

Iris Rieg

FEUER UND FARBE

FIRE AND COLOUR

Moderne Choralharmonisierung und freie Improvisation

Modern chorale harmonization and free improvisation

Band 2

Volume 2



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

Anmerkungen	11
I RENAISSANCE	
1. Stilmittel der Renaissance	12
2. Modus und Kirchentonart	15
a. Modus I	15
b. Modus II	15
c. Kadenzen I	16
d. Kantonalsatz	17
e. Modus III: Harmonisierungen modaler Tonleitern ohne Obertasten	17
f. Modale und durmolltonale Bestandteile gemischt	22
g. Modus IV: Vorzeichentabellen und Choralbeispiele	23
h. Modus V: Farben und Charakteristika	25
3. Kadenzen II, Verzierungen und Satztechniken in ausgewählter Literatur	26
a. Notenbeispiele aus der Renaissance	27
b. Notenbeispiele aus dem Frühbarock	34
4. Suite der Renaissance bzw. des Frühbarock	36
a. Suite 1. Satz: Choral	40
b. Suite 2. Satz: kolorierter Sopran, dreistimmig	40
c. Suite 3. Satz: Vorimitation und Fugato	43
d. Suite 4. Satz: kolorierter, vierstimmiger Pedalsatz	45
e. Suite 5. Satz: Fugato und vierstimmiger Tenor-Cantus firmus	47
f. Verwendung von Chromatik in ausgewählter Literatur	48
g. Modale Harmonisierung einer chromatischen Tonleiter	48
h. Suite 6. Satz: chromatische Harmonisierungen eines Cantus firmus in Bass und Tenor	50
II DAS BAROCKE CONCERTO	
1. Barockes Concerto 1. Satz: schnell	52
2. Barockes Concerto 2. Satz: langsam	55
3. Barockes Concerto 3. Satz: schnell	56
III DIE KLASSISCHE FRANZÖSISCHE MESSE DES BAROCK	
1. Chorale en taille	59
a. Übung I: vierstimmiger Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal, ohne Verzierungen	59
b. Übung II: fünfstimmiger Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal, ohne Verzierungen	60
c. Übung III: Verzierungen	62
d. Übung IV: Plein Chant mit kontrapunktischem Motiv	63
e. Chorale en taille à 5 mit Verzierungen	64

2.	Duo	67
3.	Trio en dialogue	69
a.	Übung I: punktierter Rhythmus mit diatonischem Motiv; zwei- bis dreistimmig; manualiter	70
b.	Übung II: Choralmotive fugiert, dreistimmig	70
c.	Übung III: einfache Dialogform mit Choralmotiv, dreistimmig; auf zwei Manualen und Pedal	71
d.	Trio en dialogue: anspruchsvolle Dialogform mit Choralmotiv in punktiertem Rhythmus; auf drei Manualen und Pedal	72
4.	Dialogue sur les Grands Jeux	74
5.	Fugue	77
a.	Übung I	77
b.	Übung II zu <i>Fugue sur les Jeux d'anches</i>	78
c.	Fugue à 5	79
6.	Dialogue sur la Trompette et Cromorne	81
7.	Tierce en taille	83

IV DIE FRANZÖSISCHE MODERNE SUITE AUF GRUNDLAGE EINES CHORALS

1.	Suite française moderne: 1. Satz	85
a.	Plein Chant	85
b.	Grave	86
c.	Plein Jeu à la française	87
2.	Suite française moderne: 2. Satz	89
a.	Tierce en taille et Récit de Cromorne	89
b.	Cantilène	91
c.	Duo en canon	93
d.	Petit Plein Jeu	95
3.	Suite française moderne: 3. Satz	96
a.	Flûte d'Écho	96
b.	Übung zu <i>Plainte</i>	97
c.	Plainte	100
d.	Offertoire	102
4.	Suite française moderne: 4. Satz	105
a.	Tierce en taille	105
b.	Récit en taille	107
c.	Scherzo	109
d.	Plein Jeu	113

V ROMANTISCHE HARMONISIERUNG

1.	Romantische Akkordik I	114
2.	Sequenzen	118
3.	Romantische Akkordik II: chromatisches Auseinanderstreben doppelter Akkordtöne	120

4. Sukzessiv progressivere Harmonisierung anhand einer Choralzeile	122
5. Romantische Akkordik III: Tonrepetitionen und chromatische Basslinie	123
6. Romantische Akkordik IV: Vorhaltsbildung und chromatische Rückung	124
7. Moderne Romantiker	125

VI HARMONISIERUNG NACH MAX Reger

1. Regerharmonik I: Auszüge aus den Choralvorspielen	126
2. Regerharmonik II: Der 100. Psalm	131
3. Regerharmonik III: zehn Harmonisierungen derselben Choralzeile	134

VII ZEITGENÖSSISCHE HARMONISIERUNG FRANZÖSISCHER ART

1. Akkordkombinationen, Nonenakkord, Quintalteration und Tritonusbezug	139
a. Akkordkombinationen	139
b. Nonenakkord	140
c. Alterierte Quinte	141
d. Tritonusbezug von Grundakkorden	142
e. Tritonusbezug von Septakkorden	142
2. Begleitende Sixte ajoutée-Akkorde	143
3. Begleitende übermäßige Akkorde bzw. Undezimenakkorde	145
4. Begleitende Terzquartakkorde	146
5. Begleitende Septnonakkorde in Dur	146
6. Begleitende Sekundakkorde	147
7. Begleitende Nonenakkorde	147
8. Septakkorde im Abstand eines Tritonusintervalls	148
9. Mollakkorde im Abstand einer kleinen Terz	149
10. Mollakkorde mit großer Septime	150

VIII CHORALVARIATIONEN NACH MARCEL DUPRÉ

1. Thema	151
2. Tenor-Cantus firmus	152
3. Oktavkanon	152
a. Oktavkanon einfach harmonisiert	152
b. Oktavkanon anspruchsvoller harmonisiert	156
c. Oktavkanon sehr anspruchsvoll harmonisiert	156
4. Chromatisches Scherzo I	158
5. Tanz	159

6.	Chromatisches Scherzo II	159
7.	Chromatisches Scherzo III	161
8.	Pentatonisches Scherzo	162
9.	Quart- und Quintkanon I	163
10.	Quart- und Quintkanon II	165
11.	Quart- und Quintkanon III	166
12.	Zweistimmige Kanonstudien	169
13.	Sekundkanon im Dupré-Stil	171
14.	Fugato	172
15.	Toccata	175
16.	Toccata à la française	180
 IX GREGORIANISCHES VORSPIEL UND CHORALSTEIGERUNGSFUGE		
1.	Vorspiel zum Introitus I mit moderner Harmonisierung	182
2.	Choralsteigerungsfuge als Introitus II oder zum Offertorium	185
 X ORGELSYMPHONIE		
1.	Grundsätzliche Überlegungen vorab	191
2.	Baustein I: kurze Themen und ihre Kombination	193
	a. 1. Satz: Allegro	196
	b. 2. Satz: Andante	198
	c. 3. Satz: Scherzo	200
	d. 4. Satz: Finale	202
	e. Bass-Cantus firmus	204
	f. Sopran-Cantus firmus	208
	g. Alt-Cantus firmus	209
3.	Baustein II	213
	h. Tenor-Cantus firmus	215
4.	Baustein III: entspannende Elemente	219
5.	Baustein IV: Klang und Lage	220
 XI FINALE		
1.	Liedauswahl	223
2.	Notenempfehlungen	224
3.	Buchempfehlungen	225
4.	Dank	225
5.	Verzeichnis der Rechteinhaber	225
6.	Quellenangabe der zitierten Werke	226

CONTENTS

Notes	11
 I RENAISSANCE	
1. Stylistic techniques of the Renaissance	12
2. Mode and church key	15
a. Mode I	15
b. Mode II	15
c. Cadences I	16
d. Cantional setting	17
e. Mode III: harmonizing modal scales without using the upper keys	17
f. Mixed modal and major-minor components	22
g. Mode IV: sign tables and hymn examples	23
h. Mode V: colours and characteristics	25
3. Cadences II, ornamentation and compositional technique in selected literature	26
a. Music examples from the Renaissance	27
b. Music examples from the Early Baroque	34
4. Renaissance or Early Baroque Suite	36
a. Suite 1 st movement: chorale	40
b. Suite 2 nd movement: soprano with diminutions, in three voices	40
c. Suite 3 rd movement: anticipatory imitation and fugato	43
d. Suite 4 th movement: with diminutions in four voices and with pedal	45
e. Suite 5 th movement: fugato and four-part setting with the tune in the tenor	47
f. Use of chromaticisms in selected literature	48
g. Modal harmonization of a chromatic scale	48
h. Suite 6 th movement: chromatic harmonization of a cantus firmus in bass and tenor	50
 II THE BAROQUE CONCERTO	
1. Baroque Concerto 1 st movement: fast	52
2. Baroque Concerto 2 nd movement: slow	55
3. Baroque Concerto 3 rd movement: fast	56
 III THE CLASSICAL FRENCH BAROQUE MASS	
1. Chorale en taille	59
a. Exercise I: four-part Plein Chant with tenor-cantus firmus in the pedal, without ornaments	59
b. Exercise II: five-voice Plein Chant with tenor-cantus firmus in the pedal, without ornaments	60
c. Exercise III: ornaments	62
d. Exercise IV: Plein Chant with contrapuntal motif	63
e. Chorale en taille à 5 with ornaments	64

2. Duo	67
3. Trio en dialogue	69
a. Exercise I: dotted rhythm with diatonic motif; two- to three-voice; manualiter.	70
b. Exercise II: motifs from the chant fugally treated in three voices	70
c. Exercise III: in three voices; simple dialogue form with chant motifs; on two manuals and pedal	71
d. Trio en dialogue: sophisticated dialogue form with chant motif and dotted rhythm; on three manuals and pedal	72
4. Dialogue sur les Grands Jeux	74
5. Fugue	77
a. Exercise I	77
b. Exercise II to <i>Fugue sur les Jeux d'anches</i>	78
c. Fugue à 5	79
6. Dialogue sur la Trompette et Cromorne	81
7. Tierce en taille	83

IV THE FRENCH MODERN SUITE BASED ON A HYMN

1. Suite française moderne: 1 st movement	85
a. Plein Chant	85
b. Grave	86
c. Plein Jeu à la française	87
2. Suite française moderne: 2 nd movement	89
a. Tierce en taille et Récit de Cromorne	89
b. Cantilène	91
c. Duo en canon	93
d. Petit Plein Jeu	95
3. Suite française moderne: 3 rd movement	96
a. Flûte d'Écho.	96
b. Exercise to <i>Plainte</i>	97
c. Plainte.	100
d. Offertoire	102
4. Suite française moderne: 4 th movement	105
a. Tierce en taille	105
b. Récit en taille	107
c. Scherzo	109
d. Plein Jeu	113

V ROMANTIC HARMONIZATION

1. Romantic chords I	114
2. Sequences	118
3. Romantic chords II: chromatic divergence of doubled chord tones	120

4. Successively more progressive harmonization based on a hymn line	122
5. Romantic chords III: repeated notes and chromatic bass lines	123
6. Romantic chords IV: suspended notes and chromatically abrupt modulations	124
7. Modern Romantics	125

VI HARMONIZATION ACCORDING TO MAX REGER

1. Reger harmonic I: excerpts from the hymn preludes	126
2. Reger harmonic II: The 100 th psalm	131
3. Reger harmonic III: ten harmonizations of the same hymn line	134

VII CONTEMPORARY HARMONIZATION IN FRENCH STYLE

1. Chord combinations, ninth chords, fifth-alterations, tritone-relations	139
a. Chord combinations	139
b. Ninth chord	140
c. Altered fifth	141
d. Tritone reference of basic chords	142
e. Tritone reference of seventh chords	142
2. Added sixth chords as accompaniment	143
3. Augmented chords or chords of the eleventh as accompaniment	145
4. Second-inversion dominant seventh chords as accompaniment	146
5. Septnon chords as accompaniment	146
6. Second chords as accompaniment	147
7. Ninth chords as accompaniment	147
8. Seventh chords at the distance of a tritone interval	148
9. Minor third relations from minor chords	149
10. Minor chords with major sevenths	150

VIII HYMN VARIATIONS ACCORDING TO MARCEL DUPRÉ

1. Theme	151
2. Execution of the tune in the tenor	152
3. Canon in the octave	152
a. Canon in the octave: simple harmonization	152
b. Canon in the octave: advanced harmonization	156
c. Canon in the octave: even more advanced harmonization	156
4. Chromatic Scherzo I	158
5. Dance	159

6.	Chromatic Scherzo II	159
7.	Chromatic Scherzo III	161
8.	Pentatonic Scherzo	162
9.	Canon in the fourth and fifth I	163
10.	Canon in the fourth and fifth II	165
11.	Canon in the fourth and fifth III	166
12.	Two-part canon studies	169
13.	Canon in the second in Dupré style	171
14.	Fugato	172
15.	Toccata	175
16.	Toccata à la française	180
IX GREGORIAN PRELUDE AND INCREASING HYMNAL FUGUE		
1.	Prelude to Introitus I with modern harmonization	182
2.	Increasing hymnal fugue as Introitus II or for the Offertory	185
X ORGAN SYMPHONY		
1.	Basic considerations in advance	191
2.	Module I: short themes and their combination	193
a.	1 st movement: Allegro	196
b.	2 nd movement: Andante	198
c.	3 rd movement: Scherzo	200
d.	4 th movement: Finale	202
e.	Execution of the tune in the bass	204
f.	Execution of the tune in the soprano	208
g.	Execution of the tune in the alto	209
3.	Module II	213
h.	Execution of the tune in the tenor	215
4.	Module III: relaxing elements	219
5.	Module IV: Sound and position	220
XI FINALE		
1.	Index of Hymns	223
2.	Recommended music	224
3.	Recommended books	225
4.	Acknowledgements	225
5.	List of rights holders	225
6.	Sources of the works cited	226

ANMERKUNGEN

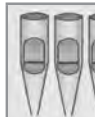
- Die angeführten Lieder entstammen dem im Erzbistum Köln gebräuchlichen Regionalteil des *Gotteslob* (GL) und dem Regionalteil des *Evangelisches Gesangbuch* (EG) für Bayern und Thüringen.
- Sind Harmonien benannt, schreibe ich Durakkorde groß und Mollakkorde klein. Da tonale Zentren in manchen Beispielen kurzfristig wechseln, beziehen sich Akkordbezeichnungen jeweils auf ihre eigene Tonleiter.
- Analog zu damaligen Ausgaben gelten in manchen Notenbeispielen der Renaissance Vorzeichen nicht für den ganzen Takt, sondern jeweils nur für die einzelne Note, vor der das Vorzeichen steht. Gleichwohl tritt im 16. Jahrhundert auch schon unsere heutige Vorzeichenregelung auf, die am Stückanfang bereits Akzidentien festlegt. Ich benutze beide Formen, um Reiz und Vorteil beider Schreibweisen verglichen zu können und um besonders mit den Freiheiten ersterer vertrauter zu werden.
- Im Text beziehe ich mich auch auf Lieder von anderen Komponisten. Aus Platz- und Urheberrechtsgründen war es nicht möglich, diese Noten zum direkten Vergleich zu bringen. Ich bitte dies nachzuverfolgen. Der Leser/Lehrer kann in Harmoniefindungen noch Unterschiede entdecken. Ich finde sie für stilistische Unterschiede und insgesamt vielleicht emotionaler. Daher habe ich das Choral vollständig



Es beißt nicht, will nur gespielt werden!



Du hast flinke Finger und kannst Ideen kreativ umsetzen!



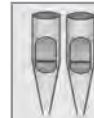
Unerschrockener Profi am Werke!

NOTES

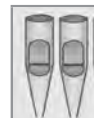
- The hymns used in this book are taken from the hymn book (GL) commonly used in the Archdiocese of Cologne and the hymn book of the Evangelical Church of Bavaria and Thuringia (EG) and *The New English Hymnal* (EH).
 - For the German notation: Capital letters indicate major chords and small ones indicate minor. Sometimes it is difficult to define a principal tonal centre. Therefore chord names refer each time to their own diatonic scale.
 - Analogous to previous editions, in some examples of Renaissance notes the signs do not apply to the whole bar, but only to the individual note. Nevertheless, in the 16th century our current regulation, which already determines a cadential note at the beginning of the piece, was already in use. I employ both forms to compare the appearance and advantage of both spellings and to become more familiar with the freedom of the former.
 - In the text I refer also to literature by other composers. Due to space and copyright reasons it was not always possible to quote longer sheet music for direct comparison. I apologise for that.
- It is important to me not only to provide hints related with short templates for finding harmony, but also to strengthen his or her feeling for stylistic bows, subtle differences in dissonance and overall familiarity with a perhaps emotionally unconventional tonal language. Therefore I have composed many of my pieces to the end and mostly completed the hymn.



It won't bite you, it just wants to be played!



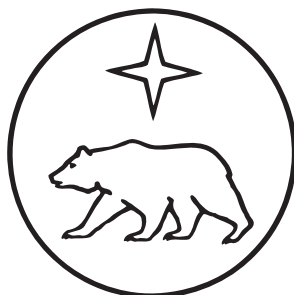
You have quick fingers and can implement great ideas!



You have no fear! Professionals at work!

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.

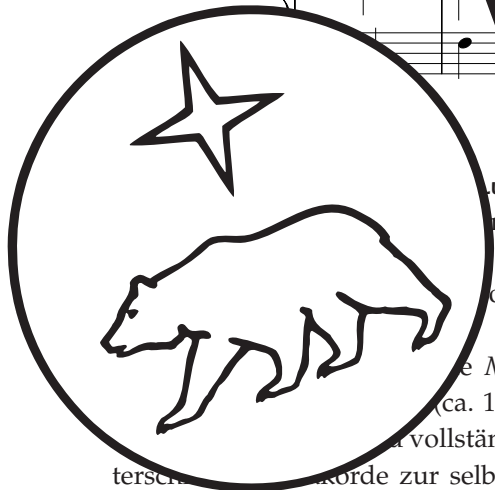
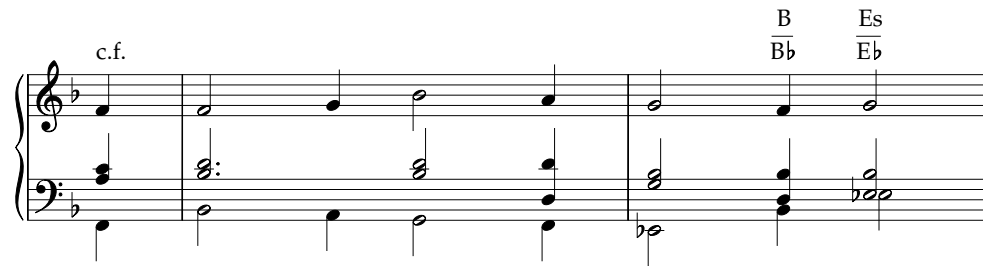


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Ex.
1GL 170, EG 179 *Allein Gott in der Höh sei Ehr*GL 170, EG 179 *Allein Gott in der Höh sei Ehr*

Verschiedene Harmonisierungen einer dorischen Passage auf g im Kontext von F-Dur /
Different harmonizations of a Dorian passage in G in the context of F major



luther und Autoren der
nchthon, Decius, Lei-
on Claude Goudimel

de Messe de Notre Dame
(ca. 1300–1377): Kyrie z. B.

der vollständigen Akkorden; un-
terschiedliche Akkorde zur selben Zeit; Septakkorde
mit Quinte im Bass, Stimmkreuzungen, Parallelen von
Sekund, Quinte oder Oktave

- *In Nomine* für Orgel von **John Bull** (1562–1628): ständiger Taktwechsel, Motivimitation auf engstem Raum, häufiger Wechsel des Tongeschlechtes, harmonische Ganztonfortschreitungen
- *Tanndernack* für Orgel von **Paul Hofhaimer** (1459–1537): kammermusikalische Virtuosität auf kleinstem Raum
- *The Mulliner Book* und
- *Hir Virginall Booke* für Cembalo
- *Tristis est anima* von **Carlo Gesualdo** (1566–1613): Querstände, Stimmkreuzungen, harmonische Freiheiten; emotional besonders große Ausdrucksstärke

📖 Musical examples

- monophony: tunes of Martin Luther and authors of the Reformation such as Agricola, Melanchthon, Decius, Leisentritt, Isaac, Senfl, Zwingli
- polyphony: *Genfer Psalter* by **Claude Goudimel**: psalm settings from 1565
- compare the medieval *Messe de Notre Dame* by **Guillaume de Machaut** (ca. 1300–1377): the Kyrie, for example, with incomplete and complete chords; different chords playing at the same time, seventh chords with fifth in the bass, crossed parts, parallels of second, fifth or octave
- *In Nomine* for organ by **John Bull** (1562–1628): constant change of time signature, imitation of motifs in the tightest of spaces, frequent changes of mode, harmonic whole-tone progressions
- *Tanndernack* for organ by **Paul Hofhaimer** (1459–1537): chamber music virtuosity in the smallest of spaces
- *The Mulliner Book* and
- *Hir Virginall Booke* for harpsichord
- *Tristis est anima* by **Carlo Gesualdo** (1566–1613): false relations, voice crossing, harmonic licence; great expressiveness

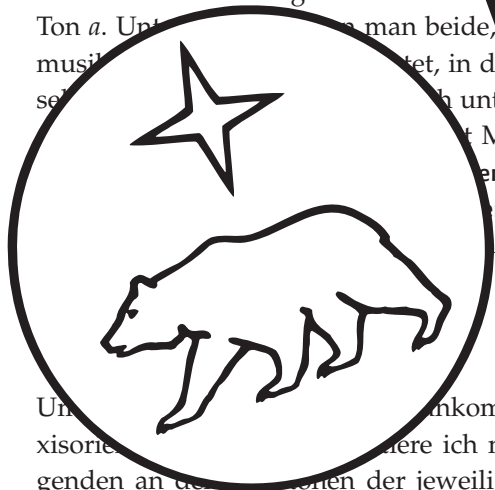
2. MODUS UND KIRCHENTONART

a. Modus I

In gängiger Unterrichtsliteratur gilt der Begriff **Modus** als lateinisches **Synonym für Kirchentonart**. Anders als heute üblich, wurde ein Modus in alter Zeit jedoch nicht durch die Lage seiner Halbtonschritte bestimmt, sondern z.B. mit Hilfe seines **Umfangs**. Dieser ging meist nicht über eine Oktave hinaus. Je nach Beginn der Tonleiter wurde zwischen plagalem und authentischem Modus unterschieden. Grund- bzw. **Schlussston, Rezitationsebene und vor allem emotionaler Gehalt charakterisierten einen Modus**, und seine Melodieformeln waren den musikalischen Menschen der Renaissance vertraut. In heutiger Praxis wird kaum mehr zwischen plagalem und authentischem Modus unterschieden, da dessen Identifizierung anhand seiner *Repercussa* (Rezitationston) weniger gebräuchlich ist.

► Konkret bedeutet das:

Die hypodorische Leiter auf dem Ton *a* gibt ohne Obertasten dieselbe Tonfolge wie eine äolische Leiter auf dem Ton *a*. Um sie zu erhalten, man beide, wenn man ihren musikalischen Charakter feststellt, in dem sie zwar den selben Umfang haben, sich aber in unterschiedlicher Weise unterscheiden. Der Modus findet sich es in der Lage seiner Halbtonschritten und die Repercussa (Rezitationston) – außen vor.



Um die Sache unkompliziert und praxisorientiert zu halten, werde ich mich also im Folgenden an die Tonreihen der jeweiligen Tonleiter. Da in vielen meiner angeführten Musikbeispielen sowohl modale als auch tonale Passagen erscheinen, möchte ich daran erinnern, wie wir in **Kirchentonarten improvisieren** können. Dabei gibt es mehrere Wege der Annäherung. Ich nenne zwei:

Verwendest Du **Tonleitern ohne Obertasten**, stehen Dir bereits alle Kirchentonarten zur Verfügung. Spielst Du z.B. eine Tonleiter ab Ton *c* mit den Halbtonen zwischen den Stufen 3–4 und 7–8, erklingt entweder C-Dur oder C-Ionisch. Im ersten Fall denkst Du in durmolltonalem Zusammenhang, im zweiten Fall in modalem Kontext. Nützliche Tabellen hierzu findest Du weiter unter bei e.

2. MODE AND CHURCH KEY

a. Mode I

Although the term **mode** has several meanings, in modern pedagogical material, it most often refers to the **church modes**. Unlike in today's practice, in the Middle Ages and Renaissance, mode was not determined by the position of semitones, but rather by other factors, including **range**. Church modes usually did not exceed one octave and were labelled "authentic" or "plagal" depending on the position of the final within that span. The **final** (or principal tone), **recitation tone**, and **above all emotional content were characteristic for the individual modes**. Their melodic formulas were familiar to the musical people of the Renaissance. In modern practice there is hardly any distinction made between authentic and plagal mode, since its identification is less common, especially on the basis of its *Repercussa* (recitation tone).

► In concrete terms that means:

The Hypodorian scale on note A produces the same sequence of notes as A-lydian on note A without sharp keys. Each can be distinguished if one considers their musical context in which they both have F as their final, but different recitation tones. However, when we improvise with modes at the keyboard it is more practical to orient ourselves by means of the position of the semitones in the given scale and to leave aside any consideration of the recitation tone.

b. Mode II

In order to keep the determination of church modes uncomplicated and practically oriented, I will continue to define mode on the basis of the position of the semitones within the scale. As both modal and tonal passages appear in many of my music examples, I would like to remind you, how we can **improvise in church modes**. There are several ways of approach. Here are two of them:

If you use scales **without sharp keys**, all the church modes are already available. For example, if you play a scale from tone C with semitones between steps 3–4 and 7–8, you have either C major or Ionian in C. In the first case you think in major-minor tonality, in the second case in modal tonality. Useful tables can be found below at e.

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

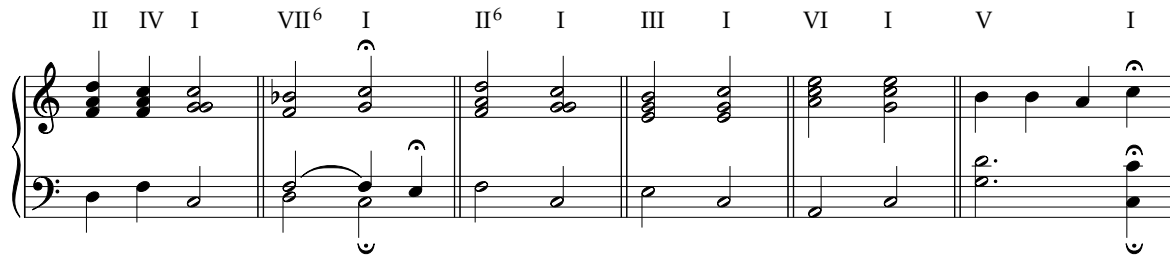
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

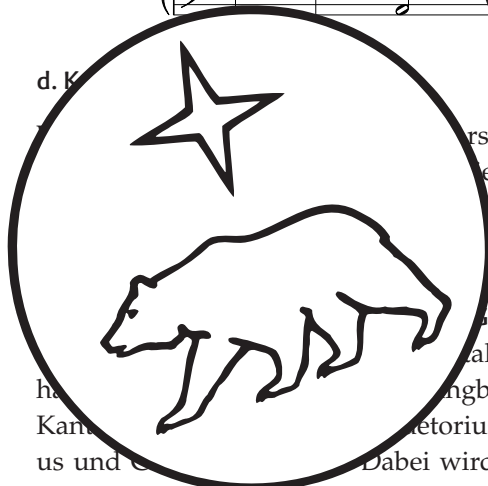
Beispiele modaler Schlusswendungen in C-Ionisch / Modal cadences in C Ionian



Tonale Schlusswendung in a-Moll / Tonal cadence in A minor



Beispiele modaler Schlusswendungen in A-Äolisch / Modal cadences in A Aeolian



d. K. ... stimmigen cantio-
ne Texterfindlich-
grund rückt, und
inhalt im Kirchen-
schon sich durch
Grundakkorden of
akkorden und Vor-
he. ... ngbuch stehen etliche
Kant. ... etorius, Melchior Vulp-
ius und ... Dabei wird der Leitton nicht
immer aufwärts geführt, seine Auflösung vielmehr von
einer anderen Stimme übernommen wird, wie in EG 29
oder EG 140.

Oft wird auch die **plagale Kadenz** verwendet, so in
EG 69, T. 3. Wir finden noch Stimmkreuzung und Quint-
parallele, z.B. in EG 103, T. 4. Auch stehen archaische
Klänge ohne Terz wie in EG 103, T. 6, in Nachbarschaft
von Sixte ajoutée-Akkorden wie in EG 103, T. 3.

e. Modus III: Harmonisierungen modaler Tonleitern ohne Obertasten

Spielst Du eine **Tonleiter** ohne Obertasten ab Ton *d*, be-
findest Du Dich in der Kirchentonart D-Dorisch. Ihre
Halbtöne liegen zwischen den Stufen 2–3 und 6–7. Ab
Ton *e* ohne Obertasten erhältst Du Phrygisch mit den
Halbtönen der Stufen 1–2 und 5–6. Die Leiter ab Ton *f* er-

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

f. Cantional setting

Let us take a look at sixteenth-century polyphonic can-
tional settings which emphasise the **textual comprehen-**
sibility of the hymn and which is still a practical part of
church music studies today. Cantional settings are char-
acterised by the use of **root position chords** – often also
without third – with first inversion chords and suspen-
sions appearing less frequently. In the Protestant hymn-
nal, for example, there are several cantional settings by
Michael Praetorius, Melchior Vulpus and Claude Gou-
dimel. The **leading note** is not always resolved upwards,
its resolution is rather adopted by another voice, see
EG 29 or EG 140.

There are **plagal cadences** used, for example in EG 69,
bar 3. We still find voice crossings and fifth parallels, see
EG 103, bar 4. Also, archaic chords without thirds, for
example in EG 103, bar 6, appear next to added sixth
chords, for instance in EG 103, bar 3.

e. Mode III: harmonizing modal scales without using the upper keys

If you start on D and play a **scale**, without incorporating
any upper keys, you are in the church mode D Dorian. Its
half tone steps lie between notes 2–3 and 6–7. Playing a
scale starting on E and without black keys, you have the
Phrygian mode, with semitones at steps 1–2 and 5–6. A

gibt Lydisch, die ab Ton *g* Mixolydisch, ab Ton *a* erklingt Äolisch und ab Ton *h* Lokrisch. Das exotisch klingende Lokrisch wird gerne im Jazz verwendet, ist jedoch für unsere Zwecke wegen des anfänglichen Tritonusakkords zur Dreiklangsbildung ungeeignet.

Vergegenwärtige Dir die Halbtöne Deiner jeweiligen Tonleiter. Sollte deren Lage weder zu einer Durmolltonart noch zu einer Kirchentonart passen, gibt es noch andere Lösungen unseres abendländischen Kulturkreises wie den „Wanderton“ *Tonus peregrinus*, Pentatonik, Ganztonleiter, Chromatik, oder z. B. von Olivier Messiaen und anderen zeitgenössischen Komponisten wie Ludger Vollmer erfundene Tonleitern.

Vergleiche hierzu in Band 1 Bsp. 65, 66: 18 verschiedene Tonleitern auf *d*.

Die Wirkung von Kadenzten fällt naturgemäß unterschiedlich stark und unterschiedlich bindend aus. Sie hängt von der verwendeten Tonleiter ab, davon, wie zwingend der Schlussakkord angestrebt wird, welche Stellung und Lage der Akkorde benutzt werden und wie stark z. B. der emotionale Gehalt des Modus zur Geltung kommt. Oft wurden Kadenzten in der Renaissance diminuiert und aneinandergereiht, wobei Synkopen im Sopran vorkamen. Die Schlusswendungen verzichteten jedoch größtenteils auf die Harmonik in den Vor-

scale beginning on F without black keys is Lydian; from G, Mixolydian; from A, Aeolian; and from B, Locrian. The exotic-sounding Locrian mode is often used in jazz, for example, but because of the tritone-chord in the beginning it is awkward for triad formation.

Consider the semitones of your particular scale. If their position does not match either a major-minor key or a church key, there are other possibilities within the realm of occidental music, such as the wandering *Tonus peregrinus*, pentatonic or whole-tone scales, chromatics, or scales invented by Olivier Messiaen and other contemporary composers such as Ludger Vollmer for example.

Compare volume 1, exs. 65, 66: 18 different scales on the tone D.

Cadences vary in terms of strength and degree of closure. It depends on mode positions and functions of the chords involved and how emotional context is applied. In the Renaissance music cadences were often ornamental, with syncopations being particularly popular in the soprano voice. The cadences of my next example, however, mostly leave out rhythmic finessing in order to foreground the harmonic.

ungen der dorischen Tonleiter mit den Halbtönen zwischen 2–3 und 6–7 /
ions of the Dorian scale with semitones between the 2nd & 3rd and
ees of the scale

VII I III II V IV VII⁶ I

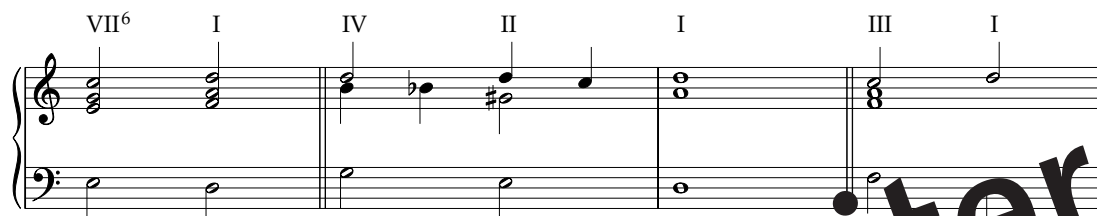
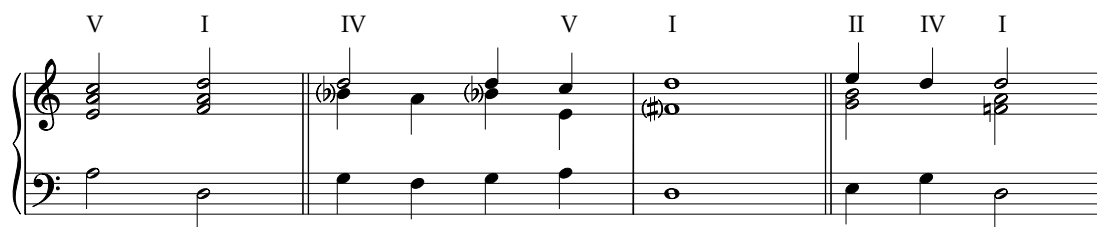


In der Praxis sollten sich zu modalen Gesängen improvisierte Orgelvorspiele flexibel dem jeweils gewählten Anfangston anpassen können. Finde eine weitere Harmonisierung der dorischen Leiter auf *c*.

In practice, organ preludes improvised to modal chants should be able to adapt flexibly to the respective chosen opening note. Find a further harmonization of a Dorian scale on C.



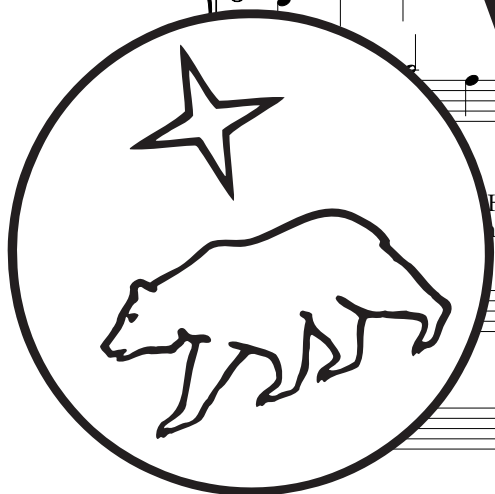
Modale Kadenzen in D-Dorisch / Modal cadences in D-Dorian



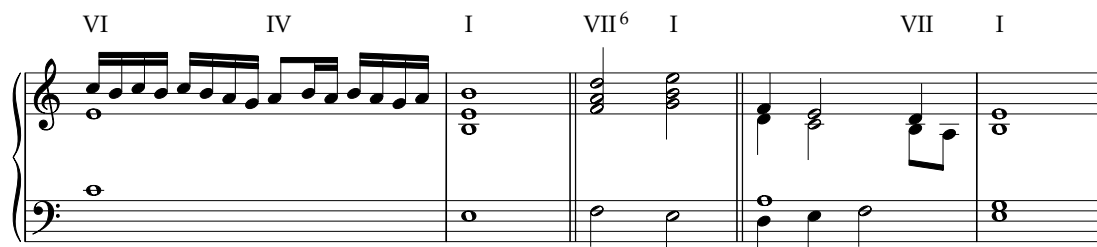
2. Harmonisierungen der phrygischen Tonleiter mit den Halbtönen zwischen 1st und 2nd und 5th & 6th /
2. Harmonizations of the Phrygian scale with semitones between the 1st & 2nd and 5th & 6th degrees of the scale



Ex.
3b

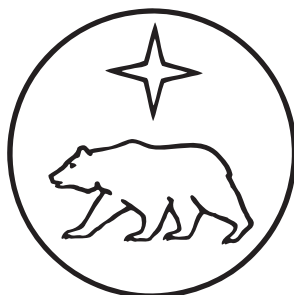


Modale Kadenzen in E-Phrygisch / Modal cadences in Phrygian on E



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.

4. Harmonisierungen der mixolydischen Tonleiter mit den Halbtönen zwischen 3–4 und 6–7 /
 4. Harmonizations of the Mixolydian scale with semitones between the 3rd & 4th and 6th & 7th
 degrees of the scale

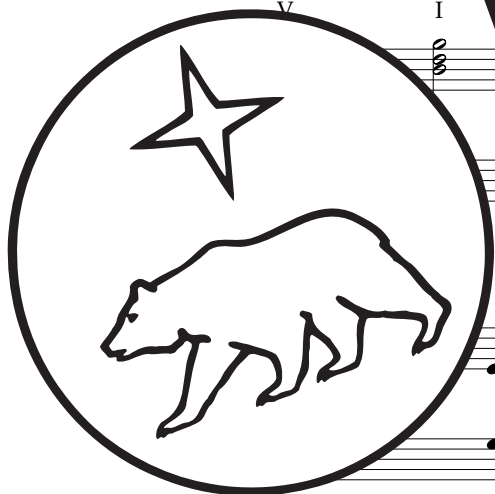
VII VI II I IV VII⁶ I VII II V I

Ex.
3d

- Finde eine andere Harmonisierung der mixolydischen Tonleiter auf c. /
 Find another harmonization of the Mixolydian scale on C.

Modale Kadenzen in G-Mixolydisch / Modal cadences in Mixolydian on G

V I V VII I IV I

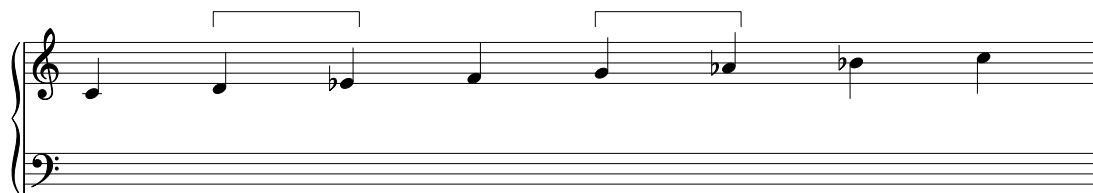


5. Harmonisierungen der äolischen Tonleiter mit den Halbtönen zwischen 2–3 und 5–6 /
 5. Harmonizations of the Aeolian scale with semitones between the 2nd & 3rd and 5th & 6th
 degrees of the scale

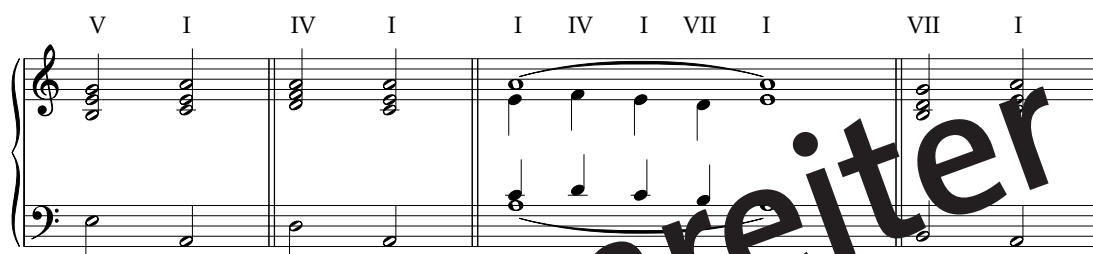
V I VII VI III I III⁶ III VI V I

Ex.
3e

Finde eine andere Harmonisierung der äolischen Tonleiter auf c. /
Find another harmonization of the Aeolian scale on C.



