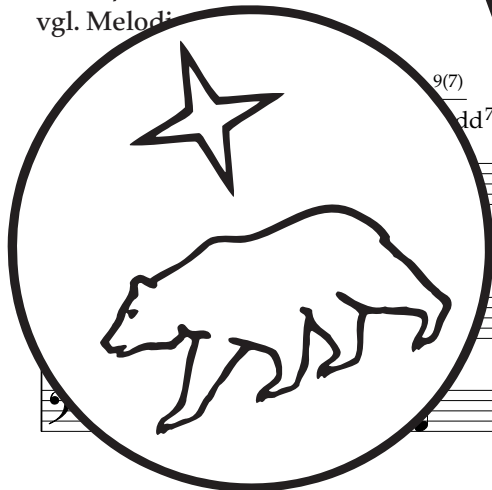
➤ Firstly, choose one particular chord, which you're going to incorporate into your harmonization and transpose.

Then, extend the spectrum of the chords you use however you want. I've used some unconventional figuring to make the chords as easy to find as possible. The figures start from the bass note. The possible chords are listed in the first system. You're already familiar with the tried and trusted method of chromatic alteration of the fifth of the chord.

? What do you think of jazz harmony and how would you define it? Would you delineate between classical and jazz harmony?

Slaap op den trommele (niederl. Volkslied),
vgl. Melodi

Slaap op den trommele (Dutch folk song),
of melody of L. 4-4



9(7) 9b(5) 7(3) C9(7#) Fis7(9) F#7(9)

add7) D9(7) F#m(b5) B7(add9) Gbmaj7(9)

d9(7) a9(7) H(6b) e9(7#) a9 C9(7) H9b(7) H7(6) H9b(7)

Dm9(7) Am9(7) B7(b6) EmMaj7(9) Am9 C9(add7) B7(add9) B7(6) B7(addb9)

Ex. 62

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

8

12



Slag (Dutch folk song)
Volklied)

slaat op een trommele (Dutch folk song)
cr. melod. GL 414



Ex.
64

6

Ergänze: / Complete:

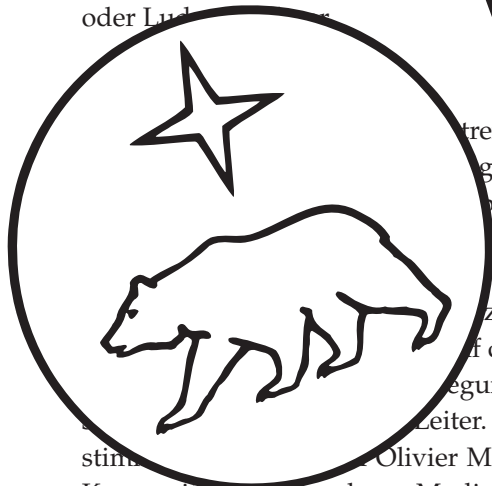
II TONLEITERN

1. ACHTZEHN VERSCHIEDENE TONLEITERN AUF D

Um die unglaubliche **Vielfalt der harmonischen Möglichkeiten** zu illustrieren, die bei der Improvisation zur Verfügung steht, habe ich achtzehn **Skalen auf dem Ton d** unseres abendländischen Sprachgebrauches aufgelistet. Es fehlen hier die wichtigen Modi von Olivier Messiaen, die Du Dir gewiss zu beschaffen weißt.

? Findest Du noch weitere?

Diese Skalen beinhalten die Kirchentonarten und das durmolltonale System. Viele bedeutende klassische Musiker des 19. bis 21. Jahrhunderts haben diverse Modi benutzt, erweitert und erfunden sie. Beispielsweise Debussy, Charles Tournemire, Louis Vierne, Pierre Cochereau, Flor Peeters, Jean Langlais, Thierry Escaich, Olivier Latry oder Ludger Vollmer.



streng genommen den kirchlichen Tonleiter. Beide vertasten. In alter Zeit also der Schlussnote weiter und ihres Melodiziers diese Thematik die Position der Halb- und Bewegung des Anfangs- und Leiter. Dies hilft z. B. zur Bestimmung von Olivier Messiaen, der in seinen Kompositionen oft mehrere Modi gleichzeitig oder kurz nacheinander folgend erklingen lässt.

➤ Harmonisiere diese Skalen, indem Du dazu Töne der jeweiligen Tonleiter verwendest.

II SCALES

1. EIGHTEEN DIFFERENT SCALES ON D

To help illustrate the enormous **variety of harmonic possibilities** that are open to us when we improvise, I have listed **eighteen possible scales on D** that are part of our occidental tonal language. Olivier Messiaen's important modes are missing, which you certainly know how to obtain.

? Can you find even more?

These scales include the church modes and major/minor tonality. Many significant musicians of the 19th, 20th and 21st centuries have used, developed and invented them, for example Claude Debussy, Charles Tournemire, Louis Vierne, Pierre Cochereau, Flor Peeters, Jean Langlais, Thierry Escaich, Olivier Latry and Ludger Vollmer.

? Not only the Dorian scale, for example, has strictly speaking the same pitch range as the hypophrygian scale. Both begin on the note D, with two upper keys. In ancient times, however, the final, i.e. the final note, decided on the naming of the mode and its melody repertoire. In my book I reduce this theme to the position of the semitone steps to identify the modes, as well as to the determination of the opening and closing notes of the respective scale. This helps, for example, to classify the modes in Olivier Messiaen's compositions, who often lets several modes sound simultaneously and in short succession.

➤ Harmonize these scales, by using only notes from that particular scale.



Ex.
65

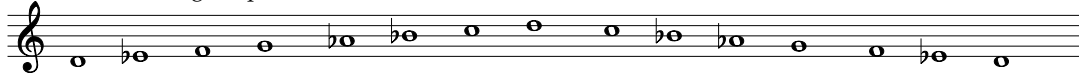
1. Dorisch, vgl. Bsp. 14, 15, 67, 68	1. Dorian, see also exs. 14, 15, 67, 68
2. Phrygisch, vgl. Bsp. 27, 28	2. Phrygian, see also exs. 27, 28
3. Lydisch, vgl. Bsp. 19	3. Lydian, see also ex. 19
4. Mixolydisch, vgl. Bsp. 66, 82	4. Mixolydian, see also exs. 66, 82

5. Äolisch = reines Moll, vgl. Bsp. 66, 68, 148

5. Aeolian, pure or natural minor,
see also exs. 66, 68, 148

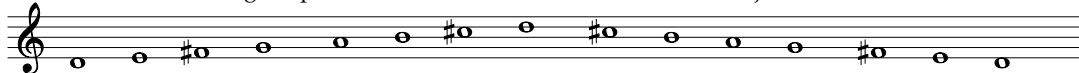
6. Lokrisch, vgl. Bsp. 66

6. Locrian, see also ex. 66



7. Ionisch = Dur, vgl. Bsp. 67, T. 5

7. Ionian, major, see also ex. 67, b. 5



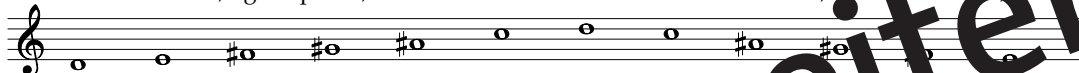
8. Chromatik, vgl. Bsp. 47

8. Chromatic, see also ex. 47



9. Ganztonleiter, vgl. Bsp. 126, 127

9. Whole tone scale, see also exs. 126, 127



10. Pentatonik I

10. Pentatonic



11. Pentatonik II

11. Pentatonic II

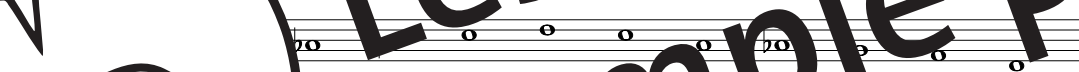


12. Pentatonik III

12. Pentatonic III



13. Blues scale



14. Harmonisches Moll

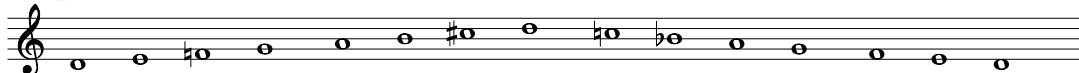


15. Harmonischer Dur



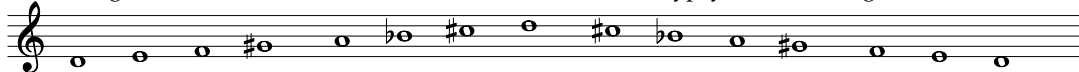
16. Melodisches Moll

16. Melodic minor



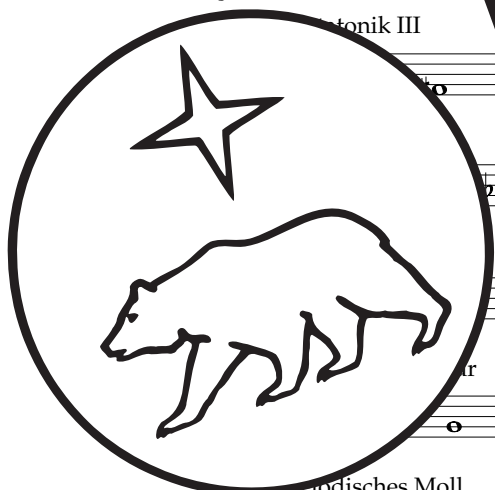
17. Zigeuner-Moll

17. Gypsy scale or Hungarian minor scale



18. d-Moll

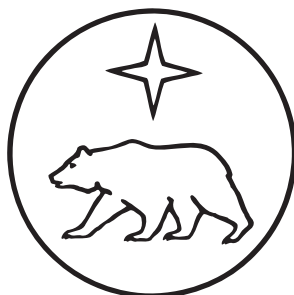
18. D minor



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

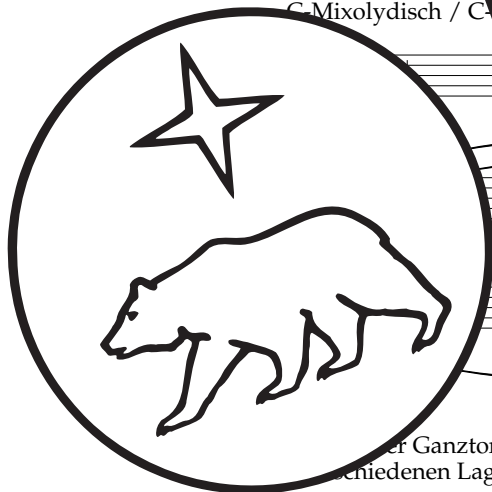
Passage in C-Äolisch in ansonsten
dorischer Melodie

Passage in C-Aeolian in Dorian melody

Dorisch / Dorian

Mixolydisch / Mixolydian

C-Mixolydisch / C-Mixolydian



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

der Ganztonleiter
in verschiedenen Lagen und ihre Tonleiter

Chords of the whole tone scale
in different positions; their scale

a) Vier Harmonisierungen

Folgende meist vierstimmige Harmonisierungen einer Tonleiter auf *d* verwenden Quart- und Quintparallelen. Die Septime – oder eine andere Nebennote – wird oft aufwärts aufgelöst und sogar im Sprung erreicht. Dass dies funktioniert, erkennst Du beim Durchsingen der einzelnen Stimmen.

a) Four harmonizations

The following harmonizations of a scale on D, mostly in four parts, use parallel fourths and fifths. The seventh – or another auxiliary note – is often resolved upwards or even approached by a leap. You can establish that this works by singing the individual parts.

► Nimm Dir einen Choral in *d* und baue Elemente dieser Harmonisierung ein.

Gefällt Dir eine Wendung besonders gut oder erfindest Du eine eigene, notiere und transponiere sie. Unser Ziel ist das konsequente **Miteinbeziehen von Nebennoten**, um unseren konventionellen Satz neumodal zu bereichern.

► Take a hymn tune in D and incorporate elements of these scales into it.

If you particularly like a phrase or if you invent your own, then note it down and practise transposing it. Our goal is the consistent **inclusion of auxiliary notes**, to assist us in enriching the conventional harmony with more modern sounds.



Ex.
67

Vier Harmonisierungen einer Tonleiter auf *d*:

Four harmonizations of a scale starting on D:

Vielen, r. H.: Quartparallelen l. h.: parallel fifths, r. h.: parallel fourths

b) Dreizehn Kadenzen

Beim Harmonisieren steht uns eine enorme **Vielfalt möglicher Kadenzen** zur Verfügung. Folgende dreizehn, meist klassische Beispiele zeigen ein und dieselbe Schlussfloskel im Sopran (Tenorklausel: zum Grundton absteigender Ganztonschritt) mit jeweils unterschiedlichen Harmonien. Unterscheide zwischen Binnen- und Schlusskadenz.

⇒ Beachte

Ich verzichte im Weiteren und in diesem Kontext zum leichteren Verständnis auf die historisch korrekte Klausel-

b) Thirteen cadences

When harmonizing, we have the choice of a huge **variety of possible cadences**. These thirteen mostly classical examples take the same set phrase in the soprano and harmonize it differently (Tenor-Clausel: whole tone step descending to the root note). Differentiate between intermediate and final cadences.

⇒ Note

In the further and in this context I waive the historically correct clause theory of early music for better understanding.

lehre Alter Musik. Wen diese Thematik interessiert, dem sei empfohlen:

📖 Basiswissen Kirchenmusik, Bd.3 Musiktheorie – Liturgisches Orgelspiel, Carus Verlag 2009, S. 30ff.

? Findest Du noch weitere Möglichkeiten?

If you are interested in this topic, the following literature is recommended:

📖 Basiswissen Kirchenmusik, Bd.3 Musiktheorie – Liturgisches Orgelspiel, Carus Verlag 2009, S. 30ff.

? Can you find other possibilities?

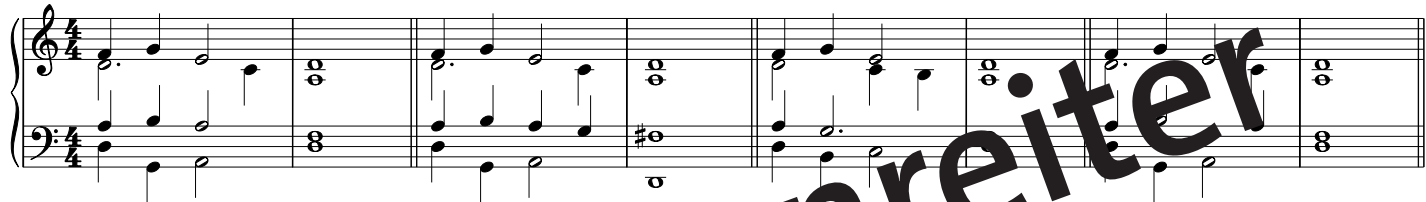
GL 393 Nun lobet Gott

1. Dorisch mit Kadenz über 5. Stufe (Molldominante)/ Dorian with cadence from 5th degree (minor dominant)

2. Dorisch über Septakkord mit Durschluss/ Dorian with cadence from dominant seventh; major finish

3. Dorisch über 7. Stufe/ Dorian from 7th degree

4. Äolisch über 5. Stufe/ Aeolian from 5th degree



5. Äolisch über 7. Stufe/ Aeolian from 7th degree

6. d-Moll mit Durschluss/ D minor with major finish

7. d-Moll über Dominante mit Mollschluss/ D minor from secondary dominant with minor finish



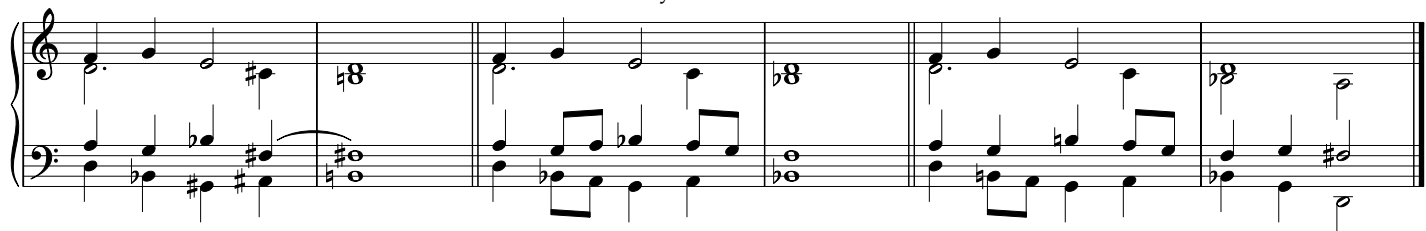
9. d-Moll über Sexteigart/ D minor and Sixth note

10. Trugschluss und Parallelklang/ Interrupted cadence with raised submediant

11. Trugschluss mit Enharmonik/ Enharmonic interrupted cadence

12. Trugschluss mit Bassdurchgang in Gegenklang und/ Interrupted cadence with bass melody and

13. dies erweitert./ the same, concluded.



Ex.
68

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

vgl. Melodie mit GL 172, EG 180, 2

cf. melody to GL 172, EG 180, 2

etc.



Meditation zu GL 408, EG 337

Lobet und preiset, ihr Völker, den Herrn

Meditation on GL 408, EG 337

Lobet und preiset, ihr Völker, den Herrn

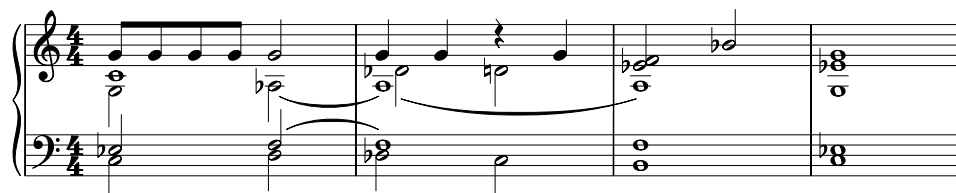


cf. melody to GL 20, EG 10.1
Gott ist unser Schild

etc.

Untersuchen wir Motive mit mindestens vier repetierenden Melodietönen, wie in den folgenden zwei Beispielen:

Let's examine motives with at least four repeating melody tones, how in the following two examples:



Schwierig ist, diese anspruchsvolle Akkordfolge harmonisch adäquat in eine Melodie einzufügen. Probiere dies einmal am nächsten Beispiel aus.

I find it difficult to incorporate this demanding progression into a melody tune in a harmonically adequate way. Try yourself with the next example.



Ex.
70



Ex. 71

Notiere Deine Akkorde: / Note your chords:

Mein Vorschlag: / My suggestion:

? Sollte man einen Choral besser mit einem Akkord in Grundstellung beginnen oder weckt man die Neugier eher mit einem relativ komplexen Akkord?

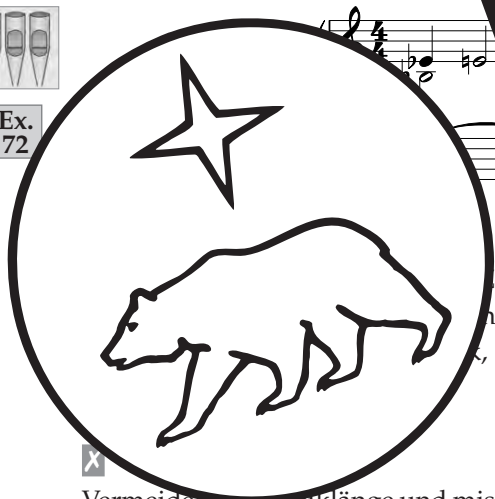
? Do you think that one should begin a hymn with a fundamental chord? Or does this relatively complex chord arouse people's curiosity?

Chromatik macht Lust auf mehr! Die folgenden fünfstimmigen Akkorde hier möglichst chromatisch.

Chromaticism makes you want more! The following five-part chord progressions are as chromatic as possible:



Ex. 72



Zeitlupe durch die o...
n der folg... f...
k, Vorhalte, Que...stände

Take a stroll completely unfettered and in slow motion through the oscillating world of the different keys, as in this unstructured example. Use chromaticism, suspensions, false relations and parallel sevenths.

X Vermeide reine Dreiklänge und mische linear Kreuz- und B-Tonarten. Keine Angst, es sieht nur so kompliziert aus!

X The only rule
Avoid pure triads and combine flat and sharp keys linearly. Don't worry! It only looks difficult!



Ex. 73

Lento e legato molto

$\frac{C^{(6)}}{7}$	$\frac{Des^6}{5}$	$\frac{e^9}{3}$	Ü	$\frac{A^6}{5}$	$\frac{A^{7(5\#)}}{7}$	$\frac{A^{(5\#)}}{7}$	$\frac{b}{7}$	$\frac{G^{7(5b)}}{3}$	$\frac{B^{7(6)}}{7}$	$\frac{As^{7(6)}}{7}$	$\frac{G^{7(5\#)}}{7}$			
$C^{(6)}/Bb$	$D\flat/(add^6)/A\flat$	$E^{m(add^9)}/G$	$F\sharp+$	$A^{(add^6)}/E$	$A^{7(6)}$	$A^{7(\#5)}$	$A^{5\#}/G$	$B\flat m/A\flat$	$G^{7(b5)}/B$	C^6	$B\flat^{7(6)}$	$A\flat^{7(6)}$	$G^{7(6)}$	$G^{7(\#5)}$

5

es⁷#
3
E♭Maj⁷/G♭

f⁷(4)
Fm⁷(4)

B⁷
5
B♭⁷/F

Es⁷
E♭⁷

d⁷
Dm⁷

G⁹
G(add⁹)

G⁷(5#)
G⁷(#5)

C⁷

3. MODI UND AKKORDTYPEN

Wähle eine grundtönige Registrierung für die linke Hand und eine Solofarbe für die rechte. Atme im Legato, also ohne abzusetzen, aber mit einer winzigen agogischen Verzögerung.

Dabei erklingen auch Dur- und Mollterz eines Dreiklages gleichzeitig.

3. MODES AND CHORDS

Choose an 8' registration for the left hand and a solo stop for the right. Breathe legato, the notes slurred, but with a tiny agogic delay.

Where, major and minor thirds of a triad sound at the same time.

4

C⁷

fis
3
F#m/A

Es
3
E♭⁷/G

5
Am⁷/E

Fis^{3b}
7
Fis^{3b}(add³)/1

Cm(add³)

fis
5b
F#m/C

Es⁵
6
E♭⁵/C

c
7
Cm/B♭

A⁷(3b)
A⁷(add³)

Wenden wir obige Harmoniefolge nun transponiert auf eine Choralmeditation an.

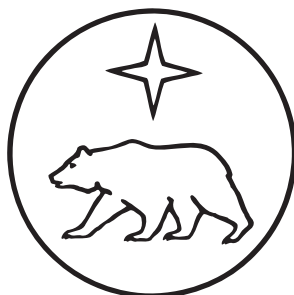
Die Melodie wird leicht verändert, um zur Harmonie zu passen. Sie behält jedoch ihre Richtung und ihren Rhythmus. Spiele am besten obligat und registriere die Begleitstimmen leiser als die Melodie.

Now we'll apply the above harmonic progression, transposed to a hymn tune meditation.