Modale Kadenzen in A-Äolisch / Modal cadences in A Aeolian



f. Modale und durmolltonale Bestandteile gemischt

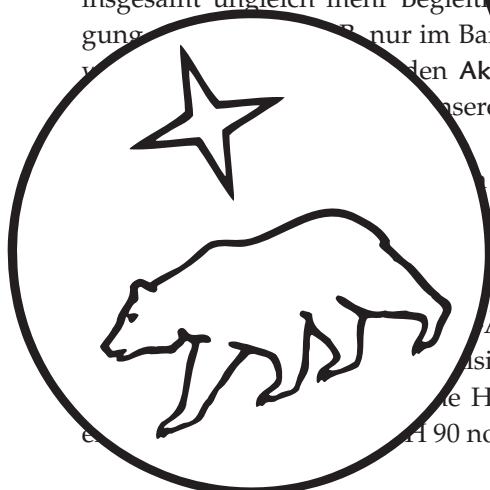
Viele der folgenden Literaturbeispiele enthalten sowohl modale als auch durmolltonale Akkorde. Damit stehen insgesamt ungleich mehr Begleitharmonien zur Verfügung, die man nicht nur im Barockstil improvisieren kann, sondern auch in unserer heutigen Sprache.

Man kann also den Akkordvorrat beider Systeme kombinieren. Siehe z.B. GL 44/EG 369 *Wer ist der Herr, der uns zu sich ruft* in g-Moll. Oder unter GL 289 bzw. EG 85 *O Haupt voll Blut und Wunden* in A-Äolisch (harmonisiere mit Ton G) oder C-Moll. Die Harmonisierung ist im Ex. 4 notiert.

Mixed modal and major-minor components

Many of the following examples include both modal and major-minor tonalities. Thus we have a lot more harmonies at our disposal than if we were to improvise strictly, for instance, in a Baroque style. We can use chords from both vocabularies of both systems and transfer them into our current tonal language. You will be delighted to find out how refreshing this can sound!

See GL 44/EG 369 *Wer ist der Herr, der uns zu sich ruft* in G minor. Or GL 289/EG 85 *O Haupt voll Blut und Wunden* in A Aeolian (harmonize with the note G) and A minor (harmonize with the note G-sharp) or C major. Its harmonization is written out in *The new English Hymnal* under EH 90.



GL 147, EG 155 *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

GL 147, EG 155 *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*

Die Funktionsziffern der modalen oder durmolltonalen Phrasenschlüsse beziehen sich auf den jeweiligen Binnenschlussakkord und nicht auf die Grundtonart. /
The cord position at the phrase endings refer in each case to the closing chord and not to the basic key.

Ex.
4

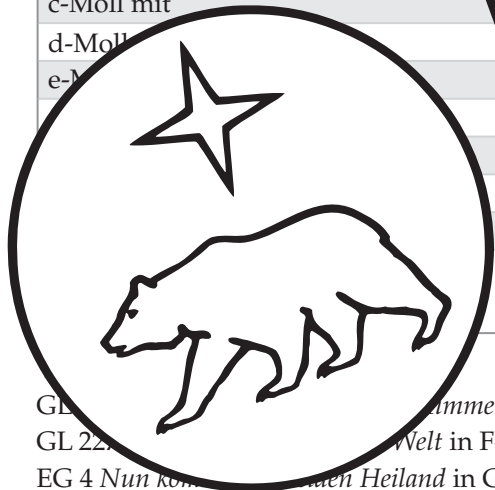




g. Modus IV: Vorzeichentabellen und Choralbeispiele

Eine zweite Herangehensweise an Kirchentonarten besteht im Benutzen einer **Tabelle**, die Du auswendig lernen kannst oder Dir z.B. an Deine Üborgel heftest. **Ausgehend von der jeweils vertrauten Dur- oder Molltonart** erkennt man schnell, mit wieviel Vorzeichen modal improvisiert werden kann, um konsequent in einer bestimmten Kirchentonart zu spielen. Ich habe nur einige Tonarten beispielhaft und unabhängig von den Tönen der Leiter aufgeführt, die Tabelle lässt sich also ergänzen.

Dorisch: 1. Ton	
Halbtöne zwischen den Stufen 2–3 und 6–7	
Tonleiter auf <i>d</i> ohne Obertasten	
c-Moll mit	2♭
d-Moll mit	0
e-Moll mit	2♯
f-Moll mit	3♭
g-Moll mit	1♭
a-Moll mit	1♯
b-Moll mit	3♯



GL 227 *Im Himmel auf in D-Dorisch*
 GL 227 *Welt in F-Dorisch*
 EG 4 *Nun komm der Heiland in G-Dorisch*

Phrygisch: 3. Ton	
Halbtöne zwischen den Stufen 1–2 und 5–6	
Tonleiter auf <i>e</i> ohne Obertasten	
e-Moll mit	0
fis-Moll mit	2♯
g-Moll mit	3♭
a-Moll mit	1♭
h-Moll mit	1♯
cis-Moll mit	3♯
d-Moll mit	2♭
Kreuztonarten: –1♯	
B-Tonarten: +1♭	

Vergleiche:

GL 277 in D-Phrygisch

EG 299 in E-Phrygisch *Aus tiefer Not*

g. Mode IV: sign tables and hymn examples

A second approach to church modes is to use a **table** that you memorize or attach to your instrument. **Using the more familiar major and minor keys as a point of reference**, you will quickly recognize how many sharps or flats you need for a given church mode. I have listed only a few keys by way of example, but independently of the tones of the scale, so the table can be supplemented.

Dorian: 1st mode	
Semitones between steps 2–3 and 6–7	
Scale on D without upper keys	
C minor with	2♭
D minor with	0
E minor with	2♯
F minor with	3♭
G minor with	1♭
A minor with	1♯
B minor with	3♯
sharp keys: +1♯	
flat keys: –1♭	

See:

EH 519 *Victimae paschali*: Dorian in F

Phrygian: 3rd mode	
Semitones between steps 1–2 and 5–6	
Scale on E without upper keys	
E minor with	0
F-sharp minor with	2♯
G minor with	3♭
A minor with	1♭
B minor with	1♯
C-sharp minor with	3♯
D minor with	2♭
sharp keys: –1♯	
flat keys: +1♭	

See:

EH 268 *Pange lingua*: Phrygian in E

EH 59 *Now is the healing*: Phrygian in E

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.

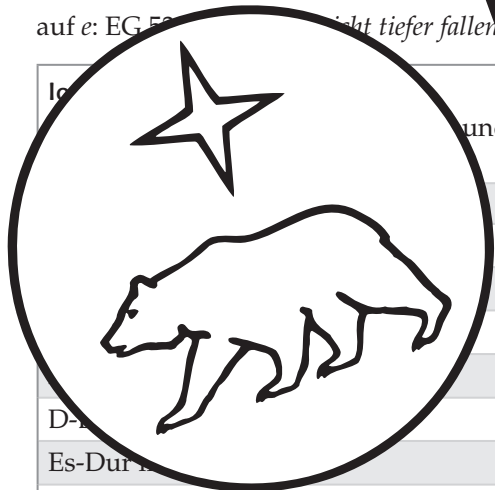
Vergleiche:

GL 322 *Ihr Christen, singet hocheufreut* in Fis-Äolisch

EG 278 *Wie der Hirsch* in D-Äolisch

Lokrisch: Halbtöne zwischen den Stufen 1–2 und 4–5 Tonleiter auf <i>h</i> ohne Obertasten	
h-Moll mit	0
c-Moll mit	5 $\flat$
d-Moll mit	3 $\flat$
e-Moll mit	1 $\flat$
f-Moll mit	6 $\flat$
gis-Moll mit	1 $\sharp$
g-Moll mit	4 $\flat$
a-Moll mit	2 $\flat$
Kreuztonarten: –2 $\sharp$ B-Tonarten: +2 $\flat$	

Ein lokrisches Lied im katholischen *Gotteslob* ist mir nicht bekannt, da der zur Leiter gehörende Grundklang z.B. *h-d-f* vermindert ist und sich schwer als Schlussakkord setzen lässt. Im EG findest Du eine lokrische Melodie auf *e*: EG 535 *Du kannst nicht tiefer fallen*.



Ionian: 1 st mode Semitones between steps 3–5 and 4–8 Scale on C without upper keys	
C major with	0
C minor with	1 $\sharp$
A major with	3 $\sharp$
B-flat major with	2 $\flat$
F major with	1 $\flat$
D major with	2 $\sharp$
E-flat major with	3 $\flat$
E major with #-b-keys: like the respective major key	4 $\sharp$

Ionische Kadenzen findest Du in Bsp. 2. Die ionische Tonleiter auf *c* entspricht dem Tonvorrat von C-Dur. Vergleiche GL 237, EG 24 *Vom Himmel hoch*.

h. Modus V: Farben und Charakteristika

Kannst Du subjektiv Farben der einzelnen Modi unterscheiden bzw. einen **Helligkeits- oder Dunkelheitsgrad** heraushören? Ich empfinde z. B. Lydisch als helle Farbe, da es mit Ionisch und Mixolydisch dem vertrauten Dur ähnelt. Im Gegensatz dazu höre ich Phrygisch als dunkle Tonart, da diese Leiter sofort mit einem emotional trübenden Halbton beginnt.

See:

EH 125 *O filii et filiae*, Aeolian in G

Locrian: Semitones between steps 1–2 and 4–5 Scale on B without upper keys	
B minor with	0
C minor with	5 $\flat$
D minor with	3 $\flat$
E minor with	1 $\flat$
F minor with	6 $\flat$
F-sharp minor with	1 $\sharp$
G minor with	4 $\flat$
A minor with sharp keys: +2 $\sharp$ flat keys: –1 $\flat$	2 $\flat$

I do not find a Locrian song in the Catholic hymn book *Gotteslob*, since the “tonal” chord is diminished (e.g. B–D–F) and is thus difficult to use as the final chord. In the hymn book of the Evangelical Church you will find a Locrian melody on *c*: EG 535 *Du kannst nicht tiefer fallen*.

Ionian: 1st mode Semitones between steps 3–5 and 4–8 Scale on C without upper keys	
C major with	0
C minor with	1 $\sharp$
A major with	3 $\sharp$
B-flat major with	2 $\flat$
F major with	1 $\flat$
D major with	2 $\sharp$
E-flat major with	3 $\flat$
E major with #-b-keys: like the respective major key	4 $\sharp$

Ionian cadences can be found in ex. 2. The Ionian scale on C is identical in terms of pitch collection to C major. See, for example, second tune *From east to west*.

h. Mode V: colours and characteristics

Can you subjectively distinguish the colours of different modes, or hear gradations of **brightness or darkness**? I find that the Lydian mode, for instance, to be light in colour, as it resembles the familiar major tonality, as does Ionian and Mixolydian. In contrast, I hear the Phrygian mode as a dark key, as this scale immediately begins with a cloudy semitone.

Wenn Dich interessiert, welche **Wirkung die einzelnen Modi** auf Menschen der Renaissance hatten, ist im Literaturverzeichnis **Johannes Menke** angeführt: Als Musiktheoretiker widmet er sich den emotionalen Beschreibungen und Charakteristika der Modi sowie der überbordenden Fülle von **Kadenzklauseln** anhand mehrerer Traktate der Renaissance.

Ich gehe davon aus, dass die meisten von uns Musikerinnen und Musikern auf Instrumenten mit gleichstimmiger Stimmung üben und seltener Zugang zu historisch gestimmten Orgeln haben. Trotzdem interessieren mich Deine Erfahrungen bezüglich des **emotionalen Gehaltes modaler und durmolltonaler Tonarten**. Was hältst Du von folgender These?

Je mehr Kreuzvorzeichen eine durmolltonale Tonart hat, umso heller und strahlender klingt sie. Je mehr $\flat$ -Vorzeichen sie erfordert, umso dunkler und weicher wirkt sie.

3. KADENZEN II, VERZIERUNGEN UND STIMMFÜHRUNGSTECHNIKEN IN AUSGEWÄHLTER LITERATUR



Im Barock durchliefen Komponisten der Barockzeit die Werke der Renaissance und wurden von der Musik beeinflusst. Ein Beispiel: Wenn man z.B. in der Messe de Notre Dame von Claude Goudimel (1514–1572) die Organe und Stimmen parallel und gleichzeitig notiert, so klingen sie. Des Weiteren ohne Terz sowie Stimmkreuzungen. Die wichtigste und tiefste Stimme im vierstimmigen Beispiel ist dabei der Tenor, der den Cantus firmus vorträgt.

Im französischen Sprachgebiet stellt der reichhaltige und berühmte *Psalter* Claude Goudimels (1514–1572) ein thematisches Schwergewicht dar. Viele seiner vierstimmigen Sätze mischen modalen und tonalen Vorrat, zeigen Schlussakkorde ohne Terz, expressive Querstände und viele Kostbarkeiten mehr. Wirf einen Blick hinein!

Ein wundervolles Beispiel für die Verwendung paralleler Sextakkorde und eleganter Stimmführung, vgl. **Fauxbourdon**, liefert uns **Guillaume Dufay** (1400–1474) in seiner *Missa L'homme armé*. Sextakkorde haben von Natur aus weniger stabilisierende Wirkung als beispielsweise ein Grundakkord in Oktavlage. Welche emotionale Reaktion mag ein Komponist wohl bei seinen Zuhörern erzielen, wenn er nun mehrere Sextakkorde aneinanderreihet?

If you are interested in what **effect the individual modes** had on people in the Renaissance, you can read **Johannes Menke**, who is listed in the bibliography: as a music theorist he dedicates himself to the emotional descriptions and characteristics of the modes, as well as the exuberant abundance of **cadenza clausulas** on the basis of several treatises from the Renaissance.

I assume that most of us musicians practice on instruments with equal tuning and have less access to historically tuned organs. Nevertheless, I am interested in your experiences regarding the **emotional content of modal and major-minor keys**. What do you think of the following thesis?

In the context of a major or minor key: the more sharps there are in the key signature, the brighter and harsher it sounds. The more flats there are, the darker and softer it feels.

3. CADENZES, ORNAMENTATION AND COMPOSITIONAL TECHNIQUE IN SELECTED LITERATURE

Just as Baroque composers learned from Renaissance works, Renaissance composers were influenced by earlier music. In medieval works, such as Guillaume de Machaut's *Kyrie of the Mass de Notre Dame* from the 14th century, we find the typical organum-like parallel **fifths and octaves** and even **parallel seconds**. For instance, the notes C and C-sharp appear simultaneously and, given the harmonic context, this results in C major and A major being heard together. Furthermore, there are passages in which the chords **lack a third**. **Voice crossings** can also be found. These characteristics would eventually shape Renaissance music. The most important and lowest voice in the four-part example is the tenor performing the cantus firmus.

On the theme of mixing modal and tonal harmony, the famous *Psalter* of Claude Goudimel (1514–1572) offers a wonderfully rich example from the French-speaking realm. Many of his four-voice compositions mix modal and tonal harmonies, show final chords without thirds, expressive false relations, and many more treasures. Take a look inside!

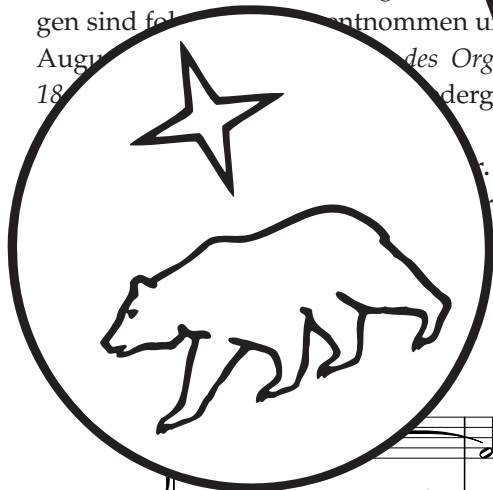
Guillaume Dufay (1400–1474) in his *Missa L'homme armé*, provides us with a wonderful example of the use of parallel sixth chords, cf. **Fauxbourdon**, and elegant voice leading. By nature, sixth chords are less stable than, for example, a chord in root position. What emotional result might a composer intend for in his audience if he were to string together several sixth chords?

Rufen wir uns in Erinnerung, dass die musikalisch schillernde Zeit der Renaissance Ende des 16. Jahrhunderts im Umbruch ist und vom Übergang der polyphon geprägten, instrumental ausgerichteten *Prima pratica* zur sanglichen, textverständlichen Monodie der *Seconda pratica* des Barock gekennzeichnet wird. Gleichwohl bleibt – trotz nunmehr organischer und fließender Stimmführung – die Freude an vielfältiger Bildung von Synkopen erhalten.

a. Notenbeispiele aus der Renaissance

Beim Studium geeigneter Literatur sind mir zahlreiche Wendungen aufgefallen, die die in der kirchenmusikalischen Praxis oft anzutreffende durmolltonal geprägte Hörerwartung durchbrechen. Auf sie möchte ich im Folgenden eingehen. Da etliche Beispiele im Original in einer Tabulatur notiert sind, greife ich auf August Gottfried Ritter zurück, der sie in die heutige Notation übertragen hat.

Der Organist, Komponist und Herausgeber Jacob Paix veröffentlichte Ende des 16. Jahrhunderts zwei bedeutende Tabulatursammlungen. Eine dieser Sammlungen sind folgende entnommen und nach Gottfried August Ritter in *Die Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert* wiedergegeben:



Beachte die Bildung der Zwischenkadenz in F-Dur in T. 21/22, für die ein Sextakkord in e-Moll verwendet wird. Interessanterweise beginnt das Werk in G-Dorisch, endet aber in D-Dur. Es wechselt so häufig die Akkordfarben, dass ich versucht bin, von einem **harmonischen Chamäleon** zu sprechen. Im *Evangelischen Gesangbuch* steht die Melodie in E-Äolisch.

Das vierstimmige kurze Stück *Deo gratias* aus dem Jahr 1531 und von Pierre Attaignant herausgegeben endet in Oktaven.

Let us recall that the musically dazzling period of the Renaissance at the end of the 16th century was in a state of transformation, characterized by the change from the polyphonic, instrumentally oriented *Prima pratica* to the singing, text-centred monody of the *Seconda pratica* of the Baroque. Nevertheless, despite the now naturalistic and flowing singing voice, the joy of creating a variety of syn-copations continues to shine through.

a. Music examples from the Renaissance

While studying suitable literature, I noticed numerous turns of phrase that break through the major-minor tonal listening expectations often encountered in church music practice. I would like to discuss them in the following. Since quite a few examples in the original are notated in tablature, I refer back to August Gottfried Ritter, who transcribed them into today's notation.

The organist, composer and editor Jacob Paix published two important tablature collections at the end of the 16th century. The following bars are taken from one of these collections and reproduced after *Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert* by Gottfried August Ritter, Volume II, no. 67:

From Jacob Paix *Tabulaturbuch* 1583, p. 30
EG 195 *Evangelisches Gesangbuch*, *Herz bei deinem Wort*

Modale Kadenz in F /
Modal cadence in F

C
5
C/G

e
3
Em/G F

Note the intermediate cadence formation in F major in bars 21–22, for which an E minor first inversion chord is used. Interestingly, the piece begins in G-Dorian, but ends in D major. The chord colours change so often that it conjures up a sort of **harmonic chameleon** in my imagination. In the Protestant hymnal EG the tune sounds in E Aeolian.

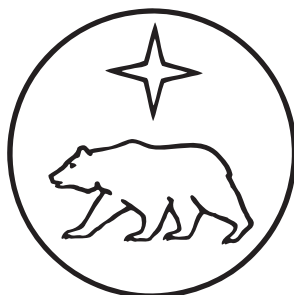
The four-part short piece *Deo gratias* edited by Pierre Attaignant in 1531 ends in octaves.



Ex.
5

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.

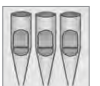
Media vita in morte sumus, ein weiteres Werk von **Simon Lohet**, steht in G-Dorisch. Dabei verwendet Lohet in spannendem Wechsel **modale und durmolltonale Kadenz**en. In fast jedem Takt sind Akzidentien zu finden und zeugen von farbigem Gestaltungswillen. Zur leichteren Lesbarkeit habe ich Auflösungszeichen sinngemäß ergänzt. Wir finden Sext-, Quartsext- und kleine und große Septakkorde. Die Melodie, höchst kunstvoll von den übrigen Stimmen antizipiert, liegt im Bass. **Vorhaltsquartsextakkorde** werden bewusst platziert, um Hörerwartungen aufzubauen oder zu enttäuschen. Die kurze **Stimmkreuzung** zwischen Alt und Tenor in T. 3 resultiert aus der Gegenbewegung der Stimmen und ist satztechnisch unproblematisch.

Simon Lohet, *Media in vita* (Ritter, Band II, Nr. 71)

Media vita in morte sumus, another work by **Simon Lohet**, is in G Dorian. Lohet uses **modal and major-minor cadences** in exciting alternation. In almost every bar are accidentals, and they testify to a colourful, creative spirit. To make them easier to read, I have added natural signs. We find first-inversion chords, second-inversion chords and chords with small or large sevenths. The melody, sung by the bass, is artfully anticipated by the other voices. **Suspended second-inversion chords** are carefully placed to play with the listener's expectations. The **voices-crossing** between alto and tenor in bar 3 results from a movement of the individual voices and is, therefore, sound in terms of compositional technique.

Simon Lohet, *Media in vita* (Ritter, Volume II, no. 71)

Septime wird aufwärts geführt / Stimmkreuzung zwischen Alt und Tenor /
Seventh leading upwards / Crossed parts between alto and tenor



Ex.
9

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

in mor - - - te su - - -

mus, que quae - - - ri - -

Kadenz mit übermässigem Akkord nach C /
Cadence with augmented chord leading to C
etc.

Exquisit kurze Renaissancemusik zeigt der *Verso del séptimo tono* von **Antonio de Cabezón**, der Kammerorganist Philipps II. von Spanien war und von 1500 bis 1566 lebte.

An exquisite example of a short piece of Renaissance music is the *Verso del séptimo tono* by **Antonio de Cabezón**, who worked as a chamber organist for Philipp II of

Eine fugierte und enggeführte Folge der Einsätze (Tenor–Bass–Sopran–Alt auf den Stufen I–V–I–V) beginnt in G-Dorisch und moduliert dann über g-Moll nach D-Dur. Beachte auch hier die ausgeschriebenen Verzierungen der Kadenzen.

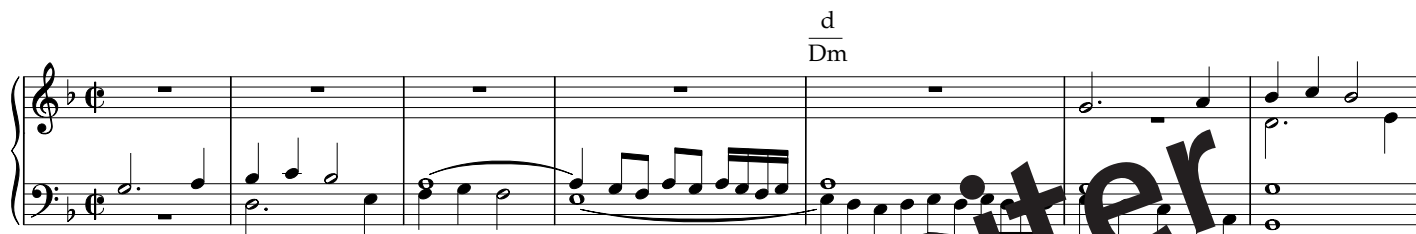
Spain. He lived from 1500 to 1566. The subject is given a rather strict fugal treatment, starting with the tenor and moving through the bass, soprano, and alto on the steps I–V–I–V. It begins in G Dorian and then modulates to G minor to D major. Note also here the written out ornaments at the cadences.



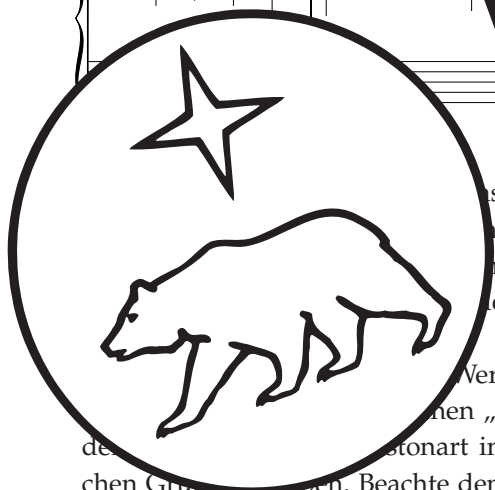
Antonio de Cabezón, *Verso del séptimo tono*
(Ritter, Band II, Nr. 48)

Antonio de Cabezón, *Verso del séptimo tono*
(Ritter, Volume II, no. 48)

Ex.
10



Stimmen in linken Hand gehen mit
den nächsten Tönen. Voice leading in the
left hand of adjacent
tonal/modal im Wechsel /
tonal/modal alternation



stück *Verso del primero*
steht, beginnt es An-
mit kleinen Ausflüge
et es nach tieferen
Verkes unterlegen noch
nen „Barockklammer“, bei
stonart in der Regel den glei-
chen Grad. Beachte den sukzessiven Einsatz
der Stimmen in Sopran–Tenor–Alt–Bass: Das Thema er-
scheint zunächst alle zwei Takte auf den Stufen I–I–V–V.
Der modale Tonvorrat wird durch die Verwendung von
Dur-Moll-Tonalität erweitert. So erscheint in T. 9 eine
modale und kurz darauf in T. 11 eine tonale Kadenz. Ca-
bezón führt den Leitton hin und wieder auch abwärts.

Although the following fugal piece, *Verso del primero tono*
in Dorian according to its title, Antonio de Cabezón be-
gins it in F Lydian, with small excursions to F major or
D minor and after an opulent tonal cadenza to D major, he
finishes the piece in D major.

The beginning and end of his work are not yet sub-
ject to the later harmonic “bookend” of the Baroque, in
which the opening and closing tonic notes are usually the
same, in minor or major. Note the successive use of the
voices: soprano–tenor–alto–bass. The theme first appears
every two bars on steps I–I–V–V. The modal vocabulary
is extended by the use of major-minor tonality. Thus, in
bar 9, a modal cadence appears, and shortly afterwards
in bar 11 a tonal cadence. Cabezón leads the leading tone
every now and then also downwards.

Antonio de Cabezón, *Verso dél primero tono*
(Ritter, Band II, Nr. 47)

Antonio de Cabezón, *Verso dél primero tono*
(Ritter, Volume II, no. 47)

Beginn in F-Lydisch / Beginning in F-Lydian



Kadenz nach a-Moll über E⁷ mit doppelter Quinte /
cadence to A minor via E⁷ with double fifth



Leitton wird abwärts geführt /
Leading note falls

Schlusskadenz nach D-Dur /
Final cadence to D major



Der königliche Kantor
Cabezón. Sein *Ave*
firmus im Bass. In
drucksstarker chro-
und Oberstimme
e Töne. Solch span-
neinstem Rault zwis-
sch... mit harmonische Weite.
Wir... Akkorde, Verdopplung des
Leittons und... Die Oktavparallelen der Au-
ßenstimmen in T. 12/13 scheinen nicht verboten gewesen
zu sein, sind allerdings geschickt durch das Viertel des
Soprans verschleiert.

Hernando de Cabezón (1541–1602) was royal chamber or-
ganist and son of Antonio de Cabezón. His *Ave Maristela*
from 1571 places the cantus firmus in the bass. In bar 9
there is a particularly expressive chromatic **false relation**
between the upper and middle voices. Cabezón also of-
ten **alters** individual tones. Such exciting, colourful os-
cillation between keys in the smallest of spaces creates
harmonic vastness. Once again we find second-inversion
chords, doubled leading notes, and deceptive cadences.
The octave parallels of the outer voices in bar 12/13 do
not seem to have been forbidden, but are cleverly hidden
by the crotchet of the soprano.

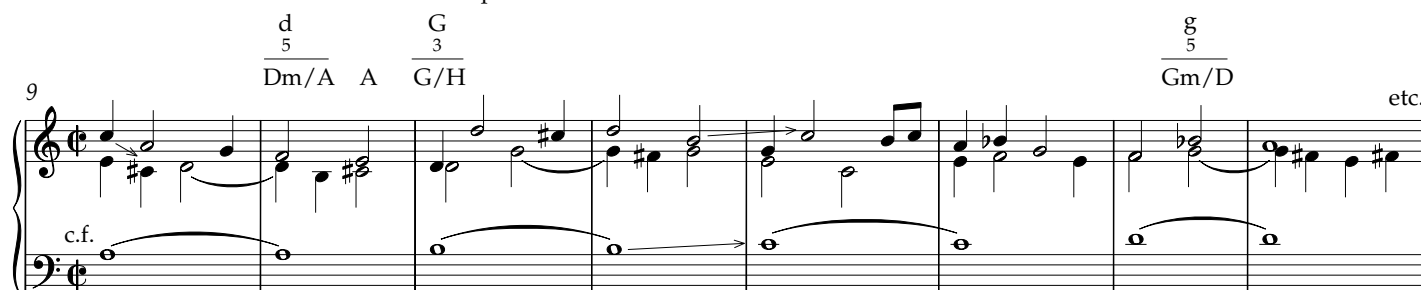
Hernando de Cabezón, *Ave Maristela*
(Ritter, Band II, Nr. 54)

Hernando de Cabezón, *Ave Maristela*
(Ritter, Volume II, no. 54)

Querstand als expressives Ausdrucksmittel /
crossed parts as means of expression

Oktavparallelen und Leittonverdopplung (Pfeil) /
consecutive octaves and doubled leading tone (arrow)

Trugschluss /
interrupted cadence



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.

Da die Dissonanzen schrittweise eingeführt werden und sich auch schrittweise auflösen, sie zudem auf unbetonter Zeit und zwischen zwei Konsonanzen stehen, denke ich letzteres.

Arnolt Schlick, *Kum hayliger gaist*
(Ritter, Band II, Nr. 61)

are being introduced gradually and are gradually dissolving, and they are also on an unaccented time and between two consonances, I think this is a case of intention ... latter.

Arnolt Schlick, *Kum hayliger gaist*
(Ritter, Volume II, no. 61)

c.f. *Kum hayliger gaist* Septime abwärts, Leitton aufwärts /
Seventh falling, leading note rising

Es
5
Eb/Bb



Ex.
14

John Bull lebte von 1562 bis 1628. Eines seiner wunderbaren *In Nomine*-Stücke, jeweils mit der Melodie des *Gloria tibi Trinitas* von John Taverner, zeigt Imitationen auf engstem Raum (Pfeile in Bsp. 15) und vorwiegend modale Kadenzen. Lange Orgelpunkte bedingt durch den augmentierten Cantus firmus im Bass, charakterisieren zudem dieses außergewöhnlich reichhaltige Tastenwerk. Obwohl die Harmonien genügen, vibriert das Instrument mit Lust und Willen.

John Bull lived from 1562 to 1628. He wrote several wonderful pieces called *In Nomine*, a title which refers to the melody of the *Gloria tibi Trinitas* by John Taverner. One of Bull's *In Nomine* in particular shows imitations in the tightest of spaces (indicated ex. 15 by arrows) and mainly modal cadences. Long pedal points over several bars, due to the *Cantus firmus* in the bass, also characterize this remarkably rich keyboard movement. Although Bull uses only a few harmonies, the piece vibrates with energy and creative power.

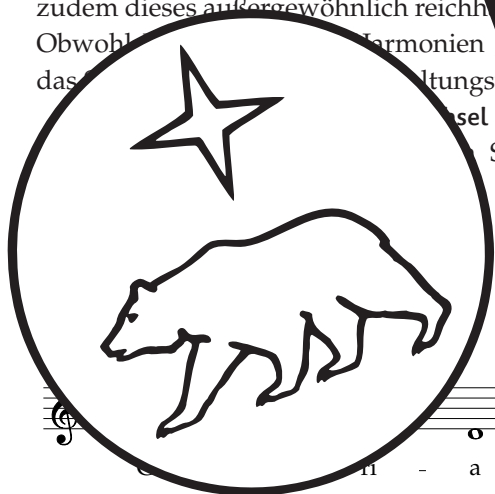
Note the frequent changes of time signature between eight, three and six quarters, as well as between six and eight and nine eighths in the original.

John Bull, *In Nomine à 4*, FVB 119
(The Fitzwilliam Virginal Book)

etc.



Ex.
15

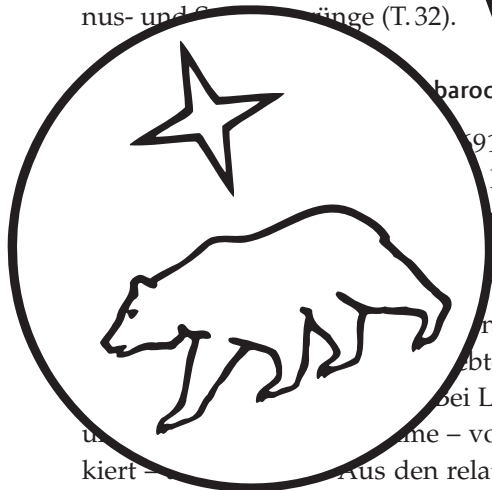


etc.



Ein besonders schillernder Charakter muss **Carlo Gesualdo** (1566–1613) gewesen sein. Nicht nur sein Leben war ungewöhnlich, auch sein kompositorischer Personalstil zeigt Mut und besonderen Erfindungsreichtum. Der spätere Fürst von Venosa gilt zudem als Dolchmörder seiner untreuen ersten Ehefrau. Zum Lebensende hin beeinflussten wohl Depressionen seine Kirchenmusik. Gesualdos Musik ist ein **Paradebeispiel** für den Einsatz **kühner Dissonanzen, wagemutiger Chromatik und unkonventioneller Stimmführung**. Wirf einen Blick in seine Motetten: *Tristis est anima mea* z.B. zeigt neben vielen anderen Besonderheiten die Verwendung von Sextakkorden mit Quinze (T. 7), oder die Septime im Bass (T. 14). Stimmkreuzungen, den übermäßigen Akkord und unbehagliche Tritonus- und Sekundstimmführungen (T. 32).

Carlo Gesualdo (1566–1613) must have been a particularly dazzling character. His life was unusual (to say the least), and his personal compositional style shows courage and extraordinary inventiveness. The Prince of Venosa also murdered his unfaithful first wife along with her lover. At the end of his life, depression influenced his sacred music. Gesualdo's works comprise a **prime example** of the use of bold dissonances, daring chromatics and unconventional voice leading. Take a look at his motets: *Tristis est anima mea*, for example, shows, among many other features, the use of seventh chords with fifth (b. 7) and the seventh in the bass (b. 11), voice crossings, an augmented chord, and awkward leaps of a tritone and seventh (b. 12).



Music examples from the Early Baroque

Jean-Henry d'Anglebert (1629–1691) was already part of the Baroque period. Nevertheless, relics of the Renaissance can be found in his works. These include the frequent change between modal and major-minor tonality, as well as **changes of the scale types**, e.g. the use of G major and G minor in a short interval. D'Anglebert also liked to use suspensions, second-inversion chords and seventh chords. In the last case, unprepared sevenths, accompanied by changing notes, are also in the bass. The more freely handled **imitations** of the Renaissance have now developed into the stricter **fugue**.



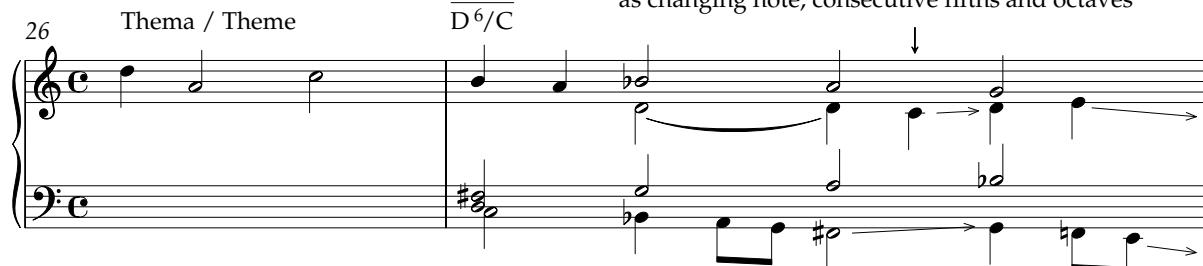
Jean-Henry d'Anglebert, *Fugue grave*
(Ritter, Band II, Nr. 41)



Vorhalt /
suspension

$$\frac{D^6}{7} \overline{D^6/C}$$

Septime c^1 wird aufwärts geführt, auch als Wechselnote interpretierbar; Quintparallelen (vermindert - rein) und Oktavparallelen / c' as seventh leads upwards, can also be interpreted as changing note; consecutive fifths and octaves



Tenor spring in Septime /
tenor leaps to seventh

28

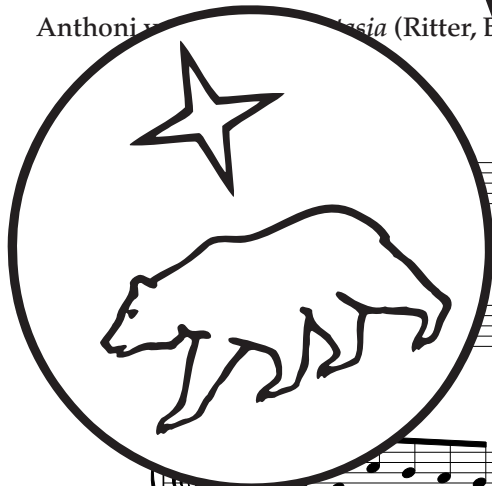
$\frac{a}{Am}$ A $\frac{d}{5} \frac{d}{Dm/A}$ $\frac{a^7}{Am^7}$ $\frac{d}{5} \frac{d}{Dm/A}$ D

Anthoni van Noordt (1619–1675) war ab 1638 bis zwei Jahre vor seinem Tod Organist in Amsterdam. In seiner *Fantasia* ist besonders der freie Einsatz themenungebundener Mehrstimmigkeit bemerkenswert. Interessanterweise kadenziert er nicht nach a-Moll, sondern über E nach d-Moll. Van Noordt verwendet den übermäßigen und den Quartsext-Akkord, und ist – trotz deutlicher Renaissance-relikte – der Sweelinck-Schule und dem Barockzeitalter zuzuordnen. Beachte die differenzierte rhythmische Gestaltung.

Anthony van Noordt (1619–1675) was an organist in Amsterdam from 1638 until two years before his death. In his *Fantasia*, the free and thematically unbound polyphony is particularly noteworthy. Interestingly, he does not cadence to A minor but rather via E to D minor. Van Noordt uses augmented and second-inversion chords and, despite significant Renaissance relics, belongs to the Sweelinck School and the Baroque age. Note the differentiated rhythmic shaping.

Anthoni van Noordt, *Fantasia* (Ritter, Band II, Nr. 35)

Anthony van Noordt, *Fantasia* (Ritter, Volume II, no. 35)



$\frac{1}{Dm}$ $\frac{5}{G/D}$ etc.

D C

12

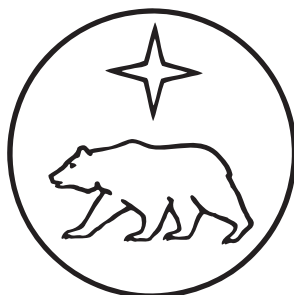
$\frac{Ü}{E+}$ etc.



Ex.
17

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.

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

über erhöhter 7. Stufe
mit Terz im Bass /
over raised 7th step
with third in the bass

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

transponiert: über Molldominante /
transposed: over minor dominant



Ex. 19

c.f. VII I V I II I

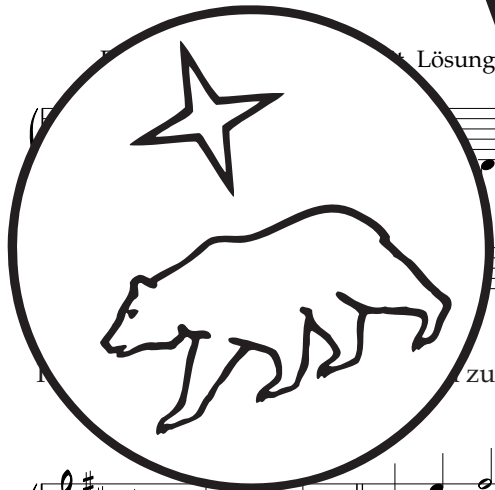
über Molldominante /
over minor dominant

über Molldominante /
over minor dominant

über Molldominante /
over minor dominant

über Molldominante /
over minor dominant

c.f. V I V I



Lösungen in Bsp. 20 / Four parts complement the other three, solutions in ex. 20

Alt

Tenor

Bass

zu Bsp. 19.

Here you can find possible solutions to ex. 19.

VII I V I V I II I



Ex. 20

Unser nächstes Ziel ist, **unterschiedliche Harmonisierungen** zu jeweils gleichen Choralzeilen zu finden. Dazu habe ich Dir mehrere passende Harmoniefolgen notiert. Plagale Verbindungen sind mit Bindestrich gekennzeichnet. Der Choral verwendet sowohl die dorische Leiter auf *e* mit Ton *d* als auch e-Moll mit Ton *dis*.

Auf die Vermeidung etwaiger Quintparallelen brauchst Du zunächst keine Rücksicht zu nehmen, da diese in der Renaissance noch verwendet wurden. Denke

Our next goal is to find **different harmonizations** to the same chorale lines. I have noted down several possible harmonic progressions. Plagal connections are marked with a hyphen. The hymn uses both the Dorian scale on E (with D) and E minor (with D-sharp).

For the time being, you needn't worry about parallel fifths, since they were still used in the Renaissance. Remember to play **final chords also without a third**. Use sixth chords and fill in your own harmonic ideas. Use the

darán, **Schlussakkorde auch ohne Terz** zu spielen. Verwende Sextakkorde und ergänze eigene Ideen der Harmoniefindung. Nutze hierbei die enorme Bandbreite des modalen Akkordmaterials der Renaissance und des durmolltonalen Akkordvorrats der Barockzeit.

Vergleiche auch mit Bsp. 22.

enormous range of modal chord stock of the Renaissance and major-minor tonality of the Baroque period.

Compare also with ex. 22.



Ex.
21

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

e	e	e	fis	e	D	e	G	fis	e	dis	dis	e
Em	Em	Em	F#m	Em	D	Em	G	F#m	Em	D#m	D#m	Em
e	C-	G-	D-	A/a	D	G-	e-	h	e	a/A	dis	e
Em	C-	G-	D-	A/Am	D	G-	Em-	Bm	Em	Am/AD#m	Em	Em
e	a/A-	e-	h	C-	G	h	G	h	G	a/A	H	e
Em	Am/A-	Em-	Bm	C-	G	Bm	G	Bm	C	Am/A	B	Em
e	e	C	D	e-	h	C	C	D-	a/A-	e	d	e
Em	Em	C	D	Em-	Bm	Em	G-	C	D-	Am/A-	Em	Em
C	F-	C	D-	a/A	D	H	C	C	a/A	D	G	
C	F-	C	D-	Am/A	D	Em	C	C	Am/A	D	G	
e-	h	C-	D	C-	G-	D	C-	G-	D-	Em	Em	
Em-	Bm	Em	D	C-	G-	D	C-	G-	Am	Em	Em	
G-	D	e-	D	e-	h	D	e	D	fis	h/G		
G-	D	Em-	D	Em-	Bm	D	Em	D	F#m	Bm/G-		
C	D-	a/A	h	h-	fis	h-	fis	h	a/A-	e	dis	e
C	D-	Am/A	Bm	Bm-	F#m	Bm	F#m	Bm	Am/A-	Em	D#m	Em
e-	h	C-	G	h	A	G	e	A	dis	e		
C-	Bm	C-	G	Bm	A	G	Em	A	D#m	Em		
a/A-	e	a/A-	e	fis	A	h	G	fis	h	e	a/A	H
Am/A-	Em	Am/A-	Em	F#m	A	Bm	G	F#m	Bm	Em	Am/A	B
											Em	

Mögen Kadenzén mit H-Dur oder dis-Moll in der Renaissance eher selten vorgekommen sein, sind sie im Folgenden der tonalen Ansiedelung des Liedes im *Gotteslob* auf dem Ton *e* geschuldet.

Da die meisten Orgelspielenden in der Praxis vertrauter mit Begriffen wie Kadenz, Leitton und Dur-Moll-Tonalität sein werden, verwende ich grundsätzlich keine Klauselbezeichnungen.

While cadenzas in B major or D-sharp minor may have been rare in the Renaissance, they are owed in the following to the tonal positioning of the hymn in the *Gotteslob* on the note E.

Since most organ players will be more familiar in practice with terms such as cadence, leading tone and major-minor tonality, I do not use clausal terms in principle.

Unsere dorische Melodie beherbergt sowohl den Ton *d* als auch den Ton *dis* und lässt sich daher sowohl modal als auch durmolltonal harmonisieren. Je mehr tonale Elemente zu finden sind und je mehr die Harmonien im Quintverhältnis zueinanderstehen, desto größere Nähe existiert zum Barockzeitalter.

Finde Deine eigene Harmonisierung, am besten in Form von mehreren unterschiedlichen Akkordfolgen. Wie in der Renaissance in vielen Drucken üblich, stehen die Akzidentien direkt vor jeder betroffenen Note.

✓ Tipp

Befinden sich gutklingende, kurzbechrige Zungenregister in Deiner Orgel? Das Schnarren einer Vox humana oder eines Regals passt in diesem Kontext hervorragend.

Our Dorian melody includes both D and D-sharp and can therefore be harmonized modally as well as tonally. The more we use tonal elements and the more we avail of chords separated by a fifth, the more "Baroque" the harmonization will sound.

Find your own harmonization, preferably containing several different chord sequences. As was customary in many Renaissance scores, the accidentals are placed directly in front of each inflected note.

✓ Tip

Do you have a well sounding short-resonator reed stop in your organ? The buzzing of a Vox Humana or a Regal fits perfectly in this context.

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

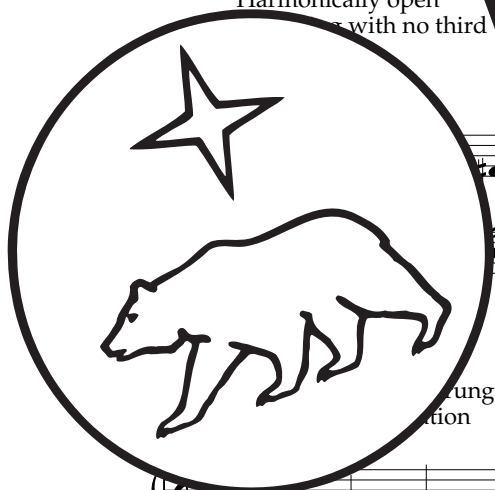
Harmonisch offener
Beginn ohne Terz /
Harmonically open
beginning with no third

Melodie hier modal,
mit Molldominante /
melody here modal,
with minor dominant

Melodie ist tonal, wird aber modal
harmonisiert und in Sextakkorden parallel
geführt; tonale Harmonisierung
z. B. auch mit H-Dur möglich
melody is tonal, but modal harmonization
and leading in correct first inversion
and diatonic harmonization also possible
with e. g. B major



Ex.
22



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Harmonisch offener
Beginn ohne Terz /
Harmonically open
beginning with no third

Melodie hier modal,
mit Molldominante /
melody here modal,
with minor dominant

Melodie ist tonal, wird aber modal
harmonisiert und in Sextakkorden parallel
geführt; tonale Harmonisierung
z. B. auch mit H-Dur möglich
melody is tonal, but modal harmonization
and leading in correct first inversion
and diatonic harmonization also possible
with e. g. B major

h e dis
Br m D#m fm

ung /
tion

A
5
A/E

F C

Oktave /
octav

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.

Fehlende Taktstriche sind in der übernommenen Choralnotation im katholischen Gesangbuch *Gotteslob* ergänzt. Zudem war seit Ende des 16. Jahrhunderts die **Partitur** bzw. norddeutsche Orgeltabulatur die übliche Notationsart für komplizierte kontrapunktische Musik, wie man an Werken von Frescobaldi, Froberger oder Bach im Autograph sehen kann.

Denken wir daran, dass betonter Taktbeginn und metrische Hierarchie der Zählzeiten essentielle Charakteristika der Barockzeit waren. Zwar hatten die meisten Musikstücke der Renaissance **Mensur-** bzw. **Taktstriche**, implizierten aber nicht automatisch eine Betonung der ersten Zählzeiten. **Partituren** halfen vor allem dabei, zeitliche Abläufe zu erfassen und aufeinander abzustimmen. Eine Partitur in der Renaissance ist als zeit- und arbeitsaufwändiges Luxusgut zu betrachten und stand noch bis in spätere Jahrhunderte lange nicht jedem Kapellmeister zur Verfügung. Für Tasteninstrumente gab es **Tabulaturen**.

Beachte die diatonischen Verzierungen, Überpunktierungen, tänzerischen Elemente wie Synkopen, die typischen Repetitionen und kurzen Imitationen der Renaissancemusik. Folgende modale Notation führt zu zahlreichen **Freiheiten** im Schriftbild, indem sich Vorzeichen und Noten alteriert werden können. Veränderungen an der mit sp. 2

of the solo voice onwards, however, they can easily be taken by one hand.

Missing barlines are added to the adopted hymn notation in the Catholic hymn book *Gotteslob*. In addition, since the end of the 16th century, the **score** or the New German Organ Tablature was the usual notational format for complicated contrapuntal music, as can be seen from works in the autographs of Frescobaldi, Froberger or Bach.

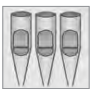
Let us remember that an accentuated beginning of the bar and a metrical hierarchy of beats were essential characteristics of the Baroque period. Although most pieces of Renaissance music had **Mensurstrich** or **barlines**, they did not automatically imply an emphasis on the first bar notes. **Scores** primarily helped to coordinate time sequences. A score in the Renaissance can be regarded as time-consuming and labour-intensive luxury and was not available to every chapelmaster until later centuries. There were **tabulatures** for keyboard instruments.

Note the diatonic flourishes, overdotings, dance elements such as syncopation, the typical repetitions and short imitation of Renaissance music. The modal notation allows numerous **freedoms** in typography by allowing accidental changes and altering notes. Go ahead and try out the alterations!

For the underlying harmonies, consult ex. 21.

Morgen

Melody GL 18 Herr, wir knechten verbergen



Ex.
24



elen / five sixths

Vorhalte und Doppelpunktierungen / suspended notes and double dotting

c.f. $\frac{e}{5}$ Em/B $\frac{h}{Bm}$ G

Dursubdominante A, typisch für Dorisch / major subdominant A, typical of Dorian

G ohne Terz / G without third

$\frac{e}{3}$ $\frac{dis}{3}$
 Em/G A D#m/F# F A

Fauxbourdon C

Vorimitation / pre-imitation

durch Vorhalte verdeckte Quintparallelen / consecutive fifths covered by suspended notes

$\frac{A}{5}$ $\frac{dis}{3}$
 E A/E D#m/F#

Querstand / false relation

Pre-imitation



fugierte, mehrstimmige
 ein harmonisches Grund-
 verzierungen und Synkopen
 auf. Stimmen sind hierbei gleichberech-
 tigt. Dann klinge in der zweiten Akkolade die Original-
 melodie im Alt an. Um die Lesart zu erleichtern, benutze
 ich Taktstriche.

X Beachte

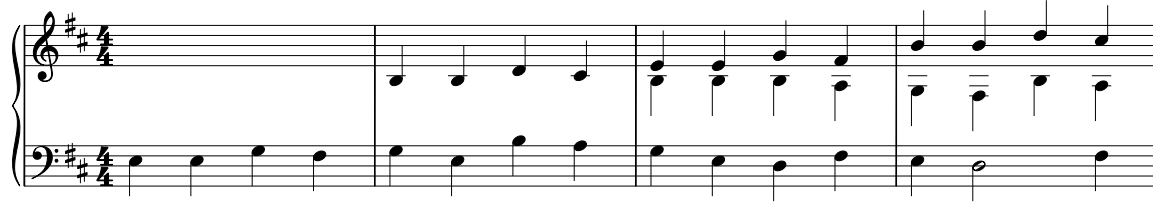
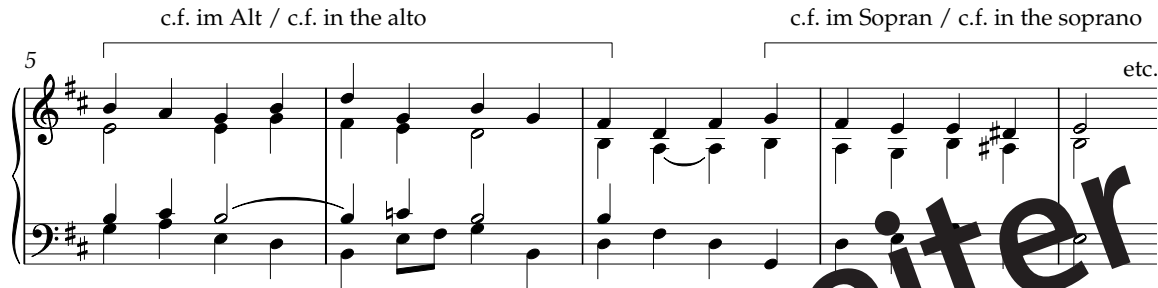
Taktzeiten sind differenziert und unterschiedlich betont
 zu spielen, da sich die Praxis des *Akzentstufentaktes* – mit
 jeweils betontem Taktbeginn – erst im Barock etablierte.
 Der Begriff *Akzentstufentakt* ist übrigens eine Schöpfung
 Heinrich Besslers in 1959. Ich gestalte die Akzentuierung
 der Melodie unterschiedlich und mit großer Freiheit.

X Note

The metre must be determined and executed according-
 ly, with accents occurring in more irregular patterns than
 the bar-by-bar metres of the Baroque period, in which the
 first beat of each bar is almost invariably accentuated. By
 the way, the term *Akzentstufentakt* was coined by Heinrich
 Bessler in 1959. I have created a pattern of accentuation
 for the melody with great freedom.

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

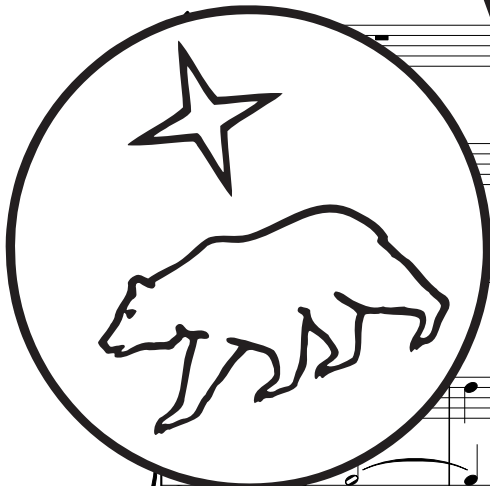
Ex.
25

Der Choral klingt noch deutlicher, wenn ich ihn im Pedal mit einem obertonreichen 4'-Zungenregister spiele. Zum Alt-Cantus firmus siehe auch Bd. 1, Kap. VI/5.

The chorale sounds even clearer when I play it in the pedal with an overtone-rich 4' reed. For the cantus firmus in the alto see also Vol. 1, Chap. VI/5.

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Ex.
26

c. Suite 3. Satz: Vorimitation und Fugato

Mein Entwurf in E-Dorisch beginnt mit der Einsatzfolge Bass-Tenor-Sopran, wobei das vorimitierende Motiv den Ambitus einer Quinte hat. Der eigentliche Cantus firmus beginnt in T.5 im Alt und wandert dann in den Sopran.

Die **Schlusskadenz** wird mit den Stufen II-I gebildet, was etwas weicher klingt als die ebenfalls typische Wendung VII-I.

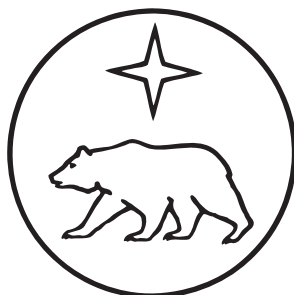
c. Suite 3rd movement: anticipatory imitation and fugato

My score in E Dorian begins with entries in the bass, tenor, and soprano, wherein the anticipatory motif has the ambitus of a fifth. The original hymn starts in bar 5 in the alto and then moves to the soprano.

The **final cadence** is formed with the scale degrees II-I, which sounds a bit softer than VII-I, another common melodic pattern at cadences.

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.

Unser harmonisches Gerüst besteht nun aus Vierteln und wird durch diatonisches Umspielen der Melodie, Verzierungen und Synkopen aufgelockert. Dann tritt das Pedal hinzu. Ich spiele obligat, also mit der rechten Hand auf einem solistisch registrierten Manual. Dabei löst sich die diatonisch kolorierte Melodie mit Achteln und Sechzehnteln vom Rest des Satzes.

Verändere die Vorzeichen und damit die Modalität bzw. Tonalität des Satzes durch Verwendung der Töne *c*, *cis*, *g*, *gis*, *d*, *dis*, *f* und *fis*.

Melodie GL 428 *Herr, dir ist nichts verborgen*

ergänze Harmonien / complete with harmonies



füge Verzierungen / complete with ornaments



d. Suite 4th movement: with diminutions in four voices and with pedal

Mein vierstimmiges Vorspiel hat zu Beginn die Einsatzfolge Tenor–Alt–Sopran und wartet mit koloriertem, diatonisch geführtem Sopran auf. Die musikalische Herausforderung besteht im Setzen sinnvoller Schwerpunkte bzw. dem Herausarbeiten schwerer und leichter Taktzeiten. Dichtes Spiel unterstützt die Gestaltung intensiver Passagen. Lockere Artikulation verdeutlicht inhaltlich leichtere Abschnitte. Die Melodie ist gut versteckt und daher mit Sternchen gekennzeichnet.

Our harmonic framework consists of crotchets and has been loosened up by diatonic play of the melody, ornaments and syncopation. Now the pedal is added. I play the right hand on a solo registration on one of the manuals. The diminutions in the melody dissolve the melody into quavers and semiquavers from the rest of the movement.

Change the accidentals and thus the modality or tonality of the movement by using the notes *C*, *C-sharp*, *G*, *G-sharp*, *D*, *D-sharp*, *F* and *F-sharp*.

Melody GL 428 *Herr, dir ist nichts verborgen*



Ex.
28

d. Suite 4th movement: with diminutions in four voices and with pedal

My four-part hymn prelude begins with entries in the tenor, alto and soprano, from which an ornamented solo soprano emerges. The musical challenge is to **set appropriate accents** or to handle the strong and weak beats. Dense play helps to create intense passages. Relaxed articulation clarifies lighter sections in terms of content. The melody is well hidden and therefore marked with asterisks.



Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

GO Solo
Pos., Ped. Prinzipal 8'

Ex.
29

Quintparallelen /
consecutive fifths

Solo A

6 a^6
 Am^6

Querstand / false relation
E

14

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

The musical score is written for a solo organ position (GO Solo) on a Principal 8' stop. It is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the melody with a 'Solo A' marking. The second system includes a 'Querstand / false relation' section with a key signature change to E major (two sharps). The third system continues the melody. A large circular logo with a bear and a star is overlaid on the middle of the score. A large diagonal watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is also present.

e. Suite 5. Satz: Fugato und vierstimmiger Tenor-Cantus firmus

Der Choral erklingt im Tenor in tänzerischem Dreivierteltakt. Die linke Hand erfüllt Bassfunktion. Zweitaktige Vorimitationen des Cantus firmus-Motivs unterstützen den schwingenden Duktus. Tonale Kadenzen und bewusstes Setzen der Schlussterz als obersten Akkordton verweisen zwar auf Nähe zur Barockmusik, allerdings knüpfen hohle Quintklänge, engesetzter Vorzeichenwechsel und modale Harmonien – wie z. B. die Dursubdominante im Moll-Lied – noch eng an die Renaissance an. Denken wir hier an die leitereigene Subdominante in Dur im dorischen Modus. Um 1600 war die Verwendung der großen Terz im Schlussakkord üblich.

Melodie GL 428 *Herr, dir ist nichts verborgen*

Man. Vox humana 8'
Ped. Regal 8'/4'

e. Suite 5th movement: fugato and four-part setting with the tune in the tenor

The tune is heard in the tenor in a dance-like three-four metre. The left hand has a bass function. *Vorimitation* of the cantus firmus motif in two bars add a swinging sense. Tonal cadences and the conscious setting of the final third as the top chord note point to a proximity to Baroque music. However, hollow fifth sounds, chromatic sign changes and modal harmonies, such as the major subdominant in a minor song, are still closely linked to the Renaissance. Let us think here of the major subdominant in the Dorian mode. Around 1600 the use of the major third in the final chord was common.

Melody GL 428 *Herr, dir ist nichts verborgen*



Ex.
30

20

c.f. verziert / c.f. ornamented

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.

g. Modale Harmonisierung einer chromatischen Tonleiter

Mein nächstes Ziel ist knifflig und besteht im Harmonisieren chromatischer Tonleitern in möglichst modalem Gewand. Ich setze fünf chromatische Tonleitern mehrstimmig, indem ich hauptsächlich Grundakkorde benutze.

Deine Aufgabe wäre nun, im Sinne der Renaissance, weitere, stilistisch passende Lösungen zu finden. Die Stimmen müssen nicht unbedingt den nächsten Weg gehen. Dafür dürfen aus klanglichen Gründen bewusst platzierte Quintparallelen, Stimmkreuzungen oder Querstände und natürlich möglichst farbige Kadenzen – seltener V-I-Verbindungen – verarbeitet werden.

Falls Du Dich bis hierher noch nicht genügend ausgetobt hast, kannst Du den chromatischen Alt oder Tenor im Pedal spielen.

g. Modal harmonization of a chromatic scale

My next goal is tricky; it involves **harmonizing chromatic scales in the most modal way possible**. I work out five four-part chromatic scales, mainly using root-position chords.

Your job now would be to find further stylistically suitable solutions in the spirit of the Renaissance. The voices do not necessarily have to move in the most conventional way. For that purpose, fifth parallels, deliberately placed for tonal reasons, crossed parts or false relations and, of course, cadences as colourful as possible – rarely V–I connections – may be used.

If you haven't had enough fun yet, play the chromatic alto or tenor in the pedal.

1. Chromatik im Sopran / 1. Chromaticism in the soprano

3. Chromatik im Alt / 3. Chromaticism in the alto

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef. The music is written in a simple, folk-like style with many beamed eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

4. Chromatik im Tenor / 4. Chromaticism in the tenor



5. Chromatik im Bass / 5. Chromaticism in the bass



h. Suite 6. Satz: chromatische Harmonisierungen eines Cantus firmus in Bass und Tenor

Ich kombiniere mein chromatisches Motiv mit einem Choral, der zuerst im Pedal, dann im Tenor erscheint. Während ich mich harmonisch bereits nahe dem Septakkorde in allen Stimmführungen von Stimmlinien bedingt, harmonischer den Klangzauber der Klänge und Schlussakkorde in Viertel- und dichten Rhythmen mit besonderer Ausdrucksverzierungern hinzu.

Suite 6th movement: chromatic harmonization of a cantus firmus in bass and tenor

I combine my chromatic motif with a hymn tune that appears first in the pedal, then in the tenor. Like we have already moving harmonically close to a chord notation, as evidenced by the seven chords in all positions, tonal cadences, the application of voice leading rules and harmonic lines caused by chromatics. As a reference to sound and sound magic, I use voice crossings and final chords without a fifth. I play the dense crotchets in a flowing manner, savouring the chromatic articulation while also adding ornaments.

nichts verborgen:

GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen:
order of voices I-V-I

Ein



Ex.
32



9

c.f. 8'/4'

17

25

c.f. mit Tunde 8' /
with ree 8'

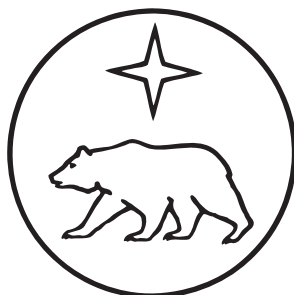
25

Ped. 16', 8'

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.

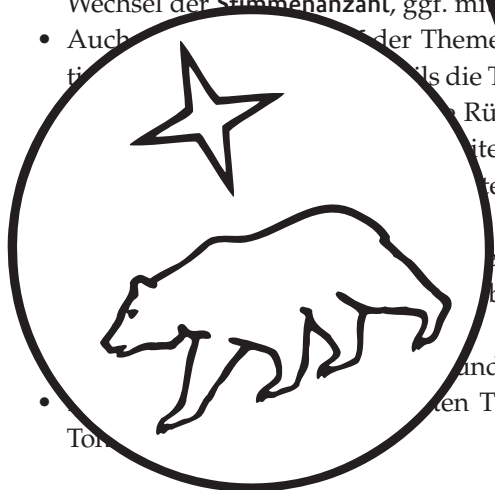


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

ferierend in Triolen gestaltet wird. Dieses Thema erscheint ebenfalls in der Oberstimme, hat aber weniger Takte als das erste Thema. Beide Themen beinhalten **Quintfälle und Sequenzen**.

- **Kadenzen** sind struktur- und formbildend.
- Achtelnoten erklingen häufig in **parallelen** Terzen und Sexten. Zeitweise sind alle Stimmen in Oktaven gesetzt oder tauchen sogar als einstimmige Sechzehntelketten in immanenter Zweistimmigkeit auf. Beliebt sind auch kurze polyphone Abschnitte und kurzzeitig virtuoses Pedal.
- Weitere Stilmittel sind Spielfigur, Dreiklangsbrechung, Tonrepetition und kleingliedrige Motivik.
- Es folgen kurze Imitationen und Fugati.
- Beliebt ist der **Albertibass** in der linken Hand zur Begleitung der Melodie.
- Häufige, schnelle und phrasenweise eingesetzte **Manualwechsel** zwischen dem Ripieno (der größeren Gruppe bzw. dem Oberwerk), dem Concertino (der kleineren Gruppe, dem Solo bzw. Rückpositiv) und dem Tutti (Organo pleno) strukturieren den Satz.
- Häufig findet sich schneller und abschnittsweise Wechsel der **Stimmenanzahl**, ggf. mit **Doppelpedal**.
- Auch die **Themen** sind charakteristisch: Das erste Thema ist die **Topika**, dann wird die **Rückmodulation** verwendet, die **Themen** der **Triolen**, z.B. die **Melodie** der **Brechung**, die **Echoeffekte**.
- Das **Thema** und in der **Ton**



Mein Notenbeispiel bietet den Einstieg an und harret Deiner Vollendung! Integriere weitere Chormotive, Tonarten, Begleitfiguren etc., und vertausche die Ebenen bzw. die Aufgaben der Hände.

does not take up as many bars as the first theme. Both themes contain **descending fifths** and **sequences**.

- **Cadences** are structure- and formbuilding.
- Quavers are often heard in **parallel** thirds and sixths. At times all voices are set in octaves or even unison semiquavers with two internal voices. Short polyphonic sections and brief virtuosic pedal passages are also common.
- Other stylistic devices include playful figures, arpeggiated chords, repeated notes and small motifs.
- Short imitative sections and fugal parts follow.
- The **Alberti bass** in the left hand is popular for accompanying the melody.
- Frequent, quick phrase-by-phrase **manual changes** between the Ripieno (the larger group or the Oberwerk), the Concertino (the smaller group, the Solo or Positive) and the Tutti (or Organo pleno) provide the structure for the movement.
- Often found is quick and frequent variation of the **number of parts** and a section-by-section change, if necessary with **double pedal**.
- The **tonal progression** of the themes is also characteristic: It starts with the tonic, then modulates to the dominant and then modulates back to the tonic. Extensions of the thematic motif can be heard in related keys, for example, in the parallel minor or major key (depending on the original key of the movement).
- The sections are **polyphonic**, often driven by the melody. Playful figures and broken triads are added.
- Other popular stylistic techniques are imitation and echo effects.
- The end is rounded off with the first theme and in an affirming tonic.

My musical example offers the introduction and awaits your completion! Integrate further chorale motifs, keys and accompaniment figures. Change manuals and the functions of the hands.



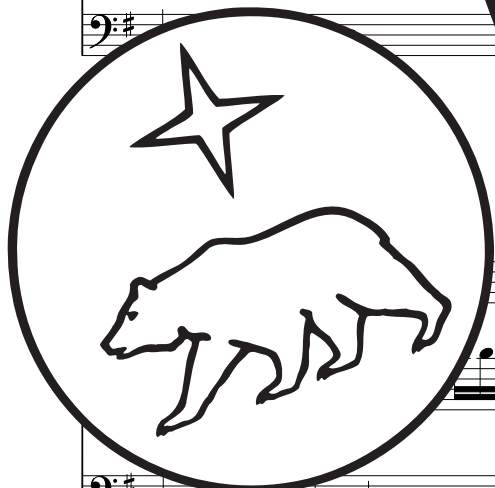
GL 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

GL 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

Cantus firmus

Ex.
33

Terzgang, weniger Stimmen,
Rhythmuswechsel /
thirds, fewer voices,
change of rhythm



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ergänze zweistimmig in
Triolen und moduliere /
add two voices in
triplets and modulate

RP

OW: Motiv erscheint in Moll und in linker Hand /
OW: motif appears in minor and in the left hand

Motivkopf erscheint im Pedal /
initial part of motif appears in the pedal
etc.

12

2. Barockes Concerto 2. Satz: langsam

- Beginn und Schluss im **Unisono**
- inhaltliche **Kontrastbildung** zu den einrahmenden Sätzen
- Verwenden der Parallel- oder Subdominanttonart
- weniger virtuose Spielart
- Gebrauch von **weniger Stimmen**, vorwiegend zwei- bis dreistimmig
- Manualwechsel und **dynamische Wechsel**, Beginn im piano
- Einbeziehen fugierter Abschnitte
- Zeit für mehr **Verzierungen**
- fakultativer **Pedaleinsatz**

Als Literaturbeispiel siehe Bach/Vivaldi Concerto BWV 594: virtuosos Adagio-Rezitativ, spärlich mit begleitenden Harmonien versehen und sich dramatisch bередt der ganzen Klaviatur bedienend

2. Baroque Concerto 2nd movement: slow

- start and end **unisono**
- **contrasts** with the framing movements in terms of content
- use of parallel key or subdominant key
- less virtuoso style
- **fewer voices**, mainly two or three
- manual change and **dynamic change**, beginning piano
- inclusion of fugal sections
- time for more **ornaments**
- **pedal** is optional

For literature example see also Bach/Vivaldi Concerto BWV 594: a virtuosic Adagio-recitativo only occasionally provided with accompanying harmonies and eloquently using the whole manual

GL 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

GL 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

OW piano

2. Zeile des Chorals / 2nd line of the choral

RP forte



Musical score for the first system, measures 1-13. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with ornaments (wavy lines) and a dynamic marking of 'OW' (Organ Weak) and 'RP forte'. The bass staff has a bass line. A large circular logo with a bear and a star is overlaid on the left side of the score.

Musical score for the second system, measures 14-21. The score continues from the first system. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with ornaments (wavy lines) and a dynamic marking of 'RP' (Rückspiel). The bass staff has a bass line.

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 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

GL 463, EG 506 Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht

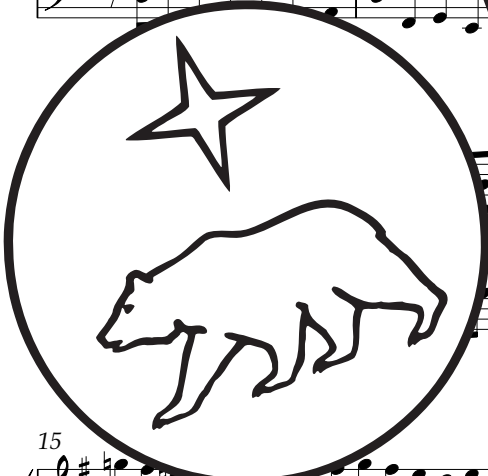
Ex.
35

Cantus firmus

Manualwechsel / change of manuals

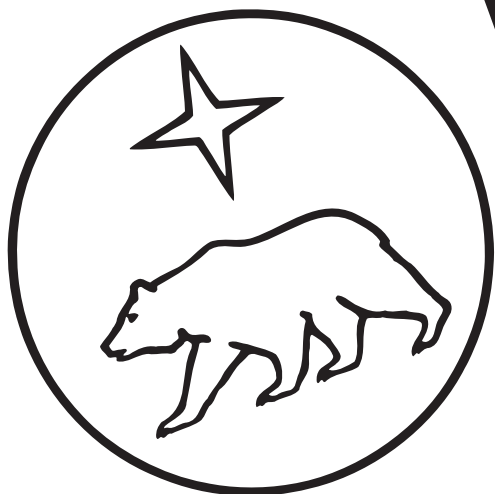
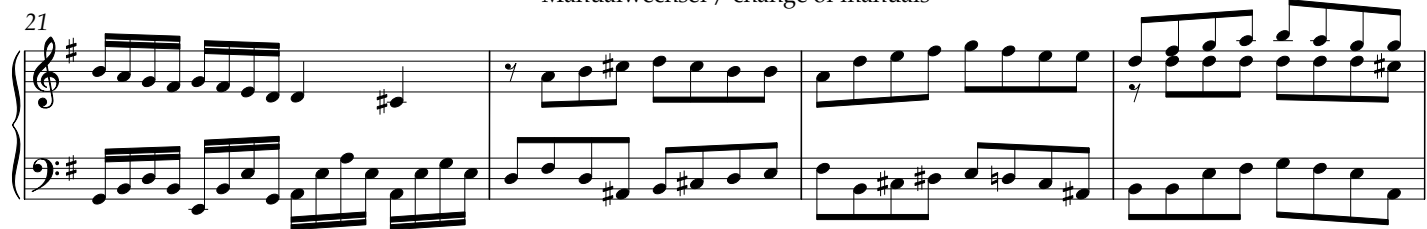
Manualwechsel und Modulation in Dominante /
change of manuals and modulation in dominant

Manualwechsel / change of manuals



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Manualwechsel / change of manuals



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

III DIE KLASSISCHE FRANZÖSISCHE MESSE DES BAROCK

1. CHORALE EN TAILLE

a. Übung I: vierstimmiger Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal, ohne Verzierungen

Gewöhnlich wird eine französische Messe auch heute noch mit einem mächtigen und majestätischen Vorspiel, dem **Plein Chant** eröffnet. Dieser stellt den **Cantus firmus** vor und ist Grundlage für den feierlichen Einzug mit Gemeindegesang.

Prinzipiell ist jedem Satztyp der klassischen französischen Orgelmesse eine bestimmte Registrierung, Form und ein bestimmter Charakter zugeordnet.

Trotzdem haben wir z. B. im Pedal die Wahl zwischen einer Trompette 8' und/oder 4', einer kräftigen Flûte 8', oder nur den *Tirasses*, also den Pedalcouplers. Wähle ich im Pedal ein 4'-Register, erklingt mein Cantus firmus vorwiegend in der Tenorstimme. Wähle ich aber einen 8', ist dieser im Tenor oder mehr in der Bassstimme.

Die Registrierung erfüllt, registriert das Orgelwerk auf 16-Baß. Ob man das Pedal oder die Flûte wählt, hängt auch von der Orgelart vorzukommend.

Maner oder mehr, je stärker Deine Registrierung ist, desto mehr Grundstimmen. Achtung! Die Mischung von Manualen und Pedal.

Bei François Couperin (1668–1733) und seinen Zeitgenossen finden wir in Messen oft die **Verknüpfung** liturgischer Gesänge mit einem **Satztypus**. So ist ein bestimmtes Couplet einem bestimmten gregorianischen Melodieabschnitt zugeordnet. Ich beschränke mich hier auf die Verwendung einiger weniger Choräle, um an ihnen die vielseitige Einsetzbarkeit verschiedener Satztypen zu demonstrieren.

Bevor wir zum fünfstimmigen Satz im Stil von Nicolas de Grigny kommen, üben wir zunächst einen **vierstimmigen Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal**. Die linke Hand hat Bassfunktion und spielt vorwiegend Grundton oder Terz, während das Pedal als Tenorstimme alle Akkordtöne nutzt. Diese Spielart ist mit dem im barocken Deutschland bekannten Tenor-Cantus firmus der linken Hand vergleichbar.

III THE CLASSICAL FRENCH BAROQUE MASS

1. CHORALE EN TAILLE

a. Exercise I: four-part Plein Chant with tenor-cantus firmus in the pedal, without ornaments

Even today a French mass often begins with a powerful and majestic prelude, the **Plein Chant**. It introduces the **cantus firmus** and provides the setting for the solemn procession with congregation singing.

In principle, each movement type within the French classical organ mass is assigned a specific registration, form and thus character.

Nevertheless, we have in the pedal, for example, the choice between a Trumpet 8' and/or 4', a powerful Flûte 8' or the *Tirasses* alone (the *Tirasses* are pedal couplers). Choosing a 4' stop in the pedal, my cantus firmus sounds predominantly in the alto. If I select an 8', it is in the range of the tenor.

Since the left hand fulfills the bass function, you use a registration on the Great with a 16' foundation and couple the Positive to the Great. Whether you use the mixtures of the two manuals also depends on the choice of pedal stop. The chorale within the texture should be heard clearly.

Consider the powerful presence of one or more French pedal reeds and possibly amplify them with the corresponding foundation stops. Pay attention to the balance of the manuals to the pedal.

With François Couperin (1668–1733) and his contemporaries, we often find that particular verses of the plainchant are assigned to a particular **movement type**. I limit myself here to a few examples to demonstrate the versatility of the different types of pieces.

Before we come to the five-part movement à la Nicolas de Grigny, we first practice a **four-part Plein Chant with the cantus firmus in the tenor, played in the pedal**. The left hand has bass function and mainly plays the roots or thirds. In the tenor voice, the pedal's pitches may represent any tone within their respective chords. This texture is comparable to setting in Baroque German music in which the cantus firmus is in the tenor and played by the left hand.

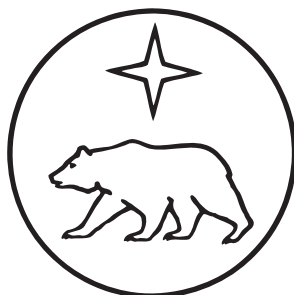
Advantages of the French version are on the one hand the strong pedal stop, which is typically more powerful than a manual stop, and on the other hand the chance for



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.

Der Choral erscheint in ganzen Noten und ohne Pausen. Für diesen Satztyp eignen sich daher vor allem **gregorianische Melodien**. Wähle ein Lied aus, das wenig Sprünge und kaum rhythmische Finessen aufweist. Egalisiere den Rhythmus, da der Plein Chant den Ruhepol darstellt. Dieser bildet die Grundlage für spätere kontrapunktische Fortgänge und Verzierungen der Hände.

Ich studiere *Kyrie*-Stücke von **Nicolas de Grigny** (1672–1703), wobei mir auffällt: Notierte Dezimen erfordern beachtliches Spreizen der Hände. Mitunter muss eine Hand auf zwei Manualen gleichzeitig spielen, was von der Kunstfertigkeit des Komponisten zeugt. De Grigny nutzt bisweilen beide Tongeschlechter auf engem Raum, also Dur und Moll derselben Tonart, unter Verwendung von Grund- und Sextakkorden. Oft erklingen nur eine oder zwei Harmonien pro Takt, was Durchgänge und Verzierungen ermöglicht.

Ich notiere in Bsp. 37 **harmonische Alternativen**, die den modalen Charakter des Chorals hervorheben. Sorgfältig angewandte Stimmführungsregeln erlauben mir, vier horizontale Melodiestränge in beiden Händen anzuordnen zu lassen und dabei Parallelen oder verdoppelte Leittöne zu umgehen. Ich verwende noch Sept- und verminderte Akkordarten.

Ich verwende die Harmonik über den Cantus firmus und tonale Fünfe ich zu Vorhalten. Der Cantus firmus ist pro Melodieton ein. Ein konsequenter Durchgang in Vorhalten – wird zum Ende der Melodie nicht

Plein Jeu:

GO: (Montre 16') Bourdon 16', (Montre 8') Bourdon 8', Prestant 4' (Doublette 2', Fourniture, Cymbale)

Pos: (Montre 8') Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2' (Fourniture, Cymbale)

Ped.: (Anches 8'/4') Flûte 8'

Pos/GO (GO/Ped., Pos./Ped.)

The chant appears in whole notes and without rests. Therefore **Gregorian-like melodies** are most suitable for this type of movement. Choose a tune that has few leaps and hardly any rhythmic complication. Equalize the rhythm, as the Plein Chant represents the haven of calm. This forms the basis for later contrapuntal progress and ornamentation in the hands.