The melody has been changed a bit to help it fit the harmony, but without altering the rhythm or the melodic direction. Preferably you should play the melody solo and use a quieter registration for the accompanying voices.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

b. Kombination zweier diatonisch nebeneinander liegender Mollakkorde, zuerst aufwärts, dann abwärts kombiniert

b. Combination of two diatonically adjacent minor chords, combined first ascending, then descending

$\frac{b+c}{Bbm+Cm}$	$\frac{c+d}{Cm+Dm}$	$\frac{es+f}{Ebm+Fm}$	$\frac{b+as}{Bbm+Abm}$	$\frac{c+b}{Cm+Bbm}$	$\frac{es+des}{Ebm+Dbm}$
----------------------	---------------------	-----------------------	------------------------	----------------------	--------------------------

c. Kombination zweier Durakkorde im Abstand einer großen Terz, zuerst aufwärts, dann abwärts kombiniert

c. Combination of two diatonically adjacent major chords, combined first ascending, then descending, a major third apart

$\frac{C+E}{C+E}$	$\frac{D+Fis}{D+F\#}$	$\frac{A+Cis}{A+C\#}$	$\frac{C+As}{C+Ab}$	$\frac{D+B}{D+Bb}$	$A+F$
-------------------	-----------------------	-----------------------	---------------------	--------------------	-------

d. Kombination zweier Durakkorde im Tritonusabstand

d. Combination of two major chords a tritone apart

$\frac{B+E}{Bb+E}$	$\frac{C+Fis}{C+F\#}$	$\frac{F+As}{F+Ab}$	$\frac{F+H}{F+G}$	$\frac{es+b}{Eb+C}$	$\frac{B+E}{Bb+E}$
--------------------	-----------------------	---------------------	-------------------	---------------------	--------------------

durakkordes

e. Kombination einer Mollakkorde mit einer Durakkorde im Tritonusabstand

$\frac{d+fis}{Dm+F\#m}$	$\frac{D+as}{D+Abm}$	$\frac{F+h}{F+Bm}$	$\frac{c+Fis}{Cm+F\#}$
-------------------------	----------------------	--------------------	------------------------

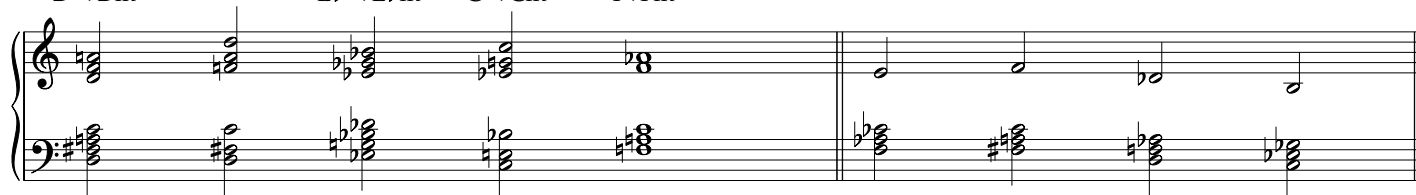
f. Kombination zweier Mollakkorde im Tritonusabstand / Combination of two minor chords a tritone apart

g. Der Nonenakkord: Kombination eines Durakkordes mit seiner Molldominante; vgl. auch Ex. 78 / The ninth chord: combination of a major chord with its minor dominant – compare also ex. 78

$\frac{d+gis}{Dm+G\#m}$	$\frac{f+h}{Fm+Bm}$	$\frac{c+fis}{Cm+F\#m}$
-------------------------	---------------------	-------------------------

h. Gleichzeitigkeit von Dur und Moll/
Major and minor simultaneously

$\frac{D^7+d}{D^7+Dm}$ $\frac{Es^7+es}{Eb^7+Eb^bm}$ $\frac{C^7+c}{C^7+Cm}$ $\frac{F+f}{F+Fm}$



Das nächste Stück, ein Nachspiel, vereint zwei nebeneinanderliegende Durakkorde. Eine große Sekunde trennt sie. Diese Durakkorde erscheinen mal simultan, mal sukzessiv kombiniert.

► Suche Dir selbst Akkorde aus, notiere sie und kombiniere sie dann in ihren verschiedenen Lagen.

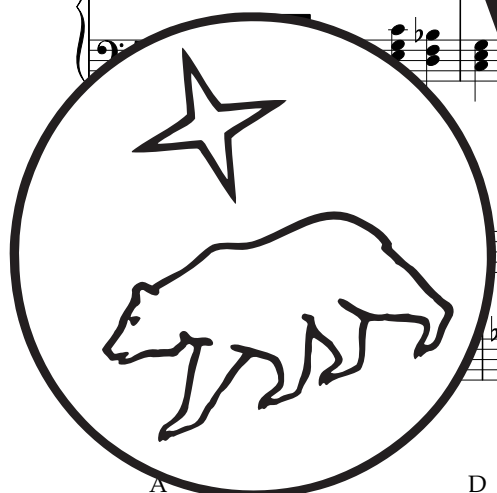
i. Kombination eines dreistimmigen verminderten Akkordes mit einer Quarte/
Combination of a three-part diminished chord with a fourth

► Choose some chords you self, make a note of them and then combine them in different positions.



Ex.
77

♩ = ca. 72



Chord progressions for Example 77:

Measures 1-4: C, C+B, C+Bb, D, F, F+G, F+Es, Des, Des+Es, F+E, Db, Db+bb

Measures 5-8: B, Bb, C, Bb, As, Fis, As, Fis, As+B, Ab+Bb, G

Measures 9-12: A, D, E, B, Bb, C, E+Fis, E+F#, E+As, E+Ab, G+Des, G+Db

Nun kommt einer meiner Lieblingsakkorde, der **Nonenakkord**. Seine Wirkung macht mich neugierig, klingt er doch weich und rund. Zudem lässt er sich wunderbar flexibel einsetzen, z.B. bei einer Choralimprovisation: Im meditativen nächsten Beispiel wird die **Kombination** eines Durakkords mit seiner Molldominante geübt.

► Wenn es Dir leichter fällt, funktional zu denken, addiere zum jeweiligen Grundakkord Septime und None.

Now we come to one of my favourite chords, the **ninth chord**. Its effect stimulates my curiosity – it sounds so soft and round. Additionally, it is so versatile – for example in a hymn improvisation: In the next meditative example we'll practise the **combination** of a major chord with its dominant minor key.

► If you find it easier to think functionally, add sevenths and ninths to each triad.

Hier brauchst Du keine Rücksicht auf mögliche Parallelen oder Rückungen zu nehmen. Im Gegenteil stärkt die kleinschrittige, lineare Führung den harmonischen Zusammenhalt. Zum Nonenakkord vergleiche auch Bsp. 60 und 130.

EG 255 *O dass doch bald dein Feuer brennte,*
vgl. Melodie GL 186

You don't need to be at all concerned with parallel movement or disharmonic progressions from one chord to another. On the contrary, the linear movement in small steps aids harmonic cohesion. To see more about ninth chords, compare also examples 60 and 130.

EH 284 *Father, we thank thee,*
cf. melody GL 186, EG 255



Ex.
78

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

Des+as
D $\flat$ +A $\flat$ m

D+a
D+Am

Es+b
E $\flat$ +B $\flat$ m

F+c
F+Cm

C+g
C+Gm

D+a
D+Am

9

A+e

As+e
A $\flat$ +E $\flat$ m

Es+b
E $\flat$ +B $\flat$ m

F+c
F+Cm

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6 $\overset{e\sharp}{5}$ $\text{Em}(\text{add}\sharp^6)/\text{B}$ $\overset{B^7(4\sharp)}{B\flat^7(\text{add}\sharp^4)}$ $\overset{d}{6\sharp}$ Dm/B $\overset{H^7}{B^7}$ $\overset{As^7(4\sharp)}{3}$ $\text{A}\flat^7(\text{add}\sharp^4)/\text{C}$

12 $\overset{F^7}{5}$ F^7/C $\overset{a^6\sharp}{3}$ $\text{Am}(\text{add}\sharp^6)/\text{C}$ $\overset{c^6\sharp}{6}$ $\text{Cm}(\text{add}\sharp^6)$ $\overset{Es^{(4)}}{7}$ $\text{Eb}(\text{add}^4)/\text{Db}$ $\overset{Fis^7}{5}$ $\text{F}\sharp^7/\text{C}\sharp$ *rit.* E^7

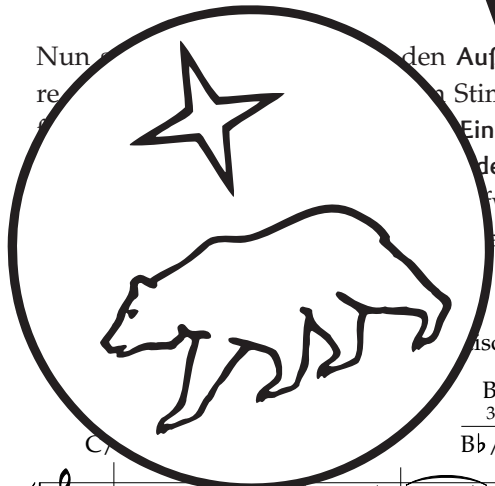
Ped. 32'

2. VERÄNDERUNG DER AUßENSTIMMEN IM HARMONISCHEN VERLAUF

Nun werden den Außenstimmen unsere Stimmverläufe zugeordnet. Ein gemeinsamer Ton verbindet die Sextakkorde. So wand auch in ents. das Kapitel VI/11.a.

2. CHANGING THE OUTER VOICES IN HARMONIC PROGRESSION

New we want to pay particular attention to the outer voices. The following three-part sequences demonstrate an economy of movement: a common note connects chromatically moving first-inversion chords. In this way you can quickly and easily reach distant keys. Compare chapter V/11 on sustained notes (from example 174 onwards).



nisch abwärts

a. First-inversion major chords descending chromatically

$\overset{B}{3}$ $\text{B}/\text{B}\flat/\text{D}$ $\overset{A}{3}$ $\text{A}/\text{C}\sharp$ $\overset{As}{3}$ $\text{A}\flat/\text{C}$ $\overset{G}{3}$ G/B $\overset{Fis}{3}$ $\text{F}\sharp/\text{A}\sharp$

b. Sextakkorde in Moll stehen in Terzbeziehung

b. First-inversion minor chords in mediant relationships

$\overset{f}{3}$ $\text{Fm}/\text{A}\flat$ $\overset{d}{5}$ Dm/A $\overset{fis}{3}$ $\text{F}\sharp\text{m}/\text{A}$ $\overset{es}{5}$ $\text{E}\flat\text{m}/\text{B}\flat$ $\overset{g}{3}$ $\text{Gm}/\text{B}\flat$ $\overset{e}{5}$ Em/B $\overset{as}{3}$ $\text{A}\flat\text{m}/\text{C}\flat$ $\overset{f}{5}$ Fm/C $\overset{a}{3}$ Am/C $\overset{fis}{5}$ $\text{F}\sharp\text{m}/\text{C}\sharp$ $\overset{b}{3}$ $\text{B}\flat\text{m}/\text{D}\flat$ $\overset{g}{5}$ Gm/D $\overset{h}{3}$ Bm/D



Ex. 80

gis₅ c₃ a₅ des₃ b₅ d₃ h₅ es₃ c₅ e₃ cis₅ f₃

G#m/D# Cm/Eb Am/E Dbm/Fb Bbm/F Dm/F Bm/F# Ebm/Gb Cm/G Em/G C#m/G# Fm/Ab

3. DREIKLÄNGE OHNE GEMEINSAMEN TON

Wählen wir nun Akkorde, die in ihrer Abfolge **keinen gemeinsamen Ton** haben.

? Wie gefällt Dir die nachfolgende Variante im Vergleich zu den vorigen Beispielen?

Für mich klingt sie einerseits **herber** und ist musikalisch schwerer zu gestalten, da die Harmonien ohne das verbindende Element des gemeinsamen Tons blockartig nebeneinander stehen. Andererseits frische das gewohnte Klangideal auf und sensibilisiert das Ohr.

> Willst Du es allemal reine Grundakkorde, die Du auf den beliegenden nächsten Akkord

und-, text- oder quart-hierbei einen nahen Zusammenhang zählt sich in gutem Spiel auf und mit größerer Klarheit

3. TRIADS WITHOUT NOTES IN COMMON

We're going to choose succeeding chords that have **no notes in common**.

? How do you like the following example in comparison with the preceding ones?

On the one hand, it sounds **more biting** and musically more difficult to handle, as the harmonies lack a connecting note, meaning that they stand around in blocks next to one another. On the other hand, it freshens up our customary conceptions about sound and sensitizes the ear.

> To begin with, take above all root-position triads leading organically to the next (and neighbouring) chord.

These chords present as root-position, first- or second-inversion chords. The first leading is **close and economic**, which pays off in making the hymn introduction easy to listen to. I choose the hymn's tempo, articulating clearly.

GL 393 Nun lobet Gott

Ex. 81

Andante e non legato

D F₅ h₃ F₅ Es⁶ a⁷₅ Cis^{3b}₃ G F

G D₃ B₅ fis C₃ B₃ G₅ As₅ D

D/F# Bb/F F#m C/E Bb/D G/D Ab/Eb

4. HARMONISIERUNG MIT DER MOLLDOMINANTE

Folgendes Beispiel im Charakter einer Fanfare verwendet die **Molldominante** bzw. die mixolydische Tonleiter. Dabei helfen Terzbeziehung der Sequenzen und akkordische Begleitung. Mache Dich in freiem Spiel mit ihr vertraut.

► Wähle dazu Deine Tonika in Dur, dann ist der Gegensatz zur Molldominante spannender.

Auch hilft Dir die Erfindung eines kurzen Motivs über vier Takte. Transponiere diesen Viertakter auf Tonebenen, die eine Terz entfernt liegen. Setze die Molldominante dann am Choral ein. Zum leichteren Einstieg kannst Du nur die Außenstimmen als Duo spielen.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

Man.: Zungen
♩ = ca. 100

Chords: C, Gm/Bb, Eb, Bbm/Dbb, Gm/Bb, As, Eb/Bb, Gm/Bb, C

The musical score is for the hymn 'Christ ist erstanden'. It features a melody for 'Man.: Zungen' (Tongues) with a tempo of approximately 100 beats per minute. The score is written in 2/4 time and includes a variety of chords, including the minor dominant (Gm/Bb). A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the score. A circular logo featuring a bear is also present on the left side of the score.

Choral. Solo mit Cornet

Hymn. Solo with Cornet

The musical score shows the 'Choral. Solo mit Cornet' and 'Hymn. Solo with Cornet' parts. It features a melody for the cornet and a bass line. The score is written in 2/4 time and includes a variety of chords, including the minor dominant (Gm/Bb).

The musical score continues the hymn with a melody for the cornet and a bass line. It includes a variety of chords, including the minor dominant (Gm/Bb).

4. HARMONIZATION WITH THE MINOR DOMINANT

The following example in the style of a fanfare uses **minor dominant chords** – that is to say, it's based on the Mixolydian scale. This is aided by the mediant relationships of the sequences and the chordal accompaniment. Improve a bit to acquaint yourself with it.

► Choose a major tonic. This will make the contrast to the minor dominant chord more interesting.

It will also help if you invent a small theme – in this case, for example, four bars long. Transpose this theme into other keys a third away. Then incorporate the minor dominant chord into the hymn. To make it easier starting, you can play just the outer voices together.

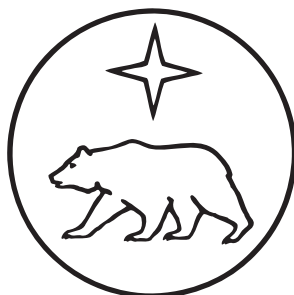
Melody Ex. 82 GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*



Ex. 82

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

7 $\text{As}^7(5\#)$
3
 $\text{Ab}^7(\text{add}\#5)/\text{C}$

E
5
 E/B

$\text{g}^6\#$
5
 $\text{Gm}(\text{add}\#6)/\text{D}$

e
7
 Em/D

Fis^7
 $5\flat$
 $\text{F}\#^7/\text{C}$

$\text{G}^7(6)$

Nun ein ähnliches Beispiel wie zuvor, jedoch variere und verfremde ich wieder das Original. Aus dem $\frac{3}{4}$ -Takt mache ich einen langsamen $\frac{4}{4}$ -Takt. Zudem ergänze ich die Dreiklänge um alterierte Nebennoten. Die Anklänge an das Marienlied erscheinen nicht vollständig.

Now a similar example to the one before, I have however modified and varied the original. The original $\frac{3}{4}$ time signature has been changed to $\frac{4}{4}$. In addition, I have added chromatically altered auxiliary notes to the triads. Because of the changes, we never get a complete picture of the original tune.

Wenn Dir das Original bekannt ist, führe die Übung zu Ende! Verändere auch seinen Rhythmus. Probiere Moll- auf Durakkord oder Akkorde in Terzbeziehung.

Achte außerdem auf Farbigkeit und Linienführung! Dabei hilft Gegenbewegung!

Vergiss neben dem absoluten Legato die *Note commun*es nicht.

If you do know the original, complete the exercise! Change its rhythm, too. Try out superimposing a minor chord on a major one or chords in triad relationships.

Pay attention as well to line colour and part movement. Contrary motion will help, but

Don't forget either to play absolutely legato or by the *Note commun*es.

Wie klingt das auf einem Solomanual – im Vergleich zur Registrierung auf einem Manual?

How does the melody sound on a solo manual? Compared with an 8' registration on one manual?

For more on hymn tune modification and alteration compare also examples 29, 75, 83, 102, 129.

alt 952) Marienlied wunderschön prächtige (GL old 952)

$\text{A}^9\flat(6\#)$
 $\text{A}(\flat^9/\text{add}\#6)$

C^7
5
 C^7/G

$\text{A}^9(6)$
 $\text{A}^9(\text{add}6)$

$\text{F}^7\#(4)$
 $\text{FMaj}^7(\text{add}4)$

fis^7
7
 $\text{F}\#m/\text{E}$

$\text{B}^4\#$
7
 $\text{Bb}(\text{add}\#4)/\text{A}$

C^7
5
 C^7/G



Ex.
84

14



b) Aufsteigende Terzbeziehung

Wir kehren zu reinen Grundakkorden und ihren verschiedenen Lagen zurück. Hier strukturiert nun die **aufsteigende Kleinterzbeziehung** die Harmonik.

► Beginne Deinen eigenen Versuch in der Begleitung zunächst mit Molldreiklängen in Grundstellung und in den verschiedenen Umkehrungen. Zusammen mit dem im Sopran imitierten Motiv ergeben sich durch Liegetöne, enharmonische Verwechslung, Nebennoten, Vorzeichen und dissonierende Töne wie die kleine Sekunde, die große Septime oder der Tritonus spannungsgeladene Harmonien.

Vergleiche auch die Bsp. 30, 31.

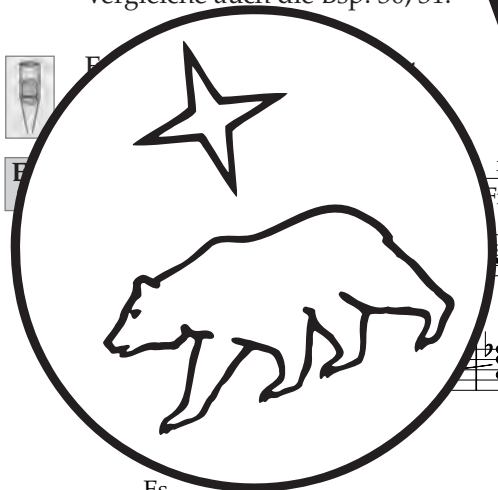
b) Ascending thirds

Let's return to root-position chords in different positions. Here, the harmony is structured by **rising minor third relationships**.

► In your own effort start the accompaniment with minor keys in the root position and in the different inversions. Together with the motive imitated in the soprano, sustained harmonies are created by sustained notes, enharmonic notes, auxiliary notes, suspensions and dissonant notes such as the major seventh or the tritone.

Compare also examples 30 and 31.

EH: *Reveni, creator Spiritus,*
cf. melody GL 142, EG 126



c) Absteigende Terzbeziehung

Es folgt ein weiteres Beispiel mit demselben imitierten Motiv wie oben, nun aber in **absteigender Kleinterzbeziehung** und mit einer anderen rhythmischen Lösung. Wieder bleiben gleiche bzw. enharmonisch umgedeutete Töne liegen und bilden das verbindende Element.

c) Descending thirds

Here is a further example employing the same sequenced motif as above, this time however in **falling third relationships** and with a different rhythmic solution. Once again enharmonically reinterpreted notes are sustained thus forming the connecting element.

? Wie würdest Du die unterschiedliche Wirkung der um eine Terz mal ab- mal aufsteigenden Harmonien beschreiben?

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer,*
vgl. Melodie GL 342

? How would you describe the different effect of the harmonies, sometimes rising, sometimes falling by a third?

EH 136 *Veni, creator Spiritus,*
cf. melody GL 342, EG 126

Chords: $\frac{d}{Dm}$, $\frac{h}{3} \frac{3}{Bm/D}$, $\frac{gis}{5} \frac{5}{G\#m/D\#}$, $\frac{f}{Fm^7}$, $\frac{d}{Dm}$

d) Auf- und absteigende Terzparallelen gemischt

Beleuchten wir obige Terzparallelen nun nicht unter harmonischem, sondern unter melodisch linearem Gesichtspunkt.

► Probiere folgende lineare Terzparallelen auch mit Pedal, indem Du die Mittelstimmen chromatisch erfüllst.

Die Außenstimmen erscheinen dabei nicht in Gegenbewegung, sondern der Kontrapunkt setzt. Hier eine romantische 6/8 Rhythm.

d) Ascending and descending thirds combined

Let's examine the parallel thirds above not from a harmonic but rather from a linear, melodic point of view.

► Try out the following linear parallel thirds (also with the pedals), by moving the middle voices chromatically.

The outer voices mostly move in contrary motion, which produces some nice counterpoint. Here is a dancing 6/8 movement in romantic style.

EH 389 *Jesus, three eyes,* EG 403, EG 412

Hier einige Harmonien im Ganzton- und Terzabstand (vergleiche auch die Beispiele 24, 37 und 125):

Here are some harmonies spaced at a whole tone and a third (compare also examples 24, 37, 125):

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

7 $\frac{e}{6\#}$ $\frac{Em}{C\#}$ $C^{9(7)}$ $\frac{B}{Bb}$ $\frac{C^7}{C^7/E}$ $\frac{Des}{3}$ $\frac{D\#}{F}$ $\frac{b^7(6\#)}{3}$ $\frac{G^7}{3}$ $\frac{Bbm^7(add\#6)}{3}$ $\frac{G^7}{B}$

12 $\frac{f^6}{5}$ $\frac{Fm^6}{C}$ $\frac{C^4\#}{C(add\#^4)}$ $\frac{C}{3}$ $\frac{as^7\#}{6}$ $\frac{AbmMaj^7}{F}$ $\frac{C^7(6b)}{5}$ $\frac{As^7}{5}$ $\frac{C^7}{F}$



e) Mediant relationships – Meditation
 Definition vor Bei- Read out mediant relationships preceding exercise 39
 and compare examples 36, 83–90.

alt 952 Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

$\frac{C}{5}$ $\frac{Es^6}{Eb(add^6)}$ $\frac{Fis}{7}$ $\frac{A^7}{5}$
 $\frac{C}{E}$ $\frac{Eb}{Eb}$ $\frac{F\#}{E}$ $\frac{A^7}{E}$

8 $\frac{e}{Em}$ $\frac{G^7}{5}$ $\frac{E}{7}$ $\frac{B}{3}$ $\frac{Des^7}{Db^7}$ $\frac{e}{Em}$ A



Ex.
91

6. TRITONUS-BEZIEHUNGEN – QUALITÄTEN DES DIABOLUS IN MUSICA

a) Dreistimmige Grundakkorde in horizontaler Tritonus-Beziehung

Jehan Alain war ein faszinierender Organist und Komponist mit vielen außergewöhnlichen und kreativ neuen Ideen. Seine Liebe zu harmonischen Tritonus-Verbindungen, die von Debussy, dem Jazz und fernöstlicher Musik beeinflusst war, wird besonders im ersten seiner drei Orgeltänze deutlich, dem Anfang von *Joies* aus den *Trois Danses*.

Wenden wir ähnliche Tritonusverbindungen beim Choral an:

Marienlied *Wunderschön prächtige*, GL alt 952



Ex. 92

Der Tritonus ist besonders wichtig in moderner Improvisation: Als melodisches Intervall, als Abstand zweier Harmonien und innerhalb eines Akkordes. Spiele die Dreiklänge *lento e legatissimo*, mit stummen Fingerwechseln.

➤ Wechsle ebenso konsequent in die Mollharmonien, also c-fis, a-es etc.