I study *Kyrie* pieces by **Nicolas de Grigny** (1672–1703), and I realise that noted tenths require considerable spreading of the hands. Sometimes one hand has to play on two manuals at the same time, which is evidence of de Grigny's craftsmanship. The composer uses minor and major versions of the same interval in a narrow space, with mostly root position and first inversion chords. Often he only notates one or two harmonies per bar, which allows for figured bass and ornaments.

I note in Bsp. 37 **harmonic alternatives** that highlight the modal character of the chant. Managing four voices carefully in both hands requires following rules of voice leading rules. I avoid seventh or diminished chords and parallels or double leading tones.

In preparing to play I have thought about relating natural notes and first of all – without using the cantus firmus – to integrate the pedal with the cantus firmus tone into the five-part harmony. I use leiatones for suspensions and passing notes. Then I put the cantus firmus in the bass, start with one harmony per melodic tone and then increase the rate to two harmonies. **The consistent minimum pulse of the accompaniment**, with passages in thirds and sixths, and changing notes and suspensions, becomes an energetic motor and fills the whole notes of the melody with life.

Plein Jeu:

GO: (Montre 16') Bourdon 16', (Montre 8') Bourdon 8', Prestant 4' (Doublette 2', Fourniture, Cymbale)

Pos: (Montre 8') Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2' (Fourniture, Cymbale)

Ped.: (Anches 8'/4') Flûte 8'

Pos/GO (GO/Ped., Pos./Ped.)



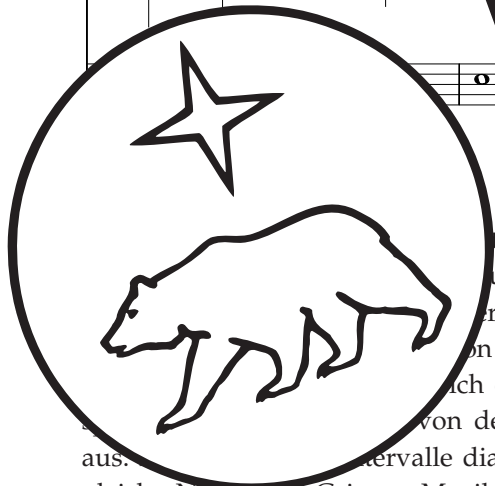
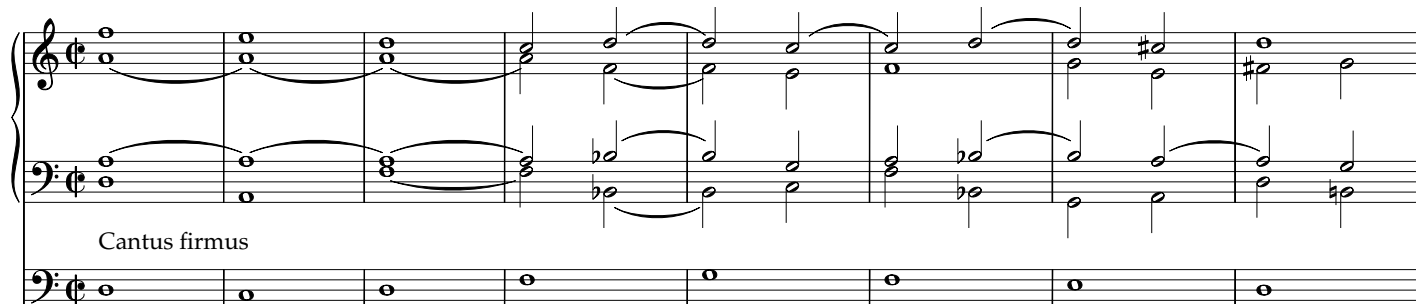


GL 320 *Victimae paschali,*
vgl. EG 101 *Christ lag in Todesbanden*

EH 519 *Christians, to the Paschal Victim*

Ex.
37

jeweils alternative Harmonien: /
alternative harmonies each time: $\frac{a}{Am}$ $\frac{d}{Dm}$ $\frac{g}{Gm}$



typische Verzierungen, und *Port de voix*. Ein erst Du Dich Dorn zu von unten, spiel auf ihr diatonisch von oben, von der oberen Nebennote aus. Intervalle diatonisch auf und vergleiche Nicolas de Grignys Musik mit der von Johann Sebastian Bach, der in deutscher Manier Verzierungsnoten ausgedehnter verarbeitet, z.B. im Choralvorspiel *O Mensch beweine deine Sünde groß* BWV 622.

⇒ Beachte

Damit eine **Verzierung in tiefer Lage** genauso klar klingt wie in hoher, muss die linke Hand etwas deutlicher und durchhörbarer artikulieren als die rechte Hand. Klassische Verzierungen, die direkt über einer Note stehen, spiele man theoretisch nicht vor, sondern auf der Zeit. Allerdings erweist sich diese Regel mitunter als hinderlich, weil auch Passagen mit vielen Verzierungen flüssig klingen sollen. Hast Du das Privileg, auf einer klassisch-französischen Orgel zu üben, kann die originale Spieltraktur so schwergängig sein, dass Pfeifenansprache und

c. Exercise III: Ornaments

Now we add typical ornaments, such as *tremblement*, *coulé*, *pré* and *post de voix*. A simple rule to this is: if you approach your note to be ornamented diatonically from below, play a mordent. If you approach diatonically from above, play a trill from the upper side note. I also fill in leaps diatonically. I compare Nicolas de Grigny's music with that of Johann Sebastian Bach, who works in a German style with more extended ornamental notes, e.g. in the chorale prelude *O Mensch beweine deine Sünde groß* BWV 622.

⇒ Note

For **ornaments** to sound just as clear in a **low position** as in a high one, the left hand must articulate somewhat more precisely and audibly than the right hand. Classical ornaments that stand directly above a note should theoretically not be played before, but rather on time. However, this rule sometimes proves to be a hindrance, because even passages with many ornaments should sound fluid. If you have the privilege of practicing on a classical French organ, you might find that the original action is so cumbersome that it takes some time for the pipes and trills to respond. In practice, in the case of nimble sen-

Triller einige Zeit benötigen. In der Praxis wird bei flinken Sätzen also auch vor der Zeit verziert, um die Deutlichkeit der Verzierung zu gewährleisten. Wie immer gilt: **Dein Ohr entscheidet.**

Häufige diatonische Durchgänge in Achtelnoten zwischen den Akkordblöcken implizieren **inegales Spiel**. Bei *notes inégales* werden Paare von Achtelnoten ungleichmäßig gespielt. Dabei wird die erste zweier Achtelnoten *inégal* (etwas länger) oder lombardisch (etwas kürzer) und triolisch gespielt. Des Weiteren benutzen wir nun auch *Sixte ajoutée*- und *Septakkorde*. Die linke Hand agiert ähnlich beweglich wie die rechte. Vorteilhaft ist, mit möglichst verschiedenen Fingern trillern zu können.

tences, ornamentation is also carried out before time in order to ensure the clarity of the ornamentation. As always, **your ear decides.**

Quavers between the chordal harmonies are often meant to be played as **notes inégales**. With *notes inégales*, pairs of quavers are played unequally. Either the first note is longer and the second note shorter or vice versa. The proportion between the long and short notes can fall somewhere on a spectrum between a dotted quaver-semiquaver figure (or semiquaver-dotted quaver, as the case may be) and swinging triplets. Furthermore, we now also use **added sixth and seventh chords**. The left hand is as agile as the right. It is very practical to be able to trill with as many different fingers as possible.

GL 320 *Victimae paschali*,
vgl. EG 101 *Christ lag in Todesbanden*

EH 519 *Christians, to the Paschal Victim*



Ex.
38

d. Übung IV: Plein Chant mit kontrapunktischem Motiv

In einem vierten Schritt erfinde ich ein prägnantes, kontrapunktisch einsetzbares **Motiv**, das zum Cantus firmus und meinen Harmonien passt und sich in verschiedenen Stimmen verwenden lässt. Ich füge es in die jeweilige Harmonie ein und ergänze die restlichen Stimmen. Vergleiche mit Bsp. 40.

d. Exercise IV: Plein Chant with contrapuntal motif

In a fourth step I find a concise, contrapuntal **motif** that fits the cantus firmus and my harmonies and can be used in different voices. I add it to the respective harmony and fill in the remaining voices. Compare with ex. 40.

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 320 *Victimae paschali*,
vgl. EG 101 *Christ lag in Todesbanden*

EH 519 *Christians, to the Paschal Victim*

GO Montre 16', Bourdon 16', Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Octave 2', Fourniture
Pos. Montre 8', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture
Péd. Trompette 8'
Pos/GO



Ex.
40

Cantus firmus

etc.

Ich studiere François Couperin's dreistimmiges *Récit de Cromorne* in d aus der *Messe à l'usage ordinaire des paroisses*, 3e Couplet. Couperin beginnt dort mit einer sechstaktigen Einleitung auf dem Hauptwerk. Das Thema des später einsetzenden Cromornes wird zu Beginn notengetreu vorweggenommen. Tänzerisch punktiertem Rhythmus folgt inegales Spiel. Interessanterweise springt Couperin bisweilen ohne Vorbereitung in die Septime bzw. notiert an solcher Stelle keine die Septime einleitende Verzierung.

Analog dazu empfehle ich, zunächst den typisch punktierten Rhythmus zu üben und zwar diatonisch fortgehend, choralungebunden und in mehreren Stimmen. Parallele Terzen und Sexten wechseln sich dabei mit kurzen kontrapunktischen Passagen ab.

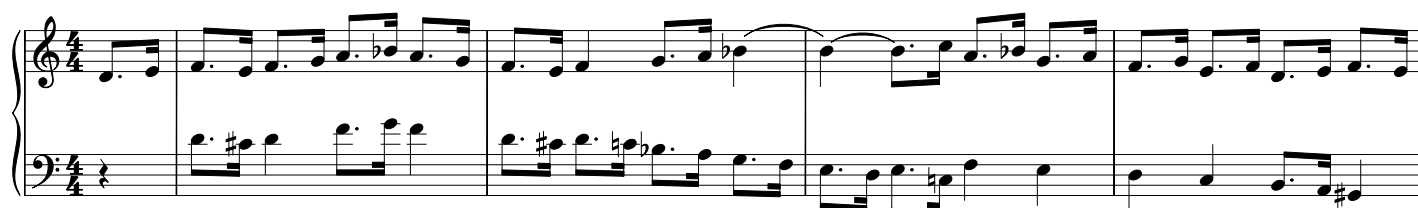
I am studying François Couperin's three-part *Récit de Cromorne* in d from the *Messe à l'usage ordinaire des paroisses*, 3e Couplet. Couperin begins this movement with a six-bar introduction on the Great. At the beginning, the theme of the later Cromorne is anticipated. Dancing dotted rhythm is followed by notes inégales. Interestingly, Couperin sometimes makes leaps of a seventh without preparation, or at this point he does not note any ornaments introducing the seventh.

Analogously, I recommend practicing the typical dotted rhythm first, diatonically going on, unbound by hymn and in several voices. Parallel thirds and sixths alternate with short contrapuntal passages.



GO Bourdon 8', Prestant 4' (Flûte 4') / Montre 8' (+Bourdon 8')

zweistimmig / in two voices

Ex.
41

dreistimmig / in three voices

etc.



Meine nächste Stilkopie in Bsp. 42 ist kürzer als Couperins Beispiel. Die erste Zeile des Chorals erklingt in der Oberstimme, gefolgt von einem etwa gleich langen, punktierten Zwischenspiel. Dann setzt sich die Cromorne spielt entweder ohne Pause – wie bei Couperin – oder es wechselt mit kurzen Zwischenspielen auf dem Horn – wie bei mir. Gegen Schluss bricht der Chor mit einer kurzen Sologirlande aus, bevor

My new style study, ex. 42, is shorter than Couperin's example. The first line of the hymn sounds in the upper voice, followed by an interlude of equal length. The Cromorne that now begins either plays through without a break – like Couperin – or it alternates with short interludes on the Horn – like mine. At the end the Cromorne breaks out with a short solo flourish before closing in the major key.

the Agnus Dei, demit,

EH 519 Christus, to the Paschal Victim

en

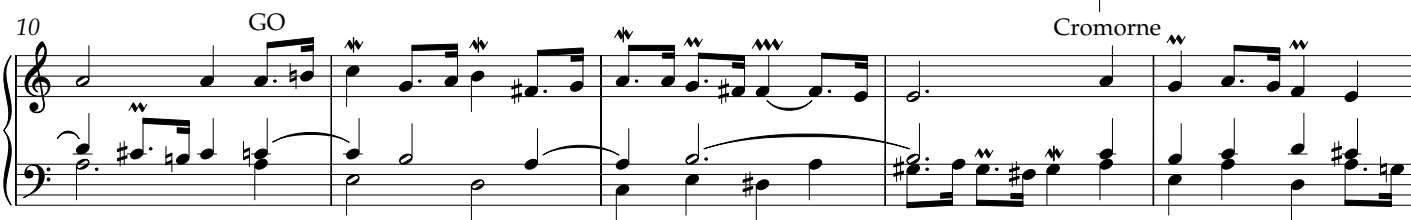
Flûte 4') Montre 8' (+Bourdon 8')

4')

as

Cromorne

Cantus firmus

E
42

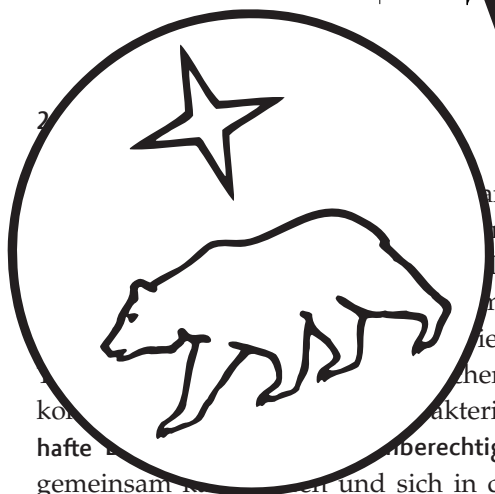
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

15 Cantus firmus Akzentparallelen / accent parallels

GO

20 Cromorne

25



and at the Posi-
nn von der linken
Dominante bear-
in Choral. Com-
ierteltakt erschent.
hem Fortgang sowie
kon- charakterisieren diese leb-
hafte berechtiger Stimmen, die
gemeinsam k- und sich in diesem Satz nicht
kreuzen. Das Anfangsmotiv taucht immer wieder auf,
meist abwechselnd in beiden Stimmen und auf unter-
schiedlichen Tonhöhen. Es ähnelt einem *Fugato* und dient
mit vielen Verzierungen, festgesetzter Registrierung und
inegalem Spiel der französischen Alternatim-Praxis.

► Transponiere in die Originaltonart Fis-Äolisch.

Ein Duo hat fröhlichen, tänzerischen Charakter. Im li-
turgischen Kontext kann es Vorfreude und Dankbarkeit
ausdrücken, z. B. bei der Gabenbereitung. Um es so ab-
wechslungsreich wie möglich zu gestalten, spiele ich die
jeweilige *Inegalität* beider Hände nicht zeitgleich, son-
dern minimal versetzt: Dabei dehne ich das erste von
zwei inegalen, in beiden Händen vorkommende Achtel
unterschiedlich lang. Möglich ist auch, bei gleicher Ach-
telnotation in beiden Händen, einmal die inegale, einmal

2. DUO

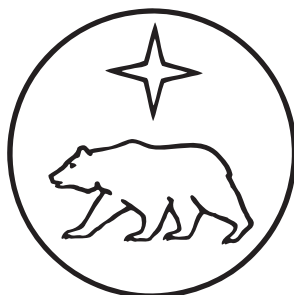
In my sample the right hand starts on the Positive, with
two bars here, which is then answered by the left hand
in the Great in the dominant key. I have taken the theme
from the hymn, whereby it appears with a full bar and
in quadruple time. Parallel thirds and sixths in diatonic
progression as well as contrapuntal passages character-
ize this lively form of dialogue of two equal voices that ca-
dence together and do not cross in this movement. The
initial motif appears again and again – usually alterna-
tely in both voices and in different pitches. It resembles
a *Fugato* and serves the French alternatim practice with
many ornaments, set registrations and notes inégales.

► Transpose to the original F-sharp Aeolian key.

A duo has a cheerful, dance-like character. In the liturgi-
cal context, it can express anticipation and gratitude, e. g.
in the offertory. In order to make it as varied as possible,
you may not play the respective *notes inégales* in both
hands at the same time, but minimally offset. I stretch the
first of two unequal quavers occurring in both hands of
different lengths. It is also possible, with the same qua-
ver notation in both hands, to play once with the longer
quaver on the beat, and once with the longer quaver off
the beat (i. e., the second in a pair of quavers). Also, the
notes inégales execution in one voice should not sound

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.

- Der Satz hat zupackenden, energetischen und tänzerischen Charakter in zügigem **Tempo**.
- Er lässt sich musikalisch gut in die **Liturgie** einbinden, da er flexibel an die Dauer von Einzug, Gabenbereitung oder Auszug einer Messe angepasst werden kann.
- Der **Schluss** muss nicht zwangsläufig in der Tonika erklingen, sondern kann z.B. auch auf der Dominante stehen.
- Bei de Grigny finden wir strengere und dichter geführte **Kontrapunktik** als bei Couperin.

- The **ending** does not have necessarily to sound in the tonic, but can also be, for example, on the dominant.
- De Grigny's **counterpoint** is stricter and denser than Couperin's.

a. Übung I: punktierter Rhythmus mit diatonischem Motiv; zwei- bis dreistimmig; manualiter

Bei der Registrierung solltest Du eine **Balance** zwischen dem präsenten, prächtigen und durchdringenden Zungenklang des Hauptwerks und dem schwächeren, da auch angekoppelten Positiv bzw. dem fernen Récit finden.

In Bsp. 44 werden **fugierte Einsätze** geübt. Ziel ist rasch und flüssig das jeweilige Motiv der Harmonik in Kontext anzupassen und in verschiedenen Lagen erklingen zu lassen. Meiner Erfahrung nach lässt sich eine aufwärts gerichtete Einsatzfolge der Stimmen leichter üben als eine abwärts gerichtete. Dementsprechend folgt in Bsp. 44 eine aufwärts gerichtete Einsatzfolge. In der ersten Stimme (Soprano) beginnt der Alt in realer Beantwortung auf fünfter Stufe mit einer Imitation und Fugato.

a. Exercise I: dotted rhythm with diatonic motif; two- to three-voice; manualiter

In selecting the registration you should find a **balance** between the present, splendid penetrating reed sound of the Great and the weaker, since also coupled Positive or distant Récit.

In ex. 44 you can train **fugal treatment**. My aim is to teach quickly by adapting my respective motif to the harmonic context and making it sound in different positions. In my experience an upward sequence of voices is easier to practise than a downward one. Accordingly, in example 44, the soprano follows the alto in real response (transposed to the fifth, true to the interval). See chapter 1/4.c Suite 3rd mouvement: alla batta, imitation and fugato.

fröhlich sein

GL 36, EG 10 Wir wollen alle fröhlich sein

ervollständigt / Completé

etc.

Cromorne

b. Übung II: Chormotive fugiert, dreistimmig

Bsp. 45 zeigt eine fugierte **Beantwortung** mit der Unterquinte.

b. Exercise II: motifs from the chant fugally treated in three voices

Ex. 45 shows a fugal answer with the fifth below.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

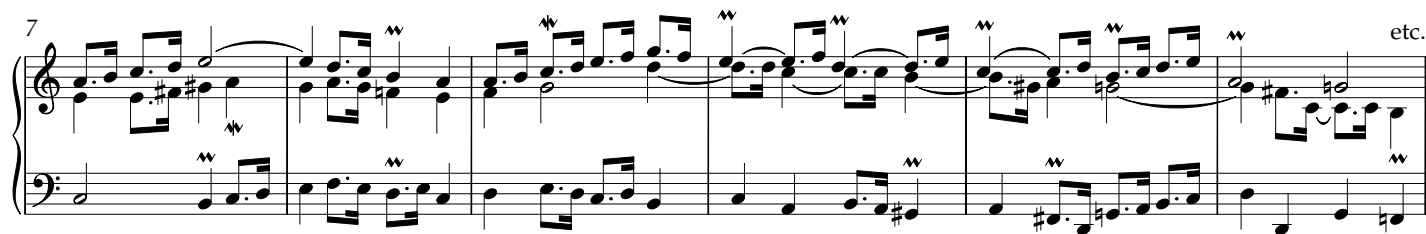
EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

Cornet

Cromorne



Ex. 45



Bsp. 46 zeigt eine fugierte Beantwortung mit der Unterquarte.

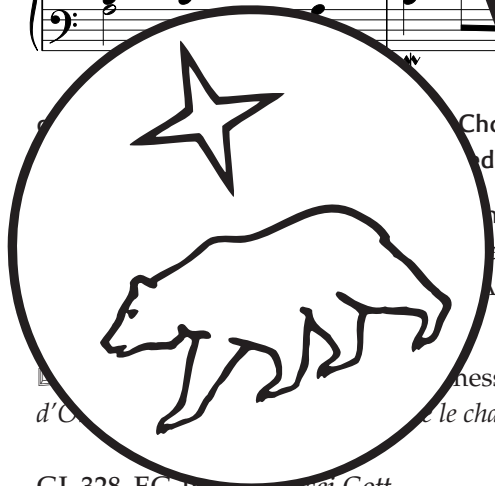
Ex. 46 shows a fugal answer with the fourth below.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*



Ex.
46



Choralmotiv,
dal

in der Aufgabe ab,
en tiefsten von bil
akkordes seltener

messe im Premier livre
d'O le chant du Kyrie.

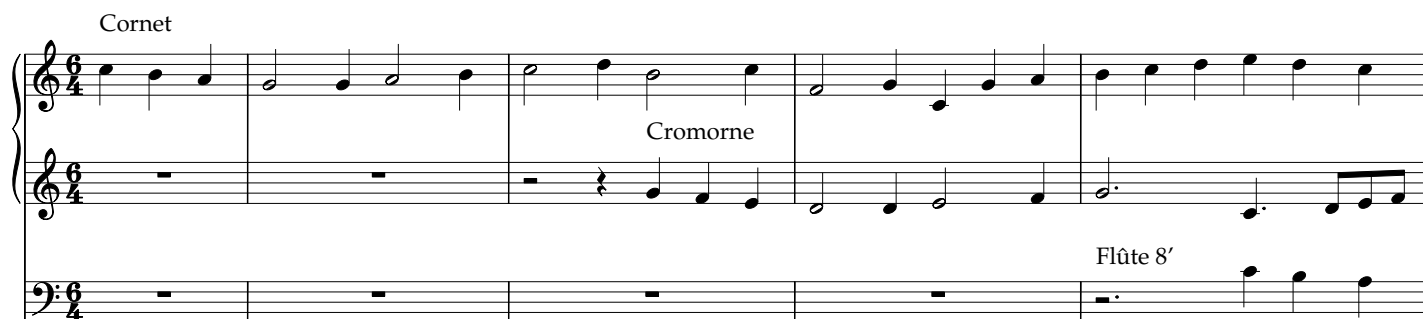
c. Exercise III: in three voices, simple dialogue form with
chant motifs; of two manuals and pedal

Ped and Cromorne alternate in sounding the lowest
voice or bass. The lowest note is usually the root note or
the third of the chord, more rarely the fifth or the seventh.

See in de Grigny's organ mass at the *Premier livre*
d'Orgue the Fugue à 5, qui renferme le chant du Kyrie.

GL 328, EG 103 *Gelobt sei Gott*

GL 328, EG 103 *Gelobt sei Gott*



Ex.
47



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.

a-Moll und A-Dur, G-Dorisch, g-Moll und G-Dur, D-Dorisch, d-Moll und D-Dur zur Auswahl. Auch hier stellt sich die Frage nach der inhaltlichen und formalen **Abgrenzung zum deutschen Trio**, welches charakteristisch jeder Stimme die gleiche Wichtigkeit zumisst.

Mein französisches Beispiel wahrt zwar äußerlich Dreistimmigkeit. Inhaltlich führen aber die jeweiligen Solostimmen. Linke Hand und Pedal rücken begleitend in den Hintergrund. Die **Häufigkeit der Verzierungen** – fast in jedem Takt! – mögen vor allem in der linken Hand gewöhnungsbedürftig erscheinen.

Nach anfänglich kontrapunktischem Zusammenspiel beider Soli folgen nun Terz- und Sextparallelen bzw. Homorhythmik. Dabei ist das Cornet eher auf die höhere Stimmlage abonniert, vor allem, wenn es nicht bis in den Bassbereich ausgebaut ist. Trotzdem kann es vom Cromorne auch für wenige Takte überflügelt werden. Bei de Grigny gibt auch die Notation beider Soli im Violinschlüssel Aufschluss über die angestrebte Lage. Entscheide Du, in welchen Lagen die Register Deiner Orgel am besten zur Geltung kommen. Im Pedal erlangen ruhige Notenwerte, die zumeist Grundton und Teile des Akkordes sind.

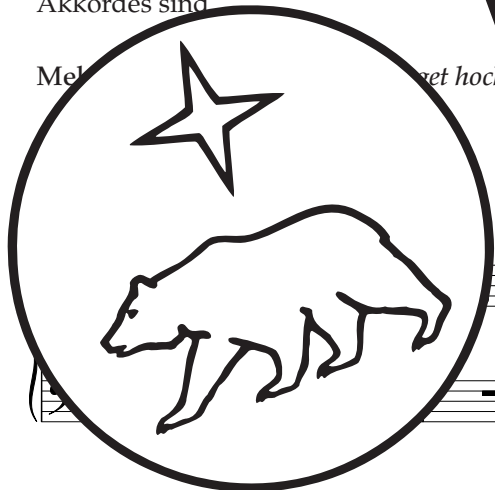
arises also as to the **distinction between the content and form of a German trio**, which characteristically attaches the same importance to each voice.

On the page, my French example gives the impression of three-part harmony. But the solo parts are the stars of the texture. Left hand and pedal accompany in the background. The **frequency of the ornaments** – occurring in almost every bar – may need getting used to, especially in the left hand.

The initially contrapuntal interplay of both solos is followed by consecutive thirds, consecutive sixths and homorhythms. The Cornet remains principally in the higher register, especially if the stop doesn't extend into the bass. Despite this, the Cromorne and the Cornet can swap for a few bars, with the Cornet rising above the latter. De Grigny's notation of both solos in the treble clef also sheds light on the desired position. You should decide the stops of your organ come into their own. The pedal consists of clamer, longer notes which are usually the root and third of the chord.

Melodie *et hocheurefreut*

H 125 *fili et filiae*



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

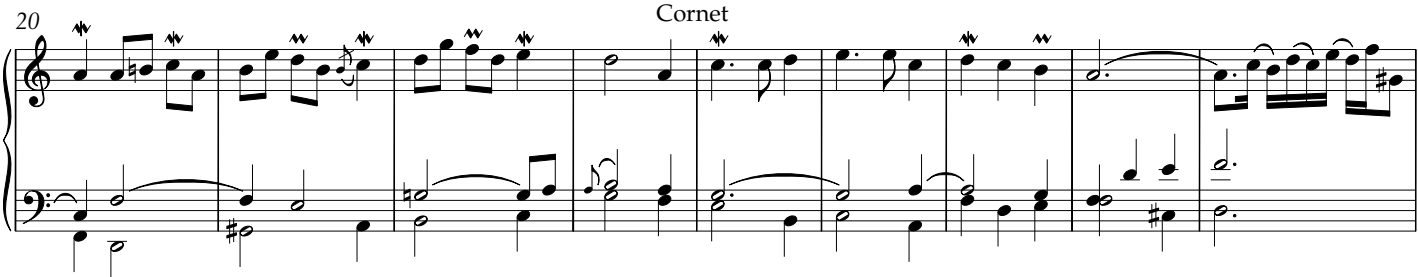


Ex.
48

Cromorne



Cornet



29 Cromorne Cornet Cromorne

37 Cornet Cromorne

44 Cornet Cromorne

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

4. DIALOGUE SUR LES GRANDS JEUX

Ich suche Inspiration bei François Couperin, diesmal in seinem *Dialogue sur les Grands Jeux II* aus dem Gloria der *Messe pour les paroisses, 9e et dernier Couplet*. Darin finde ich ein vorwiegend diatonisches Motiv mit tänzerischen Achtelnoten. Ich achte beim Anspielen trotzdem auf Ruhe und fasse inhaltlich mehrere Takte zusammen. Couperin verlangt auf dem Positiv das *Cornet séparé* und ersetzt damit das Cromorne. Auch das Cornet greift das inegale Achtelmotiv des Beginns auf. Mich interessieren vor allem Wendigkeit und Einsatzfolge des fugierten Themas sowie seine Verarbeitung in parallelen Terzen und Sexten.

4. DIALOGUE SUR LES GRANDS JEUX

I seek inspiration from François Couperin, this time in his *Dialogue sur les Grands Jeux II* from the Gloria of the *Messe pour les paroisses, 9e et dernier Couplet*. In it I find a predominantly diatonic motif with dance-like quavers. Nevertheless, when playing I pay attention to silence and condense several bars in terms of content. Couperin requires the *Cornet séparé* on the Positive and replaces the Cromorne. The Cornet also takes up the inegale quaver motif of the beginning. I am particularly interested in the mobility and possibilities intrinsic to the fugal theme, as well as its elaboration in parallel thirds and sixths.

Der vollklingende Beginn meines nächsten Beispiels macht mit Schleifer und Mordent auf sich aufmerksam. Er erinnert an den Charakter einer **französischen Overture**, die ebenfalls tänzerischen Dreivierteltakt und Punktierungen aufweist. Beide Hände spielen zweistimmig sieben Takte auf dem Grand Orgue und enden auf der Dominante. Dann wechsele ich für das Petit Jeu auf das Positiv, wobei für acht Takte ebenfalls Passagen fugiert werden, der Satz aber zur Dreistimmigkeit ausgedünnt wird. Auf das Hauptwerk zurückgekehrt, benutze ich parallele Terzen und Sexten und diatonische Fortgänge. **Doppelte Taktstriche** verdeutlichen die verschiedenen Manuale und Sinneinheiten.

Verwende in Deiner Artikulation ebenfalls **Doppelpunktierung** und *inegales* bzw. **lombardisches Spiel**. Transponiere den Satz in die Originaltonart des Liedes nach Fis-Äolisch.

📖 In Werken von Pierre Dandrieu, z.B. dem *Livre de Noël variés pour orgue* oder bei Louis Marchand findest Du weitere Inspiration.

The full sounding beginning of my next example draws attention through coulé and mordent. It recalls the character of a **French overture**, which also has dance-like triple metre and dotted rhythm. Both hands play seven bars on the Great in two voices and end on the dominant. Then I switch to the Positive for the Petit Jeu, whereby some passages are also fugally treated for eight bars, but the movement is thinned out to three parts. Returning to the Great, I use parallel thirds and sixths and diatonic progressions. **Double bar lines** clarify the various manuals and units of meaning.

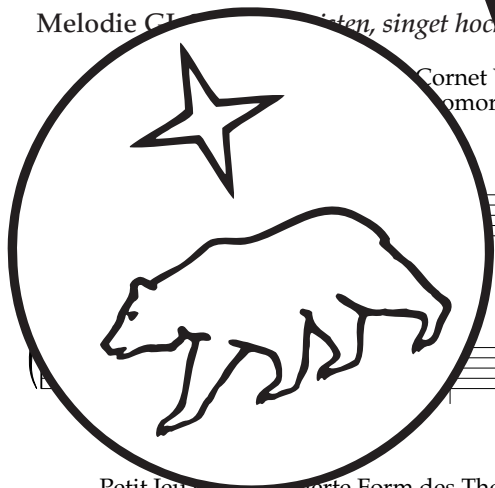
Use also **double dotting** and *notes inégales*, including **Lombard rhythm**, including in your articulation. Transpose the movement into the original key of the song to F-sharp Aeolian.

📖 In works by Pierre Dandrieu, e.g. the *Livre de Noël variés pour orgue* or in works by Louis Marchand you will find further inspiration.

Melodie C1: *...ten, singet hoch erfreut*

EW 12: *O fili et filiae*

Cornet V, Trompette 8', Clairon 4',
Cornet 8'



Petit Jeu (Pos.): *agierter* Form des Themenkopfes, dreistimmig /
Petit Jeu (Pos.): fugal treatment of the initial motif, three parts



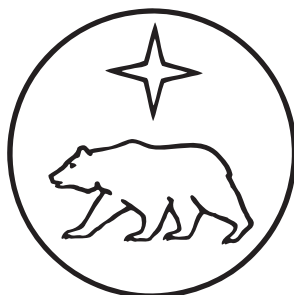
GO: diatonisch geführte Sext- und Terzparallelen, vierstimmig /
Great: diatonically leading consecutive sixths and thirds, four parts



Ex.
49

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. FUGUE

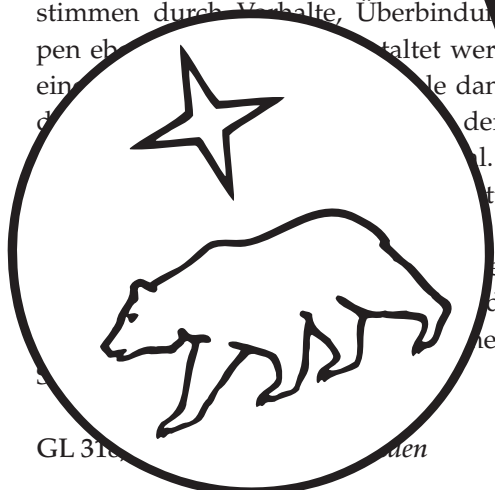
a. Übung I

Der Einstieg in die Exposition einer *Fugue* lässt sich mit folgenden Übungen bewerkstelligen:

- Man lässt zunächst einen Themenkopf in den verschiedenen Stimmen möglichst oft im tonalen Kontext hintereinander erklingen.
- In einem zweiten Schritt sollte das Kopfmotiv nur auf der ersten oder auf der fünften Stufe eingeführt werden.
- Im dritten Schritt dominieren Stimmführungsregeln, z.B. gehen die Stimmen den nächsten tonalen Weg, werden Parallelen im Verlauf vermieden und erklingt im Bass bevorzugt Grundton oder Terz.

► Beginnen wir zunächst in kleinen Schritten.

Bevor Du im mehrstimmigen Spiel möglichst häufig Deinen **Themenkopf unter- oder übereinander** reihst, lass das Motiv so oft es geht zuerst in der Mittelstimme erklingen. Dies erfordert besondere Sorgfalt, da die Außenstimmen durch Verhalte, Überbindungen und Synkopen eben nicht so leicht zu steuern sind. Ziehe ein wenig tiefer, dann zum Cornet in der linken Hand, also in die Register. Die Registerführung fällt das Choral- nicht so dominiert und abwechselnd auf eine und eine andere



GL 31a

5. FUGUE

a. Exercise I

The introduction to the exposition of a *Fugue* can be achieved with the following exercises:

- First, let a theme head sound in the different voices as often as possible in the tonal context one after the other.
- In a second step, the head motif should only be introduced on the first or fifth.
- In the third step, voice leading rules dominate, e.g. the voices move economically, parallels between the voices are avoided and the bass introduces mostly the roots and thirds of chords.

► Let's start in small steps.

Before you put your subject under or on top of each other as often as possible in two- or three-part play, let your motif appear more often in the middle voice. This requires special care, since the outer voices are also to be made interesting through suspended notes, overbinding, syncopation, etc. Practice with an 8'-stop and then change to a Cornet in the right hand and Cornet in the left hand, or to the trio with 8'-note in the pedal. The stops depend on how deep you lead your middle voice.

If you choose stops for a trio, the hymn motif goes to the Cornet. So that this doesn't sound too dominant, you can play the left hand alternately on two manuals. In this way, the Cromorne alternates with another solo voice.

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

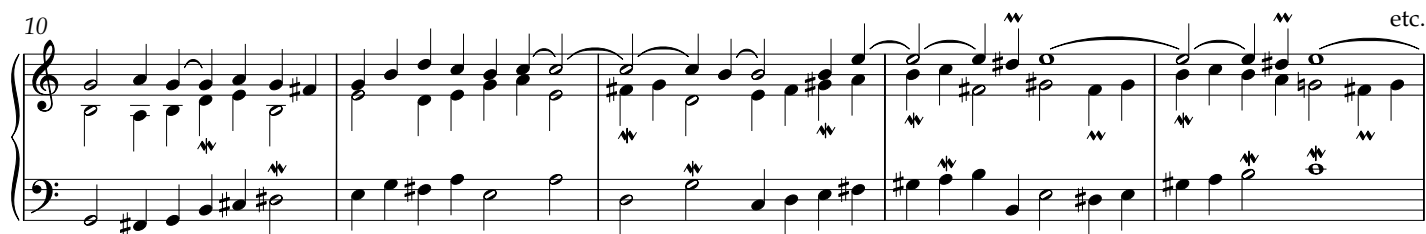
Montre 8'

Cromorne

5



Ex. 50

b. Übung II zu *Fugue sur les Jeux d'anches*

Ich bediene mich des für de Grignysche Fugen typischen **Vierertaktes** und passe mein dem Choral entnommenes Motiv entsprechend an. Trotz auftaktiger Originalmelodie nehme ich mir die Freiheit, mein Thema volltaktig zu beginnen. Wie immer ist unser Ohr hütende Instanz und wacht darüber, dass das Cromorne dem mächtigen Hauptwerks-Cornet gewachsen ist.

Spielst Du auf nur einem Manual, können zur Cornet-Registrierung alternativ die Zungen des Hauptwerks gezogen werden, sodass sich für eine *Fugue sur les jeux d'anches* folgende **Register** ergeben:

GO: Bourdon 8', Prestant 4', Trompette 8', Clairon 4',

Cornet V

Pos: Bourdon 8', Prestant 4', Cromorne

Pos/6

b. Exercise II to *Fugue sur les Jeux d'anches*

I use the **typical quadruple meter** for de Grigny's fugues and adjust my motif taken from the chorale accordingly. In spite of the upbeat original melody, I take the liberty to start my theme with a full bar. As always, our ears are the guiding authority, making sure the Cromorne is up to the mighty Great Cornet.

If you play on just one manual, an alternative possibility is to draw the Great reeds with the Cornet registration, so that for a *Fugue sur les jeux d'anches*, we have the following **registration**:

Great: Bourdon 8', Prestant 4', Trompette 8', Clairon 4',

Cornet V

Pos: Bourdon 8', Prestant 4', Cromorne

Grigny's Pedal Pos: Great

Following Couperin's *2e Couplet* on the *Mot pour l'adoration*, the sequence of your short motif might look like this:

Alto (t) – soprano (d) – bass (t) – tenor (d)

short interlude with fewer voices

alto (t) – bass (t) – soprano (d)

short interlude with fewer voices

soprano (t) – bass (d) – tenor (t) – soprano (t)

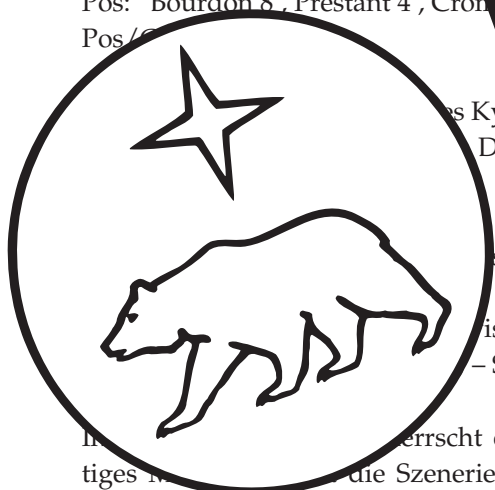
In Couperin's Couplet, a single, three-bar motif completely dominates the scene. The three developments are short, lacking contrapuntal ingenuities such as inversion, canon or in a stretto. Ornaments are used sparingly and do not distract from the **severity of the movement**. The pedal helps if intervals for the left hand become too large.

⇒ **Beachte**

Beachte die untere Begrenzung des Cornets bei c^1 . Übernahme in meinem Beispiel das Pedal die unterste Stimme und das Cromorne die Mittelstimme, würde ich dort die Verzierungen und das Tempo reduzieren und im Pedal Flûte 8' registrieren. Vergleiche auch mit Bsp. 52.

⇒ **Note**

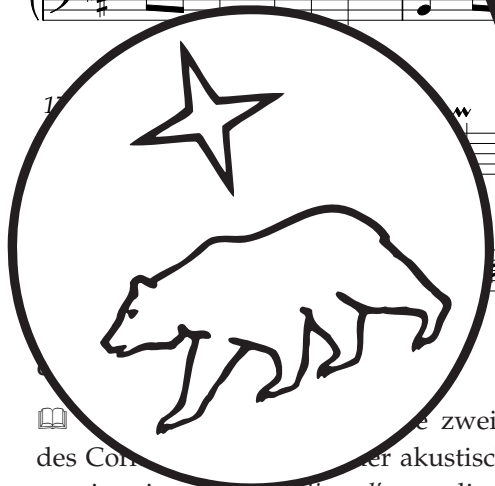
Remember the lower limit of the Cornet at the middle C. If the pedal in my example were the lowest voice and the Cromorne the middle voice, I would reduce the ornaments and the tempo there and draw Flûte 8' in the pedal. Compare also with ex. 52.



Melodie GL 322 *Ihr Christen, singet hocheufreut*EH 125 *O filii et filiae*Ex.
51

Cornet

Cromorne



Die zweigestrichene Lage des Cornets ist aus akustischen Gewöhnung, was in seinem *Premier livre d'orgue* die *Fugue à 5, qui renferme le chant du Kyrie* nahelegt. Die linke Hand mit dem Cromorne bewegt sich dort ebenfalls im Violinschlüssel. Quartsextakkorde kommen regelmäßig vor, entweder erklingen sie als Durchgang auf unbetonter Zeit, oder aber betont am Taktanfang, oder als Vorhalt oder Synkope. Bei de Grigny werden sie auch über Septimakkorde erreicht (vgl. *Fugue à 5, qui renferme le chant de Kyrie* aus dem *Livre d'Orgue*). Grundsätzlich hat das 8'-Pedal **Bassfunktion** und benutzt meist Grundton und Terz eines Dreiklanges. Zur Übung und zur Kontrolle, und um besseren Überblick zu haben, was die Vermeidung von Stimmkreuzungen angeht, empfehle ich, zunächst alle Stimmen mit Montre 8' auf einem Manual zu spielen.

Im nächsten Schritt ergänze ich die Manualverteilung, inklusive passender Register und zahlreicher Ornamente. **Verzierungen** erscheinen in fast jedem Takt, ob notiert oder nicht.

c. Fugue à 5

Perhaps the high two-line position of the Cornet in the de Grigny movement requires acoustic adaption, see also his *Premier livre d'orgue*, *Fugue à 5, qui renferme le chant du Kyrie*. The left hand with the Cromorne also moves into the treble clef. Second inversion chords occur regularly, either as a passage on non-accented time, or emphasised at the beginning of the bar, or sounded as a suspension or syncopation. In de Grigny they are also reached via seventh chords (cf. *Fugue à 5, qui renferme le chant de Kyrie* from the *Livre d'Orgue*). Basically, the 8'-pedal has a **bass function** and usually uses roots and thirds of triads. For practice, control and a better overview of the avoidance of crossed parts, I recommend to first play all voices on one manual with Principal 8'.

In the next step I fill out the manual parts, choosing suitable stops and planning ornaments. **Ornaments** appear in almost every bar, whether written or not.

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. DIALOGUE SUR LA TROMPETTE ET CROMORNE

Let's take a look at the *Dialogue*, which includes **several** characteristics:

- **comparison** of individual stops such as Cromorne and Trumpet, or of stop groups such as Cromorne, Prestant 4' and Cornet, or Petit Jeu and Grand Jeu; in each case monophonic and polyphonic
- fugal polyphonic, but also homophonic and contrasting **motifs**
- mostly alla breve ore triple time

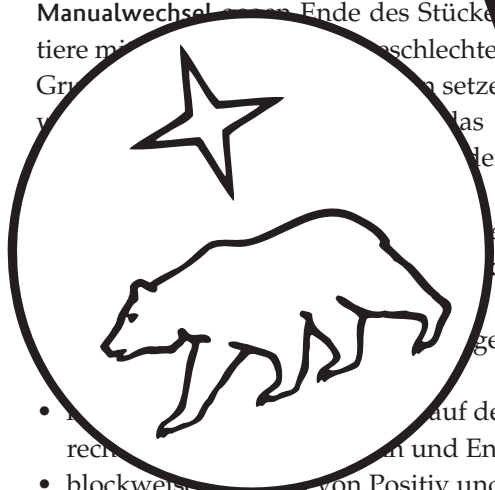
In ex. 53 I choose a dance-like triple metre and start on the Positive directly with the opening motif of the hymn. Two more voices are successively introduced. In bar 16 the right hand plays the theme on the Great. In bar 26, the hands switch to the other manual. Finally, both hands finish the piece in bar 40 on the Great in major. As you can see, the parts approximately correspond in duration.

These two to four-part pieces are formative. Orientation can be provided by gradual changes in blocks towards the end of the piece. I'm experimenting with different scale types in the same basic tone by setting accidentals and then resolving them again shortly afterwards. The theme appears in free change of voices either in the original on the first or on the third degree.

While studying various *Dialogue* pieces by de Grigny I notice the following similarities:

fluid tempo, dance-like energetic **character**, virtuoso

- often polyphonic beginning on the Positive, right hand leads to beginning and end
- blockwise **alternation** of Positive and Great
- with the participation of the Great there are often more **voices** than with the Positive only
- **middle section**: the phrases in high register of the Positive (Dessus) alternate with phrases in low register (Basse) to play around the solo GO in the middle register
- free motif processing, imitation and sequence; both **manuals with different motifs**
- fugal treatment is optional
- **rhythmic inequality** of diatonic passages alternates with arpeggios on the Great
- smaller phrases in the **manual change** towards the end condense the musical statement
- **end** the piece on the Great



Ex.
53Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

GO Trompette 8', Prestant 4'

Pos. Cromorne 8', (+Bourdon 8') Prestant 4'

Pos.

9

GO dessus

17

Pos.

25

GO

41

49

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7. TIERCE EN TAILLE

Ein *Tierce en taille* ist aufgrund der virtuoson 32-tel-Leitern seiner Solostimme und der subtilen Agogik, mit der solche Sätze musiziert werden sollten, ein kostbares musikalisches Kleinod. Daher rate ich zunächst zum Studium der *Elevation* aus der *Messe pour les Couvent* von François Couperin, bevor wir uns an unsere eigene Fassung wagen. Ein Blick auf Couperins schwungvolle Handschrift im Faksimile enthüllt in der Balkung Unterschiede zu heutigen Drucken. Couperin möchte mitunter wesentlich mehr Noten unter einem Balken vereint wissen, was den Schwung der Interpretation bzw. die Akzentuierung insofern beeinflusst, als dass mehr zusammengefasste Noten weniger Akzente auf denselben bedeuten.

Die *Tierce-Stimme* ist artikulatorisch dicht bzw. legato zu spielen. Couperins Manuskripte zeigen nur wenige notierte Ornamente. Füge daher passende Verzierungen hinzu, z. B. die Triller des Themas in anderen Stimmen. Weitere Ergänzungen sind Mordente, kurze Vorhalte und Doppelpunktierungen.

Bei dieser Satzform verwendet de Grigny ebenfalls lange Noten, die die Grundstimmen antizipieren das Thema komponierte komplexer als Couperin. Die Welt all dieser wurde überlebt. De Grigny lebte von 1672 bis 1723.

Die fähigste Spielerin der Welt all dieser wurde überlebt. De Grigny lebte von 1672 bis 1723. Die fähigste Spielerin der Welt all dieser wurde überlebt. De Grigny lebte von 1672 bis 1723.

Entwurf. Mein Thema nimmt in der viertelnoten Bezug auf den Choral. Ich fülle die Anfangsintervalle meiner Choralmelodie diatonisch auf und sequenziere dies. Wichtig sind entspannter Fluss und inegales bzw. lombardisches Spiel. Das Cornet der linken Hand musiziert sowohl im Bassbereich als auch in der Diskantlage, kreuzt sogar die rechte Hand und frönt in Ruhe und mit Genuss dem solistischen Dasein. Dieses Solo baut sich sukzessive energetisch auf, schraubt sich höher, erreicht seinen melodischen und inhaltlichen Höhepunkt, um dann wieder entspannt zurückzusinken.

Beachte, dass Du mit einem Cornet-Gruppenzug erst ab c¹ aufwärts spielen kannst, wohingegen Dir mit kombinierten Einzelregistern die ganze Klaviatur zur Verfügung steht.

Die Hauptstimme wechselt zwischen Ruhepunkten mit Haltenoten und kürzeren, virtuoson Läufen ab. Trotz dieser Vormachtstellung des Solos zeigen die restlichen

7. TIERCE EN TAILLE

A *Tierce en taille* is a precious musical treasure because of the virtuoso 32nd-note scales of its solo part and the subtle agogics with which such movements should be played. Therefore, I first advise to study the *Elevation* from the *Messe pour les Couvent* by François Couperin before we dare to make our own version. A glance at Couperin's sweeping manuscript in the facsimile reveals different beams to today's prints. Couperin sometimes wants many more notes united under one beam, which affects the momentum of the interpretation or accentuation in that more notes united means fewer accents on the same.

In terms of articulation, the *Tierce* voice is quite dense or legato to play. Couperin's manuscripts show only a few ornaments noted. Therefore, add appropriate ornaments, e.g. the trills of the theme in other voices. Further additions are mordents, short suspensions and double dottings.

De Grigny also uses long notes in the pedal in this form. The basic voices anticipate the initial motif. De Grigny composed more complex music than Couperin. Although he was born later, Couperin outlived de Grigny by thirty years. De Grigny was only 51 years old and died from 1672 to 1703.

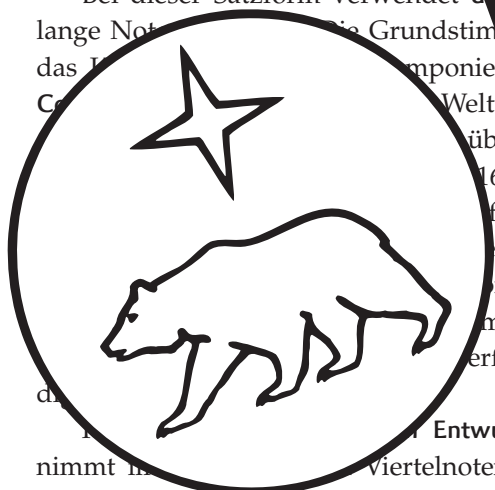
The little liberties that an experienced player can take in terms of tempo irregularity, the use of arpeggios or tiny rhythmic alterations make this movement so delicate. It requires slow playing.

Let's get to our own draft. My theme refers to the hymn in the rhythm of quarter notes. I fill in the initial intervals of my melody diatonically and sequence this. Relaxed flow and inequality are important. The Cornet in the left hand plays in the bass as well as in the soprano range, crosses even the right hand and indulges the Solo existence in peace and with pleasure. The Solo gradually builds up energetically, spirals higher, reaches its melodic and content climax, and then sinks back again relaxed.

Note that with a Cornet composé you can only play from the middle C upwards, whereas with combined single stops the whole keyboard is available.

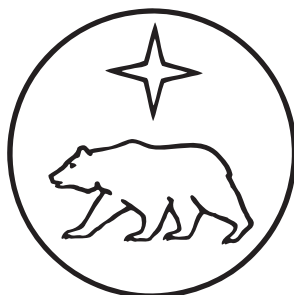
The main voice alternates between resting points with sustained notes and virtuoso shorter passages. Despite this supremacy of the solo, the remaining voices show polyphonic traits, sounding not only in parallel thirds and sixths, but imitating or rhythmically offset, or picking up the theme motif of the solo.

Four-bar thematically structured phrases can often be found. With flexible wrist I breathe on the one hand by articulating releases and through rests, but also without displacing in the legato.



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.

IV DIE FRANZÖSISCHE MODERNE SUITE AUF GRUNDLAGE EINES CHORALS

1. SUITE FRANÇAISE MODERNE: 1. SATZ

a. Plein Chant

Im Folgenden erklingen verschiedene **Stilkopien** jeweils vergleichbarer Sätze einer *Suite française* aus dem 20. und 21. Jahrhundert. Meine Vorbilder sind Orgelwerke von Pierre Cochereau, Jean Langlais, Charles Tournemire und Lionel Rogg. Bezüglich der Unterschiede der einzelnen Satztypen und der Auswahl ihrer jeweiligen **Satztitel**, sind diese Komponisten sehr kreativ. So eröffnen sie ihre Suiten mit Überschriften wie *Praeludium*, *Kyrie*, *Plein Jeu*, *Grands Jeux*, *Introduction-Choral*, *Plein Chant en Taille*, *Grave* oder *Prélude sur les grands jeux*.

Diesen Sätzen gemeinsam ist ein volltönender **Satz festlichen Charakters**.

Pierre Cochereau (1924–1984) gilt als einer der größten Orgelkomponisten des 20. Jahrhunderts. Da er damals in Notre Dame de Paris war, war er ein Zeitgenosse und somit ein Vorbild für die Orgelkompositionen. Seine *Neuf pièces improvisées en forme de suite française*, die von Jeanne Toussaint, die von Jeanne Toussaint, bezüglich der Variationen, sind man kann vergleichen, sowie dass in dem folgenden Beispiel kein Beispiel für ein französisches Messebesten.

Ein Blick auf das *Kyrie* offenbart gleich in T. 4, 5 und 17 **Quint- und Oktavparallelen**. Diese Parallelen und andere Besonderheiten, wie z. B. die Auflösung einer Akkordseptime nach oben, finden sich in Cochereaus Suite häufig. Die linke Hand hat **Bassfunktion**, was bereits an der Registrierung zu sehen ist. Im Pedal liegt der **Plein Chant** mit einer Kyrie-Melodie, die auch heute noch in vielen Wochenendgottesdiensten in Notre Dame de Paris gesungen und von der Orgel gestützt wird. Charakteristikum dieses Satzes ist in der Begleitung ein **durchgängig pulsierender Viertelrhythmus**, ähnlich einem *Walking Bass*.

Doch die Harmonik birgt Überraschungen und vereint auf engem Raum weit voneinander **entfernt liegende Akkorde**. Analog zu Cochereau verzichte ich zunächst auf Verzierungen.

IV THE FRENCH MODERN SUITE BASED ON A HYMN

1. SUITE FRANÇAISE MODERNE: 1ST MOVEMENT

a. Plein Chant

Below are various **style copies** of comparable movements from a *Suite française* of the 20th and 21st century. My models are organ works by Pierre Cochereau, Jean Langlais, Charles Tournemire and Lionel Rogg. These composers are very creative in the diversity of the individual types of movements, also with regard to the selection of their respective titles. They open their suites with titles such as *Praeludium*, *Kyrie*, *Plein Jeu*, *Grands Jeux*, *Introduction-Choral*, *Plein Chant en Taille*, *Grave* or *Prélude sur les grands jeux*.

What these movements have in common is a full-sounding, **festive piano movement**.

Pierre Cochereau (1924–1984) is considered one of the greatest organ improvisers of the 20th century. Since he was the *titulaire* in Notre Dame de Paris, that is, his playing itself was impressive, as well as the multitude of improvisations recorded on CD. In *Neuf pièces improvisées en forme de suite française*, which were reconstructed by Jeanne Toussaint, sound surprisingly traditional in terms of the harmonies used, apart from occasional fifth and octave parallels and false relations. You will notice that in the following example, based on Cochereau, there is no big difference to the classical French mass.

An examination of Cochereau's *Kyrie* reveals **parallel fifths and octaves** in bars 4, 5 and 17. These parallels and other peculiarities, such as the resolutions of a chord seventh upward, are common in Cochereau's suite. The left hand has a **bass function**, which can already be seen at the registration. The tenor voice is in the pedal, namely the **Plein Chant** with a Kyrie melody, which is still sung today in many weekend services in Notre Dame de Paris and supported by the organ. Characteristic of this movement is a **continuous pulse of crotchets** in the accompaniment, similar to a *walking bass*.

But the harmony holds surprises and unites **distant chords** in a narrow space. Analogous to Cochereau I do without ornaments at first.



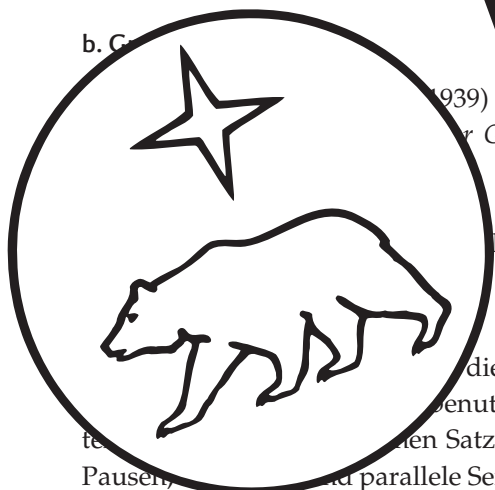
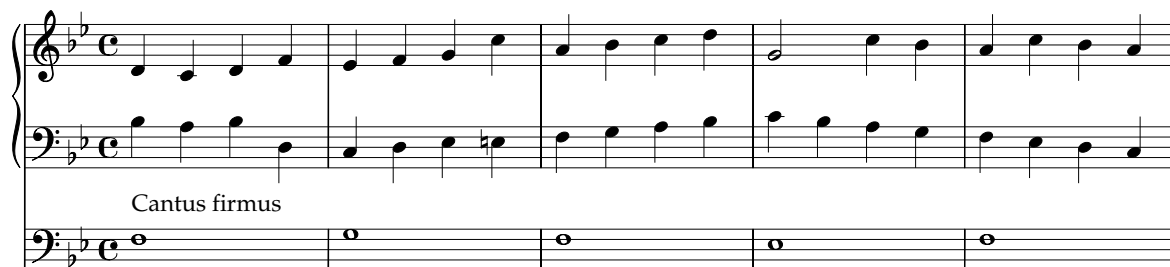


GL 341 *Veni, creator Spiritus*,
EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*

EH 136 *Veni, creator Spiritus*

Ex.
55

Man. Fonds 16', 8', 4', 2', Mixtures et Cornets
Péd. Anches 8', 4'



b. C.

1939) finden wir im ersten Satz durch Verzierungen, Pausen, etc. und parallele Sexten auf und verwenden alle möglichen Umkehrungen. Für zu ergänzende Ornamente gilt:

- Gebrauche den Mordent bei aufwärts führender Tonleiter.
- Gebrauche den Triller bei abwärts führender Tonleiter.

Nach kurzer Manualiter-Einleitung erklingt der Choral im Sopran.

Führe ihn über dem **Bassorgelpunkt** fort und benutze von der Tonika entfernt liegende Begleitharmonien.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

b. C.

Charles Tournemire (1870–1949) verwendet folgende stylistic devices in the short *Grave* of his *Suite évocatrice pour Grand Orgue*:

- pedal point
- ornament on the main musical beats
- short, slow movement with a lot of diatonic and passing notes

First I adjust similar harmonies I want to use for the cantus firmus. In the second step I loosen my movement analogously by ornamentation, rests, scales and parallel sixths and use all possible inversions. For ornaments to be added:

- Use the mordent with upward leading scales.
- Use the trill with downward leading scales.

After a short introduction on the manuals the hymn sounds in the soprano.

Continue over the **bass pedal point** and use distant accompaniment harmonies to the tonic.

GL 341 *Veni, creator Spiritus*,
EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*

EH 136 *Veni, creator Spiritus*

GO Fonds 8'
Pos. Fonds 8', 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5'
Péd. Fonds 16', 8', 4'
Pos/GO



Ex.
56

Zurechtgelegte Harmonien / Prepared harmonies

The image shows a musical score for organ, specifically for the hymn 'Veni, creator Spiritus'. The score is written for two manuals and pedals. The top system shows a series of chords in the right hand and single notes in the left hand. The bottom system is marked 'Largo' and features a more complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe sample page' is overlaid on the score. A circular logo with a bear and a star is also visible on the left side of the score.

c. Plein Jeu à la française

Mein drittes Vorbild für den Eröffnungssatz einer Suite ist ein *Plein Jeu* von Jean Langlais (1907–1991) auf zwei Manualen. Es ist seiner *Missa in simplicitate* entnommen, was wörtlich *In Einfachheit, Ehrlichkeit, Offenheit, Treuherzigkeit* bedeutet. Ich finde es erfrischend, diese Inhalte mit Langlais anspruchsvoller Komposition in Einklang zu bringen. Ebenso fasziniert die **rhythmische Unregelmäßigkeit** der tänzerischen und meist homorhythmisch geführten Takte mit drei bis sieben Achteln. Weitere **Stilmittel** sind:

c. Plein Jeu à la française

My third model for the opening movement of a suite is a *Plein Jeu* by Jean Langlais (1907–1991) on two manuals. It is taken from his *Missa in simplicitate*, which literally means *In simplicity, honesty, openness, trustworthiness*. I find it refreshing to bring this content into line with Langlais's fastidious composition. Equally fascinating is the **rhythmic irregularity** of the dance-like and mostly homorhythmically guided beats with three to seven eighth notes. Further **stylistic devices** are:

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.

2. SUITE FRANÇAISE MODERNE: 2. SATZ

? Was charakterisiert nun den zweiten Satz einer modernen Suite?

Auch hier fallen die verschiedenen Titel auf, die die Komponisten benutzen, wie *Tierce en taille et Récit de Cromorne*, *Nazart*, *Trémolo en Taille*, *Duo en canon*, *Menuet gothique*, *Cantilène*, *Virgo Maria*, *Fugue*, *Petit Plein Jeu*, *Cantabile* usw. Der zweite Suitensatz unterscheidet sich jeweils in Charakter und Tempo vom ersten Satz und erklingt entweder in der Paralleltonart, Mediante oder in gleicher Tonart des anderen Geschlechts.

Vergleiche ich dies mit obigen Beispielen barocker Provenienz, erreicht Charles Tournemires *Tierce en taille* aus der *Suite évocatrice* eine neue Ebene der Komplexität. Sein Stück changiert harmonisch zwischen mixolydischem und dorischem Modus auf g und g-Moll. Traditionell sind beide Hände über den langen Pedalnoten gleichberechtigt und erklingen auch in parallelen Tönen. Das Energielevel des Musizierenden und die harmonische Dichte im Kontrapunkt sind gleichnamig hoch. Die rhythmische Differenzierung zwischen Achtelnoten, Triolen und Sechsteln legt nahe, dass nicht mehr traditionell gespielt wird, sondern sich vielleicht beim Blick auf die Notation eine Zäsur auf dem rechten Hand die virtuosere Hand die virtuosen Klanglichkeiten lässt. Das ist ein sehr effektvolles Mittel, um den Umfang des Solo-Cromornes und die Teile durch Registerwechsel gegliedert.

a. *Tierce en taille et Récit de Cromorne*

Meine Stilkopie weist zwei Ebenen auf. Zunächst zieht die kolorierte und reich verzierte Mittelstimme des Positivs alle Aufmerksamkeit auf sich. Sie bildet einen Gegenpart zum Grand Orgue, das zahlreiche diatonische Durchgänge und Sextparallelen aufweist, aber lang nicht so virtuos gestaltet ist wie die Solostimme des Positivs. Beide Hände benutzen Motive aus einem Cantus firmus. Die Positivstimme verarbeitet das Doppelschlagmotiv des Chorals in schnelleren Notenwerten. Auf dem GO erscheinen vor allem Sequenzen in Achtelnoten.

Im Mittelteil erfolgt im Positiv zugunsten des Solo-Cromornes ein Registerwechsel, worauf dann die Schlusstakte komplett auf dem Grand Orgue erklingen.

► Nimm Dir Zeit, um Harmoniewechsel und Melodiesprünge adäquat nachzuvollziehen und vor auszuhören, und kultiviere Dein Legato durch „geführtes“ Spiel.

2. SUITE FRANÇAISE MODERNE: 2ND MOVEMENT

? So what characterizes the second movement of a modern suite?

The various titles used by the composers are striking, such as *Tierce en taille et Récit de Cromorne*, *Nazart*, *Trémolo en Taille*, *Duo en canon*, *Menuet gothique*, *Cantilène*, *Virgo Maria*, *Fugue*, *Petit Plein Jeu*, *Cantabile*, etc. The second suite movement differs in character and tempo from the first movement and is either in the parallel key, mediant chord or in the same key of the other mode.

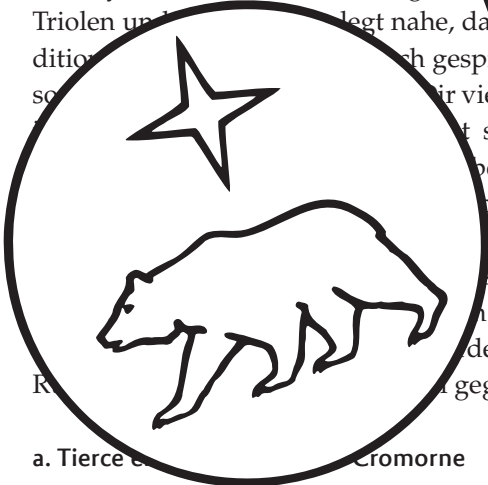
Compared to previous examples from Baroque variants, Charles Tournemire's *Tierce en taille* from the *Suite évocatrice* reaches a new level of complexity. Harmonically, his piece alternates between the Mixolydian and Dorian in G and G minor. Traditionally, both hands have equal right over long pedal notes and sometimes sound in parallel thirds. The energy level of the musician and the harmonic density in counterpoint are equally high. The rhythmic differentiation between quavers, triplets and semiquavers suggests that it is no longer played traditionally *à notes égales*, but as notated. As you may notice when looking at Tournemire's score, there is a peculiarity in the reading of the notation: the left hand plays the upper line on the Great, while the right hand plays the virtuoso middle voice on the Positive. Crossing the hands is for a musically effective stylistic device and shows the immense tonal range the Solo of the Positive may have. In addition, the parts are structured by rubatos and various tempos.

a. *Tierce en taille et Récit de Cromorne*

My style copy has two levels: first, the coloured and richly ornamented middle voice of the Positive attracts all of the attention. It forms a counterpart to the Great. This one has a lot of diatonic passing notes and sixth parallels, but is not as virtuosic as the Solo of the Positive. Both hands use motifs from the cantus firmus. The voice of the Positive processes the turning motif of the hymn in faster notes. Quaver sequences in particular appear on the Great.

In the middle part a registration change occurs in the Positive in favour of the Solo-Cromorne, whereupon the final bars could be heard completely on the Great.

► Take your time to adequately comprehend and preview harmony changes and melody leaps and cultivate your legato through "guided" play.





GL 341 *Veni, creator Spiritus*,
EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*

EH 136 *Veni, creator Spiritus*

Ex.
58

Der anfängliche Orgelpunkt im Pedal wechselt zu vorwiegend chromatischen Vierteln (A-Teil) und erweitert diese Intervalle, häufig zum jeweiligen Grundton (B-Teil).

The opening pedal point changes to the mainly chromatic crotchets (A-section) and expands these intervals, often to the respective fundamental tone (B-section).

GO Bourdon 8', Flûte 8'

Pos. Montre 8', Flûte 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5'

Péd. Fonds 16', 8'

A-Teil: thematischer Bezug beider Hände zum Choral wird in verschiedenen Notenwerten verarbeitet /
A-section: thematic reference of both hands to the hymn is developed with different note values

The musical score is written for three staves: Grand Organe (GO), Positiv (Pos.), and Pedal (Péd.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections, A and B, indicated by a dashed line. Section A features a chromatic pedal point in the bass, while Section B expands these intervals to the respective fundamental tone. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' (ritardando). A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid on the score, and a circular logo with a bear and a star is visible on the left side.

B-Teil: *più calmato*, auftaktiges Sechzehntelmotiv /
B-section: *più calmato*; semiquarter motif with an upbeat

GO: ajoutez la Montre 8'

12 etc.

Pos.: Cromorne solo

b. Cantilène

Beim Studium der *Cantilène* aus der *Suite brève* von Jean Langlais fällt auf: Die Melodie im Pedal bildet den akustischen Alt bzw. Sopran dieses wunderbar poetischen Stückes. Während sich beide Hände in ruhiger fünfstimmiger Parallelbewegung in halben Noten fortbewegen, obliegt es dem Pedal, den Melodiebann in einer sich in Achtelnoten zu sequenzieren. Meist liegt der Grundton in der linken Hand. Ein Grundakkord erscheint jedoch kaum, vielmehr farbigere Septakkorde. Die linke Hand spielt parallele Quinten, und beide Hände bilden Akkorde, stumme, im Legato aufeinanderfolgend, die transponiert für Harmonien. Dazu kommt in der das Thema in den hohen Stimmen. Die hohen Stimmen bewegen sich in der Außenstimmen in die hohe Lage des abgeleiteten Chorus, parallelgeführte Harmonien sind die Folge von Akkorden mit großer Septime und None bzw. von Mollsept- und Sixte ajoutée-Akkorden.

b. Cantilène

When studying the *Cantilène* from the *Suite brève* by Jean Langlais, notice the melody in the pedal forms the acoustical or soprano of this wonderfully poetic piece. While both hands move in a calm five-part parallel movement in minims, it is up to the pedal to instantly sequence the beginning of the melody in eighth notes. Usually the key note is in the left hand, but hardly any root position chord appears, but rather decorated seventh chords. At the beginning the left hand plays parallel fifths and both hands are characterized by sustained chords, often finger substitutions and dense legato articulation.

In my score I take over transparent for seven bars Langlais' wonderful harmonies. For this I need a multiperformance in which the theme legato appears in the pedal and is accompanied by calm whole notes. It moves into the right hand and is guided through the canon between the highest and lowest voice. Note also the high position of the modified pedal cantus firmus, harmonic parallels, as well as the use of chords with major sevenths and ninths, as well as minor sevenths and added sixth chords.

GL 341 *Veni, creator Spiritus*,

EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*

EH 136 *Veni, creator Spiritus*

Réc. Hautbois
GO Bourdon 8'
Péd. Réc. 4'

A-Teil / A-section

$\frac{g}{Gm}$ $\frac{B^7\#}{Bb/A}$ $\frac{c^{9(7)}}{Cm^9(add^7)}$ $\frac{Es^{9(7\#)}}{Eb^9(add^7\#)}$

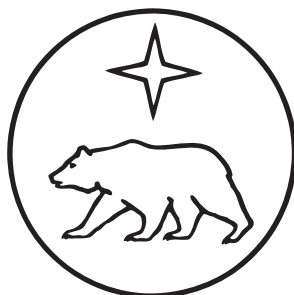
C.f. erscheint leicht verändert und sequenziert /
Hymn appears slightly modified and sequenced



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.

18 Vervollständige / complete

21 Flûte 4' solo rit.

c. Duo en canon

Ein weiterer Einsatz findet sich im *Duo en canon* von Rugg. In der *Suite pour l'orgue français* von Rugg (1936) findet sich die Bewegung abwärts, meinen Händen die Ebene der Imitation bei einem kurzen Tonstreifen. Der Händ und in registrierten Man kann sich spiegeln, indem ich, mir also nur die Bewegung, aber nicht die konkreten Töne vorsteht.

Beobachte Deine Hände beim Spielen ebenso. Achte aber nur ungefähr auf die Tonhöhe. Versuche vielmehr, die Bewegungsrichtung kanonisch zu gestalten. Benutze auch die Obertasten.

Im *Duo en canon* lässt Rugg im Abstand eines Taktes die zweite Stimme real auf der fünften Stufe antworten, wobei zuerst die rechte Hand über die erste Hälfte des Stückes führt, dann die linke Hand über die zweite Hälfte. Beim dritten Einsatz imitiert Rugg mit dem Septimintervall. Sein Thema besteht darin, für einen Takt eine Dreiklangsbrechung aufwärts und für einen Takt eine Tonleiter abwärts zu führen, und für zwei Takte eine sich imitierende Dreiklangsbrechung abwärts zu gestalten. Rugg erweitert dies, indem er seine Phrase taktweise aufspaltet und diese Takte gespiegelt neu anordnet. Dabei verzahnt er seine Viertaktphrasen jeweils mit einem Takt. Harmonisch befinden wir uns in freitonaler Umgebung.

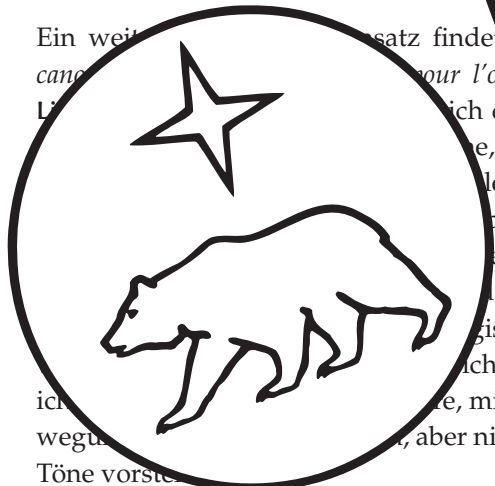
c. Duo en canon

Any the second suite movement is found in the *Duo en canon* of the *Livre d'Orgue, Suite pour orgue français* by Rugg (1936). I first practise playfully the movement sequences. I try to watch my hands consciously and experience the imitations on a special level. I stay with a short note and imitate it on different levels. I also change the sequence of use of hands and integrate revitalizing, differentially registered change of manuals. The initial motif can be inversed by visualising the piece graphically, i.e. only imagining the direction in which the voices move, but not the concrete notes.

Watch also your hands during your play. But pay attention to the pitch only approximately. Try to make the direction of movement canonical. Also use the upper keys.

In his *Duo en canon* Rugg answers in real terms at intervals on the fifth step, with the right hand leading over the first half of the piece and the left hand over the second half. On the third voice he imitates on the seventh note. His theme consists of a bar of broken triads ascending, a bar of a descending scale, and two bars of imitating broken triads descending. Rugg continues this by splitting his phrase in single bars and rearranging these bars mirrored. It interlocks its four-bars by one bar at a time. We are harmoniously located in a free-tonal environment.

Here I define free tonality as a preliminary stage of atonality. It occurs in ex. 60 within a tonal frame. Their chords are no longer related in terms of functional harmony, which can be seen, for example, in the lack of common accidentals. The accidentals are now only valid for



Freitonalität definiere ich hier als **Vorstufe der Atonalität**. Sie kommt innerhalb eines tonalen Rahmens in Bsp. 60 vor. Ihre Akkorde sind dabei nicht mehr funktionsharmonisch aufeinander bezogen, was z. B. an der **fehlenden gemeinsamen Vorzeichensetzung** zu sehen ist. Die Vorzeichen gelten nun jeweils nur taktweise. Auch beschränkt sich die imitierende Stimme nicht mehr auf die Beantwortung im Quart- oder Quintabstand, sondern setzt frei ein.

Etwas knifflig ist nun die Aufgabe, aus der *Suite pour l'orgue français* von Lionel Rogg eine **freitonale Kopie** im Stil dieses *Duo en canon* zu erstellen. In meinem Entwurf beantwortet die linke Hand das Chormotiv der rechten zunächst tonal und mixolydisch, bevor es freitonal weitergeführt wird. Es bieten sich auch **zeilenweise Harmonisierung des Cantus firmus** sowie ein Wechsel der führenden Stimmen an.

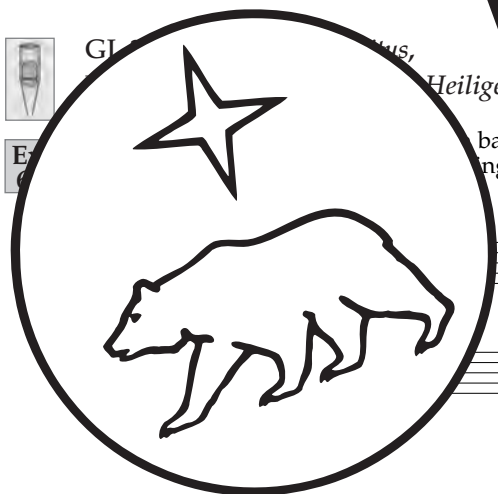
Ich wähle entweder zwei Mischungen aus Terzklängen (li. H.: 16'-Basis, re. H.: 8'-Basis) oder Register für einen **Dialog** zwischen Cornet (re. H.: 8'-Basis) und Zunge (li. H.: Cromorne 8' oder Trompette 8', evtl. mit Bourdon 8' und Prestant 4'). Vergleiche dazu auch das Beispiel zur französischen Messe und zum Duo-Satz II/2.

each bar. The imitating voice is no longer limited to a fourth or fifth response, but selects the tone level freely.

A little tricky is now the task of making a **free-tonal copy** in the style of the *Duo en canon* from Lionel Rogg's *Suite pour l'orgue français*. In my score, the left hand answers the hymn motif of the right hand first tonally and mixolydian, before it is continued in a free tonal style. It offers a **harmonization of the hymn line by line**, as well as a change of the leading voices.

I choose either two third-mixtures (l.h.: 16' base, right: 8' base) or stops for a **dialogue** between Cornet (r.h.: 8' base) and a reed (l.h.: Cromorne 8' or Trumpet 8', maybe with Bourdon 8' and Prestant 4'). Refer also to the chapter above on the French Mass and the Duo-movement III/2.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



GL... Heiliger Geist

FH... Veni, creator Spiritus

basierend auf... dann auch freitonale Fortführung; rechte Hand führt mit erster Choralzeile /
ing based on... then free-tonal continuation; right hand leads with first hymn line

B-Teil: linke Hand führt mit zweiter Choralzeile /
B-section: left hand leads with second hymn line



C-Teil: letzte Choralzeile wird von linker Hand freitonal beantwortet /
C-section: last hymn line is answered by left hand in free tonality

22

etc.

30

d. Petit Plein Jeu

Ich kehre zu Pierre Cochereaus *Suite française* zurück, deren *Petit Plein Jeu* die bisherigen Vorschläge zur Gestaltung des zweiten Suitensatzes abrundet. Cochereau bildet Manualiter-Phrasen ungerader Länge. Sie enden jeweils fünf- oder siebentaktig mit einer Fermate bzw. mit ganzen Noten. Wie ich aus Jeanne Jouvains Rekonstruktion schließe, hat sich Cochereau zahlreiche Freiheiten bezüglich paralleler Quinten oder ökonomischer Harmonik erlauben.

I return to Pierre Cochereau's *Suite française*, whose *Petit Plein Jeu* concludes the previous proposals for the design of the second suite movement. Cochereau forms odd-length manualiter phrases. They end in five- or seven-bars with a fermata or with whole notes. As I conclude from Jeanne Jouvain's reconstruction, Cochereau has taken numerous liberties regarding the use of fifth-pairs or economical leading.

Mein Beispiel beginnt in d-Moll und enthält ein aufsteigendes Motiv, das in der Phrasenbildung 4+3+6 Takte. Der Klang wirkt kurzzeitig wie ein Dur- oder h-Moll.

d. Petit Plein Jeu

My free-part example begins in D minor and contains an upbeat motif, which is taken up by the soprano and alto. The phrasing is also irregular, namely 4+3+6 bars. Harmonically, the middle section sounds bitonal (b. 7: F-sharp minor + D-Aeolian) for a short time and uses third-related harmonies to D minor (F-sharp minor, B minor).

My free-part example begins in D minor and contains an upbeat motif, which is taken up by the soprano and alto. The phrasing is also irregular, namely 4+3+6 bars. Harmonically, the middle section sounds bitonal (b. 7: F-sharp minor + D-Aeolian) for a short time and uses third-related harmonies to D minor (F-sharp minor, B minor).



EG 12 ... heiliger Geist

Réc. Bourgeois 10', 8', Cymbale

EH 136 *Veni, creator Spiritus*

c.f.

c.f.

Quintparallelen / consecutive fifths

8

c.f.

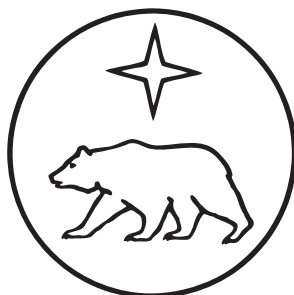
c.f.



Ex.
61

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.