6. TRITONE RELATIONSHIPS – THE QUALITIES OF THE DIABOLUS IN MUSICA

a) Three-part root-position chords in horizontal tritone relationships

Jehan Alain was a fascinating organist and composer with many exceptional and creative new ideas. His love of horizontal tritone relationships stems from the influence of Debussy, Messiaen, Jazz and Oriental music. The beginning of first of his three Organ Dances, *Joies*, bears witness to this.

Now let's apply other horizontal tritone relationships to a hymn:

Marian song *Wunderschön prächtige*, GL old 952

Tritones are a very important part of modern improvisation: as melodic intervals, as an interval between two harmonies, within the harmony. Play the triads *lento* and *legatissimo*, with silent finger substitutions.

➤ Practise using and moving to minor harmonies as well – C minor-F# minor, A minor-Eb minor and so on.



Ex. 93

8

H B H B As Fis Cis H A G C

F B F B Ab D C F# G C# B

Transponiere diese reinen Durakkorde, die einander im Tritonus-Abstand und strengen Legato folgen, zunächst in Parallelführung, dann in Gegenbewegung.

Transpose these major chords, a tritone apart. Maintain strict legato. Start with parallel movement, then contrary motion.



Ex.
94

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

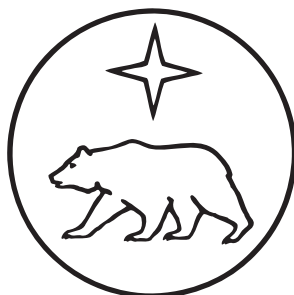
While playing slowly, divide the parts between pedals and manuals.

Hier eine mögliche Lösung für die Gegenbewegung der Außenstimmen.

Here is a possible solution for contrary motion in the outer voices.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Gegenbewegung der Außenstimmen
zueinanderstrebend

Contrary motion of the outer
voices converging

As⁷
5
Ab⁷/C D⁷

Terz- und Tritonus-Verbindungen im fünf- bis sechsstimmigen Gewand erzeugen harmonischen Reichtum über dem Orgelpunkt F:

Mediant and tritone relationships in five- and six-part garb demonstrate harmonic opulence over an F pedal point.

► Spiele *lento e legato*.

► Play *lento e legato*.

Des g Des a Fi es Ü Des g
Db Gm Db Am F# Em F+ D+ Gm Db F

Nun sind die septakkorde in Tritonus-Beziehung zueinander horizontal.

Now we have two linear dominant seventh chords a tritone apart, following each other horizontally.

► Spiele auch mit Pedal und in Gegenbewegung und führe diese harmonische Anregung in absolutem Legato aus, indem Du gleiche Töne liegen lässt!

► Play also with the pedals and in contrary motion. Try for absolute legato by tying the common notes.

Natürlich müssen die Tritonus-Abfolgen nicht in dieser exemplarischen Dichte wie in meinem Beispiel erklingen. Streue sie vielmehr in Dein Spiel wie ein feines Gewürz.

Of course one should view my example as exactly that – in practice you don't have to use these tritone progressions with this density. You should season your playing discriminatingly, subtly and elegantly.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

Melody EH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

D⁷ As D⁷ As⁷(5#) C⁷
3 7 3 5 3
D⁷/F# Ab⁷/Gb D⁷/F# Ab⁷(add#5)/Eb C⁷/E

fis B⁷(7#) E⁷
7 5 9b
F#m/E BbMaj⁷(addb7)/F E⁷/F D⁷



Den leicht abgewandelten Sopran-Cantus firmus im folgenden Beispiel spielst Du am besten obligat. Probiere auch nur die Begleitung aus, also ohne Melodie.

► Achte dabei auf gute Stimmführung.

Um diese exemplarisch gehäuften Tritonus-Beziehungen der Akkorde herzustellen, sind unkonventionelle Mittel wie übermäßige Intervalle, Querstände oder das Anspringen von Dissonanzen notwendig.

► Baue in Deine eigene Harmonisierung sparsam die ein oder andere untenstehende Wendung mit ein.

You should play this lightly modified tune in the soprano solo. Try out the accompaniment, too, without the melody.

► Keep the part movement in mind and pay attention to its progression in each voice.

To achieve this exemplary set of tritone relationships you need to turn to unconventional methods, such as augmented steps, false relations or leaps to dissonant notes.

► Try to incorporate (sparingly) one or another of the phrases below into your own harmonization.



Ex.
98

GL 403, EG 322 *Nun danket all*

♩ = ca. 120

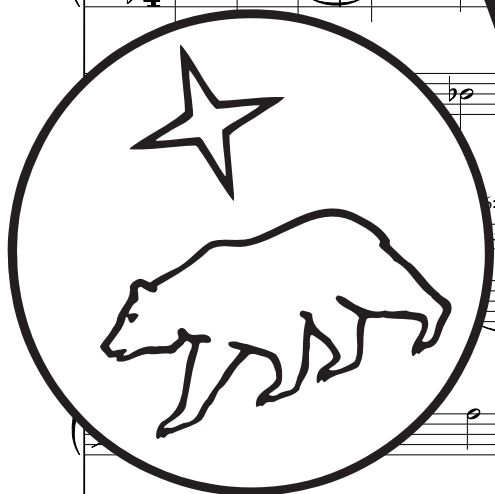
$\frac{h}{5}$ $\frac{As}{Ab}$ $\frac{H^7(5b)}{B^7(b5)}$ $\frac{Des(4\#)}{Db(add\#^4)}$ $\frac{F}{5}$ $\frac{H^7(6b)}{3}$

F Bm/F# Ab B7(b5) Db(add#4) F/C B7(b6)/D# D

EH 389 *Jesus, these eyes*, GL 403, EG 322

$\frac{g\#}{5}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{A(6\#)}{3}$ $\frac{C}{7}$ $\frac{a}{Am}$

G#m D/A Em A A7 Ab6(4) Fm(add#6) C/Bb A Am



Wieder stehen Harmonien im Tritonus-Abstand zum augmentierten Cantus firmus im Bass.

► Spiele langsam und koste die ungewohnten Klänge aus.

Once again the harmonies are a tritone away from the augmented bass cantus firmus.

► Play slowly and enjoy the unaccustomed sounds.

GL 231, EG 7 O Heiland, reiß die Himmel auf

GL 231, EG 7 O Heiland, reiß die Himmel auf



Ex.
99

♩ = ca. 112

A 5 Es⁷⁽⁶⁾ 5 A 3 Es⁷ 3 a 6#
A/E Eb^{7(add6)}/Bb A/C# Eb⁷/G Am/F#

Choral

Nun folgt ein längeres Stück, nämlich eine freie **Toccata**. Sie sieht schwerer aus als sie ist, da sie vor allem aus **Lagenwechseln** besteht. Die Harmonien basieren auf **Terz- und Tritonus-Beziehungen** quer durch die Tonarten.

Now, finally, a bigger piece – a **toccata**. It looks more difficult than it is, it consists mostly of **changes of position** in the piano. The harmonies are based on **mediant and tritone relationships** and move through many different keys.

► **Probiere Deine eigene Toccata aus und vermeide dabei reine Dreiklänge!**

► **Have a go at your own toccata. Try to avoid root-position triads!**

Wie wichtig sind bequemer Finger- und Fußsatz in der Toccata?

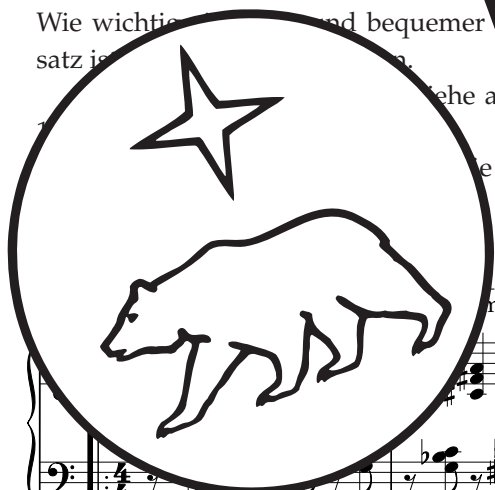
You're already aware of the importance of good and comfortable fingering and pedalling.

Beachte auch die Beispiele 131, 136 und 147.

For more on changing positions see examples 131 and 172.

Die Beispiele 131, 136 und 147.

For more on the subject of the toccata see examples 131, 136 and 147.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Ex.
100

Es Eb H B f B gis G#m D F Bm F Bm

As d As d gis H f a Fis c Fis A
Ab Dm Ab Dm G#m B Fm Am F# Cm F#

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

c) Vier Harmonisierungen einer diatonischen Tonleiter

Die folgende, viermal unterschiedlich harmonisierte Tonleiter arbeitet mit der Fortschreitung **Ganzton – Halbton**. Spiele die Übung im strengen Legato und vergleiche die verschiedenen Fassungen. Dabei ergeben sich jeweils zwischen den Akkorden mal zwei gemeinsame Töne, mal ein gemeinsamer Ton und mal kein gemeinsamer Ton. Ergänze eigene Harmonisierungen und vergleiche den emotionalen Gehalt der Dreitakter. Vergleiche auch mit den Modi von Messiaen und mit Bsp. 103.

► Transponiere die Beispiele um einen Halbton nach oben und nach unten.

c) Harmonizing a diatonic scale

The following scales use successive **whole tone – half tone** steps. They are harmonized in parallel movements with or without common notes between two adjacent chords. Maintain strict legato and complete the various versions. Complete your harmonization and compare also with the modes of Messiaen and with ex. 103.

► Transpose the examples up, and then down a semitone.

Sept- und Sextakorde in Dur im Wechsel mit jeweils zwei gemeinsamen Tönen:

$\frac{E^7}{3}$ $\frac{D^6}{5}$ $\frac{G^7}{3}$ $\frac{F^6}{5}$ $\frac{B^7}{3}$ $\frac{A^6}{5}$ $\frac{Cis^7}{3}$ $\frac{B^6}{5}$ $\frac{E^7}{3}$
 $E^7/G^\sharp$ D^6/A G^7/B F^6/C B^7/D $A^6/C^\sharp$ $Cis^7/E^\sharp$ $B^6/F^\sharp$ $E^7/G^\sharp$

Two common notes between two adjacent chords: dominant seventh chord and first inversion major chord



Ex. 101



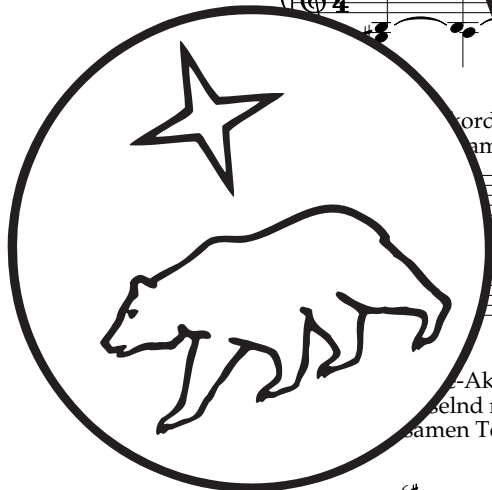
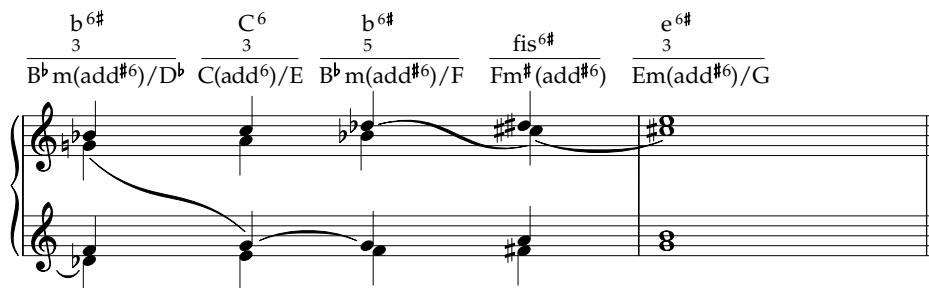
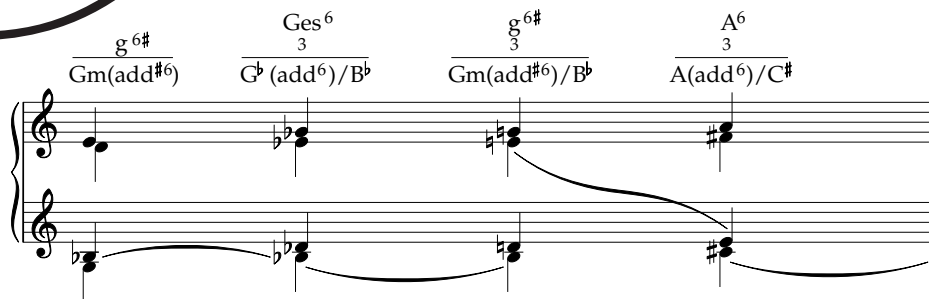
Sechse- und Quintakorde in Moll im Wechsel mit jeweils einem gemeinsamen Ton:

Complete with two common notes between adjacent chords



Sechse- und Quintakorde in Moll und Moll im Wechsel mit jeweils einem gemeinsamen Ton:

One common note between added sixth chords:



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Septakkorde in Dur mit jeweils
einem gemeinsamen Ton:

One common note between
seventh chords:

$\begin{matrix} C^7 & D^7 & G^7 & F^7 & B^7 & A^{\flat 7} & D^{\flat 7} & H^7 & E^7 \\ 5 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 & 5 & 3 \\ C^7/G & D^7/A & G^7/B & F^7/C & B^7/D & A^{\flat 7}/E^{\flat} & D^{\flat 7}/F & B^7/F^{\sharp} & E^7/G^{\sharp} \end{matrix}$

Ergänze Akkorde mit jeweils
einem gemeinsamen Ton:

Complete with one common note
between adjacent chords:

Sixte ajoutée-Akkorde in Moll und
Dur wechseln ohne gemeinsamen Ton:

No common note between
adjacent chords:

$\begin{matrix} es^7 & G^7 & fis^7 & B^7 & a^7 & as^7 & c^7 & E^7 \\ 5 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \\ es^7/B^{\flat} & G^7/B & fis^7/C^{\sharp} & B^7/D & a^7/E & as^7/E^{\sharp} & c^7/G & E^7/A^{\sharp} \end{matrix}$

Ergänze Akkorde ohne gemein-
samen Ton:

No common note between
adjacent chords:

Gleiche Töne können liegenbleiben. Spiele strenges Le-
gato und nimm Dir Zeit für herb wirkende Harmonien.
Achte auf eine sorgfältige Stimmführung.

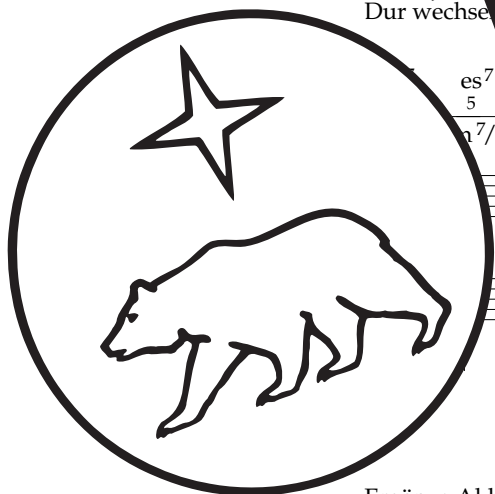
► Versuche, linear zu denken und innerlich vor auszuhören.

Die Harmonien können auch Ausgangspunkt einer lang-
samen Improvisation sein, z.B. mit Solokantilene und
Pedal.

The common notes can be tied. Once again, maintain
strict legato. Take your time with the severe harmonies.
The part movement demands a degree of care.

► Try to think linearly and to hear ahead.

This harmony can also be the starting point for a slow
improvisation, for example with a lyrical solo (cantabile)
and pedals.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

► Verfremde wieder den Cantus firmus.

Zur Verfremdung siehe auch Bsp. 29, 83, 129.

GL 369 O Herz des Königs aller Welt

Vervollständige:

Es a Fis Fis
C Eb Am F# C F# etc.

► Modify the cantus firmus.

For more on modification and alteration of tunes see also examples 29, 83 and 129.

GL 369 O Herz des Königs aller Welt

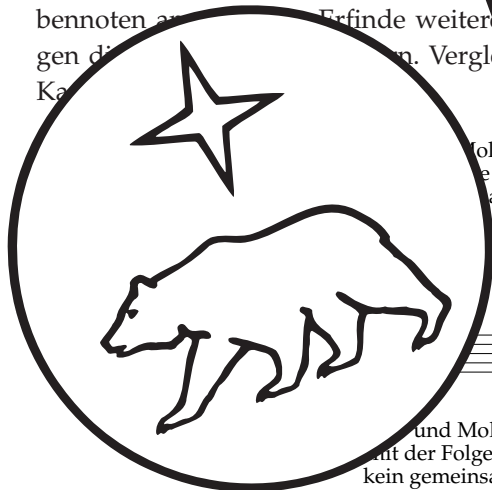
Complete:



Ex.
102

d) Harmonisierung diatonischer Leitern und ihre Verwendung bei einer Melodie

Wenden wir uns der farbenreichen Tritonus-Beziehung zweier Dreiklänge zu. Diese werden sukzessive mit Nebennoten angereichert. Erfinde weitere Harmonisierungen diatonisch. Vergleiche hierzu auch Kapitel 10.



Mollakkorde im Wechsel mit der Folge Halbton-Ganzton: kein gemeinsamer Ton

c. Moll- und Durakkorde im Wechsel mit der Folge Halbton-Ganzton: kein gemeinsamer Ton

d) Harmonizing diatonic scales and using it in a melody

Let's take a look at the common-tone relationship of two triads. We'll enrich them in successive examples by adding new notes. Invent more harmonizations. Compare also chapter II/3. and ex. 101.

a. Whole tone-semitone sequence harmonized by major and minor chords: no common notes

b. Whole tone-semitone sequence harmonized by major and minor chords: no common notes

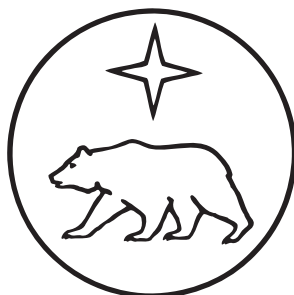
c. Whole tone-semitone sequence harmonized by major and minor chords: no common notes



Ex.
103

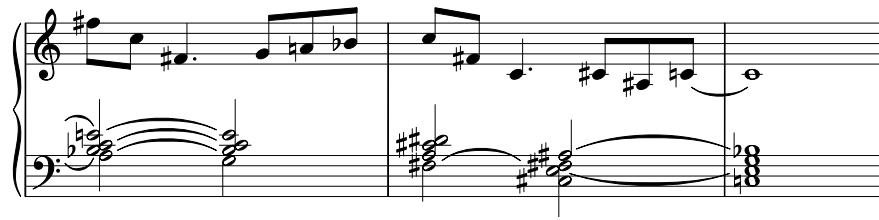
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



e) Septakkorde in vertikaler Tritonus-Beziehung

Neben der horizontalen Abfolge zweier Septakkorde im Tritonus-Abstand gibt es natürlich auch deren **vertikale Kombination**. Hierbei erklingen zwei Durseptakkorde gleichzeitig, die im Abstand eines Tritonus-Intervalls stehen.

e) Seventh chords in vertical tritone relationships

Aside from the horizontal progression of two seventh chords separated by a tritone, we also have of course the possibility of **combining them vertically**. This means we have two dominant seventh chords sounding simultaneously a tritone apart.

♩ = ca. 100

D⁷+As
D⁷+Ab
 G⁷+Des
G⁷+Db
 B⁷+E
Bb⁷+F
 D⁷+As
D⁷+Ab
 C⁷+Fis
C⁷+F#

B⁺
Bb⁺
 C⁺
Cb⁺
 D⁺+As
D⁺+Ab

14

a tempo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ex. 104

f) Kombination von horizontaler und vertikaler Tritonus-Beziehung

Kombinieren wir nun weiter die horizontale mit der vertikalen Anwendung, erklingen die Septakkorde **simultan und sukzessiv** in Tritonus-Beziehung. Somit haben wir eine weitere Ebene der Harmonisierung erreicht. Hier zu sehen in den Takten 5, 7 und 9 auf 10. Dabei führt der kolorierte Sopran in Quartmotivik, während Pausen und Taktwechsel die Begleitakkorde auflockern.

f) Combinations of horizontal and vertical tritone relationships

If we go further and combine these chords both horizontally and also vertically, the dominant seventh chords will sound both at the **same time and also successively**. This takes us to a new level of harmonization. Have a good look at bars 5, 7, 9 and 10. The soprano voice moves in fourth motifs, while rests and changes of time signature punctuate the accompanying chords.



GL 455 Alles meinem Gott zu Ehren

GL 455 Alles meinem Gott zu Ehren

♩ = ca. 138

Ex.
105

Es⁷
3
Eb⁷/G

A⁷ A⁷ C⁷
5
C⁷/G

5 Fis⁷ C⁷+Fis
F⁷ C⁷+F#

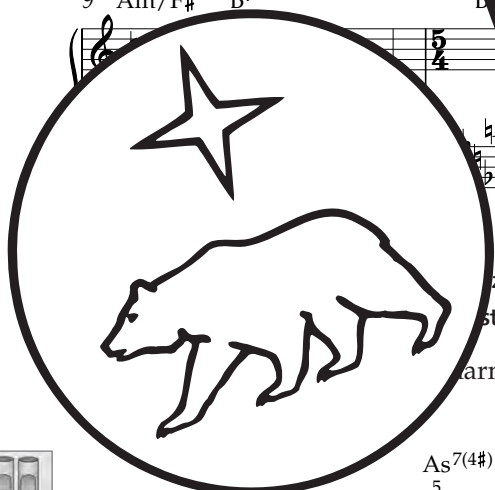
C⁷+Fis C⁷+F#

E⁹(7) B⁷(4#)
3 E⁹(7)/G# Bb⁷(add#4)

Cis⁷

a 6# H⁷
9 Am/F# B⁷

rit.



zen von Durakkorden
stand zueinander stehen
harmonisch verwechselt.

Form five-part sequences of major harmonies the root notes of which are at the interval of a tritone.

The common note is enharmonically reinterpreted. Play on the manuals.

Ex.
106

As⁷(4#)
5 D⁷ D+A^b Ab⁷(add#4)/Eb D⁷/F#

As⁷ D
3 Ab⁷/Eb F⁷/A F+B H⁷(5b)
5 B⁷(addb5)/F#

F⁷ H⁷(5b) As⁷ As+D D⁷(4#) H⁷(5b) F(4#)
3 5 3 5 5 7

F⁷/A B⁷(addb5)/F# Ab⁷/C Ab⁷+D D⁷(add#4)/A B⁷(addb5)/F# F#4/Eb D⁶

Nehmen wir nun das Pedal hinzu und sequenzieren das zweitaktige Sopranmotiv. Die Harmonien liefern vollgriffige Durseptakkorde im Tritonus-Abstand.

Let's add the pedals and make a sequence out of the two bar soprano motif. The harmonies produce rich dominant seventh chords a tritone apart.

♩ = ca. 100

6

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Ex.
107

g) Terz- und Tritonus-Abstand der Harmonien beim Choral

- Benutze zum Bass-Cantus firmus-Nachspiel aufeinander folgende Harmonien im Terzabstand. Verschiebe dabei die Mittelstimmen chromatisch und nutze übermäßige Akkorde oder sich anbietende enharmonische Verwechslungen (Pfeil).

Im Bass erscheinen zu Grundton oder Terz des Akkordes nun auch Quinte oder Septime bzw. Nebennoten und Durchgänge.

g) Harmonies a third and a tritone apart in a hymn

- In the bass cantus firmus postlude, use harmonies succeeding each other a third apart. Shift the middle voices chromatically and use any augmented chords or enharmonic notes that happen to appear (arrows).