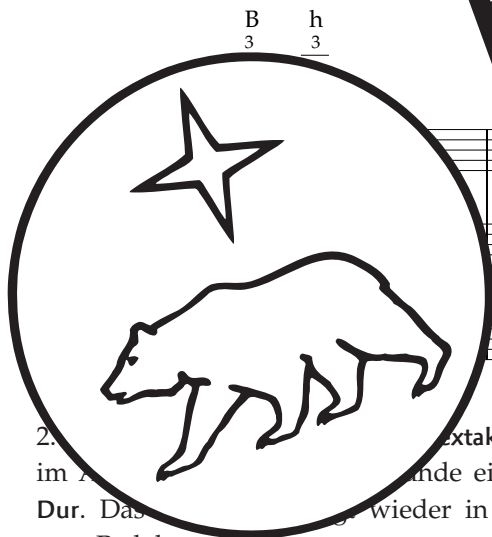
b. Übung zu *Plainte*

Als Vorübung zu Jean Langlais' *Plainte* aus der *Suite brève* reihe ich Akkorde aneinander, die harmonisch jeweils einen Halbton auseinanderliegen. Dabei ergeben sich unzählige feine und facettenreiche **Klangnuancen**. Diese Auflistung lässt sich beliebig erweitern, indem sich z. B. der jeweilige Intervallabstand beider Akkorde vergrößert, wie auch in Bsp. 71 zu sehen ist.

➤ Erspüre diese düsteren, melancholischen, tröstenden Klänge. Höre in Ruhe auf ihre Unterschiede. Wie in *Plainte* beginnen folgende Beispiele mit einem Sextakkord.

1. Aufwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Dur** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Moll**. Das Manual erklingt in Gegenbewegung zum Pedal. Probiere auch andere Lagen.

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
GO Bourdons 16', 8'
Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
Réc./GO



Chord progression for Exercise 63:

Chord	Interval	Chord	Interval	Chord
B ₃ h ₃		Ce ₃ c ₃		Des ₃ F ₃
Cb/Eb		Cm		F/A
				F#m

The musical notation shows a sequence of chords in first inversion, with the manual part moving in contrary motion to the pedal.



Ex. 63

2. Aufwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Moll** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Dur**. Das Manual erklingt wieder in Gegenbewegung zum Pedal.

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
GO Bourdons 16', 8'
Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
Réc./GO

Chord progression for Exercise 64:

Chord	Interval	Chord	Interval	Chord
b ₃ Ces		h ₃ C		cis ₃ D
Bbm/Db		Bm/D		C#m/E

The musical notation shows a sequence of chords in first inversion, with the manual part moving in contrary motion to the pedal.



Ex. 64

b. Exercise to *Plainte*

As a preliminary exercise to Jean Langlais's *Plainte* from the *Suite brève* I string together chords in various combinations, each of which is a semitone apart. This results in countless fine and multi-faceted **sonic nuances**. This list can be extended at will, e.g. by increasing the respective interval distance of both chords, see also ex. 71.

➤ Feel these sombre, melancholic, comforting sounds. Listen calmly to their differences. As in *Plainte*, the following examples each begin with a chord in first inversion.

1. Pointing upwards: a **first inversion chord in major** is followed by a **minor chord** at intervals of a small second. The manual sounds in contrary motion to the pedal. Try other positions too.

2. Pointing upwards: **minor first inversion chords** followed by **major chords** at intervals of a small second. The manual sounds again in contrary movement to the pedal.

3. Abwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Dur** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Moll**. Der Tenor wird in Gegenbewegung zum Rest der Stimmen geführt.

3. Pointing downwards: **minor chords** follow **first inversion chords in major** at intervals of a minor second. The tenor is led in contrary motion to the rest of the voices.



Ex. 65

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
GO Bourdons 16', 8'
Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
Réc./GO

$\frac{B}{3}$ $\frac{a}{3}$ $\frac{Ces}{3}$ $\frac{b}{3}$ $\frac{Des}{3}$ $\frac{c}{3}$ $\frac{F}{3}$ $\frac{e}{3}$
 $B\flat/D$ $A\flat m$ $C\flat/E\flat$ $B\flat m$ $D\flat/F$ Cm F/A $E\flat m$

4. Abwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Moll** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Dur**. Der Tenor wird in Gegenbewegung zum Rest der Stimmen geführt. Die verminderten und über-

4. Pointing downwards: a **minor first inversion chord** is followed by a **major chord** at an interval of a minor second. The tenor is led in contrary motion to the rest of the voices. Note the diminished and augmented intervals.



Voix humaine, Trémolo
32', 16', 8'

$\frac{h}{3}$ $\frac{B}{3}$ $\frac{C}{3}$ $\frac{f}{3}$
 $B\flat m/D$ E $C\sharp m/E$ C $Fm/A\flat$ E

5. Aufwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Dur** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Dur**. Die Außenstimmen werden in Gegenbewegung geführt.

5. Pointing upwards: a **first inversion chord in major** follows a **major chord** at an interval of a minor second. The outer voices are led in contrary motion.

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
 GO Bourdons 16', 8'
 Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
 Réc./GO

$\frac{B}{3}$ $\frac{H}{B}$ $\frac{Ces}{3}$ $\frac{Des}{3}$ $\frac{F}{3}$ $\frac{Fis}{F\#}$
 $\frac{Bb/D}{B}$ $\frac{Cb/Eb}{C}$ $\frac{Db/F}{D}$

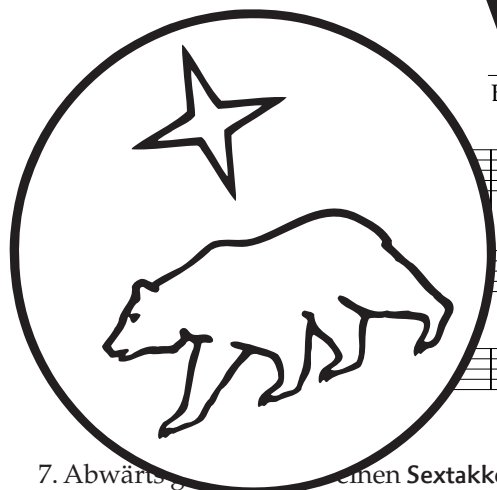


Ex.
67

6. Aufwärts gerichtet: Auf einen **Sextakkord in Moll** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Moll**.

6. Pointing upwards: a **first inversion chord in minor** is followed by a **minor chord** at an interval of a small second.

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
 GO Bourdons 16', 8'
 Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
 Réc./GO



$\frac{h}{Bm/D}$ $\frac{c}{Cm}$ $\frac{d}{Dm}$ $\frac{f}{3}$ $\frac{fis}{F\#}$
 $\frac{Bm/D}{Bm/D}$ $\frac{Cm}{Cm}$ $\frac{Dm}{Dm}$ $\frac{Fm/Ab}{Fm/Ab}$ $\frac{F\#}{F\#}$



Ex.
68

7. Abwärts gerichtet: Ein **Sextakkord in Dur** folgt im Abstand einer kleinen Sekunde ein **Grundakkord in Dur**. Beachte wieder den zum Rest der Stimmen in Gegenbewegung geführten Tenor.

7. Pointing downwards: a **first inversion chord in major** follows a **major chord** at an interval of a small second. The tenor is led in contrary motion to the rest of the voices.

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo
 GO Bourdons 16', 8'
 Péd. Fonds doux 32', 16', 8'
 Réc./GO

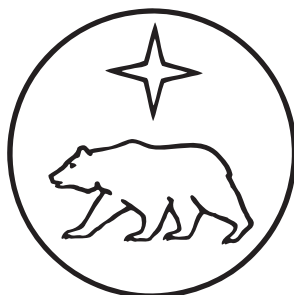
$\frac{B}{3}$ $\frac{Ces}{3}$ $\frac{B}{Bb}$ $\frac{Des}{3}$ $\frac{F}{3}$
 $\frac{Bb/D}{Bb/D}$ A $\frac{Cb/Eb}{Cb/Eb}$ $\frac{Db/F}{Db/F}$ C $\frac{F/A}{F/A}$ E



Ex.
69

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 341 *Veni, creator Spiritus,*EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*EH 136 *Veni, creator Spiritus*

GO Bourdons 16', 8'

Réc. Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo

Péd. Fonds doux 32', 16', 8'

Réc./GO

Très lent

Ex.
71

Des e
Db Em

Des e Des H f
Db Em Db B Fm/Ab C Fm Ebm⁷ C⁷ a E^{7#}
c. f. Am E^{7#}

Réc.

d 3 cis 6# 5 H
Dm/F C#m Gm/ E Fm(ac#6) E B/D# F

O, mf

-32'

fis f 7 g 7 H(7#)
F#m/D# Fm⁷ C Gm⁷ B(#7)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Réc. - Bourdon 8', Voix humaine, Trémolo,
+ Gambe 8', Voix céleste

Des⁶ G^{7(3b)} Fis C⁷ es⁶ B
5 Db(add⁶)/Ab G⁷(add^{b3}) F# C⁷/G Ebm(add⁶) Bb

19

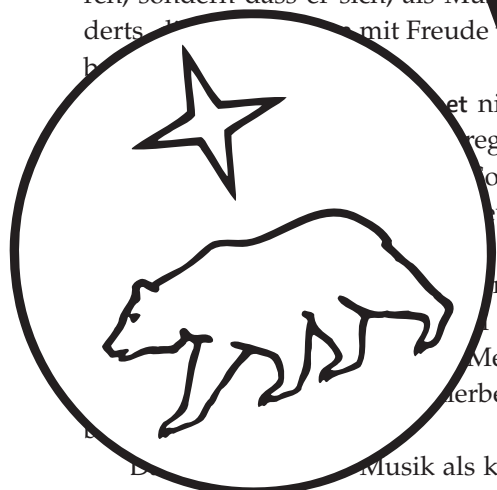
+ 32'

d. Offertoire

In Cochereaus *Suite Neuf pièces improvisées* stehen zwei Stücke in liturgischem Kontext. Während der erste Satz eine berühmte Kyrie-Melodie verarbeitet, ist der dritte Satz der Gabenbereitung gewidmet, dem *Offertoire*. Bemerkenswert sind die **Wechsel der Tutti-Teile in Takt, Tonalität und Charakter**. Sie ähneln der französischen Ouvertüre bzw. dem *Grand Dialogue* eines Louis Marchand. Vergleiche hierzu auch dessen punktierte Rhythmen und tonalen Blöcke, dazu seine Trioabschnitte im Dialog mit Abschnitten für die Grundstimmen, z. B. Cromorne im Duett mit Cornet. Den Schluss bildet im *Grand Chœur* ein punktierter Tanzrhythmus.

Alle Teile haben **thematische Gemeinsamkeit** und beziehen sich aufeinander, in meinem Fall auf den Cantus firmus. Weitere Charakteristika sind **sukzessiver Stimmeneinsatz** und wiederkehrender **tänzerischer Rhythmus**.

Cochereaus traditionell anmutende Vorlage ist improvisiert und beinhaltet etliche Freiheiten wie **parallel Quinten und Oktaven** sowie **unregelmäßige Phrasen**. Ich vermute, dass dies keine Versäumnisse seiner Zeit waren, sondern dass er sich, als Musiker des 20. Jahrhunderts, bewusst mit Freude und guten Gewissens



et nicht als Gruppenzug registriert. Es klingt so, als ob die Sopranen. Somit wird die jeweilige Tonlage des Orgels ab ca. vier Minuten bei besonderen Feiern realisiert. Die Dauer der Gabenbereitung ist als klangschön, aber auch als traditionell empfunden, wechsele ich in meinem Entwurf zwischen klassischen und moderner gehaltenen Abschnitten entsprechend ab. Im Dialog zwischen Cromorne und Cornet wird der Melodieabschnitt des Anfangs ab T. 6 noch einmal aufgegriffen. Dabei setzt die linke Hand mit dem Cornet später und imitatorisch ein. Das Pedal folgt darauf. Zu beachten ist hierbei, dass auch in Orgeln Cavaillé-Colls der Cornet-Gruppenzug mitunter nur bis c' geht. In diesem Fall müssen die Bestandteile des Cornets einzeln gezogen werden: Bourdon 8', Flûte 4' oder Prestant 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5'.

Im Dialog zwischen Cromorne und Cornet wird dieser Melodieabschnitt ab T. 6 noch einmal aufgegriffen. Dabei setzt die linke Hand mit dem Cornet später und imitatorisch ein. Das Pedal folgt darauf.

d. Offertoire

In Cochereaus *suite Neuf pièces improvisées*, two pieces have a liturgical context. While the first movement is based on a famous Kyrie melody, the third movement is dedicated to the *offertory*. The **changes in time signature, tonality and character** of the tutti parts are remarkable, resembling the French overture or the *Grand Dialogue* of a Louis Marchand. Compare its dotted rhythms and tonal blocks, and its trio parts in dialogue with Principal voices of the organ: for example, Cromorne in duet with Cornet. The final part in the *Grand Chœur* is a punctuated dance rhythm with full reeds.

All parts have **thematic similarity** and refer to each other, in my case to the hymn tune. Further characteristics are the **gradual entries of the voices** in most parts of the movement and the **recurring dance rhythm**.

Cochereau's traditionally seeming original is improvised and includes a lot of freedom, such as **parallel fifths and octaves**, as well as **irregular phrases**. I suppose that these were not omissions of the part, but that he, as a musician of the 20th century, made use of these liberties with a clear conscience.

Cochereau uses the **Cornet** not as a group stop, but as the sum of the individual registers. It sounds in both the lower middle, and soprano position. That it is played sometimes above, sometimes below the respective pitch of the Cromorne.

My form is composed for a duration of about four minutes and can be realized in principle for a special ceremony or in well-attended services. The length of the music should be adapted to the duration of the offertory.

Since I find Cochereau's piece tonally beautiful, but also traditional, my design alternates accordingly between classical and more modern sections. In the dialogue between Cromorne and Cornet, the melodic section of the beginning is taken up again in b. 6. The left hand with the Cornet begins later and in imitation. The pedal follows. It should be noted here that even in the organs of Cavaillé-Coll the Cornet mixture sometimes only extends to middle C. In this case, the components of the Cornet have to be drawn individually: Bourdon 8', Flûte or Prestant 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5'.

In the dialogue between Cromorne and Cornet, we return to this same section of melody in bar 6. The left hand with the Cornet begins later and in imitation. The pedal follows.

GL 341 *Veni, creator Spiritus,*EG 126 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*EH 136 *Veni, creator Spiritus*

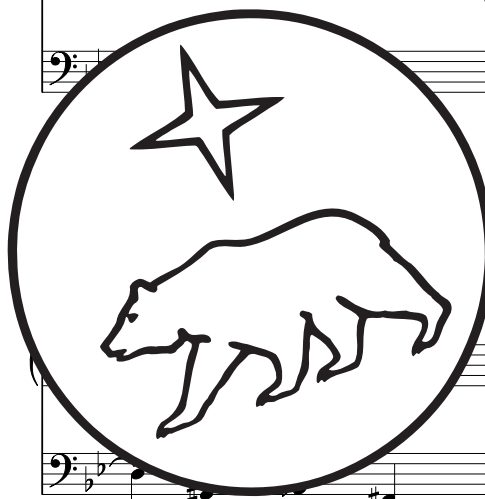
GO et Pos.: Grand Chœur

Die rechte Hand verarbeitet die erste Choralzeile der Melodie. /

The right hand develops the first hymn line of the melody.

Ex.
72

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



5 Cromorne 6 3

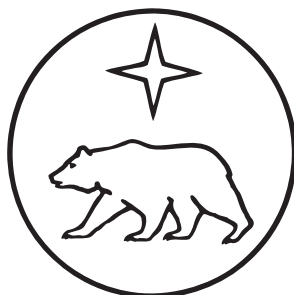
6 Flûte 8'

Grand chœur

13 5 7 5 5

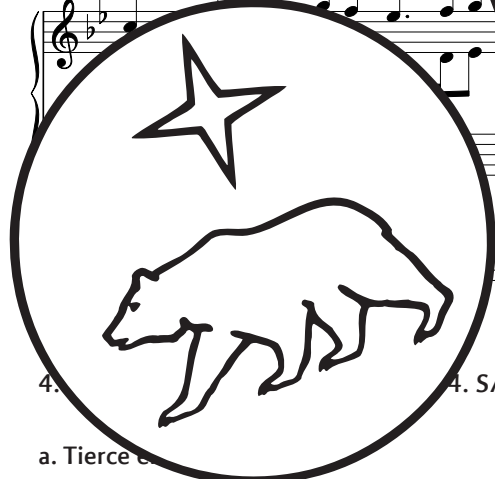
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

4. SATZ

4. SUITE FRANÇAISE MODERNE: 4TH MOVEMENT

a. Tierce en taille

Nach einleitenden Takten auf dem Hauptwerk tritt das verzierte Solo meines vierten Suitensatzes in T. 7 hinzu. Dieses Solo verteilt sich abwechselnd auf beide Hände und erklingt – in Anlehnung an **Cochereau's** traditionelles *Tierce en taille* – mit einem *Jeu de tierce* des Positivs. Da das Cornet generell mal im Bass-, mal im Diskantbereich erklingt, werden längere Musizierbögen möglich und andere Akzente gesetzt als beim Alternieren von Cornet und Cromorne. Das durchgehende Cornet fördert somit den Zusammenhang und die **Geschlossenheit der musikalischen Aussage** insgesamt, während hingegen der Wechsel der Solofarbe für eher kontrastierende Klänge und kürzere Sinneinheiten sorgt.

In **Jeanne Joulain's** Rekonstruktion finde ich besonders die Registrieranweisung für das Pedal interessant. Ich habe sie hier übernommen. Durch den vorgeschriebenen

After the introductory bars on the Great, the ornamented solo of my fourth suite movement is added in bar 7. This solo is distributed alternately in terms of both hands and sounds – in the traditional style of **Cochereau's** *Tierce en taille* – with a *Jeu de tierce* on the Positive. Since the Cornet is generally heard sometimes in the bass and sometimes in the treble range, longer musical bows are possible and set different accents than alternating the Cornet and Cromorne. The continuous Cornet thus facilitates the coherence and **unity of the musical statement** as a unit, while the alternation of the solo color, on the other hand, provides for rather contrasting sounds and shorter musical sections.

In **Jeanne Joulain's** reconstruction I find especially interesting the registration instruction for the pedal. I have adopted it here. With the prescribed 4' (16' and 8') some

4' (zu 16' und 8') klingen manche Pedaltöne höher als die Töne der linken Hand (die mit 16' und 8' bezeichnet sind), und hellen den Gesamtklang somit auf.

Charakteristisch ist die **imitierende Vorwegnahme des Melodiemotivs** auf dem GO, wobei der dunkel registrierte Sopran ebenfalls reich verziert wird. Im Zusammenspiel von GO und Positiv führt motivisch das Positiv, wobei es von akkordischen Passagen des GO begleitet wird. Bediene Dich eines langsamen, sanglichen Tempos, getragenen Charakters und eines Tonartwechsels, der sich vom vorherigen Satz unterscheidet. Achte auf die klare Artikulation betonter, schwerer Taktzeiten und deren Abgrenzung zu leichten Zeiten. Zusätzliche **Struktur** liefern Kadenzen, Modulationen sowie Durchgänge, Vorhalte und Quartsextvorhalte.

Cochereau nutzt häufige Taktwechsel und – trotz des klassischen Stils – Quint- und Oktavparallelen. So sind beispielsweise obige Taktwechsel sowohl in komponierten Stücken wie im Anfang von *Trois Variations sur un thème chromatique* als auch in Improvisationen Cochereaus zu finden, wie im Beginn der *Symphonie en improvisation*, die von John Scott Whiteley rekonstruiert wurde. Beide Werke stammen aus dem Jahr 1963.

pedal tones sound higher than the tones of the left hand (which are marked 16' and 8'), but brighten up the overall sound.

Characteristic is the **imitating anticipation of the melody motif** on the main manual, whereby the darkly registered soprano is also richly ornamented. In the combination of Great and Positive, the Positive leads motivically, accompanied by chordal passages on the Great. Take advantage of slow vocal tempos, sustained character and a change of key compared to the previous movement. Pay attention to clear articulation of emphasized, heavy bars and their delimitation from light moments. In addition, cadences, modulations, as well as passing notes, suspensions and second-inversion chords etc. give the player **structure**.

Cochereau uses frequent changes of time signature and, despite the classical style, parallel fifths and octaves. For example, the above changes of time signature can be found both in composed pieces, such as the beginning of *Trois Variations sur un thème chromatique*, and in Cochereau's improvisations, such as the beginning of the *Symphonie en improvisation*, which was reconstructed by John Scott Whiteley. Both works date from 1963.



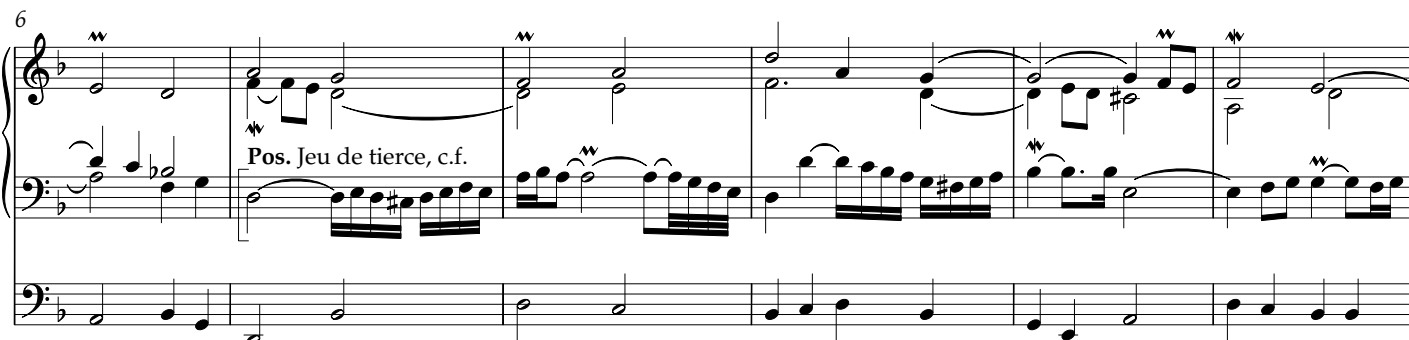
registrierung matt oder nicht
schneidende Gambe mit z.

Your Great stops sound dull or too dark, add a gently
singing Gamba 8'.

er Geist

Fl. 1-6 Vni, c. 1-6 Spiritus

t d'écho



12 Pos. 7 GO

16

19

22 GO 5 7

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

b. Récit en taille

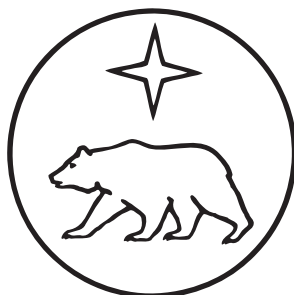
Kommen wir zu einem weiteren zeitgenössischen Entwurf *en taille*, was *im Tenor erklingend* bedeutet. Ich **verfremde** in der linken Hand meinen **Themenkopf** in frei umspielender, rezitativischer Weise. Dabei beginne ich mit Achtelnoten und verwende in den Imitationen des Cantus firmus zunehmend virtuoseres Laufwerk. Meinem Vorbild Lionel Rogg gemäß bevorzuge ich dabei Intervalle im **Abstand**

b. Récit en taille

Let's get to another contemporary outline *en taille* which means *in the tenor*. In my left hand, I **alienate** my **initial motif** in a free, recitative-like manner. I start with quavers, using in the imitations of the cantus firmus with increasingly virtuosic passage work. Like my model Lionel Rogg, I prefer tritones and **modal sections**. Pedal points provide peace and stability. Rogg uses in his *Récit en Taille*

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.

The image displays a musical score for a piece titled "Cantus firmus". The score is written for three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 9 and 12 indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, stylized watermark reading "Johann Sebastian Bach" is overlaid on the right side of the image. The text "Cantus firmus" is written below the staff in the middle of the image. The bottom right corner of the image contains the text "+32'".

c. Scherzo

Das folgende Beispiel bricht mit der traditionellen Erwartung eines Dreiertaktes bei Scherzi. Allerdings trägt die jeweils erste Taktzeit, die durch den durchgängigen Pedalauftakt betont wird, dem schwingenden Duktus eines Scherzos Rechnung.

Als **Vorbereitung** übe ich die runden, pianistisch arpeggierenden Bewegungen der schnellen Akkordwechsel des folgenden Beispiels in langsamem Tempo auf dem geschlossenen Klavierdeckel. Habe ich ein **Bewegungsmuster** gefunden, durchbreche ich es, ändere seine Richtung oder die impulsgebende Stimme, baue Synkopen ein oder gestalte es anderweitig überraschend.

Dieser Satztyp verlangt besondere Geistesgegenwart, Flexibilität und Reaktionsfähigkeit. Dabei hilft mir die passende **Artikulation**, indem ich den Cantus firmus le-

c. Scherzo

Tradition marks the third movement of a symphony, the scherzo has its origin in Baroque courtly dances. But over the centuries it has undergone several extensions in terms of theme, extension, colouring, etc. Although a scherzo is rather rarely part of a modern suite, I name it here anyway. Corresponding pieces can be found, for example, with Hans Uwe Hielscher (*Scherzino* of the *California Suite*) or with Tournemire (*Caprice* of the *Suite écarlate*). For our purposes, it can be used as a quick, virtuosic and witty variation of the tune, which has place both in the liturgical context, e.g. as offertory, as well as in concert. Further **attributes** are: light, funny, fluid, flitting, fluting, unexpected, fast, grotesque, demonic.

The following example breaks with the traditional expectation of a measure of three in scherzos. However, the first bar time in each case, which is emphasized by the continuous pedal upbeat, takes into account the swinging ductus of a scherzo.

As **preparation** I practice the round, pianistically arpeggiating movements of fast chord changes of the following example with a closed piano lid and at a slow tempo. Once I have found a **movement pattern**, I break it, change direction or impulse-giving voice, build in syncopations or make it otherwise surprising.

This type of movement requires a special presence of mind, flexibility and responsiveness. I support appropriate **articulation** by playing the melody legato, the rest *leggiero*. As in most of my examples I use again a hymn, here with solo reed, which changes into different positions and both hands.

gato, den Rest leggero spiele. Wie in den meisten meiner Beispiele nutze ich ein Kirchenlied, hier mit Solozunge, das in verschiedene Lagen und beide Hände wechselt.

Dazu kombiniere ich Laufwerk, Figuration, Sequenzen, Akkordbrechungen und Pedal-Tupfer, die insgesamt die Dreistimmigkeit nicht übersteigen. **Formbildend** sind z.B. die Vor-, Zwischen- und Nachspiele ohne Cantus firmus sowie die Manualwechsel. Die Pfeifenansprache der weichen und vollen Flûte harmonique kommt gerade auch in hoher Lage und in schnellem Tempo wunderbar charakteristisch zur Geltung. **Harmonisch** verwende ich Sixte ajoutée-Akkorde, Medianten, Gegenklänge und Tritonusverbindungen.

I combine passage work, ornaments, sequences, arpeggios and pedal dots which do not exceed the three-part texture altogether. For example, introductions, interludes and postludes without hymn, as well as the manual changes are **forming elements**. Especially in the treble range and in fast tempo, the pipe response of the soft and full Flûte harmonique really comes into its own. In **harmonies** I use added sixths, mediant relationships and tritones.



GL 320 *Victimae paschali*,
vgl. EG 101 *Christ lag in Todesbanden*

EH 519 *Christians, the Paschal Victim*

Ex.
75

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7 $\frac{Es^7}{Eb^7}$ D^7 $\frac{Des^7}{Db^7}$ C^7 $\frac{d}{Dm}$ $\frac{G^3}{C/B}$ $\frac{C}{C/E}$ G $\frac{h}{Bm}$

Cantus firmus

Réc

$\frac{Des^{5b}}{D^7 F\#}$ $\frac{B^3}{Bb/D}$ A^7 $\frac{D^v}{F\#^0}$

GO

19 $\frac{B^3}{Bb/D}$ $\frac{D^v}{Eb^0}$ $\frac{H^7}{B^7}$ $\frac{es^3}{Eb^m/Gb}$ $\frac{cis^3}{C\#m/E}$

25

B⁷₃ B^b 7/D B B^b E E a Am E₃ E/G[#]

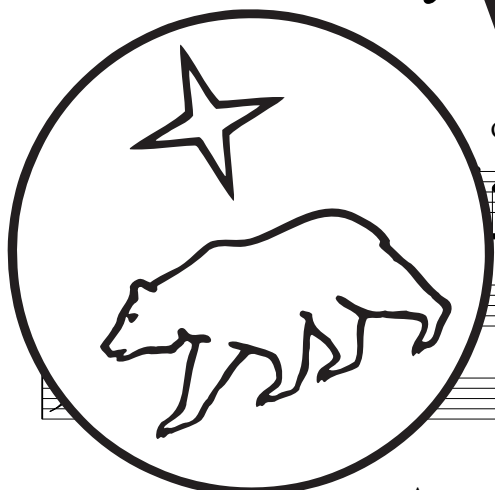
legato

31

a₃ e₃ d₅ C₅ B₅ g₅ B₇ D⁷₅ b⁵₆ F₃ b₆ d₆

Am/C Em/G Dm/F C/G B^b/F Gm B^b/A^b D⁷/A B^bm⁵/G F/A B^b Dm/B

Réc. GO c.f.



C F B^bm/F a⁴ Am(add 7)/G

c.f.

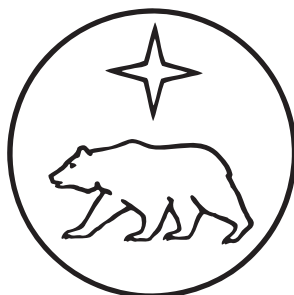
43

F Gm⁹/E A A₇/G fis F[#]m cis₃ C[#]m/E es₇ E^bm/D^b H_B F₃/A B⁷ B^b 7

GO

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.

d. Plein Jeu

Zum Abschluss einer Suite erklingt häufig ein virtuoser, majestätischer **Plenosatz**, oft manualiter auf 16'-Basis, mit Titeln wie *Plein Jeu*, *Grand Jeu*, *Grand Plein Jeu*, *Caprice* o. ä. Zwischen diesem Satz und dem Eingangssatz der Suite spannt sich ein **inhaltlicher Bogen**, was sich z. B. daran erkennen lässt, dass beide Sätze in derselben Tonart enden oder in beiden punktierte Rhythmus und ähnliche Couladen verwendet werden. Zusätzlich finden sich Wechsel von Tempo, Manual, Registrierung, Stimmanzahl und polyphonen bzw. homophonen Abschnitten. Kontrapunktische Phrasen kontrastieren mit monodischen Teilen. **Jean Langlais** zitiert in *Cum Jubilo*, dem letzten Satz seiner *Suite in simplicitate*, eine Kyrie-Melodie aus dem ersten Teil eines Ordinariums.

Kurz gefasst: Abwechslung, Lebendigkeit und Spielfreude bestimmen das Stück.

GL 320 *Victimae paschali*,

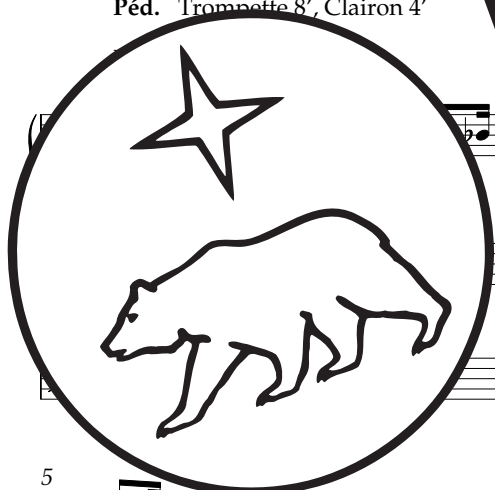
vgl. EG 101 *Christ lag in Todesbanden*

Man. Principaux 16', 8', 4', 2', Mixtures
Péd. Trompette 8', Clairon 4'

d. Plein Jeu

At the end of a suite there is often a virtuoso, majestic **pleno movement**, which is frequently heard on a manual registration based on a 16' stop, with titles such as *Plein Jeu*, *Grand Jeu*, *Grand Plein Jeu*, *Caprice* or similar. Between this movement and the opening movement of the suite there is a **thematic connection**, which can be seen, for example, in the fact that both movements end in the same key or that dotted rhythms and similar coulades are used in both. Additionally there are changes of tempo, manual, registration, number of voices and polyphonic or homophonic sections. Counterpoint phrases contrast with monodic passages. In the *Cum Jubilo*, the last movement of his *Suite in simplicitate*, Jean Langlais quotes the first part of an Ordinarium Kyrie melody.

In short: the variety, liveliness and joy of playing.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



76

5 etc.

3. Vorhalt ausgehend vom Sextakkord



3. Suspensions following first inversion chords

4. Durchgangstöne / 4. Passing notes



5. Auflösung des übermäßigen Septakkords bzw. Dominantvorhaltes /

5. Resolution of the augmented seventh chord or the dominant note

6. Tonrepetition unterschiedlich harmonisiert (siehe Bd. 1, Kap. II/2).

6. Repeated notes harmonized differently, see Vol. 1, Chap. II/2.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

7. Kadenz über Doppelsubdominante (Es-Dur)

7. Cadence over double subdominant (E-flat major)



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.

13. Chromatik zum Bassorgelpunkt

13. Chromatic to bass organ point

$\overset{9b}{D^7}$ $\overset{h}{Bm}$ $\overset{b}{B^6m/G}$ $\overset{a}{A^3m/C}$ $\overset{D^v}{C^\#^0}$ $\overset{d}{Dm}$

14. Interessante Begleitakkorde zum Cantus firmus-Ton f^1

14. Interesting chords to accompany the hymn tone F'

$\overset{H^7+Ü}{B^7(add^9)}$ $\overset{H^7}{B^7/F^\#}$ $\overset{Des^9}{D^b7(add^9)/A^b}$ $\overset{H^{5b}}{B^{b5}/A}$ $\overset{b}{B^b m/A}$ $\overset{B^9}{B^9(add^7)}$

$\overset{Fis^7\#}{F^\#(7)}$ $\overset{Des^6}{D^b7(add^6)/A^b}$ $\overset{es^{6(9)}}{E^m(add^6)/G}$ $\overset{b}{B^b m/A}$ $\overset{6}{A^s5}$ $\overset{6}{A^b(add^6)}$

15. Stimmen verändern sich chromatisch

15. Voices change chromatically

$\overset{Es+Ü}{E^b(7/9)}$ $\overset{A^7}{A^7/E}$ $\overset{Es+Ü}{E^b(7/9)}$ $\overset{g^6}{G^m(add^6)/D}$

16. Mögliche Fortschreitungen eines D^v:
vgl. Bd. 1, Kap. III/7.

16. Possible progressions of diminished chords:
cf. Vol. 1, Chap. III/7.

$\overset{C}{5}$
C/G
 $\overset{c}{5}$
Cm/G
 $\overset{a}{5}$
Am/E
 $\overset{A}{5}$
A/E
 $\overset{Es}{3}$
Eb/G
 $\overset{es}{3}$
Ebm/Gb

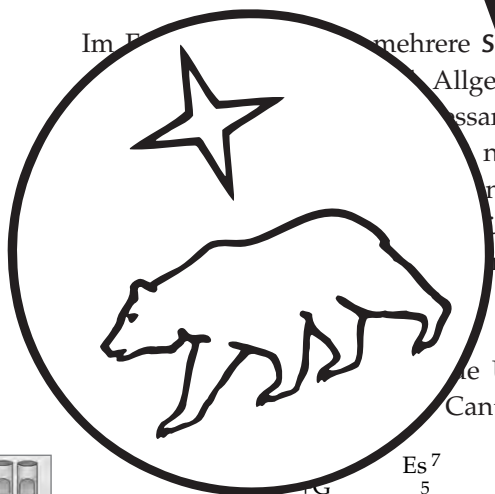
$\overset{H}{5}$
B/F#
 $\overset{Fis}{F\#}$
 $\overset{fis}{F\#m}$

2. SEQUENZEN

Im Folgenden sind mehrere Sequenzen notiert, die allgemein mögliche interessante Wendungen, die notieren, sie zu transponieren. Ziel ist, uns ein Repertoire von übten Wendungen zu erfinden. Elemente

2. SEQUENZEN

In the following I have noted several passages harmonized in a Romantic style. In general, I would like to recommend that you also write down, transpose and memorize interesting phrases that you encounter when dealing with music. We are developing a repertoire of familiar and new phrases, which then can be mixed with spontaneously invented elements.



Die Übung mit vorhalten
Cantus firmus-Tönen im

a. Chromatic downward-leading exercise with **suspended notes** (arrow), can be used e.g. for cantus firmus tones in bass

$\overset{Es^7}{5}$
Bb7+G Eb7/Bb

b. Diatonisch aufwärtsgeführte Nonenakkorde in Dur münden in nebenliegende Quartsextakkorde in Dur.

b. Diatonic ninth chords in major ascend into adjoining second inversion chords in major.

$\overset{F^9(7)}{3}$
F9(7)/A

c. Diatonisch abwärtsführende Übung mit parallelen Terzen in Gegenbewegung

Es^{7#}
3
Eb^{#7}/G

E^{7#}
3
E^{#7}/G[#]

F



Ex.
80

d. Mit ein und demselben Akkord verschiedene harmonische Wege gehen: Ich beginne in meiner freien Improvisation in Es-Dur und verwende dann wiederkehrend den Sixte ajoutée-Akkord auf der Subdominante, jedoch aber mit anderer Fortführung. Dieser Akkord funktioniert natürlich in anderen Lagen. Versuche die Fortführung in Bd. 1, Kap. III (2. fin) mit dem verminderten

going different harmonic ways with one and the same chord. I start with a free improvisation in E-flat major and then repeatedly use the sixth mode on the subdominant, but each with a different continuation. Of course, these chords also work in major and in other positions. Use other chords as well. In Vol. 1, Chap. III (2. fin) find a similar listing with diminished chords.



Ces
5
Cb/Gb

es
3
Eb^m/Gb



Ex.
81

c
5
Cm/G

Es⁷
5
Eb⁷/Bb

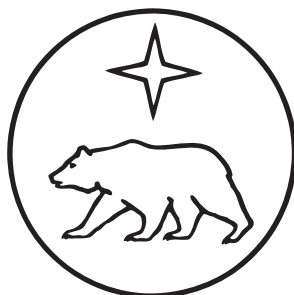
D⁷
5
D⁷/A

D^v
A⁰

etc.

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. Der **doppelte Grundton** eines Quartsextakkordes und von Grundakkorden in Dur strebt chromatisch auseinander:



Ex.
86

f. Die **doppelte Terz** eines Quartsextakkordes in Moll strebt chromatisch auseinander.



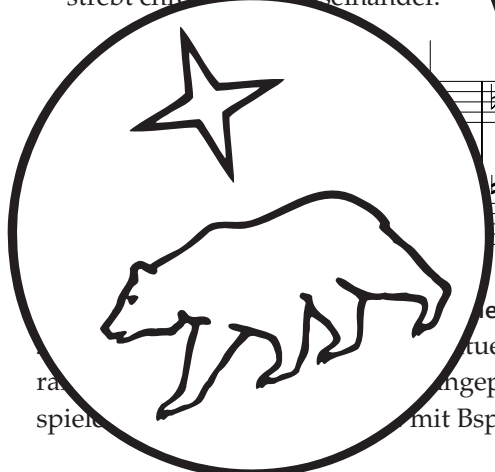
Ex.
87

g. Die **doppelte Terz** eines Quartsextakkordes in Dur strebt chromatisch auseinander.

f. The **doubled third** of a second inversion chord in minor diverges chromatically.

g. The **doubled third** of a second inversion chord in major diverges chromatically.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Die Gegenbewegung
tuehll muss die Echo-
angepasst werden. Ich
spiele mit Bsp. 90.

Let us now apply the above **chromatic contrary motion** of **two voices** to the hymn. Possibly the hymn has to be modified and harmoniously adapted. I play again *lento e legato*. See ex. 90.

GL 242 Adeste fideles

EG 45 Herbei, o ihr Gläub'gen

Man. Voix céleste
Péd. Clarinette 8'

EH 30 O come, all ye faithful



Ex.
89



Der folgende Entwurf ist kühner, unkonventioneller, aber auch reizvoller als Bsp. 89, was verwendete Harmonien und Veränderung des Cantus firmus anbelangen.

The following piece is bolder, more unconventional, but also more appealing than ex. 89 in terms of the harmonies and modification of the hymn used.



GL 242 *Adeste fideles*, EG 45 *Herbei, o ihr Gläub'gen*

EH 30 *O come, all ye faithful*

Man. Voix céleste
Péd. Clarinette 8' / Flûte 4'

Ex.
90

4. SUKZESSIV PROGRESSIVERE HARMONISIERUNG ANHAND EINER CHORALZEILE

4. SUCCESSIVELY MORE PROGRESSIVE HARMONIZATION BASED ON A HYMN LINE



GL alt 573 *Gegrüßet seist du, Königin*

GL old 573 *Gegrüßet seist du, Königin*

1. Ausgangspunkt ist eine barocke Harmonisierung der ersten Zeile eines Marienliedes.

1. Starting point is a baroque harmonization of the first line of a Marian song.

Ex.
91

2. Fügen wir Durchgänge hinzu und nutzen liegenbleibende Töne als Vorhalte.

2. Let's add passing notes and use sustained notes as suspensions.



3. Ergänzen wir mehr Chromatik und parallele Terz- und Sextgänge.

3. Let's add more chromatics and consecutive thirds and sixths.



4. Verändern wir die Weiteren vorhandene Tongeschlechter und harmonischer Verwechslung.

4. Let's also change existing scale types and make use of other harmonies.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

5. ROMANTIC CHORDS III: TONREPETITIONEN UND CHROMATISCHE BASSLINIE

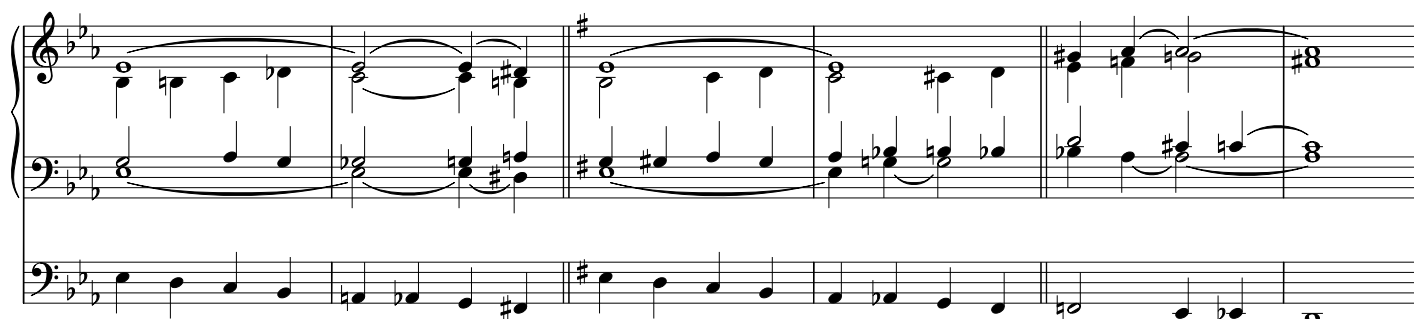
5. ROMANTIC CHORDS III: REPEATED NOTES AND CHROMATIC BASS LINES

⇒ Vgl. auch Bd. 1, Kap. II/2.

⇒ See also Vol. 1, Chap. II/2.

1. Chromatik in wechselnden Stimmen

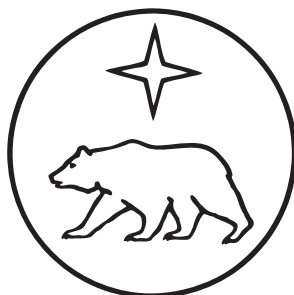
1. Chromaticisms in changing voices



Ex.
92

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.

3. Mediantische Verbindung zweier Nonenakkorde und deren chromatische Rückung: Kombination eines Durgrundakkordes mit seiner Molldominante



3. Mediant relationship of two ninth chords and their abrupt chromatic modulations: combination of a major chord with its minor dominant

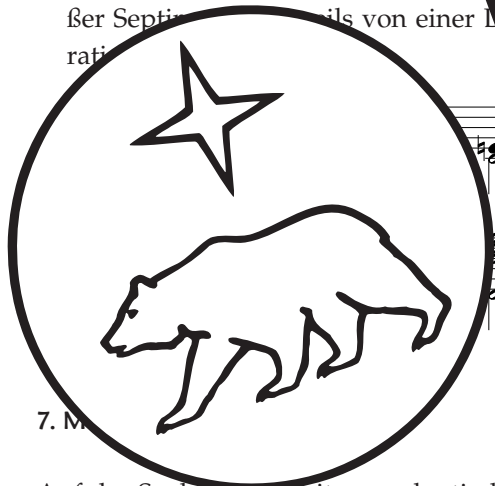
4. Chromatische Rückung eines Septakkordes mit Septime im Bass, der in einen Quartsextakkord mündet.



4. Chromatic shift of a seventh chord with the seventh in the bass, which leads to a second inversion chord.

5. Chromatische Rückung eines Nonenakkordes mit großer Septime, der in einen Quartsextakkord mündet, jeweils von einer Doppelschlagfiguratio

5. Chromatic shift of a ninth chord with a major seventh, each accompanied by a double turn.



7. M

Auf der Suche nach weiteren adaptierbaren Ideen lohnt sich ein Blick in die Werke von Komponisten wie **Camille Saint-Saëns** (1835–1921), **André Fleury** (1903–1995), **Jean-Claude Henry** (1934–2024), **Marcel Paponaud** (1893–1988) und **Dom Clément Jacob** (1906–1977), die ich als „moderne Romantiker“ bezeichnen möchte. Bei ihnen findet sich harmonischer Reichtum wie chromatisch geführte parallele Terzen, Subdominanten in Moll mit Sixte ajoutée, Vorhalte mit übermäßigem Akkord, Quartsextakkorde oder Zwischendominanten und kaum mehr die regelkonforme Auflösung von Septimen oder Leittönen. Das Springen in die Dissonanz, die Verwendung übermäßiger Schritte, sowie Enharmonik und Chromatik sind weitere wichtige Bausteine des Tonsatzes.

☞ Siehe: Camille Saint-Saëns, *Sept Improvisations*, op. 150 oder Sammelalbum *Préludes à l'introit*

7. MODERN ROMANTICS

In search of other adaptable ideas, it is worth taking a look at the works of composers such as **Camille Saint-Saëns** (1835–1921), **André Fleury** (1903–1995), **Jean-Claude Henry** (1934–2024), **Marcel Paponaud** (1893–1988) and **Dom Clément Jacob** (1906–1977), whom I would like to call “modern Romantics”. Their works have harmonic richness such as chromatically guided third-parallels, the minor subdominant with sixth ajoutée, accents with augmented chords, second-inversion chords, intermediate dominant notes and hardly the rule-conformal resolution of sevenths or leading notes. Jumping into dissonance, the use of augmented steps, as well as enharmonics and chromatics are further important components of their composition.

☞ See: Camille Saint-Saëns, *Sept Improvisations*, op. 150 or collection of organ music *Préludes à l'introit*

VI HARMONISIERUNG NACH MAX REGER

1. REGERHARMONIK I: AUSZÜGE AUS DEN CHORAL-VORSPIELEN

Sammeln wir zuerst möglichst viele **relevante Harmonien** in Bezug auf C-Dur, die in **Regerscher** Harmonisierung vorkommen. Dazu gehören neben verminderten und übermäßigen Akkorden auch Zwischendominanten, die Doppeldominante, die Doppelsubdominante, Medianten, Gegenklänge, der Neapolitanische Sextakkord und der Trugschluss. Der Buchstabe G (in Dur) bzw. g (in Moll) bezeichnet den Gegenklang.

Bestimmte Harmonien lassen sich **funktional mehrfach herleiten**, je nachdem, auf welche der drei Hauptfunktionen einer Kadenz man sich bezieht (Tonik, Subdominante, Dominante). So bildet z. B. h-Moll in C-Dur die parallele Molltonart der Doppeldominante, aber auch die Molltonart in Moll der Dominante. A-Moll ist in C-Dur diatonikaparallele, zum andern Teil auch nach Kontext. Bezeichnen wir die Hauptfunktionen von C-Dur mit T, t, S, s, D, d, TP, TP, sG, Sp, DD, Dp, DP, tP, tp, tG.

Die Grundakkorde von C-Dur sind: T (C-E-G), t (C-E-G), S (C-E-G), s (C-E-G), D (C-E-G), d (C-E-G), TP (C-E-G), TP (C-E-G), sG (C-E-G), Sp (C-E-G), DD (C-E-G), Dp (C-E-G), DP (C-E-G), tP (C-E-G), tp (C-E-G), tG (C-E-G).

Die Grundakkorde von C-Moll sind: T (C-E-G), t (C-E-G), S (C-E-G), s (C-E-G), D (C-E-G), d (C-E-G), TP (C-E-G), TP (C-E-G), sG (C-E-G), Sp (C-E-G), DD (C-E-G), Dp (C-E-G), DP (C-E-G), tP (C-E-G), tp (C-E-G), tG (C-E-G).

Die Grundakkorde von C-Moll sind: T (C-E-G), t (C-E-G), S (C-E-G), s (C-E-G), D (C-E-G), d (C-E-G), TP (C-E-G), TP (C-E-G), sG (C-E-G), Sp (C-E-G), DD (C-E-G), Dp (C-E-G), DP (C-E-G), tP (C-E-G), tp (C-E-G), tG (C-E-G).

► In der Romantik können von jedem chromatischen Ton einer Tonleiter ein oder mehrere Akkorde gebildet werden. So ergeben sich überwältigend viele Harmonisierungsmöglichkeiten innerhalb einer Tonart.

VI HARMONIZATION ACCORDING TO MAX REGER

1. REGER HARMONIC I: EXCERPTS FROM THE HYMN PRELUDES

Let us first collect as many **harmonies relevant** to C major as possible, which occur in **Reger's** harmonization. In addition to diminished and augmented chords, these include intermediate dominants, the double dominant, the double subdominant, mediant, the Neapolitan sixth chord and the false cadence. The letter G (for major key) or g (for minor key) denotes the counter parallel chord.

Certain harmonies can be **functionally derived** several times, depending on which of the three main functions of cadence one refers to (tonic, subdominant, dominant). For example, B minor is the minor parallel of the double dominant, but also the minor mediant of the dominant. A minor in C major is the tonic parallel on the one hand, and the subdominant mediant on the other, depending on the context. If our mediant chords refer to the main functions of C major and C minor, the following basic chords result:

Harmonies of the main functions: T, Cm, F, Fm, G, Gm (mediant chord), D, D^bm, D, Dm, E^b, E^bm, E, Em, A^b, A^bm, A, A^b, B^b, B^bm, B, Bm

Let us further include three diminished and four augmented chords, the Neapolitan sixth chord, and notes attached to the added sixth or seventh chord.

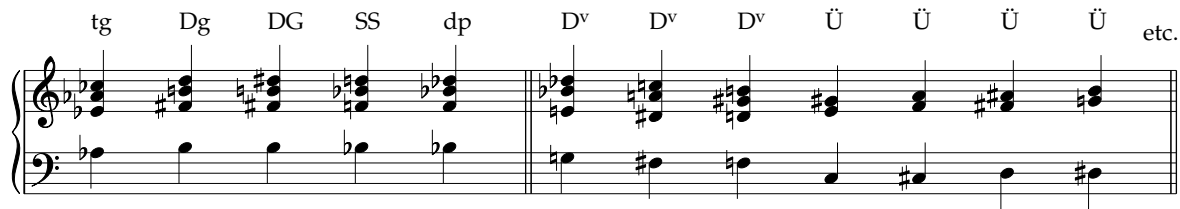
► In Romanticism, one or more chords can be formed from each chromatic note of a scale. So there are an overwhelming number of possibilities for harmonization within a single key.



Ex.
94A

Hier sind nur deutsche Funktionsbezeichnungen angegeben. /
Only German function names are used here.

T	t	S	s	D	d	TP	TP	sG	Sp	DD	Dp	DP	tP	tp	tG
---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----



Durchgänge, Vorhalte, Bassorgelpunkte liefern zusätzlich harmonischen Reichtum. Wie Reger bemühen wir uns um möglichst diatonischen Stimmfortgang: Die Stimmen gehen den nächsten Weg. Eine typische Vorhaltsbildung Regers beinhaltet die Folge Sextakkord–Septakkord.

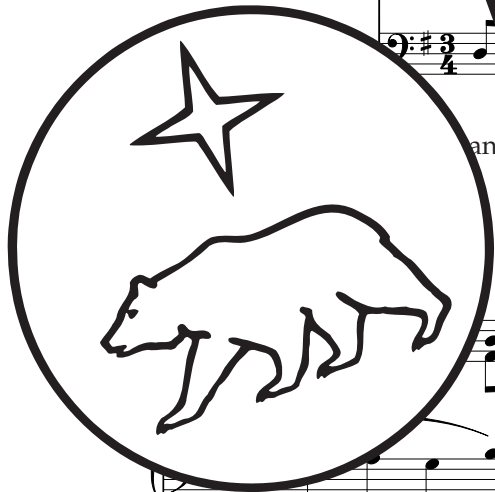
Passing notes, suspensions, bass organ points provide additional harmonic richness. Like Reger, we strive for diatonic voice leading: the voices move conjunctly. Reger's typical pattern includes the sequence of first inversion chords–seventh chords.

Max Reger, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, op. 135a, Nr. 2,

Max Reger, *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, op. 135a, No. 2



Ex.
94B



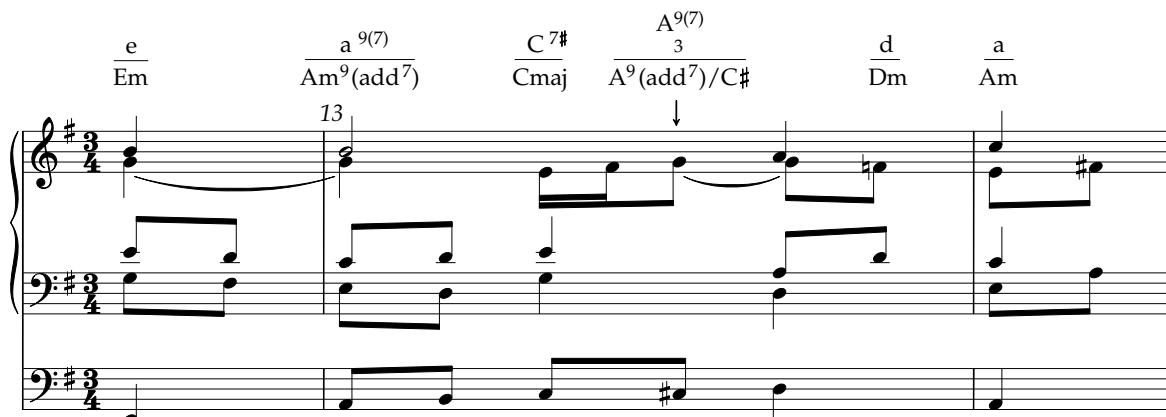
anz, wie im selben

Reger likes to jump a dissonance, in the same hymn prelude to the seventh



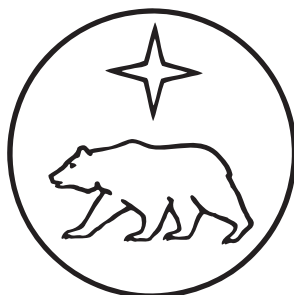
Moll- und Durseptakkord erscheinen jeweils mit None. Die Molldominante (hier d-Moll) ist wichtige Weiterentwicklung zur Barockmusik.

Minor seventh and major seventh chords each appear with a ninth. The minor dominant (here D minor) is an important further development in baroque music.



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.

Leitereigene Durchgangstöne sind spätestens seit der Barockzeit bekannt. Johann Sebastian Bach z. B. hat sie mit Vorliebe in allen Stimmen eingesetzt. Hierbei bildet ein durchgehender Walking Bass bzw. Achtelpuls im Pedal eine geschmeidige Verbindung von einem Akkord zum nächsten und sorgt somit für den nötigen musikalischen Fluss.

Reger erweitert den Bachschen Stil, indem er z. B. neben häufiger Verwendung der **Subdominante in Moll** (Pfeil) auch die Parallelen in Moll und Dur zu allen Tönen der jeweiligen Tonleiter bildet.

Schon allein aus klanglichen Gründen ergeben sich durch die Verwendung von Registern der 8', 4', 2 $\frac{2}{3}$ '- und 2'-Lage die in dichtem, harmonisch eng gedrängtem Satz nahezu unvermeidlichen Oktav- und Quintparallelen. Das belegen auch die vollgriffigen Stellen in den Orgelsonaten Felix Mendelssohn Bartholdys, der diese satztechnischen Dopplungen ebenfalls liebte.

Komponiert Reger einen vier- oder fünfstimmigen Choralatz, lässt sich auch hier eine disziplinäre Unbekümmertheit bzw. klangliche Notwendigkeit feststellen. Das Tempo des **harmonischen Rhythmus** wird schneller. Reger legt mehr und mehr Harmonien unter einzelne Cantus- und Sopranstimmen, die dabei an die Grenzen der Hörbarkeit heranrücken.

Die Harmonisierung liegt bei Reger im Bereich des Möglichen. Die Dopplungen im Choralatz sind hier Septimen, die von einer Stimme über-

- extreme Dopplungen im Choralatz
- vermehrte Oktaven
- vermehrte Stimmführung
- extremer Einsatz der verwendeten Harmonien.

Max Reger, *Ach bleib mit deiner Gnade*, op. 135a, EG 347, Achteldurchgänge T. 1
GL 282 *Beim letzten Abendmahle*

Since at least the Baroque period, we have known **scale-specific passing notes**. Johann Sebastian Bach, for example, loved to practice them in all voices. A continuous walking bass or quaver pulse in the pedal forms a smooth connection from one chord to the next and ensures necessary musical flow.

Reger expands Bach's style by, for example, in addition to frequent use of the **minor subdominant** (arrow) also parallels in minor and major to all notes of the respective scale.

The octave and fifth parallels, which are almost unavoidable in a dense, harmonically tightly packed movement, result from the use of 8', 4', 2 $\frac{2}{3}$ ' and 2' stops – for tonal reasons alone. This is also proved by the full-fingered passages in Felix Mendelssohn Bartholdy's organ sonatas, who also loved these technical doublings.

If Reger composes a four- or five-part hymn harmony, he does so with a carefree attitude or sound necessity can be observed. The tempo of the **harmonic rhythm** increases. Reger places more and more harmonies under individual hymn tones and thereby goes to the limits of the auditory reception and of what is technically feasible.

One of Reger's differences to Bach's harmonization is the use of

- the minor dominant
- especially full-fingered passages in the hymn harmonization
- jumping minor and resolving the sevenths – the resolution is also not taken over by another voice
- increased parallel fifths and octaves
- increased chromatic voice leading
- extreme extension of the used harmonies.

Max Reger, *Ach bleib mit deiner Gnade*, op. 135a, EG 347, quaver passing notes b. 1
GL 282 *Beim letzten Abendmahle*



Ex.
95A

as
6
Abm/F



► In folgenden Chorälen kannst Du Regers T. 1 imitieren:
GL 241/EG 45 T. 3, GL 351 T. 6/7, GL 358 T. 5, GL 388.
Übe diese und ähnliche Transpositionen.

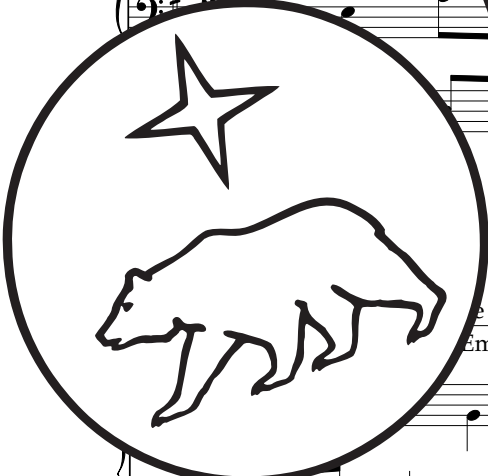
► In the following hymn you can imitate Regers b. 1:
EH 30, bar 3. Practice this and similar transpositions.



Regers Harmonisierung der Tonrepetition im Sopran,
Anspringen der Septime in op. 135a, Nr. 2; vgl. auch
T. 12/13

Reger's harmonization of the repeated notes in the
soprano, jumping to the seventh in op. 135a, No. 2.
See also b. 12/13

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



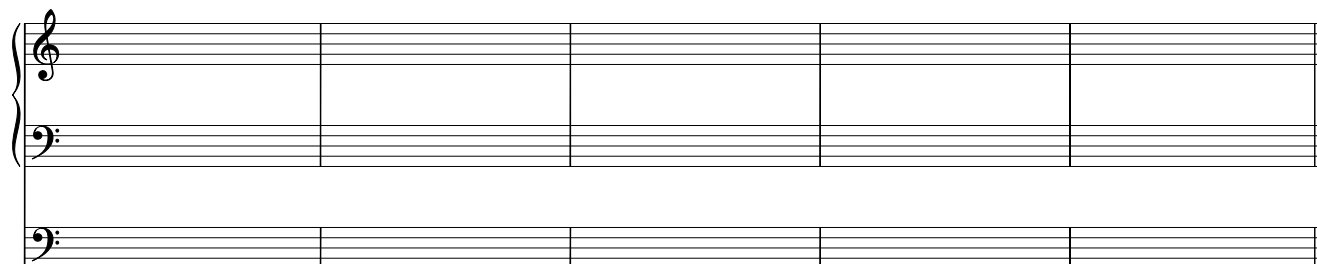
2. Tenor in op. 135a, consecutive octaves between alto and 2nd tenor in op. 135a, Nr. 2 by Max Reger

Harmonization: $\frac{H}{B}$ $\frac{e}{6} \text{ Em/C\#}$ $\frac{H^7}{3} \text{ B}^7/\text{D\#}$ $\frac{e}{6} \text{ Em/C\#}$ $\frac{H^7}{3} \text{ B}^7/\text{D\#}$ $\frac{e}{6} \text{ Em}$ $\frac{D^v}{3} \text{ Em/A\flat}$ $\frac{D}{3} \text{ Ab}^0$ $\frac{c}{3} \text{ Em/G}$ $\frac{c^6}{3} \text{ Cm(add}^6\text{)/Eb}$ D^7

Harmonization: $\frac{e}{6} \text{ Em}$ F $\frac{d^7}{9} \text{ Dm}^7$ $\frac{e}{9} \text{ Em}^9$ C $\frac{c}{6} \text{ Cm/A}$ $\frac{h}{3} \text{ Bm/D}$ D^7 G^4

► Übe die Tonrepetitionen in folgenden Chorälen, vgl.
auch Bd. 1, Kap. II/2.: GL 142, 144, 172, 188, 189, 199,
215, 243, 247, 251, 267, 268, 290, 387, 388.

► Practice the repeated notes in the following hymns, cf.
also Vol. 1, Chap. II/2.: EH 16, 17, 19, 21, 41.

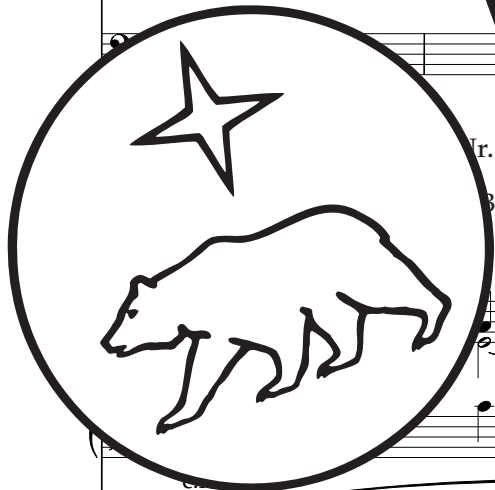


Harmonisierung der Tonrepetition im Sopran und Verwendung der Molldominante, Anspringen der Septime; op. 135a, Nr. 2 von Max Reger

Harmonization of repeated notes in the soprano and use of the minor dominant, jumping into the seventh; op. 135a, No. 2 by Max Reger

▶ Tonrepetitionen transponiert üben

▶ Practice transposed note repetitions



Tr. 5, EG 362

Bass in l. 25,

Max Reger, EG 362 *In der Burg*, op. 135a, No. 5, EG 362

Consecutive octaves between tenor and bass in b. 25, soprano leaps off



Ex.
95B

2. REGERHARMONIK II: DER 100. PSALM

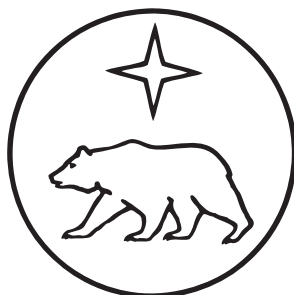
Werfen wir einen Blick in ein besonders grandioses Werk, indem er wie kein zweiter die **Grenzen der Tonalität** ausschöpft: **Max Reger** zeigt in seinem *Der 100. Psalm* für Chor und Orchester eine überbordende Fülle an harmonischem Ideenreichtum, chromatischen Wendungen und geradezu wagemutigen Akkordverbindungen. In adäquatem Tempo gespielt, erfordert dies die ganze Konzentration und Kraft der beteiligten Musikerinnen und Musiker und der Zuhörerschaft.

2. REGER HARMONIC II: THE 100TH PSALM

Let's take a look at a particularly grandiose oeuvre and how he explores the **limits of tonality** like no other: in his *The 100th Psalm* for choir and orchestra **Max Reger** shows an exuberant abundance of harmonic inventiveness, chromatic turns and downright daring chord turns. When played at adequate tempo, this requires the full concentration and strength of the musicians and listeners involved.

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.

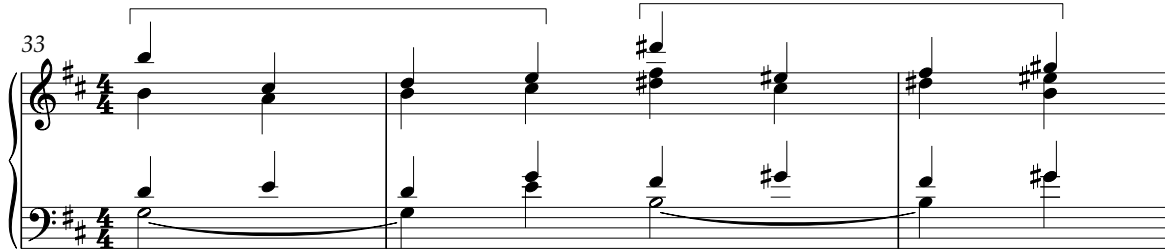


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

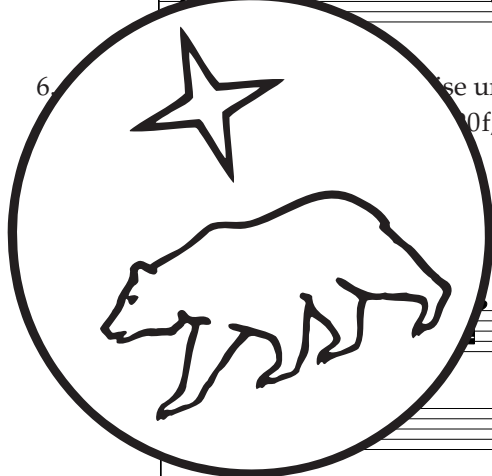
4. Sequenzbildung mit Ganztonfortschreitung, op. 106

4. Sequence formation of whole-tone steps, op. 106



5. Typische Kadenzwendungen mit Mollsubdominante und Molldominante, op. 106, T. 37, 88

5. Typical cadential progressions with minor subdominant and minor dominant, op. 106, b. 37, 88



6. ...se um einen Ton ... harmonic turn sequenced one note higher op. 106 in ... of 1. Satz und ... b. 120f, 1st movement and a b. 50 ... 2nd movement





3. REGERHARMONIK III: ZEHN HARMONISIERUNGEN DERSELBEN CHORALZEILE

Wir harmonisieren ein und dieselbe Choralzeile nun zehnmal verschieden. Als Hilfestellung notiere ich die Harmonien, die Reger selbst benutzt hat. Die „Auflösung“ findest Du in Max Regers Choralkantate zum Karfreitag *O Haupt voll Blut und Wunden*, WoCV/4, Nr. 3. Dort harmonisiert er diese Choralzeile ganz verschieden!

Im Verlauf werden die Harmonien dichter und erscheinen in Achteln, also **zwei Harmonien pro Takt**. Merke, dass die Melodie in Deiner Harmonisierung selbst vorkommen muss. Ende jeder Stimme muss eine Harmonie zum Schluss passen.

3. REGER HARMONIC III: TEN HARMONIZATIONS OF THE SAME HYMN LINE

We now harmonize the same melody line ten times differently. To help you note the harmonies that Reger himself used, you can see the “solution” in Max Reger’s chorale cantata for Good Friday *O Haupt voll Blut und Wunden*, WoCV/4, No. 3, in which he harmonizes this single line eighteen times differently.

As it progresses, the harmonies become denser and appear in quarter notes, i.e. **two harmonies per hymn tone**. Note that the melody itself does not necessarily have to appear in your harmonization, but can be added additionally. Therefore, invent voices that match the melody with the given harmonies.

✓ Tip: Sing along with the melody!

O Haupt voll Blut und Wunden EM 90 *O saved head*

Harmonization

$\text{Dm} \quad \text{e} \quad \text{d} \quad \text{d} \quad \text{e} \quad \text{F}^{\#} \quad \text{a} \quad \text{e}^7 \quad \text{e} \quad \text{d} \quad \text{A}$
 $\text{Dm} \quad \text{Em} \quad \text{A}^7 \quad \text{Dm} \quad \text{Dm/B} \quad \text{Em/G} \quad \text{FMaj}^7 \quad \text{Am} \quad \text{Em}^7 \quad \text{Em/G} \quad \text{Dm} \quad \text{A}$



2. Harmonisierung / 2nd Harmonization

$\text{a} \quad \text{d}^6 \quad \text{A} \quad \text{d} \quad \text{B} \quad \text{D}^{\vee} \quad \text{e} \quad \text{a} \quad \text{D}^7 \quad \text{e} \quad \text{a} \quad \text{A}$
 $\text{Am} \quad \text{Dm}^6 \quad \text{A/E} \quad \text{Dm} \quad \text{A} \quad \text{Bb} \quad \text{B}^0 \quad \text{C} \quad \text{Em} \quad \text{Am} \quad \text{D}^7/\text{F}^{\#} \quad \text{G} \quad \text{Em} \quad \text{Am} \quad \text{A/G}$



3. Harmonisierung / 3rd Harmonization

A^7 $\frac{d}{Dm}$ A^7 $\frac{d}{Dm}$ $\frac{g^6}{Gm/E}$ $\frac{D^v}{E^0}$ D $\frac{E}{E/D}$ $\frac{a}{Am}$ $\frac{E}{E/G\#}$ $\frac{a}{Am}$ $\frac{C}{C/E}$ $\frac{H^7}{B^7/D\#}$ E A E^7 A

4. Harmonisierung / 4th Harmonization

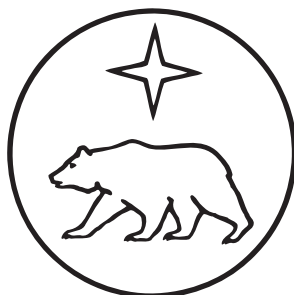
$\frac{A}{A/G}$ $\frac{d}{Dm/F}$ $\frac{A^7}{A^7/E}$ $\frac{d}{Dm}$ $\frac{C}{C/G}$ $\frac{D^7}{D^7/F\#}$ G C^7 $\frac{D^v}{G\#^0}$ $\frac{F}{F/A}$ $\frac{D^v}{D^v}$ $\frac{E}{E/G\#}$ $\frac{d}{G\#^0}$ $\frac{C}{Dm/A}$ $\frac{C}{C/E}$ A

6. Harmonisierung / 6th Harmonization

$\frac{E}{E/G\#}$ $\frac{a}{Am}$ $\frac{g}{Gm/B\flat}$ $\frac{D^v}{C\#\#^0}$ $\frac{B}{B\flat/D}$ $\frac{E}{E/D}$ A D^7 $\frac{D^v}{D^0}$ A^7 $\frac{D^v}{A^0}$ $\frac{H}{B/A}$ $\frac{e}{Em/G}$ $\frac{D^v}{F\#\#^0}$ C F $\frac{H^7}{B^7/D\#}$ $\frac{e}{Em}$ $\frac{d^6}{Dm^6}$ $\frac{A}{A/C\#}$ $\frac{E}{C}$ $\frac{E}{E/B}$ $\frac{a}{Am}$

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.

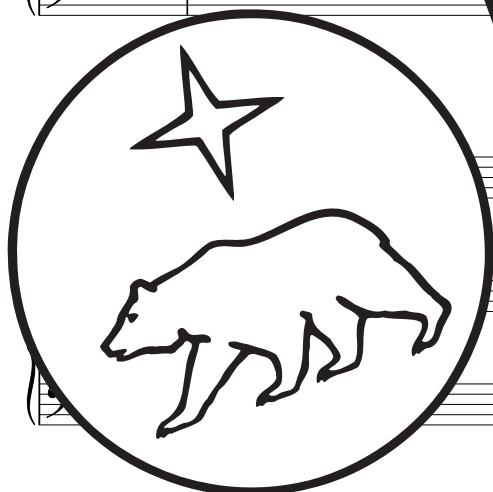
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

10. Harmonisierung / 10th Harmonization

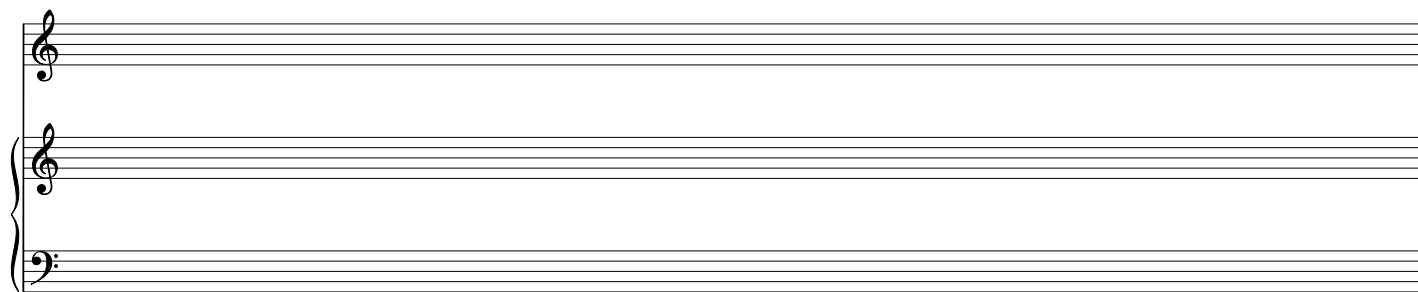
e F $\frac{e}{Em}$ $\frac{d}{Dm}$ $\frac{a}{Am}$ F⁶ G⁷ C $\frac{e}{Em/G}$ $\frac{a}{Am}$ C $\frac{H}{B/D\#}$ E⁷ $\frac{A}{A/G}$ $\frac{d^6}{Dm^6/F}$ $\frac{A}{A/E}$



Platz für Deine Harmonien / room for your harmonies



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



VII ZEITGENÖSSISCHE HARMONISIERUNG FRANZÖSISCHER ART

1. Fingerübung I

Üben wir diese pianistische Figur in beiden Händen in verschiedenen Tempi, Artikulationen und in unterschiedlichen Tonarten.

? Fallen Dir ähnliche Figurationen ein, die harmonisch interessant und unkonventionell gestaltet sind?



Ex.
98

simile

7

*Bärenreiter
Leseprobe
Sample page*

As
Ab

F#
E#

Dv
G0

c
C#

e
Em

H
B

E

a
Am

E

a
Am

etc.

2. Fingerübung II

Wir gesellen eine Melodie hinzu und beziehen beide Manuale mit ein.



Ex.
99

GL 243, EG 30 *Es ist ein Ros entsprungen*

EH 21 *A great and mighty wonder*

C

As
Ab

8

$\frac{H}{B}$ $\frac{Fis}{F\#}$ D $\frac{D^v}{C^0}$ $\frac{H}{B}$ $\frac{e}{Em}$ $\frac{D^v}{C\#^0}$ G etc.

3. Fingerübung III

Nun kommt das Pedal mit dem Cantus firmus hinzu.

3. Finger exercise III

Now the pedal is added with the hymn tune.

GL 243, EG 30 *Es ist ein Ros entsprungen*EH 21 *A great and mighty wonder*

Cantus firmus

Ex.
1001. AKKORDKOMBINATIONEN, NONENAKKORD,
QUINTALTERATION UND TRITONUSBEZUG

a. Akkordkombinationen

Akkordkombinationen sind ein wunderbares Mittel, um interessante Harmonien zu finden. Die chromatisch geführte Sequenz im zweiten Teil von Bsp. 101 endet jeweils in zwei gleichzeitig erklingenden Harmonien, die im Tritonusabstand zueinanderstehen.

⇒ Ich verweise hierzu auf Bd. 1, Kap. III/6.

1. CHORD COMBINATIONS, NINTH CHORDS, FIFTH-
ALTERATIONS, TRITONE-RELATIONS

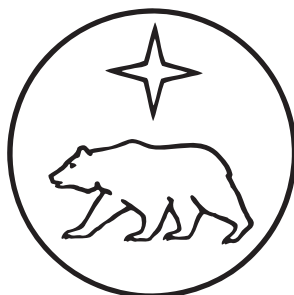
a. Chord combinations

Chord combinations are a wonderful way to find interesting harmonies. The chromatic sequence in the second part of ex. 101 ends in two simultaneously sounding harmonies, which are in tritone distance to each other.

⇒ I also refer you to Vol. 1, Chap. III/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.



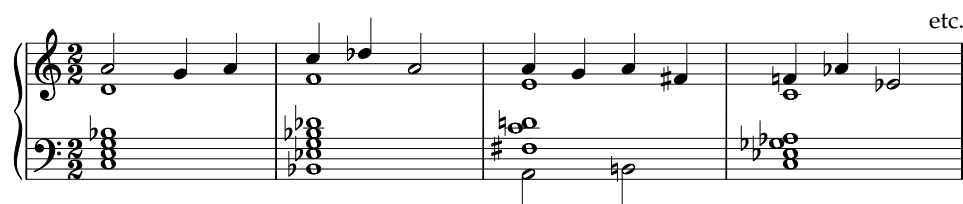
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

frei auf GL 318/EG 99 angewendet / freely applied to EH 177



c. Alterierte Quinte

Bereits bei Komponisten der Spätromantik war die **tiefalterierte Quinte** eines Septakkordes sehr beliebt. In meinem Beispiel tritt sie im Quintfall auf.

Integriere sie dann in Deine Improvisation, wenn z. B. ein **dominantisches Verhältnis** zweier Akkorde besteht.

Die **hochalterierte Quinte** hingegen klingt mit denselben Akkorden wesentlich dissonanter.

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. I/18.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

c. Altered fifth

The **lowered fifth** of a seventh chord was already very popular with composers of the late Romantic period. In my example, it occurs in falling fifths.

Integrate them into your improvisation if, for example, there is a **dominant relationship** between two chords.

The **augmented fifth** on the other hand, sounds much more dissonant with the same chords.

⇒ See also Vol. 1, Chap. I/18.

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

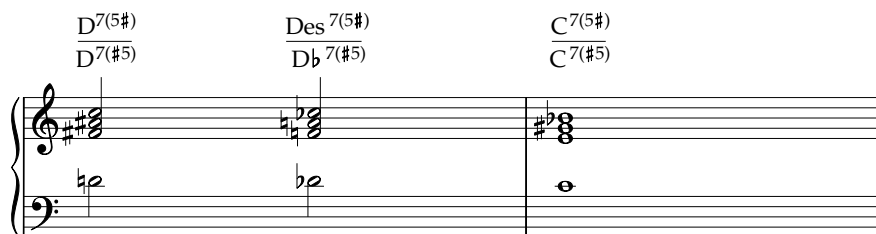
1. Mit tiefalterierter Quinte / 1. With diminished fifth



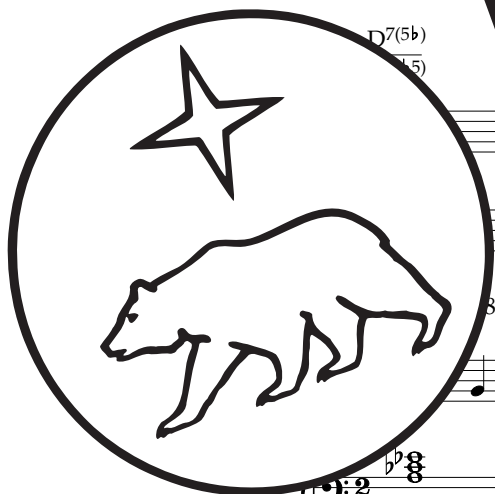
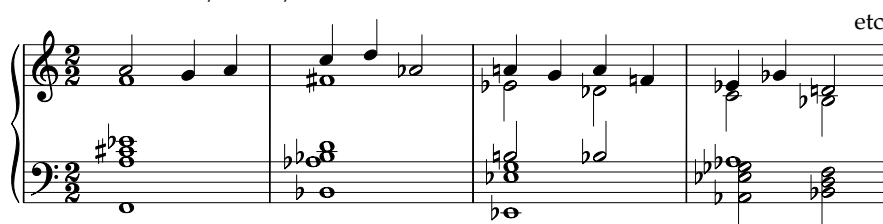
GL 318/EG 99/



2. Mit hochalterierter Quinte / 2. With augmented fifths



c.f. GL 318/EG 99/EH 177



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



d. Tritonusbezug von Grundakkorden

Da in zeitgenössischer Orgelliteratur der Tritonus eine immens wichtige Rolle spielt, übe ich im Legato einander folgende Durakkorde, die im Tritonusbezug zueinander stehen.