In the bass we see in addition to the traditional root or third of the chord also the fifth or the seventh (or also auxiliary or passing notes).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

$\overset{C^9}{5}$ $\overset{c^4}{7}$ $\overset{a^7}{Am^7}$ $\overset{b^{6\#}}{Bbm/G}$ $\overset{B}{6} Bb/G$ $\overset{es}{3} G$ $\overset{f^{6\#}}{9} Ebm/G$ $Fm(add^{\#6})/G$ G

19

poco allargando

Bei folgendem Bass-Cantus firmus zelebriere ich richtiggehend die Parallelen und die zwei Terz- und Tritonus-Verbindungen in der Abfolge der Septakkorde.

► Bediene Dich wiederum des Daumenlegatos und gestalte mit anwachsenden und wieder nachlassenden dynamischen Intensitätsbögen (Schwellenkata).

Das freie Stück lebt ohne Taktstriche und wird mitvollzogen werden und erfordert vom spielenden Spannung und Kontrolle zu den Akkorden.

In the following example with the melody in the bass I celebrate the parallel intervals and the two mediant and tritone relationships in the progression of the dominant seventh chords.

Thumb legato will help you here, as the Swell to help create rising and then sinking curve of dynamic intensity.

This freely structured piece doesn't need bar lines – the shape comes from the player's use of tension and relaxation to and from the chords.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

$\overset{A^{7(6)}}{5}$ $\overset{Fis^{9(7)}}{F\#^9(add^7)}$ $\overset{C^9(7)}{C^9(add^7)}$ $\overset{D^9(7)}{D^9(add^7)}$ $\overset{As^{9(7)}}{Ab^9(add^7)}$ $\overset{G^6}{G(add^6)}$

$\overset{fis^7}{F\#m^7}$ $\overset{G^9(7)}{G^9(add^7)/D}$ $\overset{D^6}{3} D(add^6)/B$ $\overset{G^6}{5} G(add^6)/D$ $\overset{A^9}{7} A^9/G$ $\overset{C^9(7)}{4\#} C^9(add^7)/F\#$ $\overset{B^9(7)}{3} Bb^9(add^7)/D$ $\overset{D^9(7)}{D^9(add^7)}$

Cantus firmus



Ex.
109

7. EXKURS: DER VERMINDERTE AKKORD UND SEINE AUFLÖSUNGEN BEIM CHORAL

Obwohl dies eine moderne Orgelschule ist, erscheint mir ein Exkurs zum verminderten Akkord angebracht, da seine traditionellen **Einsatzmöglichkeiten** in der kirchenmusikalischen Improvisationspraxis enorm **vielfältig** sind. Ein vierstimmiger verminderter Akkord eignet sich gut zum Modulieren. Man kommt mit ihm schnell und unkompliziert von einer Tonart in die nächste, in meinem Beispiel von einer Tonart in acht weitere. Dabei wandert jeweils ein Ton des Akkords eine kleine Sekunde tiefer, was dann die neue Dominante liefert.

7. INTERLUDE: THE DIMINISHED CHORD AND ITS RESOLUTION IN HYMNS

Although this is a modern book, I thought it nevertheless appropriate to write a bit about diminished chords. In traditional church music improvisation they give rise to a hugely **diverse** field of **possibilities**. A four-part diminished chord is particularly suited to modulation. These chords make it very easy to get from one key to another. In my example below, one chord will lead me to eight different further keys. Each time one note of the chord is lowered by a semitone, which then becomes the dominant of the new key.



Ex. 110



Im Folgenden habe ich sämtliche möglichen, traditionellen und korrekten Auflösungen eines verminderten Akkords aufgelistet, die mir einfallen. Die Auflösungen beziehen sich auf den Grundton. Bis wer-
tze nach oben.

In the following example I have listed every traditional and harmonically correct resolution of a diminished chord that I can think of aside from the above. The resolutions are determined in each case by the "spelling" of the chord: flats are resolved downwards, and sharps upwards.

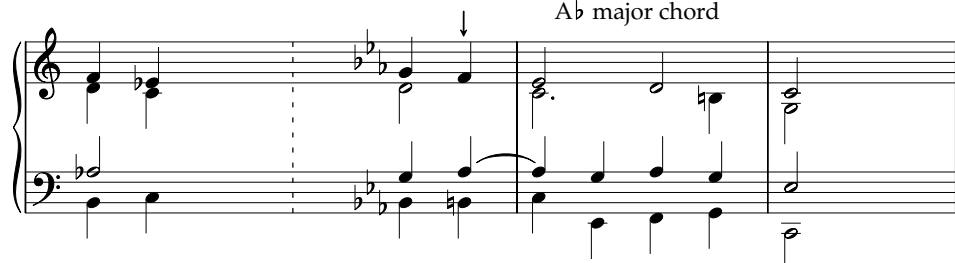


Ex. 111



b. Auflösung aufwärts im Dursextakkord;
GL 377 O Jesu, all mein Leben bist du:
Hier folgt dem Dv der Trugschluss
As-dur

b. Ascending resolution to first-inversion
major chord; GL 377 O Jesu, all mein
Leben bist du: here the D^o is followed
by the interrupted resolution to
A^b major chord



Es entsteht die eher unübliche Abfolge
Dominante-Subdominante (also die Folge
D-Dur nach C-Dur bei Modulation nach
G-Dur); vgl. Melodie GL 384
Hoch sei gepriesen unser Gott

This produces the unusual progression
dominant-subdominant (in modulation
to G major), C major follows D major;
cf. melody GL 384
Hoch sei gepriesen unser Gott



c. Auflösung abwärts
in Mollquartsextakkord;
vgl. Melodie GL 477
Gott ruft sein Volk zusammen

c. Descending resolution to
second-inversion minor chord;
cf. melody GL 477
Gott ruft sein Volk zusammen



d. Auflösung aufwärts
in Mollgrundakkord;
vgl. Melodie GL 377 *O Jesu, du mein Leben bist du*

d. Ascending resolution to
root-position minor chord;
cf. melody GL 377 *O Jesu, du mein Leben bist du*



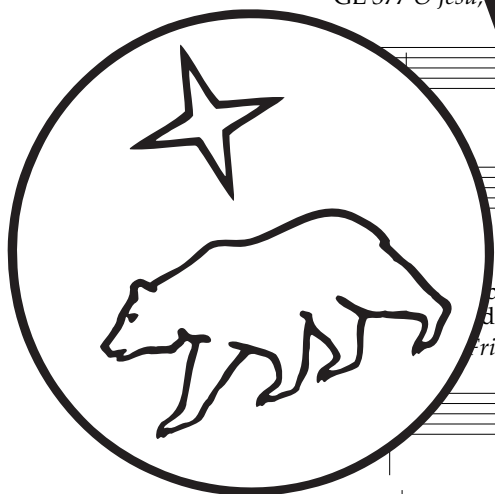
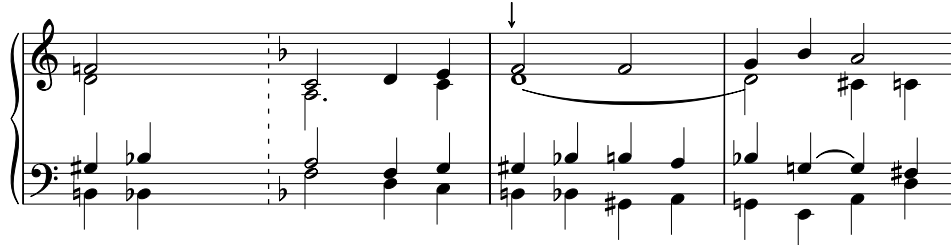
e. Auflösung abwärts
in Durgrundakkord;
vgl. Melodie GL 216 *Im Frieden dein, o Herre mein*

e. Descending resolution to
root-position minor chord;
cf. melody GL 216 *Im Frieden dein, o Herre mein*



f. Auflösung abwärts in Durgrundakkord
(enharmonische Verwechslung: *gis* – *as*:
vermind. Schritt, bzw. Septime *as* wird
aufwärts geführt);
GL 216 *Im Frieden dein, o Herre mein*

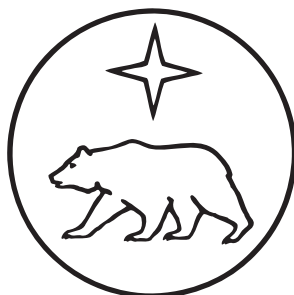
f. Descending resolution to root-position
major chord (enharmonic relationship
G#–*Ab*: the *A^b* as a seventh is resolved
ascending);
GL 216 *Im Frieden dein, o Herre mein*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Auf der Basis der vorangegangenen Auflistung beschäftigen wir uns hier mit Auflösungen des verminderten Akkordes in der Choralpraxis. Verwende diesen Akkord so häufig wie möglich bei Deiner eigenen Harmonisierung.

► Benutze dabei Chromatik und übermäßige Intervalle.

GL 533 *Lasst uns erfreuen herzlich sehr*



Ex. 112

a) Vorhalt und Durchgänge zum verminderten

a) Suspensions, auxiliary and passing notes in relation to diminished chords

Exercise

Find interesting suspensions and auxiliary notes to add to the diminished chord (see arrow) and use them in the hymn.



Ex. 113

Vergleiche zum folgenden Alt-Cantus firmus auch die Beispiele 60, 161, 162 und 2, 10.

For comparison with the following cantus firmus in the alto, see also examples 60, 161, 162 and 2, 10.

Kyrie XVI, vgl. Melodie GL 153, EG 178,5

Kyrie XVI, cf. melody GL 153, EG 178,5

Der verminderte Akkord (Pfeil) bekommt durch Vorhalt und Nebennoten noch mehr Würze.

The diminished chord (arrow) is spiced up with suspensions and auxiliary notes.



Ex. 114

Dasselbe, nur liegt die Melodie nun im Alt (getauschte Stimmen in der rechten Hand). Zum Alt-Cantus firmus siehe auch Bsp. 161.

The same again but with the melody in alto (swapped voices in r. h.). For more on cantus firmus in alto, see also ex. 161.

7

Als Ideenlieferanten zu einer melodisch verfremdeten Bassvariation werden nun wieder Vorhalte und Nebennoten zu einem verminderten Akkord benutzt. Vergleiche auch das Kapitel zur Melodieverfremdung III/11.c.

Here, in this version with a modified tune in the bass, food for ideas is provided by suspensions and auxiliary notes around the diminished chords. Compare also chapter III/11.c on melodic variation.



GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

Melody EH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

Ex.
115

b) Kombination eines verminderten Dreiklangles mit einer großen Terz

b) Combination of a three-part diminished chord with a major third



GL 424, EG 369 *Wer nur den lieben Gott*

Melody EH 423 *O Lord of hosts*, GL 424

Ex.
116

c) Kombination eines verminderten Akkordes mit einer Quarte

GL 424, EG 369 *Wer nur den lieben Gott*

c) Combination of a three-part diminished chord with a fourth

Melody EH 423 *O Lord of hosts*, GL 424, EG 369



Ex. 117

d) Kombination eines verminderten Septakkordes mit einer Quarte

Siehe auch Bsp. 120.

GL 424, EG 369 *Wer nur den lieben Gott*

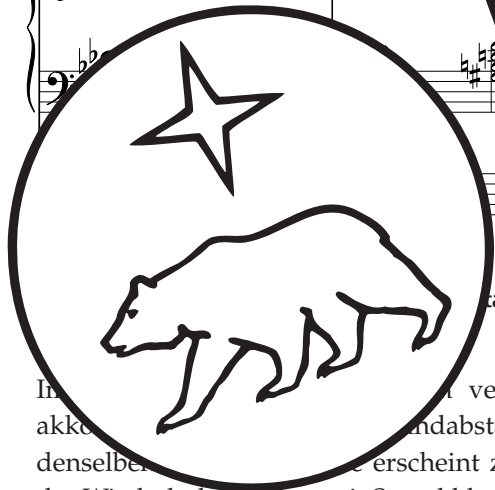
d) Combination of a four-part diminished chord with a fourth

See also ex. 120.

Melody EH 423 *O Lord of hosts*, GL 424, EG 369



Ex. 118



In example 118 we harmonize the melody note at the distance of a major second, using a four-part diminished chord. The melody appears at first in parallel motion to the harmony, on the repeat then in dominant seventh chord in descending fifths.

akkordes mit einer

e) Combination of a four-part diminished chord with a major second

In example 119 we harmonize the melody note at the distance of a major second, using a four-part diminished chord. The melody appears at first in parallel motion to the harmony, on the repeat then in dominant seventh chord in descending fifths.

Benutze bei Deiner Harmonisierung den verminderten Septakkord sparsam, damit sie nicht so schablonenhaft klingt.

In your harmonization use the diminished chord sparingly, so that it doesn't sound too stencilled.



Ex. 119

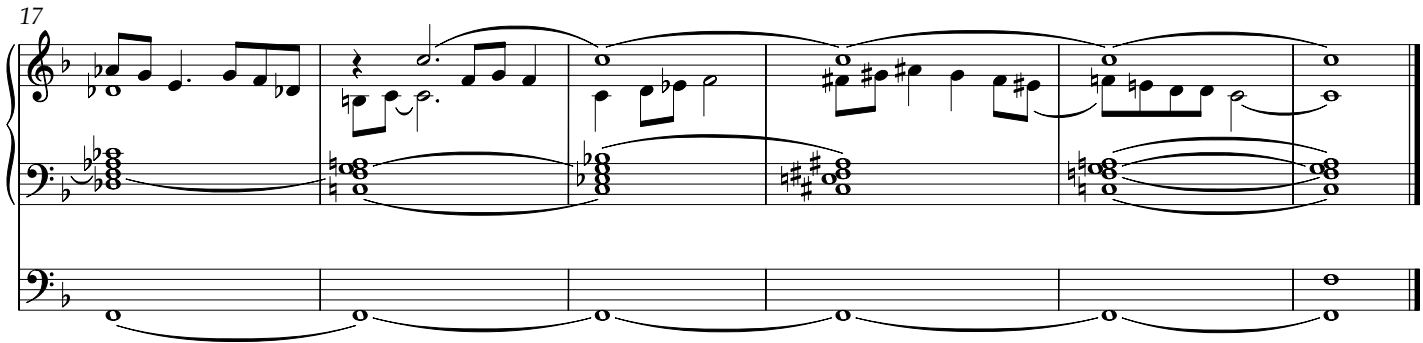
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



f) Kombination zweier vermindelter Dreiklänge

GL 267, EG 76 O Mensch beweine deine Sünde groß

f) Combination of two diminished chords

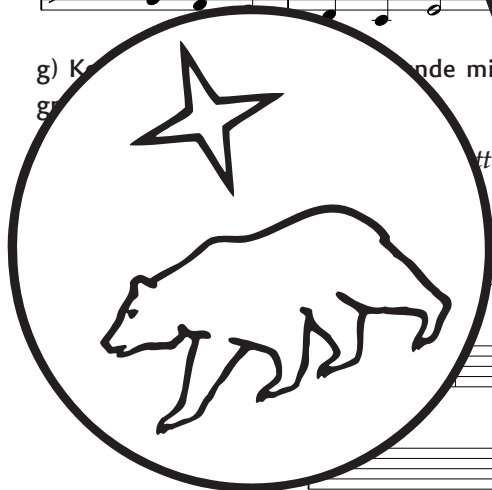
GL 267, EG 76 O Mensch beweine deine Sünde groß



g) Kombination einer großen Sekunde mit kleiner Terz

g) Combination of a major second with minor third and major second

Melody EH 427 O Lord of Hosts, GL 444, EG 369



8. DER ÜBERMÄSSIGE AKKORD

Vielleicht hast Du Dich bei der Lektüre Neuer Musik schon gefragt, warum ein und derselbe Ton mal als *cis*, mal als *des* notiert wird. Zumeist entscheidet der harmonische Kontext oder die Reihe oder einfach das besser lesbare Notenbild, wie der Ton idealerweise notiert wird. In der Hoffnung, keine Verwirrung zu stiften, bezeichne ich hier das **übermäßige Intervall als chromatische Erhöhung des reinen Intervalls**. Dazu führe ich den übermäßigen Akkord in seine Grundstellung und entscheide dann über seine Bezeichnung. Aus der Quinte *c–g* wird also eine übermäßige Quinte *c–gis* (und nicht *c–as*).

8. THE AUGMENTED CHORD

Perhaps you've sometimes wondered at the sight of recent scores why the same note is sometimes written as *c-sharp* and sometimes as *D-flat*. Mostly this is determined by the harmonic context or by the connection to the preceding notes, or just simply whatever is more easily readable. I am hoping not to be too confusing here, but I want to denote the **augmented interval as the chromatically altered version of the perfect interval**. To do this, I start with the chord in its non augmented root position and then decide how to write it. In this way, the fifth *C–G* becomes an augmented fifth *C–G#* and not a minor sixth *C–Ab*.



Ex.
121



Ex.
122

Folgende freie Übung thematisiert mithilfe von Durchgängen und Vorhalten den übermäßigen Akkord, Chromatik und Diatonik. Im ersten Takt kann ich das *as* auf dem zweiten Viertel auch als *gis* notieren, je nachdem, ob ich als Grundakkord a-Moll oder C-Dur festlege.

Finde selbst die Harmonien, die diese übermäßigen Akkorde (Pfeil) anstreben oder zu denen sie Deiner Meinung nach drängen, wie Sextakkord, Quartsextakkord usw.

► Bewege Dich vorwiegend in diatonischen Schritten fort. So wird die Musik dicht und die mitunter herben Wendungen sind besser nachvollziehbar.

The following freely structured example uses passing notes and suspensions to address augmented chords, chromaticism and diatonic movement. In the first bar I can write the A-flat on the second crotchet also as a G-sharp, depending whether I see the basic chord as A minor or C major.

By yourself, find the intermediate points that are the directional goals of these augmented chords (see arrow), such as first or second inversions, etc.

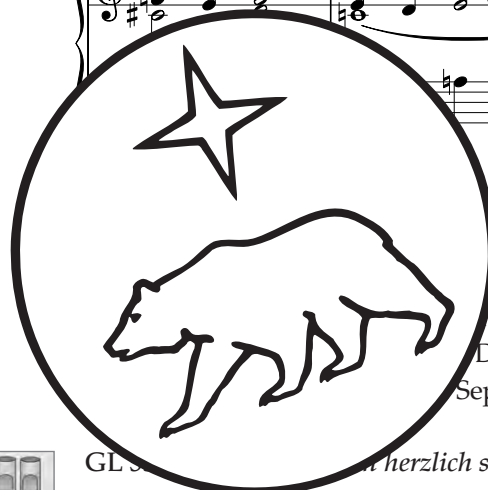
► In the main, stay with diatonic steps. The music will be denser and it will be easier to comprehend the (occasionally severe) harmonic twists.



Ex.
123



8



in Akkord (Pfeil) in Deiner
Betrachte ihn als diatonisch
minante.

ung verdichten und
Dich an parallelen Septime.

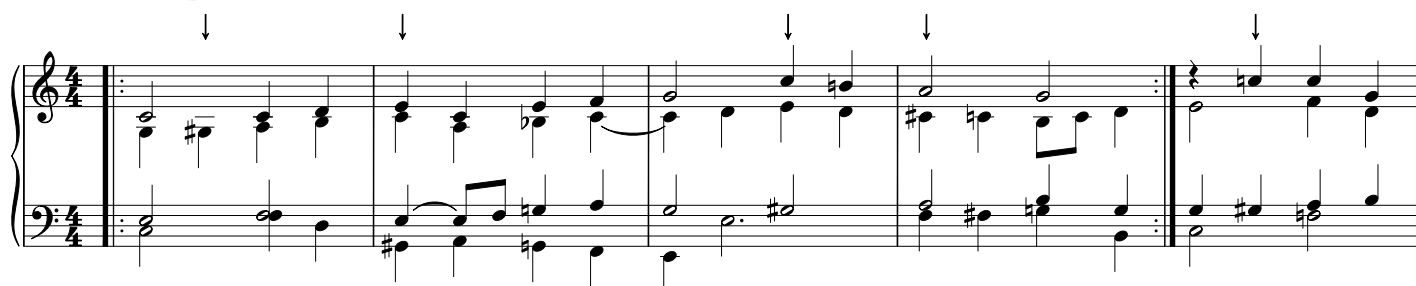
► Incorporate the augmented chord (see arrow) in your own home harmonization. Think of it as a diatonically introduced secondary dominant.

Chromaticism and linear part movement increase the density and intensity of the harmony. Try using parallel sevenths and resolutions with sevenths.



Melody EH 263 *All creatures of our God and King*, GL 533

Ex.
124



6





9. GANZTONFORTSCHRITTUNGEN

- Übe diese Ganztonfortschreitung als harmonisches Pendel auch transponiert und um andere Harmonien erweitert.

Dabei helfen Dir ein Orgelpunkt – auch oktaviert im Pedal –, rhythmischer Viertelpuls und obligates Spiel. Die erste Zeile nutzt Dur-, die zweite Zeile Moll-Dreiklänge. Vergleiche hierzu die Beispiele 24, 37 und 88.

9. WHOLE TONE STEPS

- Practise these whole tone steps as a harmonic pendulum, also transposed and supplemented by other harmonies.

To assist you, use pedal points, also with an added octave in the pedal, rhythmic crotchets and playing the melody solo. The first line uses major tonalities, the second line minor. Compare examples 24, 37 and 88.

10. PERPETUUM MOBILE

Wir erweitern unser harmonisches Spektrum und wenden uns der Ganztonleiter zu.

- Wähle Dir ein rhythmisches Perpetuum mobile, etwa mit Akkordtönen einer Ganztonreihe in der linken Hand (Töne auch aleatorisch wählbar).

Kombiniere dazu eine freie Melodie mit Liedvariation in der rechten Hand. Zunächst im einfacheren Beispiel:

10. PERPETUUM MOBILE

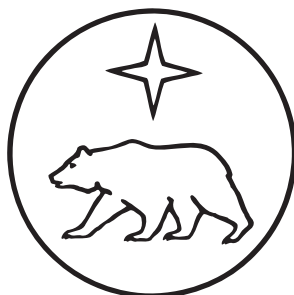
Let's extend our harmonic spectrum and take a look at whole tone scales.

- Choose a rhythmic perpetuum mobile with, for example, a whole tone row in the left hand (you can choose the notes aleatorically).

Combine this with a free melody (with variations) in the right hand. To begin with, an easier example:

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

11. AKKORDE, DIE NICHT GLEICHZEITIG DISSONANT UND KONSONANT SIND

Praxisbezug und Bildung

Wie man eines unbekannten Akkords skeptisch zu sein, im Anfang, Vertrautheit gewinnen. Vielleicht gewöhnen wir uns an die modernen Harmonik für alle Zeit er...

- Gib unbekannten Harmonien also eine Chance und die Zeit, ihre positive Wirkung auf Dich entfalten zu können. Entscheide Dich erst nach einer Weile, falls sie Dir dann immer noch nicht gefallen sollten, gegen ihre Verwendung.

Als Musiker sollten wir die Vorlieben unseres Publikums im Blick und im Ohr haben. Im kirchlichen Kontext ist es besonders wichtig, die traditionellen Hörerwartungen unserer Gemeinde gut zu kennen. Dies schließt die Verfolgung dessen, was wir als unseren **Bildungsauftrag** verstehen, nicht aus. In welchen Nuancen und wie behutsam wir dieses lohnenswerte Ziel verfolgen, bleibt jedoch der Verantwortung und dem Arbeitsstil jedes einzelnen Musizierenden überlassen.

11. CHORDS WHICH ARE BOTH DISSONANT AND CONSONANT

a) Listening experience and habits, practical relevance for the task of education

Are you familiar with the feeling when you're learning a new piece that at the beginning you're sceptical, but during the course of practice you become more familiar with the music and you start to enjoy it more and more? Perhaps you're becoming accustomed to new sounds and harmonies – maybe you've changed your ear and the way you listen to them forever?

- Give unfamiliar harmonies a chance; give them time to develop their full positive effect on you. Wait a while before deciding you don't like a particular effect. Ultimately, if don't, you don't have to use it.

As musicians, we have to keep an eye (or an ear) on the tastes of our target audience. In the context of church music it's very important to initially gather up our clientele on their own terms, using the sounds they have been accustomed to. This however doesn't preclude undertaking to educate them! In which way and how subtly or not we pursue this worthwhile goal is up to each and every one of us individually, and depends on our personal style.

b) Dissonanz-Grade

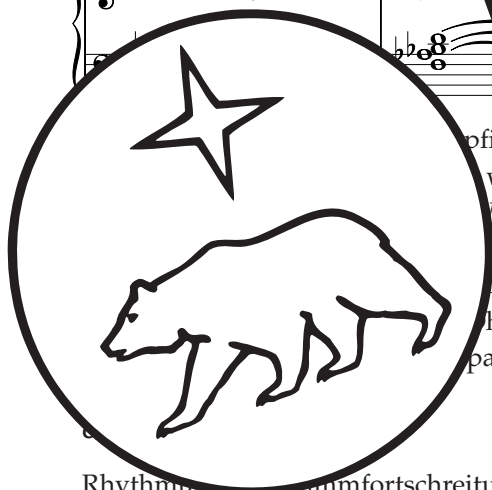
Winzige Veränderungen im Akkord – nämlich der Tausch von Halbtönen – verändern den Höreindruck.

? Welchen klanglichen Unterschied hörst Du von Takt zu Takt und in den diversen Lagen?
Hat dieser Unterschied einen emotionalen Gehalt für Dich?
Achte auf die Schärfegrade der einzelnen Dissonanzen. Welche ist für Dich expressiver?

Bilde für die Akkordtypen 3 und 4 weitere Lagen und finde Deine individuelle Klangpräferenz.



Ex. 128



Rhythmische und Melodiefortschreitung der **verfremdeten Melodie** bleiben hier erhalten. In der dritten Akkolade findest Du Harmonien zu dieser verfremdeten Melodie. Siehe auch die Beispiele 29, 75, 83, 84.



EG 255 *O daß doch bald dein Feuer brennte*,
vgl. Melodie GL 186

b) Degrees of dissonance

Tiny changes in chords produce a fundamental difference in the impression they make – just a semitone in one note will do.

? Which difference in sound do you hear from bar to bar and in different positions?
Does this difference have an emotional content for you?
Pay attention to how acute the individual dissonances are. Which ones are more expressive in your opinion?

For chord types 3 and 4 form other positions and try to establish what your preference is.

Bärenprobe
Leseprobe
sample page

I personally find that 1, for example, sounds less dissonant than 2, and 2 less dissonant than 4. 7 and 9 sound regularly euphonious, 12 the same. The more open the position of the chords, the more the ear accepts the dissonance. The closer the position, the denser and more severe an impression the dissonance makes. The left hand sounds much more transparent in open positions.

c) Modification of hymn tunes

We maintain the melodic direction and the rhythm of the **altered melody**. In the third system you'll find harmonies for this modification. See also examples 29, 75, 83 and 84.

Melody EH 284 *Father, we thank thee*,
cf. melody GL 186, EG 255

Ex. 129

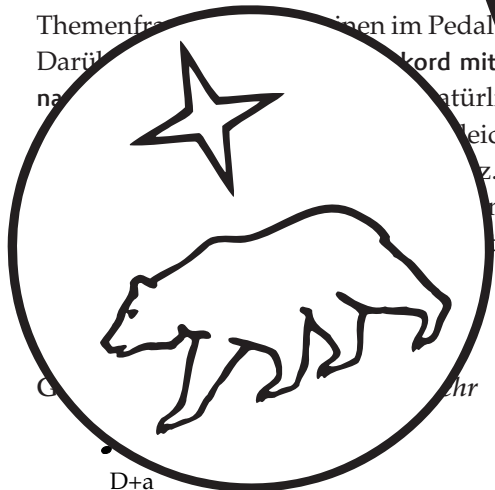




Themenfr... inen im Pedal stark verfremdet.
Darü... kord mit seiner Molldomi...
na... natürlich auch als St...

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

In the bass there is a modified fragment of the melody. Above this we combine a major chord with its dominant ninth. It helps, you can reclassify this interval as a dominant ninth. Further combinations you could use would be for example a minor triad and a minor seventh chord: C minor and G minor. Major triad and dominant seventh: C major and G major – and mixtures thereof, etc. To read more about dominant ninths see examples 60 and 78.



Melody EH 263 All creatures of our God and King GL 533



Ex.
130

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



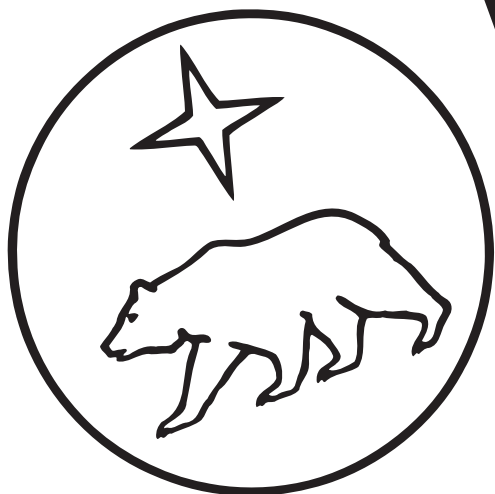
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

6

12

rit. *a tempo*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

IV BITONALITÄT

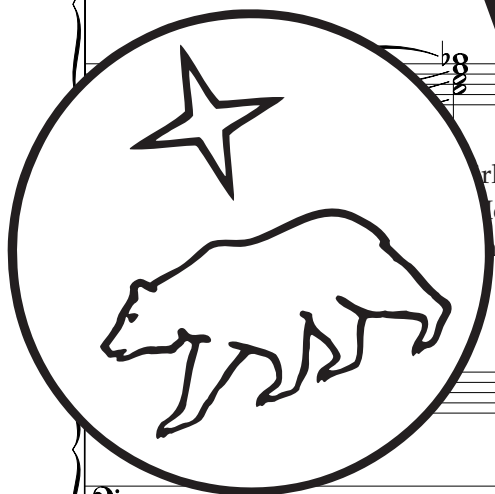
1. DUR UND MOLL GLEICHZEITIG

Bitonalität bedeutet die Gleichzeitigkeit verschiedener Tonarten, die vertikal oder horizontal benutzt werden. Der Reiz der folgenden Akkorde besteht in der **Gleichzeitigkeit von Dur und Moll** bzw. in den Sekund- oder kleinen Nonenreibungen.

► Lasse bei dieser Legato-Übung Deine Finger langsam und geschmeidig über die Tasten gleiten.



Ex. 132



Chord progressions for Example 132:

$\frac{C+a}{C+Am}$	$\frac{Fis}{F\#}$	$\frac{C+c}{C+Cm}$	$\frac{b+C}{Bbm+C}$	$\frac{A+Es}{A+Eb}$	$\frac{Es+es}{Eb+Eb\#m}$	$\frac{A+a}{A+Am}$
--------------------	-------------------	--------------------	---------------------	---------------------	--------------------------	--------------------

The effect of simultaneous use of major and minor is inclusive, open, flowing. Try four- and more-part chords, with both hands sounding at the same time.

Nun ein Beispiel, das wieder die **Gleichzeitigkeit von Dur und Moll**, bzw. die Gleichzeitigkeit von kleiner und großer Akkordterz, reiner und alterierter Quinte thematisiert, und vor allem für farbenreiche freie Improvisation von Nutzen ist.

► Binde liegenbleibende Töne und spiele Legato.



Ex. 133

Chord progressions for Example 133:

$\frac{C+c}{C+Cm}$	$\frac{Es+C}{Eb+C}$	$\frac{G+g}{G+Gm}$	$\frac{c+As}{Cm+Ab}$	$\frac{D+d}{D+Dm}$	$\frac{G+h}{G+Bm}$
--------------------	---------------------	--------------------	----------------------	--------------------	--------------------

IV BITONALITY

1. SIMULTANEOUS USE OF MAJOR AND MINOR MODES

Bitonality means the sounding of two different keys at the same time, either horizontally or vertically. The piquancy of the following chords arises out of the **simultaneous use of major and minor**, producing, for example, frictional minor seconds or major thirds.

► Play this example slowly, smoothly, absolutely legato.

Ein weiteres Beispiel der Gleichzeitigkeit von Dur und Moll. Beachte bei dieser Übung auch die Terz- und Ganztonfortschreitung und die Wirkung der verschiedenen Dissonanzgrade (absolut betrachtet; im Verlauf betrachtet; beim Einfügen in einen Choral in Bezug zur Grundtonart betrachtet).

2. BERÜCKSICHTIGUNG VON STIMMFÜHRUNGS-REGELN BEI DISSONANZEN

Spätestens aus der Barockzeit wissen wir um die traditionelle Definition der **Dissonanz**: ein Leittongston wird in einen Akkordton aufgelöst. Meist steht dieser Leittongston im Sekundverhältnis zu einem Akkordton und wird empfunden als Dissonanz, die sich in der Folge auflöst. Diese Erfahrung spielt insbesondere bei der Einführung einer Dissonanz in den Choral eine Rolle. In der Barockzeit mit dem Schritt diese einzunehmen, ist es wichtig, dass der nächste Akkord nicht im Sprung eingeführt wird. Wie Sebastian Bach vorgegangen, indem er die Stimmen einzeln auflösen ließ. Die Toccata BWV 540 zeigt. Ein Beispiel: In der Leittone von einer anderen Stimme. Zum Beispiel wird im Choral *Aus tiefer Not* seiner Kantate 38 in T. 7 der Alt durch den Sopran aufgelöst und der Leittone im Alt springt ab. In Bachs Choralharmonisierungen findest Du viele weitere Beispiele.

? Wie sieht es nun mit der Verwendung klassischer Stimmführungsregeln in unserer heutigen Zeit aus?

Die da z. B. wären:

- Stimmen gehen den nächsten Weg zu den Tönen des folgenden Akkordes
- gleiche Stimmen bleiben liegen
- Anstreben von Gegenbewegung in den Außenstimmen
- Vermeidung von Quint- und Oktavparallelen
- Dissonanzen schrittweise einführen
- Leittöne werden nach oben, Septimen nach unten aufgelöst bzw. weitergeführt

A further example of simultaneity of major and minor of the same chord. Notice the third and whole tone steps and the level of dissonance (both absolute and in progression, and by incorporation into hymn in terms of the basic key).

2. TAKING THE RULES OF VOICE-LEADING WITH DISSONANCE INTO ACCOUNT

The traditional definition of dissonance was already firmly established in the Baroque period. A dissonant note is resolved to a note of the chord. Mostly these dissonances were a major or minor second away from the chordal note. They gave us the sense of a certain dissonant tension, which is then resolved in the following chordal note. Our own personal listening experience plays a role in that chords that feel of a person sound dissonant don't necessarily do so for everyone. In the baroque period the prevailing rule was that these dissonances should only be introduced by step. Furthermore, they should be resolved at the next step. One shouldn't leap unexpectedly onto dissonant notes or chords. As we know, Johann Sebastian Bach himself was more than happy to stretch these rules. He demonstrates another of his frequently used devices, the resolution of the leading note by another voice as for example, the end of the F major Toccata BWV 540 shows.

He also let the leading tone be continued by another voice. For example, in chorale *Aus tiefer Not* of his cantata 38 in b. 7, the alto resolves downward by a third. You will find many more examples in Bach's chorale harmonisations.

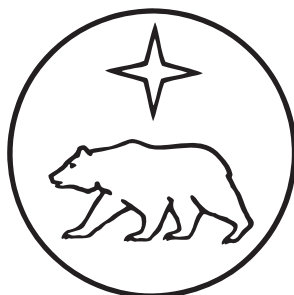
? What do you think the contemporary view of the classical rules of part movement is? Are they still observed?

For example:

- Voices follow the closest path to the notes of the next chord
- Same notes remain in the same voice
- Contrary motion of the outer voices
- Avoidance of consecutive fifths and octaves
- Dissonances approached by step
- Leading notes resolved upwards, sevenths resolved downwards

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

7 $\frac{H}{3}$ $\frac{G}{5}$ $\frac{B}{3}$ $\frac{Fis}{5}$ $\frac{A}{3}$ $\frac{F}{5}$ $\frac{As}{3}$ $\frac{E}{5}$ $\frac{e}{3}$ $\frac{Es}{5}$ $\frac{Fis}{3}$ $\frac{D}{5}$ $\frac{F}{3}$
 $\frac{B/D\#}{}$ $\frac{G/D}{}$ $\frac{B\flat/D}{}$ $\frac{F\#/\text{C}\#}{}$ $\frac{A/\text{C}\#}{}$ $\frac{F/\text{C}}{}$ $\frac{A\flat/\text{C}}{}$ $\frac{E/\text{B}}{}$ $\frac{E\flat/\text{B}}{}$ $\frac{F\#/\text{A}\#}{}$ $\frac{D/\text{A}}{}$ $\frac{F/\text{A}}{}$

GL 413 Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe
 Wechsel von F-Dur nach Fis-Dur
 (hier Ende auf Halbschluss in Cis-Dur)

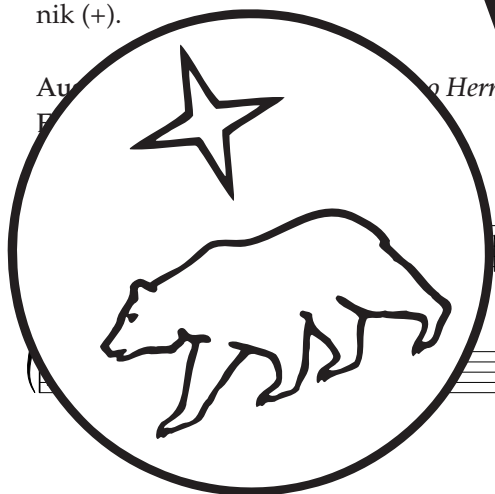
GL 413 Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe
 Change from F major to F# major
 (conclusion imperfect cadence in C# major)

Das nächste Beispiel zeigt neun Modulationsmöglichkeiten mithilfe eines verminderten Akkordes (D°) eines Neapolitaners (SN), Mediantik (Pfeil) und Harmonik (+).

The next example presents nine modulations that can be achieved with the help of either a diminished chord (D°), a Neapolitan chord (SN), the mediant relationship (arrow) or an enharmonic relationship (+).

Aus: EH 509 Herr, dein Leben

Excerpt from EH 509 All glory, laud and honour GL 485, EG 523



b. $\frac{D^\circ}{}$ c. $\frac{D^\circ}{}$ d. $\frac{D^\circ}{}$ e. $\frac{D^\circ}{}$ f. $\frac{D^\circ}{}$ g. $\frac{D^\circ}{}$ h. $\frac{D^\circ}{}$ i. $\frac{D^\circ}{}$



Ex.
135

V RHYTHMUS

1. UNGERADE TAKTE

? Wusstest Du, dass sich Olivier Messiaen in seiner Funktion als Komponist primär als Rhythmiker bezeichnet hat?

Dies vor seinen anderen Charakteristika wie Visionär, gläubiger Katholik, Ornithologe, Organist und Pianist etc. Interessanterweise sprach Messiaen Johann Sebastian Bach diese Eigenschaft, Rhythmiker zu sein, beinahe ab, da seiner Überzeugung nach **Rhythmus** bedeutete, den regelmäßigen Fluss in der Musik zu durchbrechen.

Im Folgenden widmen wir uns einem Fünftakt, dessen Achtelaufteilung nach wenigen Takten wechselt. Diese sich wiederholenden Notengruppen sind von Stil der **Minimal Music** beeinflusst.

? Was denkst du über Minimal Music dachte?

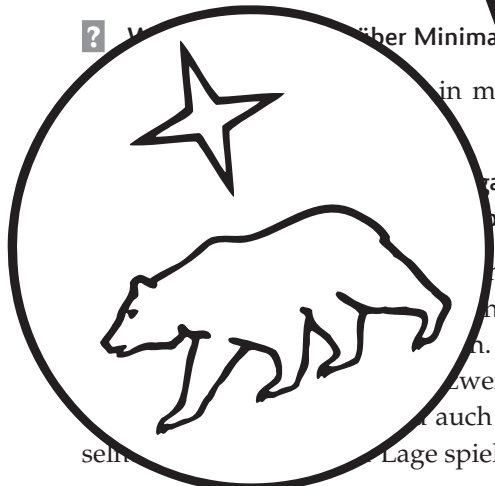
In meinem Beispiel...

...rat spiele ich, empfehle ich besonders zu üben.

Kannst Du dich auch zu haltende Übung... n. Mir hilft es... mit zwei. Die prägnant registrierte auch Ton für Ton abwechseln... Lage spielen.

> Unser Ziel wäre, die Betonungen körperlich mit Swing nachzuvollziehen.

Dann geht Dir der Fünfer in Fleisch und Blut über und Du kannst Dich auf Harmoniefindung und Melodie konzentrieren.



V RHYTHM

1. UNEVEN BARS

? Did you know that the "composer" Olivier Messiaen referred to himself primarily as a "rhythmist"?

He himself considered this to be more important than his other talents and attributes as a visionary, a devout Catholic, an ornithologist, an organist or a pianist, etc. Interestingly enough, to a large degree Messiaen disputed Johann Sebastian Bach's right to be considered a rhythmist. His conviction was that "rhythm" consisted of breaking the regular flow of the music.

In the following we're going to have a look at a **rhythm in five**. The division of quavers change after a few bars. The repeating groups of notes are influenced by **minimal music**.

? I wonder what Messiaen thought about minimal music.

The changing emphases in my example require a degree of flexibility.

> Before you play the prelude with the melody I'd recommend that you take some time to practise the accompaniment separately.

To make it a bit easier, you can start by maintaining a consistent division of the five beats. I find it helpful to count out loud – one-two-three-one-two... You can also play the distinctly registered pedal notes note for note alternately up and down the octave.

> The goal is to relate the movement of our bodies to the emphasis of the notes.

After a while the five beat rhythm will become second nature and you will be free to concentrate on harmonies and the melody.

Attende, Domine, vgl. Melodie GL 266

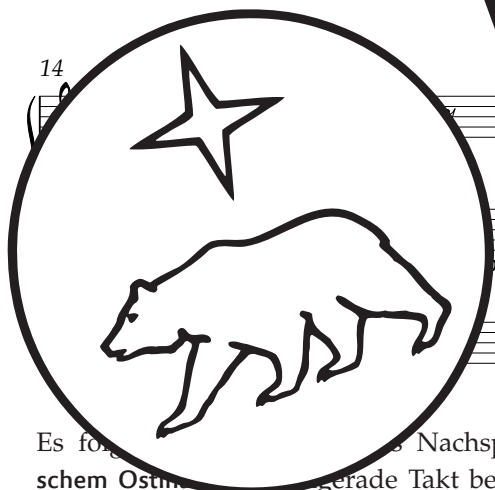
Attende, Domine, cf. melody GL 266

Ex.
136

♩ = ca. 104

3+2 2+3 1. 2.

7 2+3 3+2



Es folgt ein Nachspiel mit **rhythmischem Ostinato**. Der gerade Takt belebt den bekannten Choral, der durch die Betonung der ersten Zählzeit einen tänzerischen Akzent bekommt. Im leichteren Beispiel 137 kann die linke Hand zum Choral durchgehend Takt 1 wiederholen.

- Transponiere zudem Takt 1 auch nach F (Lydisch mit Ton *h*), G (ohne Vorzeichen Mixolydisch mit Ton *f*) und A (ohne Vorzeichen Äolisch).

The following example is a short postlude in the Dorian mode with a **rhythmic ostinato**. The odd time signature gives this familiar tune a new lease of life. The accent on the first beat lends the piece a dancing feeling. Example 137 is easier; the left hand can repeat bar 1 through the whole piece.

- Additionally, transpose the first bar to F (Lydian, with B), G (Mixolydian, with F), and A (Aeolian).

GL 393 Nun lobet Gott

GL 393 Nun lobet Gott

Ex.
137

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

GL 393 Nun lobet Gott

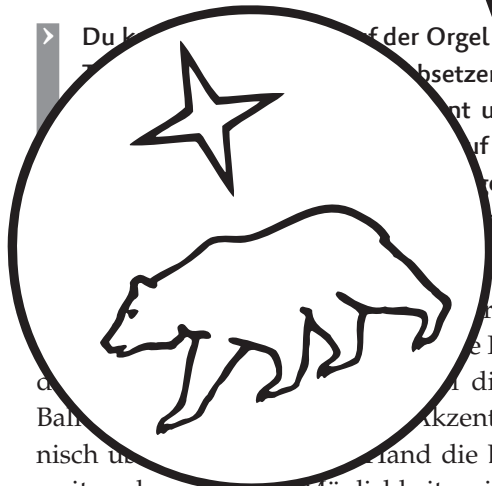
GL 393 Nun lobet Gott

Ex.
139

Cantus firmus

Im nächsten Beispiel siehst du nun den oben angekündigten frei geführten Bass-Cantus firmus *leggero e non legato*. Geübt werden der *Elferhythmus* und die blockartigen, *ostinat* rhythmischen Begleitfiguren. Natürlich ist es auf der Orgel schwerer als auf dem Klavier, die Akzente zu gestalten.

And now we are mentioned free interpretation with the tune in the bass. The piece is *leggero* and *non legato*. The idea is to practise using the *eleven beat rhythm* and the harmonic blocks of rhythm *ostinato*. It is, of course, more difficult to play and firm accents than it is on the piano.



Du kannst die Orgel z.B. mit folgenden Akzenten setzen vor dem Akzent und durch Interpretation auf dem Klavier und Orgel (tiefer gewichteten leichten durch-
zu erlernen und die Hand die Akzente diktiert zudem die Balance der Akzentuierung. Harmonisch um die Hand die Bassfunktion. Um weitere harmonische Möglichkeiten ins Spiel zu bringen, wechsle ich zwischen modaler und durmolltonaler Harmonisierung ab. Natürlich kannst Du Dir das Ganze erleichtern, indem Du reduzierst, so z.B. rechts nur die Oberstimme spielst oder den ersten Ostinatotakt immer wiederholst, ohne ihn harmonisch zu verändern etc.

► Unser Ziel ist die mantraartige Einprägung des Rhythmus.

You can create the accents on the organ with the following techniques: by putting a *mantra* before the accent, shortening the note before the accents and also by the use of *percussion articulation*. Practise on the piano and then transfer this technique to the organ (low, heavy accents in the accents, otherwise keep the wrist light and relaxed).

To help with learning the uneven rhythm and getting it to become automatic, the right hand should initially play the accents together with the left. In this example the beams connecting the groups of quavers also show where the accents lie. The harmonic function of the bass part is assumed by the left hand. To give me a greater range of possible harmonies, I change between modal and major-minor tonality. Of course you can make it all a bit easier by thinning out the texture – for example, you can play just the top line of the right hand part, or maybe you could repeat the first bar of the ostinato without any of the succeeding variations.

► Our object is to imprint the rhythm on our minds until it becomes like a mantra.

Ex.
140GL 393 *Nun lobet Gott*

Man.: Grundstimmen 16', 8', 4', 2'
 Ped.: Zunge 4'

♩ = ca. 112



5



Cantus firmus



rit.

17

GL 393 *Nun lobet Gott*

Man.: Foundation stops 16', 8', 4', 2'
 Ped.: Reed 4'

Folgendes Choralvorspiel im Elfachteltakt arbeitet mit Harmonien, die in Terzverwandtschaft stehen, rhythmischem Ostinato und ungeradem Takt, bei dem Du Achtel zählen (denken) solltest. Achte wiederum darauf, den ungeraden Rhythmus im Körper zu spüren. Ich begleite beim Üben jedes Achtel mit einem leisen ausatmenden „ffh“.

► Artikuliere klar und spiele vor allem die beiden letzten Viertel im Takt aus.

GL 393 *Nun lobet Gott*

♩ = ca. 126



The following introduction, with an eleven beat time-signature, uses mediant relationships in the harmony, a rhythmic ostinato, a quaver pulse and an uneven rhythm. Try particularly to feel the uneven rhythm in your body. When practising, I breathe out a little “ffh” on every quaver.

► Articulate clearly and don't rush the last two crotchets in each bar.

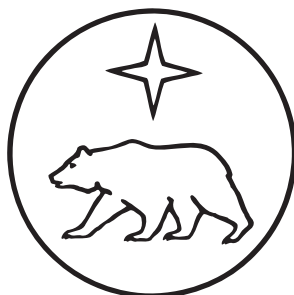
GL 393 *Nun lobet Gott*



Ex.
141

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

10

1 2 3 4 5

5 3 1 2

Cantus firmus

20

1 2 3 1 2 3 3 2 3 2 1

30

1 3 2 5 1 3 2 4

3. PHRASING FIVE AGAINST FOUR

3. PHRASING FIVE AGAINST FOUR

Wir erproben unsere unterschiedliche Akzentuierung weiter an einer nur **manualiter** gespielten Bearbeitung. Das diatonische Fortschreiten und häufiges Wiederholen einzelner Motive der Melodie eignen sich besonders gut dazu, die in beiden Händen unterschiedlich zu setzenden Akzente zu üben.

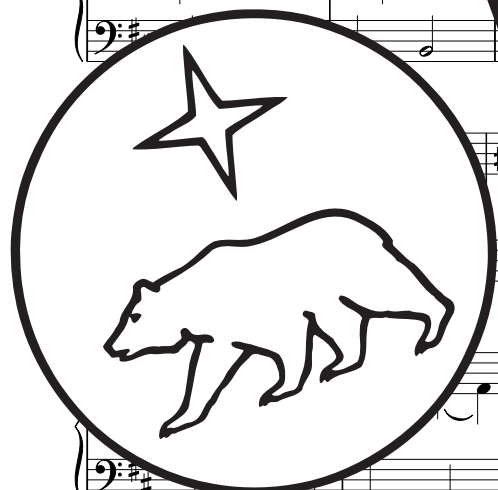
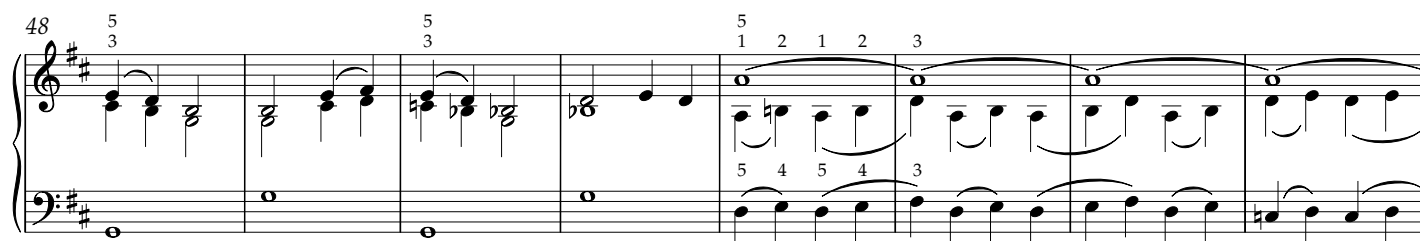
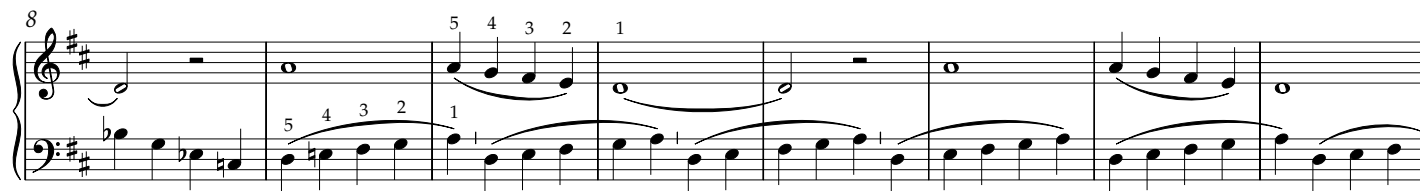
Damit die **wechselnde Zweier- und Dreiergruppierung** deutlich wird, betone jeweils die erste Note unter einem Bogen. Welchen Einfluss Deine **Artikulation** auf die metrische Vielfalt im Stück nehmen kann, siehst Du an der unterschiedlichen Aufteilung der Noten, die unter einem Bogen stehen. So unterscheidet sich die Artikulation in beiden Händen zu Beginn, gleicht sich aber ab T. 23 auch einander an. Damit kannst Du gegebenenfalls eine **konventionelle Hörerwartung** durchbrechen und dem Hörer überraschende Momente bieten.

Die linke Hand phrasiert mal mit der rechten Hand, mal gegen sie.

We continue putting different accents on the arrangement played only on the manuals. A diatonic continuing and frequent repetition of certain motifs of the tune is particularly suited for practicing the accents to be set differently in each hand.

In order to lend sufficient clarity to the **groups of two and three notes**, accent the first note of each slur. If you look how the notes are divided up into groups underneath each slur you can see how your **articulation** can influence the metrical diversity in the piece. The articulation is different between the hands at the beginning, but they come together again at bar 23. This is an opportunity to break the bonds of your listeners' **conventional expectations** – you can liven things up by introducing unaccustomed and unexpected moments.

Sometimes the phrasing in the left hand is the same as the right, sometimes not!

Ex.
143 $\text{♩} = \text{ca. } 88$ 

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

4. OSTINATO, PATTERN, TAKTWECHSEL

a) Ostinato

► Spüre beim folgenden, rhythmisch geprägten Choralvorspiel vor allem die Achtel.

Atme erneut beim Spielen alle Achtel mit einem leisen, kurz repetierenden „ffh“ aus.

GL 403, EG 322 *Nun danket all*



Für das erweiterte Beispiel in d-Moll hast Du jetzt noch weitere Optionen: Spiele entweder auf zwei Manualen non legato, oder nimm das rhythmische Ostinato ins Pedal. Teile dann die Akkorde auf beide Hände auf. Wenn Du die punktierten etwas kürzer spielst, wird der Rhythmus etwas klarer.

4. OSTINATO, PATTERNS AND CHANGES OF TIME SIGNATURE

a) Ostinato

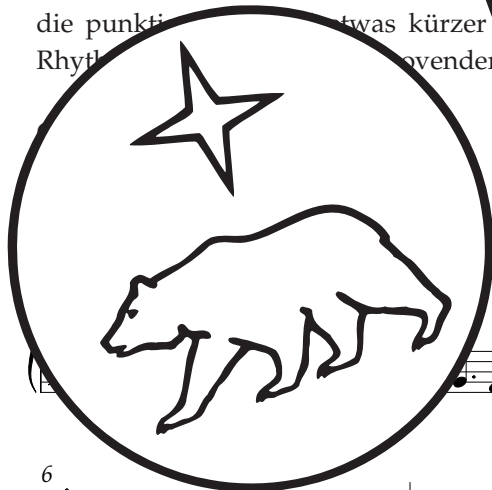
► In the following rhythmic hymn introduction, above all try to feel the pulse of the quavers in your body.

When playing, breathe out all quavers again with a quiet, briefly repeating “ffh”.

EH 389 *Jesus, these eyes*, GL 403, EG 322



Ex. 144



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The extended version in D minor presents various options: Either you can play on two manuals non legato or you can put the rhythmic ostinato in the pedals. Share the chord between your two hands. If you shorten the dotted quaver a bit, the rhythm will be clearer and will have more “groove”.

EH 389 *Jesus, these eyes*, GL 403, EG 322

Cantus firmus



Ex. 145

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5

9

13

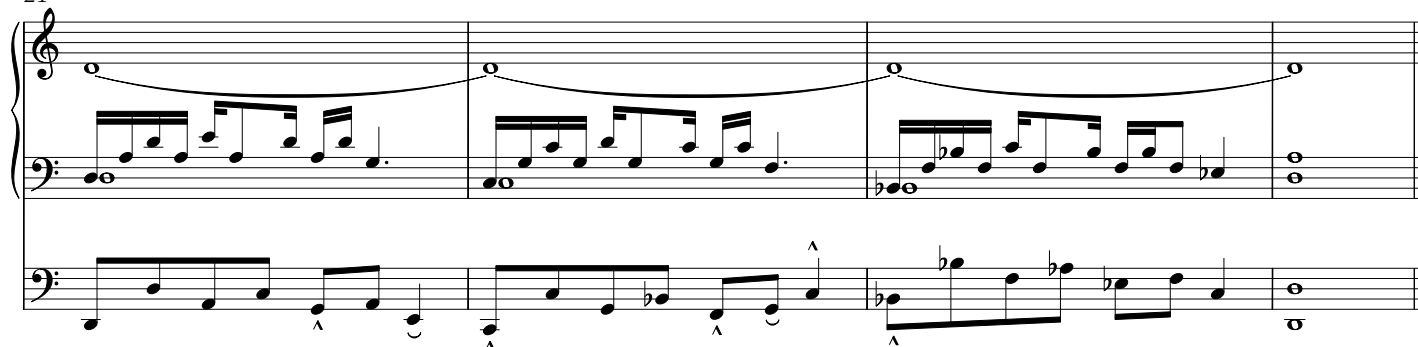
21

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



The image displays a page of musical notation for a piano piece, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation is organized into four systems, each beginning with a measure number (5, 9, 13, and 21). The music consists of a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. A large, diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid across the center of the page. In the left margin, between the first and second systems, is a circular logo containing a stylized bear walking to the left and a five-pointed star above it.

24



b) Pattern

Folgendes modale Stück ist geprägt von synkopierten Pattern und Ganztonfortschreitungen im rockigen Charakter.

▶ Spiele die Melodieabschnitte jeweils auf einem Solomanual und artikuliere deutlich non legato.

Beginnt das Vorspiel zunächst einstimmig, erreicht es später durch Verdopplung, Ausbreitung und Parallelführung einen mehrstimmigen Satz. Das Grundmotiv der Tonleiter als Kontrapunkt zur Melodie weiter ausbaut.

Es ergeben sich drei Formen: Zum einen erscheint in der ersten Form die Tonleiter, zum anderen in der zweiten Form die Tonleiter mit dem Rhythmus aus zwei- bis vierstimmigen Figuren (g-A-g bilden). In der dritten Form wird das Motiv (T. 5, 6) weiter ausgebaut und konträrthymisch. Die zweite Form ist äolisches Melodienstück, das man an den Halbtonschritten 5. und 6. Staff der Tonleiter.

b) Patterns

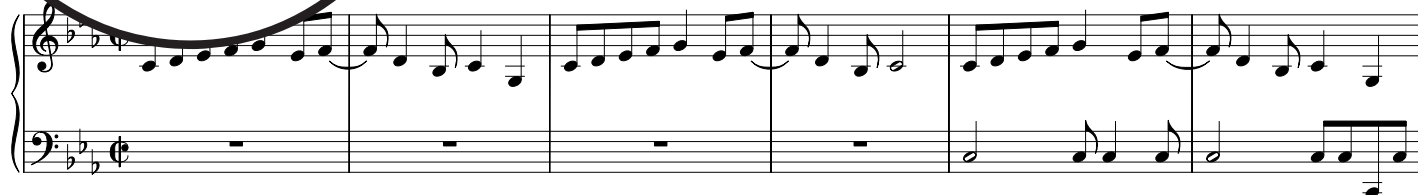
The following modal melody introduction is defined by syncopated patterns and whole note steps with a rock music influence.

▶ Play the sections of the tune on a solo manual and keep the articulation clear and non legato.

The introduction begins in one voice, but as I go on I add double parts, added thirds and parallel movement to create harmony in several voices, which develops the basic motif of the scale as counterpoint to the melody. Within three forms of ostinato: On the one hand the scale which comes repeatedly as counterpoint to the other, and the harmonic rhythm appears as two and four bar phrases, that form the ostinato C-G-A-B-C and finally, a repeating motif (bars 5, 10, 15) that also pops up a few times and is used on a regular basis. The key is Aeolian, C-Aeolian to be exact. You can identify this on the basis of the semitone steps 2-3 and 5-6. Start the scale on C below middle C.



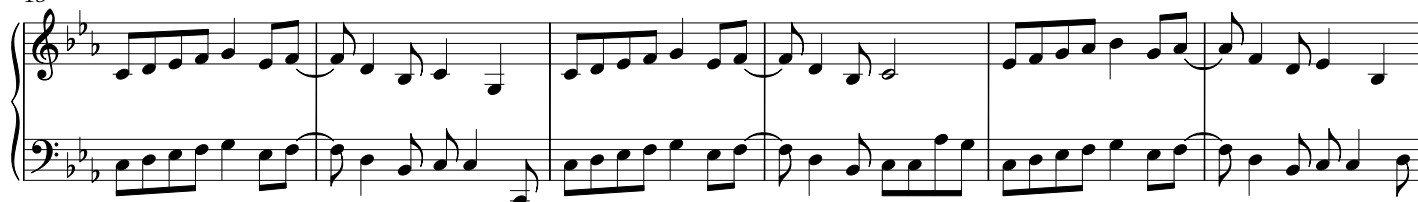
Ex. 148



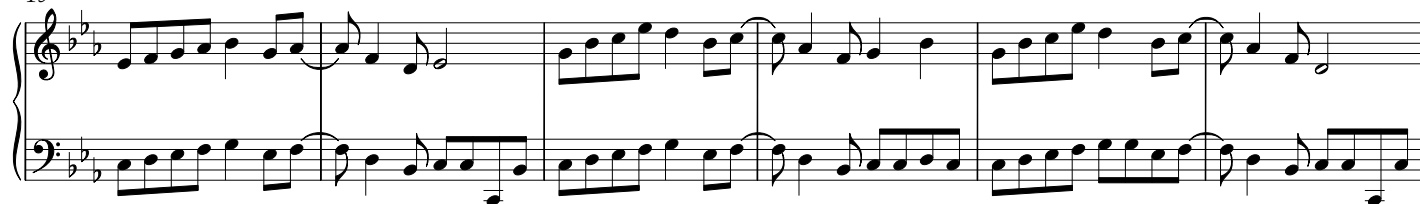
7



13



19



25



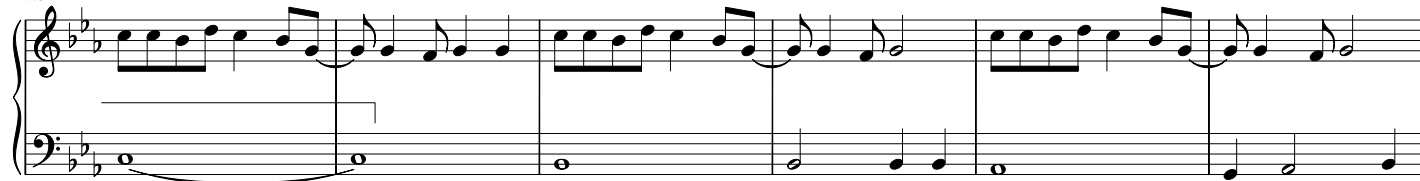
31



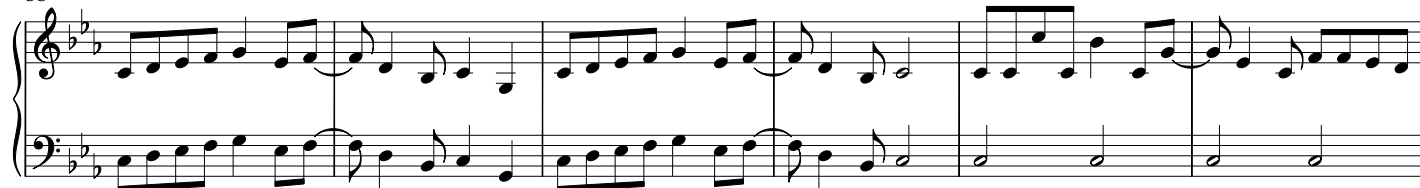
37



49

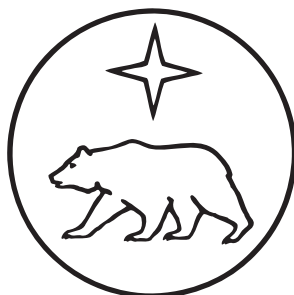


55



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

14

B
B $\flat$ b
B $\flat$ m F d
Dm

18

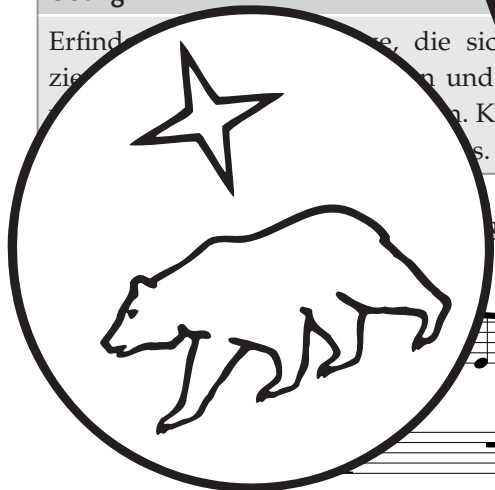
b
B $\flat$ m Ges
Gb rit.

Übung

Erfinde Motive, die sich zum Sequenzieren eignen und deren Bausteine du kombinieren kannst. Kombiniere sie dann in einem Stück.

Exercise

Invent some interesting motifs that are suited to use in combinations and sequences, and whose building blocks can be used variably. Combine them afterwards in a hymn with the sun in the bass.



3,5

Kyrie XVI, cf. melody GL 153, EG 178,5

etc.

Kyrie

②

Kyrie etc.

Benutze miteinander verwandte Motive wie die Elemente eines Baukastens, die Du beliebig variieren und kombinieren kannst. So erhältst Du Variationen und bist insgesamt flexibel, was die Dauer und Energie der Abschnitte anbelangt.

Die kurzen Motive aus vorigem Bsp. 150 erklingen nun zusammen.

Use related motifs like parts of a construction set, that you can combine and vary whichever way you like. This will lead you to variations and will keep you flexible in terms of the length and energy of the different sections.

The short motifs from the previous example 150 now sound simultaneously.

Ex.
150

Ex.
151

Kyrie XVI, vgl. Melodie GL 153, EG 178,5

Kyrie XVI, cf. melody GL 153, EG 178,5

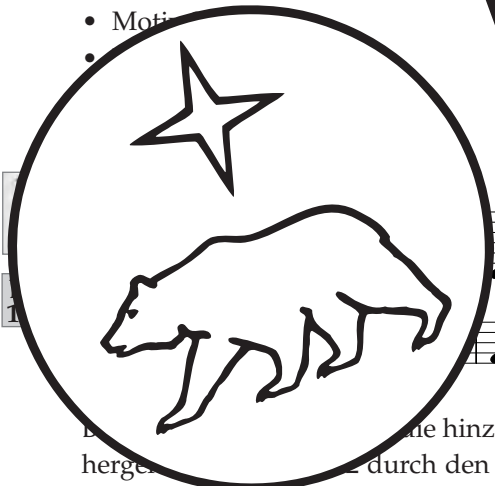


Mein nächster Gedankengang gilt den folgenden drei Beispielen. Du kannst diese einzeln betrachten oder im Zusammenhang miteinander kombinieren. Zur Gestaltung eines längeren Musikstücks wäre im nächsten Beispiel z. B. folgende Bausteinfolge denkbar:

- Motiv 1 (rechte Hand solo)
- Motiv 1 (beide Hände)
- Motiv 1 (verschiedene Manuale)
- Motiv 2 (nur linke Hand)
- Motiv 2 (beide Hände, bei Wiederholung verschiedene Manuale)
- Motiv 3 (nur linke Hand)
- Motiv 3 (beide Hände, bei Wiederholung verschiedene Manuale)

The next section covers the following three examples. You can think of these as individual exercises or in combination. If you want to create a longer piece of music you could consider the following building blocks, for example:

- Motiv 1 (right hand solo)
- Motiv 1 (both hands)
- Motiv 1 (different manuals)
- Motiv 2 (left hand only)
- Motiv 2 (both hands, on the repeat on different manuals)
- Motiv 3 until bar 4
- Motiv 2 after bar 4
- Motiv 3 from bar 5
- Motiv 1 (right hand solo)



Wenn wir die hinzufügen, wird die vorhergehende durch den Rhythmus **drei gegen vier** weiterentwickelt. Zusätzliche Spannung bringt der Wechsel von modalem zu durmolltonalem Tonvorrat.

Before we incorporate the melody, we're going to develop the previous exercise 152 with a **three against four** rhythm. The change between modal and major-minor tonality helps to increase the musical tension.

Ex.
153

Schließlich tritt die Kyriemelodie hinzu, hier als Tenor-Cantus firmus mit 4' im Pedal.

Now, finally, we add the Kyrie, here in the tenor, registered with a 4' in the pedals.

Kyrie XVI, vgl. Melodie GL 153, EG 178,5

Kyrie XVI, cf. melody GL 153, EG 178,5

Ex.
154

♩ = ca. 72

③

5

c) Taktwechsel

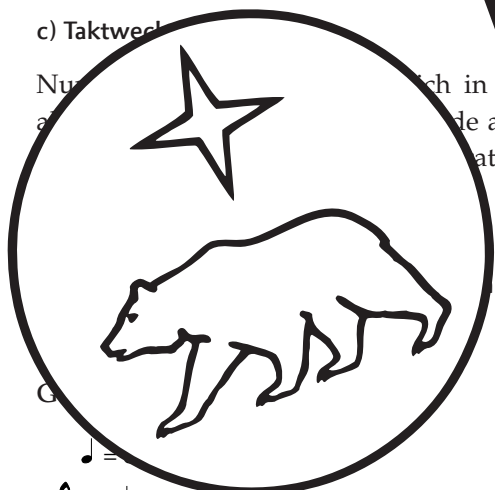
Nur ... in den Intonation
... aber häufige Takt-
... at vor d-Moll und

changes of time signature

There are only a few altered notes in the harmony, but
chords for the hymn. However, I use frequent changes
time signature, D minor and the Dorian mode.

Melodie h.v. den
Harmoniewechsel

Each time, I accent the highest note of the melody – or
the note in the right hand, that comes at the same time
as the change of harmony.

Melody EH 177, GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*Ex.
155

6

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VI TECHNIKEN ZUR FANTASIE UND TOCCATA

1. LANGSAME EINLEITUNG ODER ZWISCHENSPIEL

Bis hierher gab es bereits etliche Übungen, die toccatenhafte, also virtuose und spielfreudige Elemente verarbeiteten, so die Beispiele 100, 131, 136, 147.

Stichworte für Deine eigene **Toccaten-Gestaltung** könnten sein: mehrtaktige Liegetöne, langsame Akkordfortschreitungen mittels Chromatik und enharmonischer Verwechslung, homorhythmische Gegenbewegung zur Melodie, eingestreute Pausen, Pendelbewegung mit Nebennoten, Wechsel von Kantilene und Akkordrepetitionen in den Händen, Clusterauf- und Abbau, Dreiklang mit beweglicher Oberstimme, Quintparallelen...



Zunächst werden verschiedene Figuren der linken Hand in den ruhigen Zwischenteilen einer Fantasie oder Toccata. Da Sopran und Bass oft thematisch vorgegeben sind bzw. kontrapunktisch aufeinander Bezug nehmen, stellt sich generell die Frage der **Beschäftigung der linken Hand**. Im Folgenden findest Du einige Anregungen zu deren Gestaltung.

Beispiel 157 zeigt eine Solokantilene der rechten Hand zu Dreiklängen in regelmäßigen Vierteln in der linken Hand, deren Oberstimme durch Wechselnoten in Achteln aufgelockert wird.

VI TECHNIQUES FOR FANTASIAS AND TOCCATAS

1. SLOW INTRODUCTION OR INTERLUDE

Up until this point we have looked at quite a few exercises that used virtuoso, playful elements – that is, pieces that had the character of a toccata, e.g. examples 100, 131, 136, 147.

Key words that can help inspire you to create your own **toccata** could be: for example, notes sustained over several bars and changes of harmony, slow, chromatic chord progressions, rising chromaticism and enharmonic substitution, homorhythmic movement in contrary motion to the melody, interspersed rests, pendulums with auxiliary notes, alternation of cantilena and repeated chords in the hands, stacking of clusters and dismantling them again, three-part chords with movable top voices, parallel fifths...

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Ex.
156

2. FIGURES IN THE LEFT HAND

To begin with we'll consider different figures in the left hand, in gentler interludes in a fantasia or a toccata. Often soprano and bass are either predetermined or are contrapuntally interdependent. This leaves us with the question how best to **occupy the left hand**. The following should give you a few ideas on how to form a part for it.

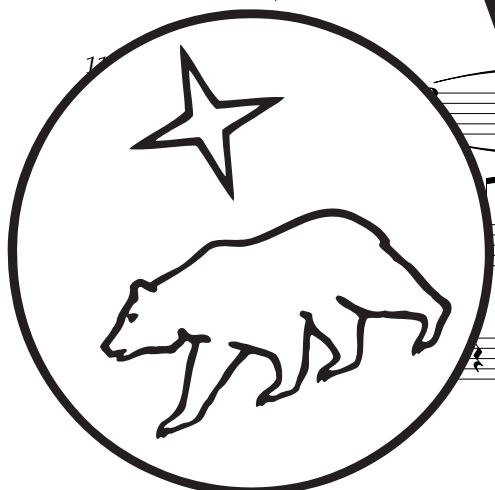
Example 157 shows a cantilena in the right hand on top of chords with changing notes in a pulsing crotchet rhythm in the left hand.

Ex.
157

$\flat$
 $B\flat m$

$F(8\#)$
 3
 $F(add\#8)/A$

6



3. LAUFWERK UND FIGURATION

Dieses virtuose Trio mag uns als Vorübung zur Fantasie dienen. Ich verwende sequenzierte Figurationen, die harmonisch aus einem Sixte ajoutée-Akkord gewonnen werden. Der Choral wandert hier jedoch phrasenweise vom Sopran in den Alt bzw. Tenor und dann in den Bass. Die durchgehenden Sechzehntel sorgen für schwingenden Puls, die Chromatik im Bass für Dichte und der Lagenwechsel des Cantus firmus für Lebendigkeit. Vergleiche auch Beispiel 149!

3. PASSAGEWORK AND EMBELLISHMENT

This virtuoso trio could be considered a preliminary exercise to a fantasia. I use embellishments of the melody in sequence, that take their harmonic material from a sixte ajoutée chord. The tune is shared phrase by phrase between soprano and alto, on through the tenor and then finally to the bass. The continuous semiquavers provide for a swinging pulse, the chromatic bass for density and the change of voice of the cantus firmus will keep the listeners on their toes. Compare also example 149!

GL 185 *Du hast, o Herr, dein Leben,*
EG 523 *Valet will ich dir geben*

EH 509 *All glory, laud and honour,*
GL 185, EG 523

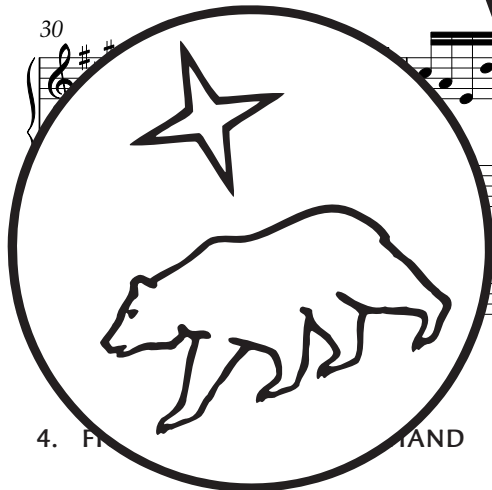


Ex.
158

22

26

30



4. FIGURES IN THE LEFT HAND

Der Cantus firmus in der linken Hand wird mit toccatenhaftem Laufwerk kombiniert.

- ▶ Achte also auf ein lockeres und kreisendes Handgelenk, das die immanente Melodie im Laufwerk zu verdeutlichen hilft.

GL 267 *O Mensch, beweine deine Sünde groß,* EG 76 und 127

4. FIGURES IN THE RIGHT HAND

Here we're combining the cantus firmus in the left hand with fast, toccata-like passagework.

- ▶ Make sure you keep a relaxed, rotating wrist, which will help to bring out the melody nestling amongst the semi-quavers.

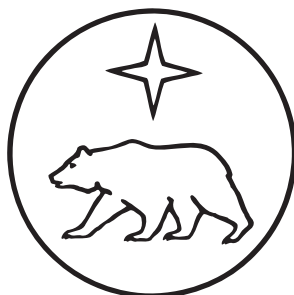
Melody EH 479 *Faith of our fathers,* GL 267, EG 76



Ex.
159

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

5. CANTUS FIRMUS IM ALT

Die folgenden beiden Beispiele sind recht knifflig, da der Cantus firmus im Alt liegt bzw. im Daumen der linken Hand. Beim Erarbeiten darfst Du natürlich die Stimmen reduzieren und es Dir beim Spielen so komfortabel wie möglich machen. Beginne mit dem Üben der linken Hand. Notiere Dir vorab Deine gewünschten Harmonien, das erleichtert Dir später ihre Umsetzung. Dichte Artikulation lässt die Melodie im Daumen der linken Hand gut hervortreten.

- ▶ Spiele dazu rechts die Sechzehntel auf einem eigenen Manual. Unterstütze durch differierende Artikulation und Registrierung die Deutlichkeit der verschiedenen Ebenen.

Zum Alt-Cantus firmus siehe auch die Beispiele 60, 114, 162 und 2, 10.

5. CANTUS FIRMUS IN THE ALTO PART

The two following examples are rather tricky, as the cantus firmus is in the alto which means that it has to be played by the thumb of the left hand. When practising, you can of course reduce the parts to a point where you're comfortable. Start your practice with the left hand. Make a note of your harmonies – this will make it easier afterwards. Dense articulation will help bring out the melody in the thumb of the left hand.

- ▶ Give the semiquavers in the right hand their own manual. Reinforce the clarity of the different levels by using varying articulation and registration.

For more on cantus firmus in the alto, see also examples 60, 114, 162 as well as 2 and 10.



Vgl. Melodie zu GL 187

Cf. Melody GL 187

Ex.
161

Im harmonisch vollständig ausgearbeiteten und angereicherten Beispiel erscheint der Bass nun in Gegenbewegung zum Cantus firmus im Alt.

In this example, now fully prepared, completed and harmonically enriched, we have the bass moving in contrary motion to the cantus firmus in the alto.



Vgl. Melodie zu GL 187

Cf. Melody GL 187

Ex.
162

R. H.: Solostimme
L. H.: Grundstimmen

R. h.: Solostop
L. h.: Foundation stops

♩ = ca. 88





6. GELÄUFIGKEITSSTUDIE MANUALITER

Spieler dieses pianistische Laufwerk schnell, brillant und leggiero. Nimm dabei Dein Handgelenk kreisend zu Hilfe und übe zunächst auf dem Klavier.

Die Studie zeigt mehrere Laufrichtungen und Bewegungsmuster. Übernimm die, die Dir Spaß machen und die Dir in Kombination mit einem Choral oder Thema sinnvoll erscheinen. Das Thema könnte Du dann entweder in den Sopran oder in den Bass legen.

6. STUDY IN VELOCITY ON THE MANUALS

Play this pianistically structured piece quickly, with brilliance and leggiero. Use the rotation of your wrist to help you and practise at first on the piano.

The study employs various changes of direction and patterns. You can adopt those you like and that seem to you would be appropriate in combination with a hymn or a theme. You can put the theme either in soprano or bass.

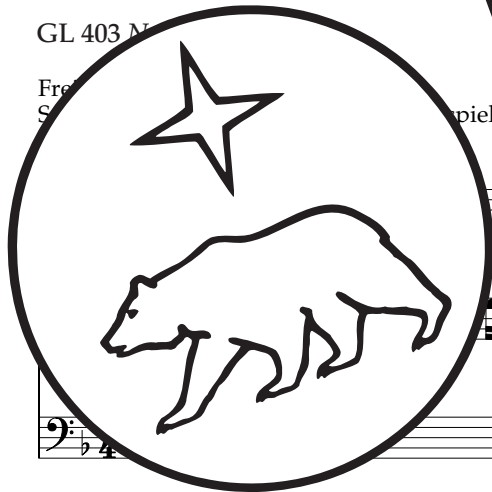
GL 403 M

Frei
Spielbar

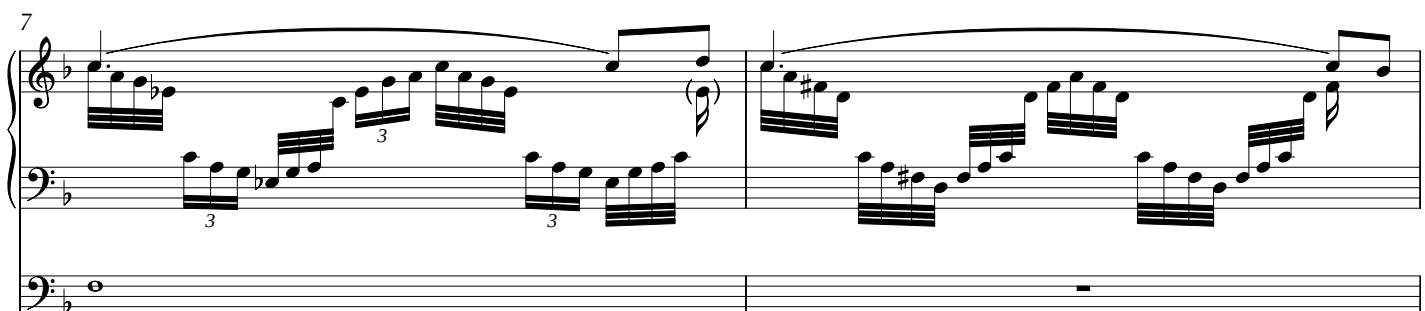
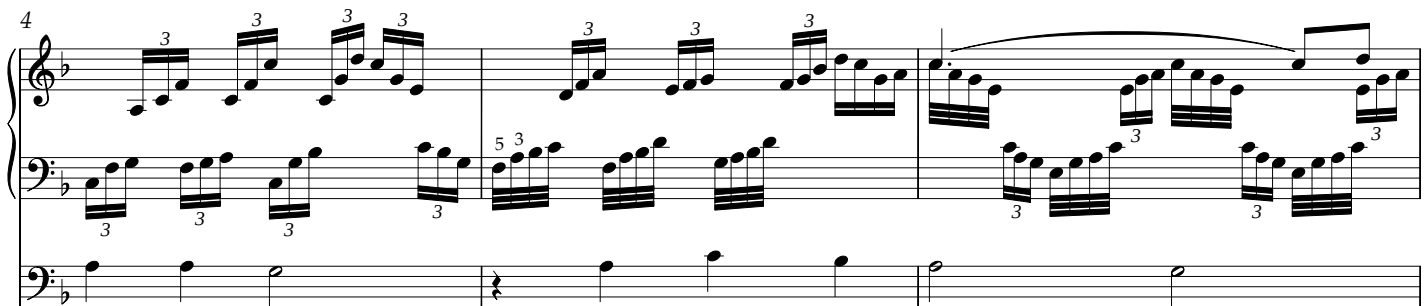
Spielbar

EG 388 Jesus' throne eyes, GL 403, EG 322

Play freely and agogically. Semiquaver can be played with and without the hymn melody.

Ex.
163

Cantus firmus



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

7. LAUFWERK IN BEIDEN HÄNDEN

Will man eine Toccata improvisieren, sind als Vorübung die schon mehrfach angeführten Quartparallelen und **Akkordbrechungen** probate Mittel.

📖 Literaturbeispiele findest Du u.a. bei den *Choral-variationen* von Flor Peeters, bei Louis Vierne's *Carillon de Westminster* und dem *Finale* seiner 1. Orgelsinfonie.

Übe viel auf dem Klavier ...

... da Du mit pianistischer Technik Deine Vorstellungen hinsichtlich der Virtuosität besser umsetzen kannst. Dabei hilft ein durchlässiges Handgelenk, das den flexiblen Wechsel von der schweren zur leichten Zählzeit unterstützt. Möglich ist auch eine **Augmentation** des Cantus firmus im Bass, indem Du Figuren der Hände verdoppelst. Wenn Du lieber auf zwei Manualen spielst, registriere beide ähnlich.

7. PASSAGEWORK IN BOTH HANDS

If you want to improvise a toccata, it can be very useful to take a preliminary path through the tried and tested tools of parallel fourths and **arpeggiated chords** that we have already looked at numerous times previously.

📖 You'll find examples in the literature – Flor Peeters' *Chorale Variations* or in the works of Louis Vierne: *Carillon de Westminster*, *Finale* of the 1st Organ Symphony.

Do a lot of practice on the piano

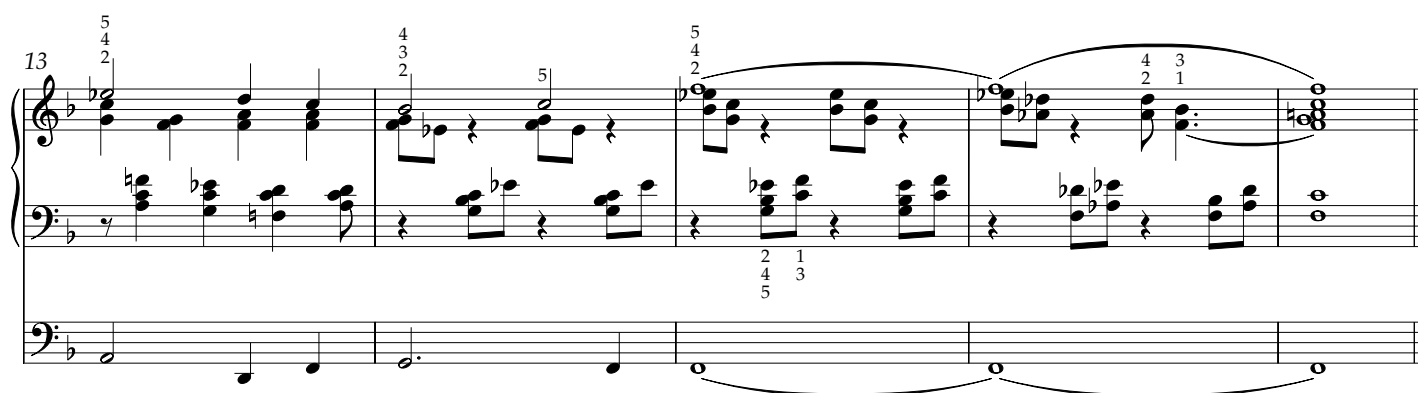
This will help you in the application of your ideas regarding virtuosity! A relaxed wrist of great assistance, supporting as it does the change between heavy and light beats. You could also rhythmically **augmenting** the cantus firmus in the bass line, by doubling it in eighth notes. If you prefer to play on two manuals, use a similar registration for both.

GL 479 Eine große Stadt entsteht

GL 479 Eine große Stadt entsteht

$\text{♩} = \text{ca. } 66$

EX. 164



Triolisches Bewegungsmuster der Mittelstimme und gemäßigt moderne Harmonisierung kennzeichnen den Satz des Beispiels 165 mit dem Cantus firmus im Bass. Dabei kontrapunktiert der Sopran die Bassmelodie.

This example, with the tune in the bass, is characterized by triplet patterns in the middle voice and the tempered use of modern harmonies. The soprano voice forms a counterpoint to the bass melody.



GL 185 *Du hast, o Herr, dein Leben,*
EG 523 *Valet will ich dir geben*

EG 509 *All glory, laud and honour,*
GL 185, EG 523

Ex.
165



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score for Example 165 continues, showing the piano arrangement with a cantus firmus in the bass and a triplet pattern in the middle voice. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Fingering numbers (1-5) are indicated above the notes in the treble and bass staves. The score includes a large circular logo featuring a bear and a star, and a large diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page".

Im zweiten Beispiel lege ich möglichst selten den Grundton des jeweiligen Akkords in den Bass. Interessanter und musikalisch offener wirken im Bass Terz, Quinte oder Septime. Ich achte darauf, dass sich die Bewegungsrichtung der Triolen organisch ändert, das schafft Abwechslung.

✓ Tipp

Notiere Dir im Vorfeld die Harmonien, die Du zum Cantus firmus im Bass benutzen willst. Das erleichtert die Integration der figurierenden Achteltriolen in den Satz. Steht dieses Gerüst, kann die Gegenstimme im Sopran hinzukommen.

In this second example, I refrain wherever possible from using root notes of chords in the bass. Thirds, fifths or sevenths of your chords are more interesting and open up the harmony. I pay attention to organic changes of direction in the triplets – this makes for variety.

✓ Tip

Make a note of the harmonies that you have chosen to use with the cantus firmus before you start. This will help in organising the triplet passagework. Once you have erected this scaffolding you can add the soprano counter melody.

GL 185 *Du hast, o Herr, dein Leben,*
EG 523 *Valet will ich dir geben*

EH 509 *All glory, laud and honour,*
GL 185, EG 523



Ex.
166

♩ = ca. 100

$\flat^7$
 $\text{B}\flat\text{m}^7$

Des^9_3
 $\text{D}\flat^{(9)}/\text{F}$

Des^7_3
 $\text{D}\flat^7/\text{F}$

C_5
 C/G

C^7_5
 C^7/G

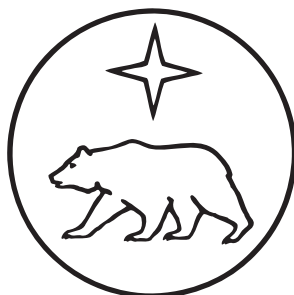
F^7_3
 F^7/A

Cantus firmus

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Psalm 138, vgl. Melodie GL 143

Psalm 138, cf. melody GL 143

Ex.
167

$\text{♩} = \text{ca. } 62$

Cantus firmus

rall.

a tempo

rit.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score is for a piece titled 'Psalm 138, vgl. Melodie GL 143' and 'Psalm 138, cf. melody GL 143'. It is marked 'Ex. 167'. The tempo is indicated as $\text{♩} = \text{ca. } 62$. The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system includes a 'Cantus firmus' line. The second system features a 'rall.' (rallentando) marking. The third system includes 'a tempo' and 'rit.' (ritardando) markings. The score is heavily watermarked with 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' and a circular logo featuring a bear and a star.

Ein weiteres toccatenhaftes Element zeigt sich in den **bewegten Mittelstimmen** des Beispiels 168, bei dem der Cantus firmus im Sopran liegt. Deren Achtel sind homorhythmisch und sorgen wie ein fliegender Teppich für den nötigen motorischen Schub. Ich beginne mit einem Quartsextakkord, dessen öffnende Wirkung dem melodischen Auftakt entspricht. Zudem wird so – textlich passend – die Betonung der folgenden Eins vorbereitet („Gott“).

We can see another toccata element in this soprano melody version with the **moving inner parts**. The flowing middle voices are homorhythmic with quaver movement, having the effect of a flying carpet and providing the necessary motoric impetus. I start with a second-inversion chord appropriate, in its openness, to the melodic upbeat. This also helps to prepare the emphasis of the text on the first beat – “God”.

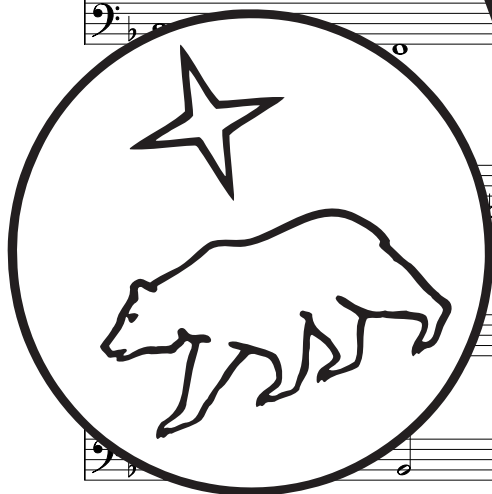


EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
vgl. Melodie GL 803

EG 370 Warum sollt ich mich denn grämen,
cf. melody GL 803

Ex.
168

♩ = ca. 116
Cantus firmus



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

9

Folgende schematische Übungstoccata arbeitet mit neu-modalen parallelen Quartan und Akkordverschiebungen. Etwa alle zwei Takte erscheint ein neues Bewegungsmuster. Dabei werden mal der Rhythmus, mal die Bewegungsrichtung, mal die Gegenbewegung und mal die Stimmenanzahl verändert. So kannst Du exemplarisch ein oder mehrere Module üben und auf Deinen Choral übertragen. Zur Neumodalität siehe auch die Beispiele 14 und 15.

The following schematic practice-toccata employs new-modal parallel fourths and chord shifts. Roughly every two bars we see a new pattern of movement. This involves a change of variously rhythm, the direction of movement, the direction of the counter-movement or the part writing. You can practise one or another of these modules, in order that you then incorporate them in your hymn. To read more on new modality, see examples 14 and 15.

GL 215, EG 214 *Gott sei gelobet*

GL 215, EG 214 *Gott sei gelobet*

♩ = ca. 50

- ① Intervallgriffe beider Hände wechseln sich ab, bewegen sich von außen nach innen aufeinander zu

- ① The intervals alternate between the hands converge

Cantus firmus

- ② Stimmen beider Hände

- ② Intervals alternate in both hands

- ③ Soprano: possibility for a countermelody to bass

bass

- ④ Linke Hand führt, rechte Hand wiederholt tongetreu

- ④ Left hand leads, right hand repeats faithfully

10



Ex.
169

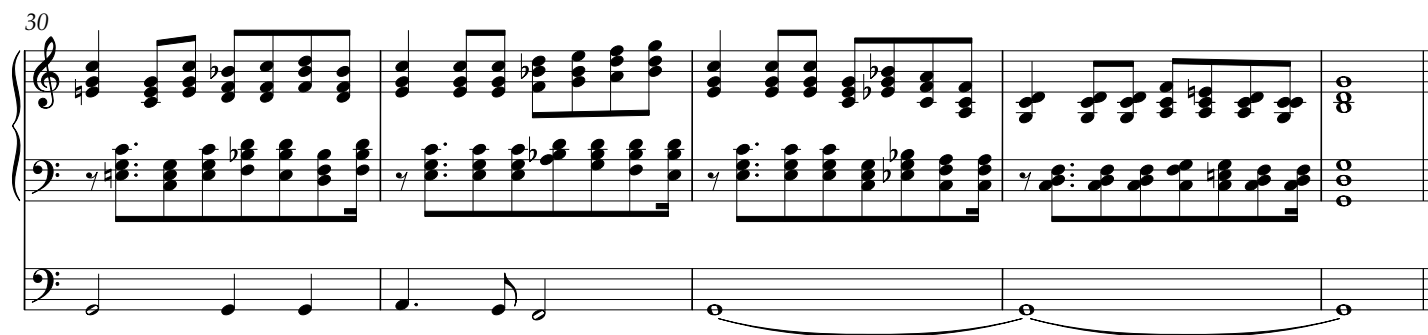
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



8. FUNKTIONSTAUSCH DER HÄNDE UND BASS-CANTUS FIRMUS

Es folgt ein langsamer Walzer auf zwei Manualen. Der Cantus firmus liegt im Bass. Ich spiele das Solo immer auf demselben Manual, mache also ständig **Manualwechsel**. Um diesen Wechsel geschmeidig zu gestalten, musst Du die Hände entsprechend vorbereiten. Das bedeutet, bereits ungefähr ein Viertel vor dem Wechsel kreuzt auf die jeweils neue Handposition zu wechseln. Wechselst Du vom zweiten auf das erste Manual, spiele die letzten Töne vor dem Tastenanschlag. Je kürzer der Weg, desto leichter der Wechsel.

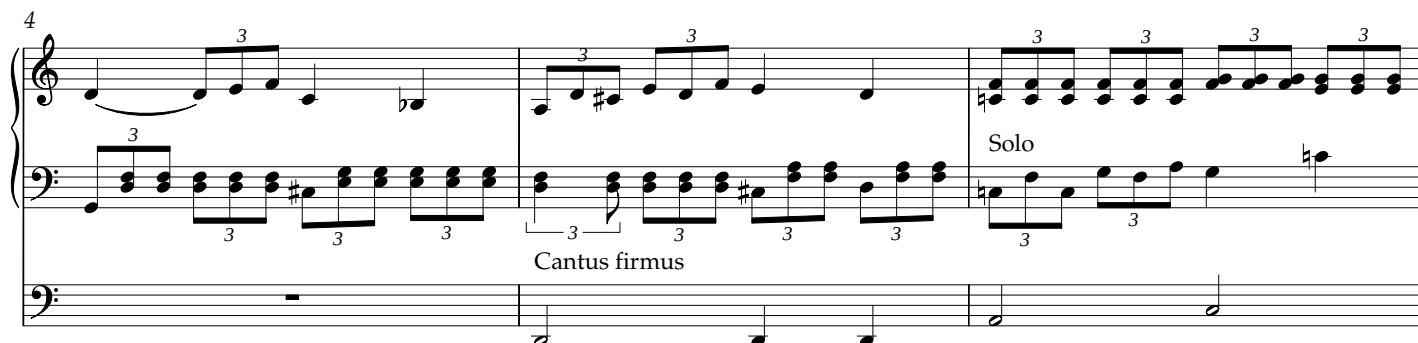
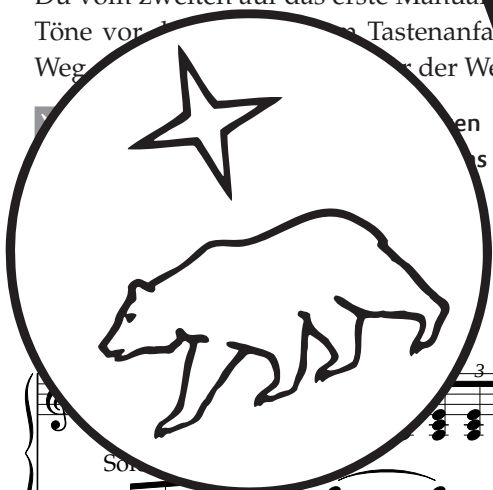
Es ist leicht bei dem Beispiel, das zweite Manual zu

8. SWAPPING FUNCTIONS BETWEEN HANDS AND CANTUS FIRMUS IN THE BASS PART

Here is a slow waltz on two manuals. The cantus firmus is in the bass. I keep the solo always on the same manual, meaning that I have to do a lot of **manual changing**. To keep these changes smooth, you must prepare your hands beforehand. This means that you need to take course for the change about a quarter before it actually occurs. If you're changing from the second manual to the first, play the last note before the change right on the end of the key. The shorter the distance, the number and more fluid the change will be.

Arch and lift the back of your hand lightly when playing to help glide smoothly from one manual to the other.

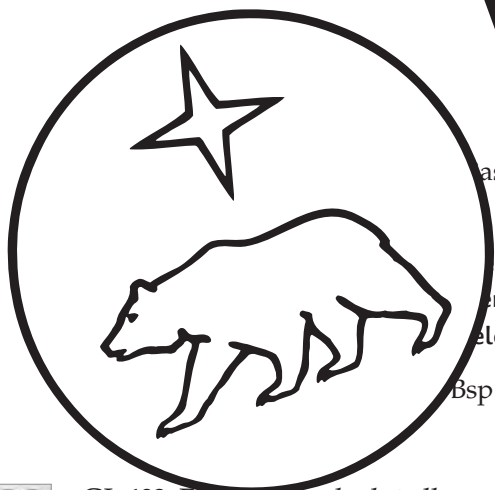
CL 39 Nun lobt Gott



Ex.
170

7 Solo

10



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

CHANGES IN THE POSITION AND INVERSION OF CHORDS

Class-Cantus firmus üben

sitz und überlasse
 ent. Vertalche auch die
 ele auf zwei Man alle

Bsp. 100.

The next two virtoso versions with the melody in the bass will then change of position.

► Use the entire keyboard – the melody will provide the stabilising momentum. Swap the function of the hands or play on two manuals.

For more on changing position see ex. 100.



GL 403, EG 322 Nun danket all

GL 403, EG 322 Nun danket all

Ex.
171

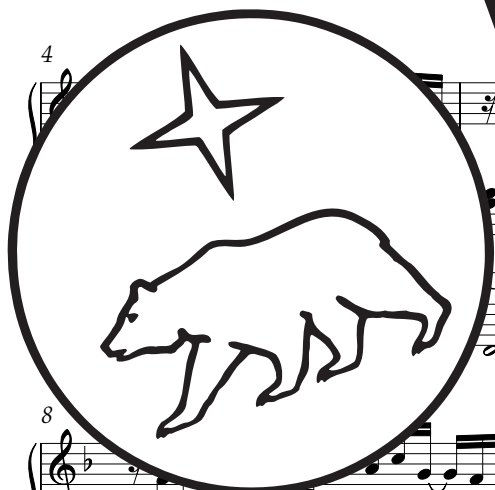
4

tr etc.

GL 403, EG 322 *Nun danket all*GL 403, EG 322 *Nun danket all*

♩ = ca. 100

Ex.
172



Cantus firmus

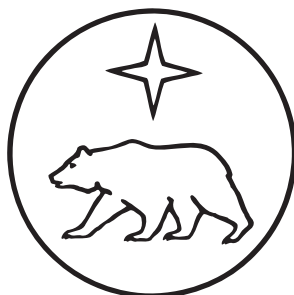
8

rit...

11 *a tempo*

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

12 $\overset{c\ 6\#}{5}$ Cm(add $\sharp 6$)/G $\overset{e}{Em}$ $\overset{D^7}{3}$ D $\overset{7}{7}$ /B $\overset{As^7}{5}$ A $\flat$ $\overset{7}{7}$ /E $\flat$ $\overset{d}{7}$ Dm/C $\overset{d}{d}$ Dm

15 $\overset{g}{7}$ Gm/F $\overset{C^7}{5}$ C $\overset{7}{7}$ /G F $\overset{B}{5}$ B $\flat$ /F $\overset{H}{B}$ $\overset{A}{6\flat}$ A/F $\overset{C^7}{4}$ C $\overset{7}{7}$ /F F

11. LIEBE UND FREUDENSAKKORDE



➤ In den Bass legst, vermeide es den Bass zu setzen.

Lege lieber die Akkordterz, -quinte, -sexta oder eine andere Nebennote in den Bass. Das weitet harmonisch und bietet mehr Möglichkeiten. Vergleiche auch die Beispiele 79 und 80.

EG 126 Komm, Gott Schöpfer, vgl. Melodie GL 342

$\overset{B^6}{5}$ B $\flat$ (add $\flat 6$)/F $\overset{Des}{6}$ D $\flat$ (add $\flat 6$)/B $\flat$ $\overset{Es^6}{5}$ E $\flat$ (add $\flat 6$)/B $\flat$ $\overset{Es^4}{6}$ E $\flat$ (add $\flat 4$)/C $\overset{As^6}{3}$ A $\flat$ (add $\flat 6$)/C

11. SUSTAINED AND TIED NOTES, FINAL CHORD

a) Tied notes

Use this transcription as a harmonic basis for your own improvisation. You'll be assisted by using a maximum of sustained and tied notes that connect the chords. Major chords with an added sixth, that is sixte ajoutée chords, sound particularly good. Expand the meditation to include the pedals as well.

➤ If you put the melody in the bass, avoid having the bass as the root of the chord.

Preferably, use the third, the fifth or the sixth of the chord, or indeed other auxiliary notes in the bass. This will expand your range of harmonic possibilities. Compare examples 79 and 80.

EH 136 Veni, creator Spiritus, melody GL 342, EG 126



Ex.
174

Bei folgender freier Improvisation ändern sich in der Begleitung von Akkord zu Akkord jeweils nur **wenige Töne**. Trotzdem erklingen mit diesen sparsamen Veränderungen farbenreiche und komplexe Harmonien. Spiele wieder obligat und legato.

In the following free improvisation only a **few notes** change from chord to chord in the accompaniment. Nevertheless with this few changes complex and colourful harmonies sound. Play the tune on a solo manual and play legato.



Ex. 175

Die nächste winzige Studie zur Legato-Artikulation hat als **Liegeton** das *e'* und zeigt diverse farbige Akkordmöglichkeiten zu diesem einen gemeinsamen Ton.

➤ Übertrage diese Akkorde in Dein Choralspiel und bilde neue Kombinationen. Erfinde eine Melodie dazu und lege den untersten Akkordton ins Pedal.

The next tiny study for legato articulation uses an **inverted pedal point** on *e'* and demonstrates various chordal possibilities centred around a common note.

➤ Incorporate these chords into your hymn playing and form new combinations. Invent a fitting melody and put the lowest note of the chord in the pedals.

Musical notation for the bass line of "The Sound of Silence". The notation is on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: B-flat, D, F, E, C-sharp, G, G-flat, C, A, F-sharp, and C. Above the notes are the following chord symbols: B/B-flat, D, f/Fm, e/Em, Cis+cis/C# + C#m, G7/5/G7/D, G7/5b/G7/Db, C7, A7/3/C#, Fis7/5b/F#7/C, and C6/C(add6).

Und noch ein Beispiel eines freien Nachspiels in C-Dur: Gleite im Zeitlupentempo über die Tasten und durch die Tonarten. Benutze dabei viele Nebennoten und Sorge Dich nicht um mögliche Parallelen oder um gleichbleibende Stimmigkeit.

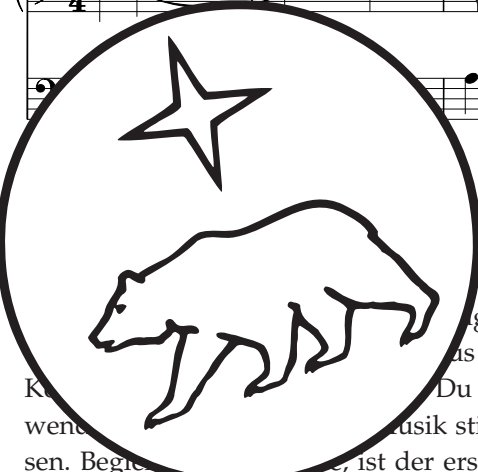
› Lass die Musik einfach strömen und überbinde dabei gleiche Töne!

Als Registrierung wähle ich grundtönige, warme Farben mit allen Koppeln.

Another example of a free postlude in C major. Glide over the keyboard and through the different keys in slow motion. Use lots of auxiliary notes and don't worry about parallel intervals or maintaining a consistent number of voices.

➤ Just let the music flow and make sure to tie over common notes!

I recommend you using 80 couplers with a warm timbre and all couplers.



Now we come to a few examples of long **final chords** for free improvisation in C major. The triad is supplemented with seconds, fourths, tritones, sevenths and combinations of all of these. If you use these concluding passages you should ensure that the rest of your music complements them stylistically. If you're accompanying hymns, the first chord listed here with an additional second is an interesting and colourful favourite as a conclusion. If you want to read more about ninth chords, have a look also at examples 60, 78 and 130.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass clef with a grand staff. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, while the accompaniment uses chords and single notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

GL 377	O Jesu Ex. 111b, 111d	EG 370, vgl./ cf. GL 803	Warum sollt ich mich denn grämen? Ex. 10, 12, 13, 168
GL 203, EG 190.1	O Lamm Gottes unschuldig Ex. 69	GL 416, EG 372	Was Gott tut, das ist wohlgetan Ex. 21, 54
GL 267, EG 76, vgl./cf. EH 479	O Mensch, beweine deine Sünde groß Faith of our fathers Ex. 121, 142, 159, 160	GL 424, EG 369, vgl./cf. EH 423	Wer nur den lieben Gott O Lord of hosts Ex. 34, 55, 116, 117, 118, 121, 122
Vgl./Cf. GL 414	Slaat op den trommele , niederl. Volks- lied/Dutch traditional Ex. 62, 63, 64, 79	GL 187	Wir weihn der Erde Gaben Ex. 161, 162
GL 185, EG 523, EH 509	Valet will ich dir geben All glory, laud and honour Ex. 135, 149, 158, 165, 166	Sonstige Lieder (GL alt) / Other hymns (old GL)	
Vgl./Cf. GL 342, EG 126, EH 136	Veni, creator Spiritus Ex. 1, 25, 30, 31, 36, 52, 53, 85, 86, 174	GL 135	Resonet in laudibus Ex. 22
		GL 952	Wunderschön pfechtige Ex. 29, 35, 39, 40, 41, 43, 83, 84, 91, 92

2. BUCHEMPFEHLUNG / RECOMMENDED MUSIC

Jehan Alain, *Joies*, aus *Trois danses* JA 100A (für Orgel)
 Jehan Alain, *Le Beau Dieu* JA 071, in: *L'Oeuvres*
 de Jehan Alain, Paris 1964, S. 100–101
 Jean Dur Bin, *TV 54*, in: *Le Beau Dieu*
 de Jehan Alain, Paris 1964, S. 100–101
 Rhythmus, aus
Préludes 10
 et Orchestre No. 1
 Jürgen
 Jean Guillou, *Le Beau Dieu* de Colbert
 Joseph Haydn, *Klaversonate in Es-Dur*, Hob. XVI:49

Olivier Messiaen, *Action de grâces*, aus *Technique de mon*
langage musical
 Olivier Messiaen, *Transports de Joie*, aus *L'Ascension*
Quatre Méditations Symphoniques, Nr. 3
 Olivier Messiaen, *Dieu pour nous*, aus *La Nativité du*
Seigneur, *Neuf Méditations pour Orgue*, Nr. 9
 Olivier Messiaen, *Prière du Christ montant vers son Père*,
 aus *L'Ascension – Quatre Méditations Symphoniques*
 pour Orgue, Nr. 4
 Flor Peeters, *Partita Veni, creator spiritus*, aus *30 Choral-*
vorspiele über gregorianische Hymnen für Orgel, Bd. 1,
 op. 75, Nr. 6
 Franz Schubert, *Impromptu in Es-Dur*, op. 90, 2 D 899
 Richard Strauss, *Salome*, op. 54

3. BUCHEMPFEHLUNG / RECOMMENDED BOOKS

Basiswissen Kirchenmusik, Bd. 1–4, hrsg. von Hans-Jürgen
 Kaiser und Barbara Lange, Carus 2009
 Günter Berger, *Einführung in Techniken des 20. Jahrhun-*
derts, in: *Improvisationslehrgang für Kirchenmusiker*
 Band 6, hrsg. von J.J. Agrell, Rob. Forberg 1929
 Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des*
Glaubens, Gorz 2006
 Elke Gallenmüller, *Praktisch didaktisch: Was einen guten*
Instrumentalunterricht ausmacht, Holzschuh 2006

Siegfried Gissel, *Die Tonarten in der Vokalmusik des 16.*
und 17. Jahrhunderts, in: *Wege zur alten Musik*, Bd. 1,
 Florian Noetzel 2007
 Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen*, Schott 2005,
 deutsch 2007
 Axel Jungbluth, *Praxis der Jazzharmonisation*, Schott 1989
 Axel Jungbluth, *Jazz Harmonielehre*, Schott 2001
 Barbara Kraus, *Orgelunterricht: Reflexionen, Methoden und*
Perspektiven des Unterrichts im künstlerischen Orgel-
spiel, Medien Kontor Hamburg 2007, 3. Aufl. 2009

Barbara Kraus, *Techniken des Orgelübens*, Medien Kontor Hamburg 2004, 5. Aufl. 2009

Andrea Kumpe, *Orgelunterricht für Jugendliche und junge Erwachsene*, Bosse 2014

Olivier Latry und Loic Mallié, *L'oeuvre d'orgue d'Olivier Messiaen: Oeuvres d'avant – guerre*, Carus 2008

Wilhelm Maler, *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*, Bd. 1, Leuckart 2000

Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber 2015

Christiane Michel-Ostertun, *Arbeitsblätter zur Orgel-improvisation: Intonationen – Anleitungen und Tipps für leichte Intonationen auf der Orgel*, Strube 2011

Christiane Michel-Ostertun, *Arbeitsblätter zur Orgel-improvisation: Barock*, Strube 2011

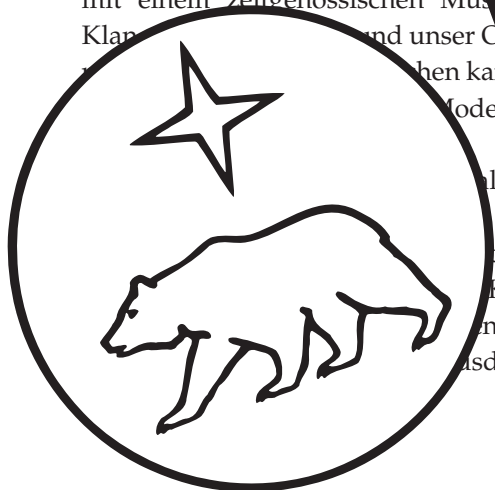
Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition 1911, 3. Aufl. 1922

Christoph Spengler, *Tastatour: Der Weg zur Begleitung Neuer Geistlicher Lieder*, Bärenreiter 2006

Peter Wagner, *Orgelimprovisation mit Pfiß, Lehrgang des Liturgischen Orgelspiels*, Strube 1999

4. NACHWORT

Seine Klientel im Blick, hier wohl besser im Ohr, zu haben, ist für uns Orgelspielende gar nicht so einfach. Einerseits verstehen wir unsere Arbeit als Bildungs- und Auftragsarbeit unserer Kirchengemeinde und Hörerschaft gegenüber. Wir wissen, dass man sich durch einen Umgang mit einem zeitgenössischen Musikstück auch dessen Klang erschließen kann und unser Ohr behutsam mit den Klängen auseinandersetzen kann. Andererseits vollziehen wir auch eine Identifikation mit den Moden und bieten in einem bestimmten Rahmen eine Identifikation an. Als selbstbestimmte Orgelspieler sehen wir den Horizont immer wieder erweitert werden müssen. Wie kann die Kommunikation mit der Hörerschaft eine Identifikation und eine Verständigung ausdrücken?



5. DANK

Mein aufrichtiger Dank für Ermutigung und Unterstützung gilt Thomas Jung und Dr. Stefanie Rogg, sowie in besonders herzlicher Weise Eva und Eugen Rieg.

Ebenso danke ich Prof. Christiane Michel-Ostertun für das Vorwort und ihre klug beratende Expertise.

Ein großes Dankeschön geht an Dr. Odilo Klasen für Durchsicht und konstruktive Kritik und an Meik Impekoven, der mir voller Esprit und Engagement half, die Schwächen der Schule auszumerzen.

Aus tiefer Seele danke ich sowohl Prof. Renate Zimmermann für viele erfüllte Unterrichtsstunden, als auch Prof. Olivier Latry, dessen Improvisationskunst in Notre Dame de Paris mich seit vielen Jahren inspiriert.

4. AFTERWORD

Keeping an eye – or more properly, an ear – on our clients is not really that easy for organists. We know we have a duty to educate our congregations and listeners. We know on the one side from our own experience that if we occupy ourselves for long enough and deeply enough with the familiar contemporary pieces we can adapt their original language and assimilate it into a new musical character, carefully helping our ears to become ever more familiar with new sounds. On the other side, however, we don't want to try to carry away with passing musical fads and we do want to maintain long held traditions.

For me, this emotional balancing act is very stimulating and makes me creative, as it makes me question my own musical expectations and horizons. Music is emotion, music is communication. What about our own artistic identity, our essential emotional and musical expression?

5. ACKNOWLEDGEMENTS

My sincere thanks for encouragement and support go to Thomas Jung and Dr. Stefanie Rogg, as well as Eva and Eugen Rieg.

My warmest thanks also to Prof Christiane Michel-Ostertun for the foreword and her knowledgeable advice and expertise.

Many thanks also to Dr Odilo Klasen for reading this volume and offering constructive criticism and to Meik Impekoven, who, with great authority and while even remaining highly encouraging helped me to eradicate the weaknesses of the book.

I would like to thank my former teacher of improvisation Prof Renate Zimmermann for her many fulfilling

Mein Dank gilt ebenso EDKMD Prof. Richard Mailänder, dem Erzbistum Köln und der Landgraf-Moritz-Stiftung für wertvolle Unterstützung in Wort und Tat.

Ich danke Anthony Sandle, der nicht nur seine außergewöhnliche, leidenschaftliche Musikerbegabung, sondern auch feinen und exquisiten Sinn für sprachliche Genauigkeiten in die englische Übersetzung dieses Bandes eingebracht hat.

Mein Schlussdank gebührt meinem Lektor beim Bärenreiter-Verlag Damian Poloczek. Mit hartnäckiger Zielstrebigkeit und akribischem Sachverstand hat er beide Bände redigiert und mir sein Wissen als passionierter und professioneller Musiker zur Seite gestellt.

lessons and Prof Olivier Latry, whose powers of improvisation at Notre Dame in Paris have been a source of inspiration to me for many years.

Many thanks to Archdiocesan Church Music Director Prof Richard Mailänder, the Archbishopric of Cologne and the Landgraf-Moritz-Stiftung for their support.

My particular thanks, too, must go to Anthony Sandle, who imbued the English translation not only with his exceptional and passionate musicianship but also with his flair for the subtleties of language.

My final thanks go to my editor at Bärenreiter-Verlag Damian Poloczek. With persistent determination and thorough knowledge, he has edited my work and has put his skills at my disposal as a dedicated professional musician.

6. VERZEICHNIS DER RECHTEINHABER

Wir danken den nachfolgend aufgeführten Rechteinhabern, die freundlicherweise einem Ausdruck und einer Bearbeitung ihrer Melodien zugestimmt haben:

GL 28 EG 100, *O Lamm Gottes unschuldig*
Melody: Nikolaus Decius [1523] / Erfurt 1542 /
Wittenberg 1545 / AÖL 1973
© Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut,
Germany

GL 153 EG 178,5 *Herr erbarme dich*
Melody: Heinrich Rohr
© Verlag Herder GmbH, Freiburg

GL 479 *Eine große Stadt ersteht*
Melodie: Josef Anton Saladin
© Verlag Herder GmbH, Freiburg

Die Rechte an allen Bearbeitungen liegen beim
Bärenreiter-Verlag, Kassel.

7. LIST OF RIGHTS HOLDERS

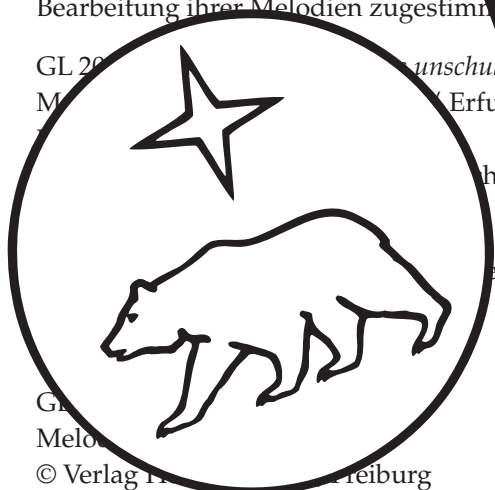
We would like to thank all publishers and institutions who have kindly agreed to an arrangement of their melodies.

GL 28 EG 100, *O Lamm Gottes unschuldig*
Melody: Nikolaus Decius [1523] / Erfurt 1542 /
Wittenberg 1545 / AÖL 1973
© Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut,
Germany

GL 153 EG 178,5 *Herr erbarme dich*
Melody: Heinrich Rohr
© Verlag Herder GmbH, Freiburg, Germany

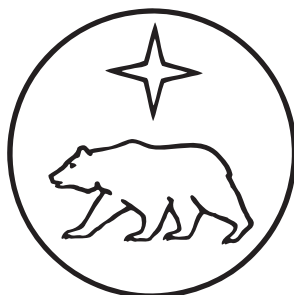
GL 479 *Eine große Stadt ersteht*
Melody: Josef Anton Saladin
© Verlag Herder GmbH, Freiburg, Germany

The rights to all arrangements are held by Bärenreiter-
Verlag, Kassel.



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.