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. III/6.a.



Ex. 104



d. Tritone reference of basic chords

Since the tritone plays an immensely important role in contemporary organ literature, I practice the following major chords in the legato, which are at a distance of tritone from one another.

⇒ See also Vol. 1, Chap. III/6.a.

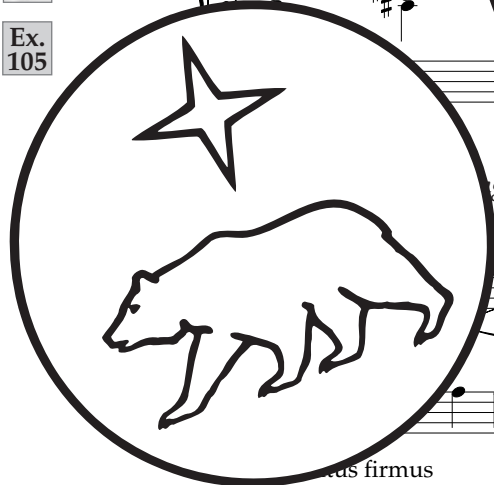
e. Tritonusbezug von Septakkorden

Gemeinsame Töne schaffen eine enge Verbindung zwischen kontrastierenden Akkorden. Dichtes Legatospiel und ein Voraushören der Harmonien schaffen zusätzlich eine mystische Atmosphäre. Dazu wechseln zwei Septakkorde in Dur einander im Tritonusabstand ab.

⇒ Siehe auch Bsp. 114 und Bd. 1, Kap. III/6.e.



Ex. 105



geli

GL 516 *Je pars à l'aube et me rends à l'aube*

etc.

us firmus

e. Tritone reference of seventh chords

Common tones create a close connection between contrasting chords. Dense legato playing and an advance hearing of the harmonies create a mystical atmosphere. In addition, two seventh chords in major alternate with each other in tritone pitch.

⇒ See also ex. 114 and Vol. 1, Chap. III/6.e.

Ich experimentiere musikalisch weiter anhand folgender Elemente:

- übermäßige Akkorde
- Kombination eines verminderten Akkordes mit einem Quartsextakkord in Moll/Sextakkord in Moll
- Chromatik
- Verfremdung der Melodie
- Verwendung nebeneinanderliegender Durakkorde

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. III/6. und 7.

I experiment musically with further elements:

- augmented chords
- the combination of diminished chords and minor second-inversion chords/minor sixth chords
- chromatics
- alterations of the melody
- use of major chords next to each other

⇒ See also Vol. 1, Chap. III/6. and 7.

2. BEGLEITENDE SIXTE AJOUTÉE-AKKORDE

Ausgehend von den Erkenntnissen voriger Übung kombiniere ich meine harmonischen Wendungen im vollgriffigen Satz mit einem Choral. Dabei vermeide ich reine Grundakkorde und beginne stattdessen mit **Sixte ajoutée-Akkorden**.

Hilfreich, da harmonisch verbindend, sind möglichst viele **gemeinsame und gebundene Töne**. Legato-Spiel, das „Führen“ von Akkord zu Akkord, sowie das Voraushören der unterschiedlichen **Dissonanzgrade** der Harmonien steigern die Intensität des langsamen Satzes und stehen nun im Vordergrund.

Ich verfremde die Melodie und lasse zunächst tonale Grenzen und Stimmführungsregeln außer acht. Kommt im Stück eine Konsonanz vor, wie z. B. in Takt vier oder acht, genieße ich sie und ihre Farbe in solch dissonantem Umfeld umso mehr.

GL 242 *Adeste fideles*, EG 45 *Herbei, o ihr Gläubigen*

Man. Voix céleste, Gambe 8'
Péd. Clarinet 8'

Lento



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

6
E6

8

d⁶ D⁶ C⁶
Dm(add⁶) D(add⁶) C(add⁶)/E

+16'

Mit traditionell anmutenden parallelen Terzen, Vorhalten und Sixte ajoutée-Akkorden umspiele ich die Melodie. Da diese sehr populär ist, erklingt sie im Original. Ich versuche aber, durch exquisitere Harmonisierung

2. ADDED SIXTH CHORDS AS ACCOMPANIMENT

Based on the findings of the previous exercise, I combine my harmonic phrases with a hymn tune. I avoid pure root position chords and start with **added sixth chords** instead.

As many **common and sustained notes** as possible are helpful in maintaining harmonic coherence. Legato playing, the “leading” from chord to chord, as well as the pre-listening of the different **degrees of dissonance** of the harmonies increase the intensity of the slow movement and emerge in the foreground.

I alter the melody and first leave out tonal boundaries and voice leading rules. If there is consonance in the piece, as in bar four or eight, I enjoy it and its colour in such a dissonant environment all the more.

EH 100 *O come, all ye faithful*

With traditional-looking third parallels, suspensions and added sixth chords, I play the melody. Since the tune is very popular, it sounds in the original. But I try to bring new momentum to the **listener's experience** through more

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.



3. BEGLEITENDE ÜBERMÄSSIGE AKKORDE BZW. UNDEZIMENAKKORDE

Vom Ton des Cantus firmus aus bilde ich einen **übermäßigen Akkord** abwärts. Dessen unterster Ton ist die Septime eines Septakkordes in Dur, was einen Undezimenakkord ergibt. Du kannst die Akkordkombination auch aus vermindertem und übermäßigem Akkord errechnen. Hierbei wäre der Pedalton ein Tritonusintervall vom Melodieton entfernt.

➡ Vergleiche Bd. 1, Kap. III/8.

3. AUGMENTED CHORDS OR CHORDS OF THE ELEVENTH AS ACCOMPANIMENT

From the tone in the melody I play a descending **augmented chords**. Their lowest notes are the sevenths of major seventh chords which result in a chord of the eleventh. Another possibility is to consider the chord combination of diminished and augmented chords. The pedal tone would be a tritone interval from the melody tone.

➡ Refer also to Vol. 1, Chap. III/8



GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

1a: Der Cantus firmus erscheint im Solo der rechten Hand.

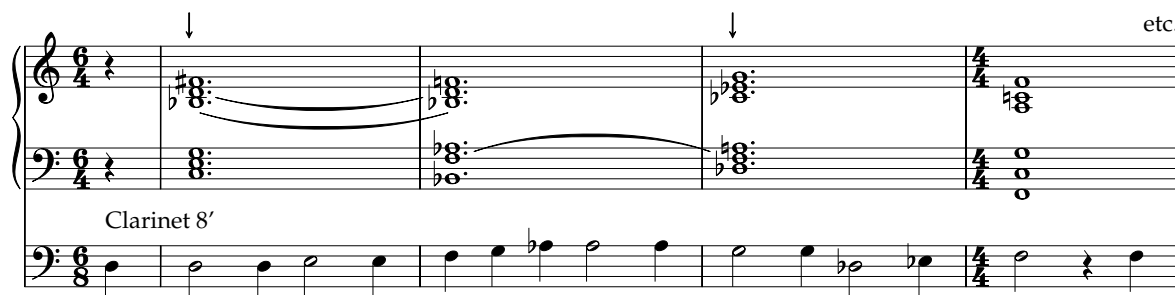
GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

1a: The melody appears in the solo of the right hand.



1b: Ich lege den Cantus firmus ins Pedal.

1b: I put the hymn in the pedal.



Ex.
108

4. BEGLEITENDE TERZQUARTAKKORDE

Vom Ton des Cantus firmus aus bilde ich im Abstand einer großen Sekunde abwärts einen Terzquartakkord in Dur.

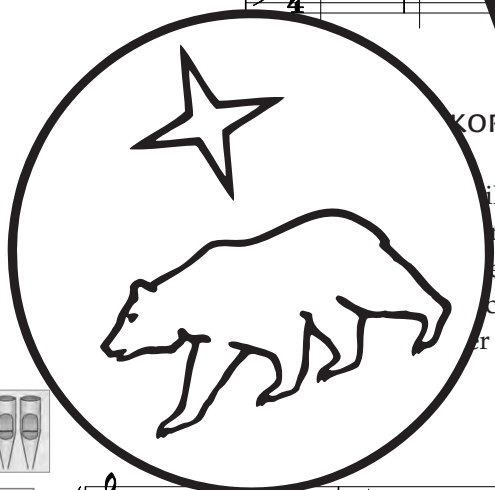


Ex. 109

Fis^{7(5b)}
5
F#^{7(add b⁵)/C#}

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Cantus firmus: Clarinette



KORDE IN DER

5. SEPTNON CHORDS AS ACCOMPANIMENT

ilde ich abwärts einen
nde und Septime der
e einen Nonenakkord
ch hier v. d. e. einer
er Dominante in Mon.

From the hymn melody I form major second inversion chords with seconds and sevenths of the respective fundamental key. Or I take major ninth chords. It is also possible to combine again a second inversion chord in major with its minor dominant.



Ex. 110

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Cantus firmus: Clarinette 8'

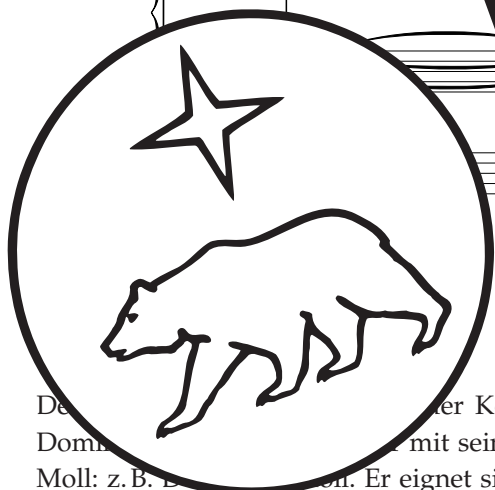
6. BEGLEITENDE SEKUNDAKKORDE

Das Herz dieses Akkordes ist eine große Terz, die von zwei großen Sekunden flankiert wird. Unter dem Choraltone wird ein Sekundakkord in Dur mit tiefalterierter Quinte gebildet.

Chord symbols: G^{5b} / G^{b5}/F

Ex.
111GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Cantus firmus: Clarinette 8'



Der Akkord ist eine Kombination eines Dominantseptakkordes mit seiner Dominante in Moll: z. B. D⁺ + A^m. Er eignet sich ausgezeichnet zur Begleitung eines Cantus firmus, da seine Dissonanz zwar exotisch, aber weich klingt und unsere Hörer nicht vor den Kopf stößt oder irritiert.

⇒ Siehe Bsp. 102 und auch Bd. 1, Bsp. 130

Chord symbols: $D+a$ / $D+Am$

Ex.
112

6. SECOND CHORDS AS ACCOMPANIMENT

The heart of this chord is a major third, flanked by two major seconds. A second chord in major with a chromatically lowered fifth is formed below the chorale tune.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

etc.

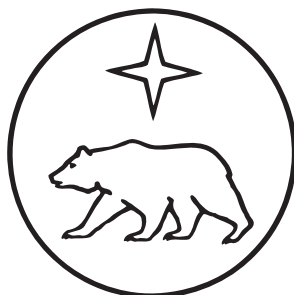
7. NINTH CHORDS AS ACCOMPANIMENT

The ninth chord is created from the combination of a dominant seventh chord in major with its minor dominant: e. g. D major + A minor. It is excellent for accompanying a cantus firmus, since its dissonance sounds exotic but soft and does not offend or irritate our listeners.

⇒ See ex. 102 and also Vol. 1, 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.

Es⁷ A⁷ Es⁷ A⁷
Eb⁷ 5 Eb⁷ 5
A⁷/E A⁷/E

Ex.
114

GL 241 Nun freut euch, ihr Christen, EG 45

EH 30 O come, all ye faithful

Voix humaine, Tremulant
Cantus firmus

Voix céleste

16', 8'



NER KLEINEN TERZ

Ich habe den Stand einer kleinen Terz,
verfremde sie und passe sie den jeweili-
gen Dreiklängen an.

9. MINOR THIRD RELATIONS FROM MINOR CHORDS

I use minor chords a minor third apart, thereby altering
the melody and adapting it to the respective triads.

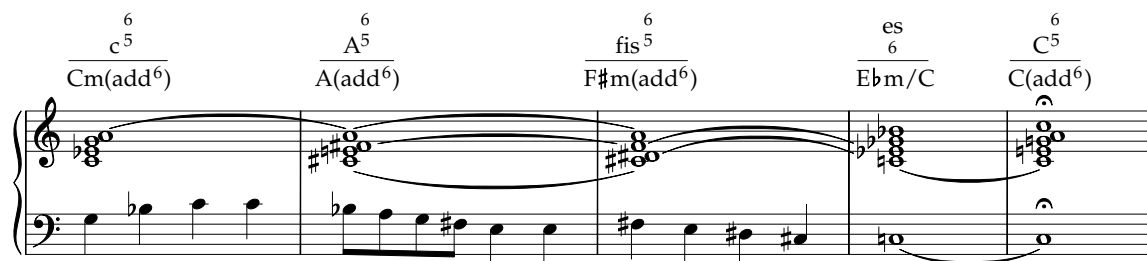
GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

c es fis a
Cm Ebm F#m Am/E etc.

Cantus firmus

Ex.
115



10. MOLLAKKORDE MIT GROSSER SEPTIME

10. MINOR CHORDS WITH MAJOR SEVENTHS

Das Zauberwort für folgenden Entwurf lautet „Parallelverschiebung der Akkorde“.

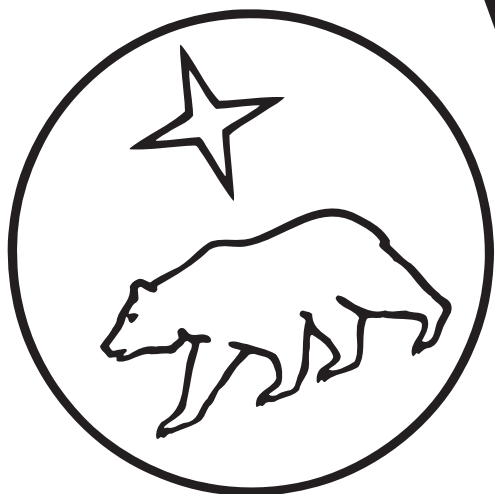
The magic word for the following concept is “parallel shifting of the chords”.



GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Ex. 116



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

VIII CHORAL VARIATIONEN NACH MARCEL DUPRÉ

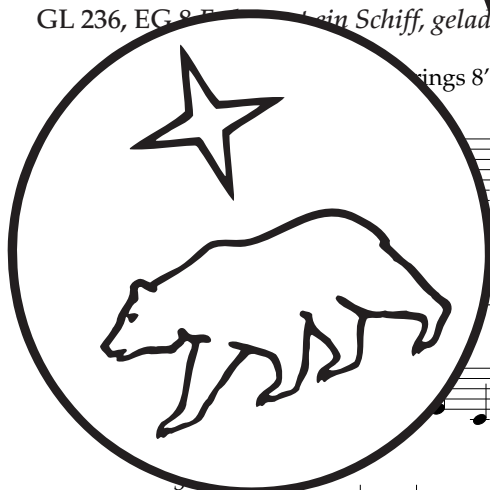
1. THEMA

Mein Zyklus ist eine Hommage an Marcel Dupré (1886–1971) und als Stilkopie seiner *Variations sur un Noël* konzipiert. Am Beginn erklingt der zu Grunde liegende Choral. Ruhiger, steter Viertelpuls ist der Motor dieses Entwurfs, wobei ich es vermeide, auf den Taktschwerpunkten Akkorde in Grundstellung zu spielen.

Interessanter und harmonisch offener sind Sext- und Septakkorde. Durchgänge, Quartsextakkorde, Sixte ajoutée-Akkorde, Terzgänge und Vorhalte bereichern die Harmonisierung. Das Springen in eine Dissonanz, Verwendung von Parallelen und der Wechsel zwischen modalen und durmolltonalen Harmonisierungen sind uns bereits vertraut.

GL 236, EG 8 F. Ein Schiff, geladen

sings 8'



VIII HYMN VARIATIONS ACCORDING TO MARCEL DUPRÉ

1. THEME

My cycle is a homage to Marcel Dupré (1886–1971) and is conceived as a reference of his *Variations sur un Noël*. Dupré's *Variations* opens with the Noël tune on which the work is based. A quiet, steady crotchet pulse is the engine of this piece. I avoid playing root position chords at the strong beat.

More interesting and harmonically open are sixth and seventh chords, passing notes, second inversion chords and added sixth chords, thirds and suspended notes enrich the harmonization. We are already familiar with dissonances approached by leaps using parallels and changing between modal and diatonic harmonization.

GL 236, EG 8 F. Ein Schiff, geladen



Ex.
117

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.

Das Pedal folgt der rechten Hand auf dem zehnten Viertel.

The pedal follows the right hand on the tenth crotchet.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Man. Fonds 8'
Péd. Fonds 8'
GR

Quintparallelen, auch bei Dupré vgl. op. 20/III, T. 12 /
consecutive fifths, also for Dupré see op. 20/III, b. 12



Ex.
119

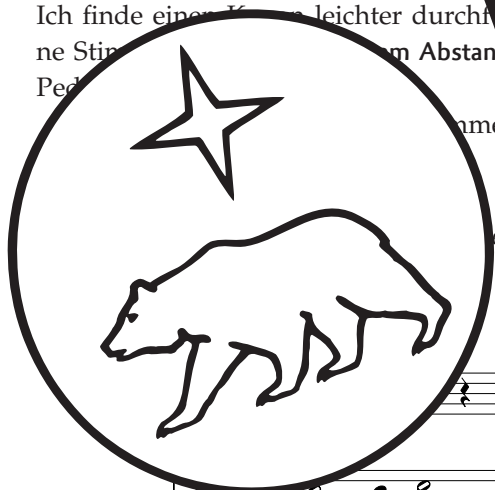
Das Pedal folgt der rechten Hand auf das dritte Viertel. /
6 The pedal follows the third crotchet with the right hand.



Im zweiten Beispiel folgt die rechte Hand dem Pedal.
Ich finde einen Kanon leichter durchführbar, wenn seine
Stimmen im Abstand folgen und das Pedal
Pedal im Abstand folgen und das Pedal

In the second example, the right hand follows the pedal.
I find a canon easier to do if its voices follow each other
at a safe distance, starting with the pedal.

Try to place the entrance of the second part in an
different places.

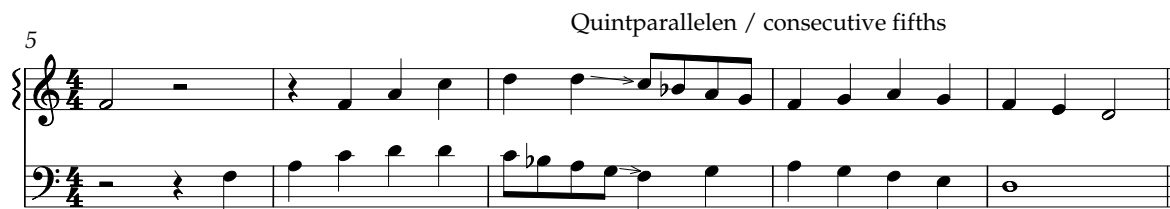


en

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



Ex.
120



Quintparallelen / consecutive fifths

Die rechte Hand folgt dem Pedal auf dem zehnten Viertel.

The right hand follows the pedal on the tenth crotchet.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*Ex.
121Man. Fonds 8'
Péd. Fonds 8'
GR

Quintparallelen / consecutive fifths



Ziehen wir **Bach** zu Rate und spielen seine Lösungen für den Oktavkanon: Der zweistimmige Kanon verteilt sich auf die oberen beiden Stimmen des dreistimmigen Satzes, die zweite Stimme klingt eine Oktave unter.

Let us consult **Bach** and play one of his solutions for the canon at the octave. The two-part canon is distributed between the upper two voices of the three-part piece. The second voice sounds an octave below the canon voice.

Ex.
122

Canon all'Ottava

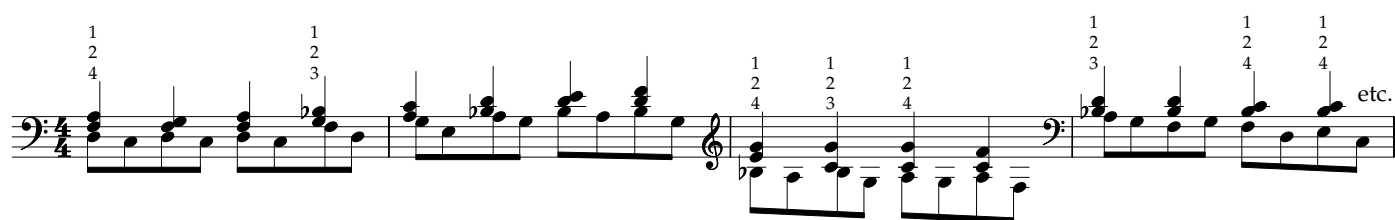
J. S. Bach: *Goldberg Variations: Canon all'Ottava*

Übung

Die folgende Übung ist für die **linke Hand** gedacht. Ihre Aufgaben bestehen darin, zwischen den Kanonstimmen in Bsp. 124 zu vermitteln, den harmonischen Teppich zu bilden und den rhythmischen Viertelpuls zu stützen. Ein bequemer Fingersatz und rechtzeitiges Umgreifen erleichtern diese Anforderungen beträchtlich. Ich nutze sich anbietende Nebennoten, sodass möglichst **wenig reine Dreiklänge** erklingen. Die Oberstimme unterstütze ich durch dichte Artikulation. Gelingt es uns, diese dritte Melodie in der linken Hand immanent herauszubilden – also zu den beiden Kanonstimmen hinzu –, wäre dies die sprichwörtliche Sahne auf unserem Erdbeertörtchen.

Exercise

The following exercise is intended for the **left hand**. Its tasks are to mediate between the voices of the canon in ex. 124, to form the harmonic carpet and to support the rhythmic crotchet pulse. A comfortable fingering and timely repositioning of the hand make these requirements considerably easier. I use auxiliary notes, so that as **few pure triads** sound as possible. I support the upper voice with tight articulation. If we succeed in forming this third melody immanently in the left hand – in addition to the two canonic voices – this would be the proverbial icing on our cake.

Ex.
123

Übung

Bevor wir zu einem harmonisch reicheren Entwurf kommen, möchte ich zunächst die Bewegung der **rechten Hand komfortabel** gestalten und benutze hierfür Tonmaterial von d-Moll. Ich verlagere das Gewicht in der rechten Hand auf den dritten bis fünften Finger, denn dieser Griff erleichtert das Sequenzieren. Mein **Oktavkanon** erklingt somit relativ einfach begleitet und in den Händen beinahe homorhythmisch. Die durchgehenden Achtel sorgen für den nötigen **Puls**.

Exercise

Before we come to a harmonically richer outline, I would first like to make the movement of the **right hand comfortable** using sound material from D minor. I shift the weight in my right hand to the third to fifth finger, because this fingering facilitates sequencing. My **canon in the octave** sounds relatively simple accompanied and almost homorhythmic in the hands. The continuous quavers provide the necessary **pulse**.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

GO Fonds 8'
Réc. Voix céleste
Péd. Fonds 8'
GR



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

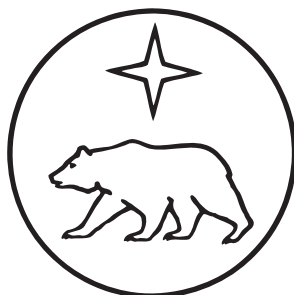


GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

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.

der vorigen Übung entnommen. Er wandert nun in höherer Lage in die rechte Hand, während sich linke Hand und Pedal um den Kanon kümmern.

vious exercise. It now moves in a higher position in the right hand, while the left hand and pedal take care of the canon.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

GO Fonds 8'
Réc. Voix céleste
Péd. Fonds 8'
GR



Ex.
126a

Bsp. 126b zeigt einen Oktavkanon von Dupré, der in den Außenstimmen erklingt und mit flächigen Akkordbrechungen der linken Hand eingeleitet und begleitet wird. Die oberen Achtelnoten dieser Akkorde ergeben zumeist diatonisch abwärtsgeführte Sequenzen und bilden einen melodischen Gegenpol zum Thema des Kanons. Eine ähnlich flächige Begleitstruktur der linken Hand, nun mit Quintolen, verwendet Dupré im Sekundkanon des Beispiels 141b. Die Nähe zu Bach bzw. die ähnlich strenge Behandlung der Kanonstimmen bei Dupré ist insgesamt augenscheinlich. Daher sind im Folgenden Canones von Bach mit aufgeführt, da sie basal für Duprés Kompositionsweise sind.

Ex. 126b shows an octave canon by Dupré sounded in the outer voices and introduced and accompanied by wide chord breaks in the left hand. The upper crotchets of these chords form mostly diatonic downward sequences and create a melodic contrast to the theme of the canon. Dupré uses a similarly flat left-hand accompaniment structure, now with fifths, in the canon of the second in example 141b. The proximity to Bach or the similarly strict treatment of the canon voices in Dupré is evident overall. For this reason, Bach's canons are listed below, since they are fundamental to Dupré's compositional style.

Ex.
126bMarcel Dupré, *Canon à l'octave*, op. 20/IIIMarcel Dupré, *Canon à l'octave*, op. 20/III

Réc. Voix céleste

GO Fonds 8'

Péd. Fonds 8', Tirasses

$\frac{d^7}{Dm^7}$ $\frac{F^5}{F(add6)}$ $\frac{6}{G.R.}$ F $\frac{d}{Dm}$ $\frac{9}{Gm^9(add7)/Bb}$ $\frac{B}{Bb/A}$ $\frac{B}{Bb/F}$ $\frac{5}{Gm^7}$ $\frac{6}{F(add6)}$ $\frac{6}{Dm(add6)}$ $\frac{d^7}{Dm^7}$ $\frac{d}{Dm}$ etc.

4. CHROMATISCHES SCHERZO I

CHROMATIC SCHERZO I

Welch dramaturgisches Potential in folgenden kontrastierenden Satztyp liegt! Chromatische Verschiebungen von unvollständigen Akkorden, übermäßigen Akkorden und Staccato sind gleichsam Gegenbewegung gefüllt mit den roten Fäden und dazwischen des Platzes. Indem Sommerwetter bitterregen überrascht diese Variation, die sich nicht bebt.

What dramatic potential lies in the following contrasting movement type! Chromatic shifts of incomplete seventh chords, augmented chords and fourth chords in staccato act as sparring partner for the melody which moves in contrary motion. The tritone is the common theme and rejected simple chord of the place.

Have you ever been surprised by refreshingly crackling thunderstorms in oppressive summer weather? That's how I feel about this variation, which vibrates with enthusiasm and risk-taking.

ff, geladen

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

Ex.
127

Cantus firmus

Vollende / Complete

4

5. TANZ

Diese Variation soll erholsam und **leichtfüßig** wirken, mit tänzelndem, wiegendem Unterton. Wie Du siehst, kommen nun auch **Grundakkorde** zu ihrem Recht und werden von Grundtönen im Pedal flankiert. Wähle ein moderates, wohliges Tempo und genieße das ruhige Spiel, denn weiter unten im Notentext hagelt es rasante Noten, für die Du all Deine Sinne brauchen wirst.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Musical score for 'Es kommt ein Schiff, geladen'. The score is in 6/8 time and features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is composed of eighth notes and quarter notes, while the bass line consists of a steady eighth-note pattern. The score includes a 'Solo' section and is marked with various chords: Dm, A, Bb, F, C, Gm, and A+/D. The piece concludes with 'etc.'.

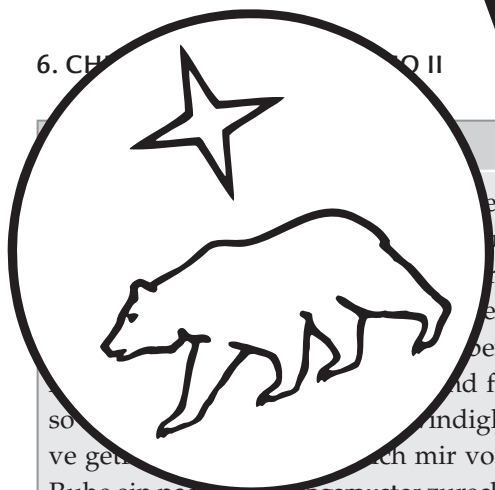
5. DANCE

This variation should be relaxing and **light-footed**, with a dancing, swaying undertone. As you can see, **root position chords** now prevail and are underpinned by the pedal. Choose a moderate, comfortable tempo and enjoy the calm play, because further along in the musical text we will be met by a hailstorm of rapid notes for which you will need all your senses.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Ex. 128

6. CHROMATISCHES SCHERZO II



...e und virtuose Ge-
...m Improvisieren
...wenden soll und
...e bleiben in der
...benen Autoscooter
...nd fahren und eben-
...indigkeit aus der Kur-
ve gel...ch mir vorher und in aller
Ruhe ein paar **Bewegungsmuster** zurechtlegen und küh-
len Kopfes einüben. Ein ambitioniertes Unterfangen.

Ich schlage Dir zunächst untenstehende **Sequenzen** vor, die jeweils ein oder mehrere Takte dauern und immer wieder unterschiedliche Impulse setzen. Übe zunächst harmonisch ungebunden.

CHROMATISCHES SCHERZO II

Exercise

How can you get noble, virtuosic fluency into your fingers? You also have to incorporate interesting harmonies into your improvisation and also want to stay in tune with the rhythm of the song? If I don't want to drive my musically operated bumper car at full speed on the wall and also not be carried out of the curve at excessive speed, I have to prepare a few **movement patterns** beforehand and calmly practicing with a cool head. An ambitious undertaking.

First, I suggest **sequences** like the ones below, each lasting one or more bars and repeatedly setting different impulses. First practise in free harmony.

1. Der rechte Zeigefinger führt melodisch. / 1. The right index finger leads melodically.

Musical exercise for the right index finger. The exercise is in 6/8 time and consists of a single melodic line in the right hand. It features a series of eighth notes and quarter notes, with the right index finger leading melodically. The exercise is marked with '2' above the notes and '3' below the notes.

2. Hier führt der Daumen. / 2. The thumb leads.

Musical exercise for the thumb. The exercise is in 6/8 time and consists of a single melodic line in the right hand. It features a series of eighth notes and quarter notes, with the thumb leading. The exercise is marked with '1' above the notes and '3' below the notes.



Ex. 129

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.

Nun vereinen wir die verschiedenen, bisher eingeübten **Komponenten**. Mit Hilfe von klarer Harmonik und Artikulation sowie Homorhythmik strukturieren linke Hand und Pedal das folgende Beispiel. Die rechte Hand setzt unaufgeregt virtuose Akzente – wohlgermerkt, ohne die Contenance zu verlieren! Zu guter Letzt reflektieren die Harmonien im dichten musikalischen Geschehen unseren Choral. Vergiss nicht zu atmen und integriere zur Entspannung auf- und absteigende chromatische Passagen in die rechte Hand.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Pos. Flüte 8'
Réc. Fonds 8', 4'
Péd. Bourdon 16', TR
Réc. / Pos.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



Ex.
131

7. CHROMATISCHES SCHERZO III

Eine zweite Fassung zeigt in der rechten Hand noch **mehr Chromatik**. Pedal und linke Hand sind unverändert. Wenn Du so souverän bist, beim Spiel den Choral mit-zusingen, hat dies den Vorteil, automatisch die richtige Länge der vom Choral vorgegebenen **Phrasen einhalten** zu können. Um Duprés harmonischer Sprache nahe zu kommen, nutze ich wieder Sixte ajoutée-Akkorde, halb-verminderte und Quartsextakkorde.

7. CHROMATIC SCHERZO III

A second version contains **more chromaticism** in the right hand. Pedal and left hand are unchanged. If you feel confident enough in singing along with the melody, this has the advantage of being able to automatically maintain the correct **length of the phrases**. In order to get close to Dupré's harmonic language, I again use added sixth chords, half-diminished and second inversion chords.

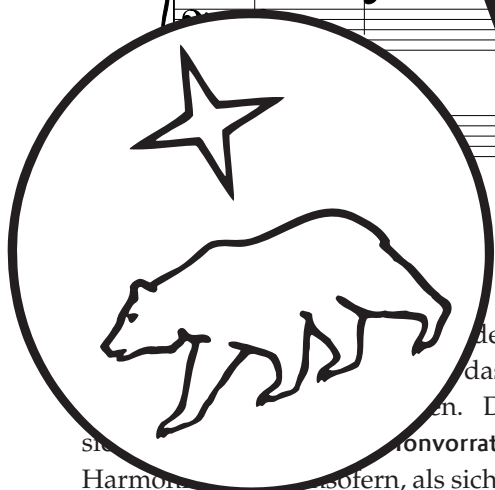
Ex.
132

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

Pos: Flûte 8'
 Réc: Fonds 8', 4'
 Péd.: Bourdon 16', TR
 Réc./Pos.

The musical score is for a piano and organ piece. The piano part is in 6/8 time and features a melody with many triplets and accidentals. The organ part is in 6/8 time and features a bass line with chords. The score includes various chords such as Dm, A7, B, Bb, F, C, Gm/Bb, and Dm. The organ part also includes a section with a star and a bear, which is a reference to the 'Bärenreiter' logo.



de, choralfreie Variationen, das Spiel ausschließlich. Dieses Konzept speist sich aus dem Tonvorrat und erleichtert die Harmonik, indem es, als sich durch die Reduktion dissonanter Halbtöne multifunktionale Einsatzmöglichkeiten der Akkorde ergeben. Folgende Harmonien bieten sich an: Fis-Dur (mit hinzugefügter Sexte), es-Moll (mit hinzugefügter kl. Septime), Cis-Dur (mit hinzugefügter Sexte), H-Dur (mit hinzugefügter Sexte oder großer Septime), As-Dur (mit hinzugefügter kl. Septime) und b-Moll (mit hinzugefügter kl. Septime). Du siehst z.B. im ersten Takt, dass fast jedem Finger der rechten Hand ein einzelner Ton zugeordnet wird, sich also nur die Bewegungsrichtung ändert. Im zweiten Takt wird es durch die Verwendung des Tones *eis* etwas unbequemer und somit notwendig, Finger über- oder unterzusetzen. Ich empfehle Dir, einzeln zu üben und die flachen Finger mit viel **Hautkontakt** zur Obertaste zu bewegen. Das erhöht die Treffsicherheit.

Improvisierst Du ein **dreiteiliges Scherzo**, könnte der Mittelteil auf den Untertasten erfolgen, was harmonisch

8 PENTATONIC SCHERZO

In this impressionistic looking, chorale-free variation, you can move the field of play only to the black keys. This move brings us into a **pentatonic domain** and eases the task of harmonization by reducing dissonant semitones and foregrounding multifunctional chords. The following harmonies are recommended: F-sharp major (with added sixth), E-flat minor (with added minor seventh), C-sharp major (with added sixth), B-flat major (with added sixth or major seventh), A-flat major (with added minor seventh) and B-flat minor (with added minor seventh). For example, in the first bar you see that almost every finger of the right hand is assigned a tone, so only the direction of movement changes. In the second bar it becomes a little more uncomfortable by using the note E-sharp and thus necessary to put fingers over or underneath. I recommend you to practice each hand individually and move the flat fingers with a lot of **skin contact** to the black keys. This increases the accuracy.

If you improvise a **three-part scherzo**, the middle part could be on the natural keys, which would be an exquisite contrast harmonically, e.g. in F major. Or you can set up certain harmonies beforehand, e.g. C major, F-sharp

ein exquisiter Kontrast wäre, z. B. in F-Dur. Oder Du legst Dir im Vorhinein bestimmte Harmonien zurecht wie C-Dur, fis-Moll, Es-Dur und a-Moll. Oder Du lässt einem Durseptakkord seine Dominante in Moll folgen etc. Die ganze Klaviatur soll von der rechten Hand genutzt werden und ebenso kann die Funktion der Hände getauscht werden.

⇒ Virtuose Spielfreude ist Trumpf!

Pos. Flûte 8'
Réc. Fonds 8', 4'
Péd. Bourdon 16', TR
Réc. / Pos.

minor, E-flat major and A minor. Or you let a major chord follow its minor dominant, etc. The **whole keyboard** may be used by the right hand and as well as the functions of the hands can be exchanged.

⇒ The virtuosic joy of playing is the trump!



Ex.
133

9. QUART- UND QUINTKANON I

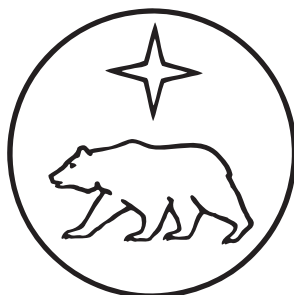
Kehren wir zu strengeren Formen zurück und knüpfen an obige Kanonbildung an. Ich persönlich finde es schwer, den Kanon mit Quart- und Quintbeantwortung zu improvisieren. Der Originalgestalt in der rechten Hand folgt die Antwort auf der Unterquinte in der linken Hand. Dann erklingt das Pedal mit der Unterquarte. Ich habe in den Choral eingegriffen und seine Melodie verändert, um die Stimmen einzupassen. Der Rhythmus des

9. CANON IN THE FOURTH AND FIFTH I

Let us return to stricter forms and tie in with the canon formation of earlier. I find it difficult to improvise a canon with the *comes* voice at the fourth and fifth. The *dux* in the right hand is followed by a fifth lower in the left hand. Then the pedal enters at the fourth below. I intervened with the hymn and changed its melody to make the voices fit. The **rhythm** of the hymn remains preserved and I take over the original accentuation if possible.

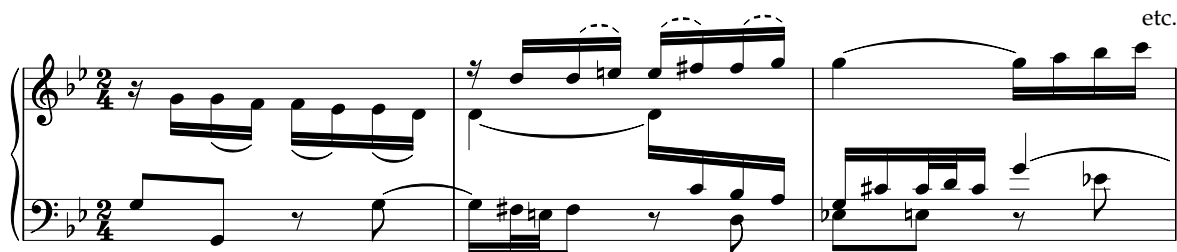
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.

J. S. Bach, *Goldberg-Variationen: Canone alla Quinta*J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Quinta*Ex.
136

10. QUART- UND QUINTKANON II

Mit neuem Choral und folgendem Notengerüst wird die Kanonbildung einfacher. Beginnen wir zunächst mit dem zweistimmigen Kanon von Original und **Unterquarte**.

10. CANON IN THE FOURTH AND FIFTH II

In the context of the following musical framework and with a new subject, improvising a canon becomes easier. Let's start with the two part canon in the original and in the fourth below.

Melodie GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*

Melody GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*

Réc. Clarinette

Pos. Violoncelle

Ergänze / Complete



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dann folgt der Kanon in der **Unterquinte**. Ergänze jeweils die zweite Stimme.

Then follows the canon in the **fifth** below. Complete the second voice.

Melodie GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*

Melody GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*

Réc. Clarinette

Péd. 16', 8'

Ergänze / Complete

Ex.
138

11. QUART- UND QUINTKANON III

Kombinieren wir nun alle drei Stimmen. Um auch die dritte Stimme klangschön einzubetten, habe ich in diesem Beispiel die Mittelstimme soweit verändert, dass das Zusammenspiel harmonisiert und die Außenstimmen in realer Gestalt erscheinen können.

Einsatzfolge: Sopran auf Tonika – Alt auf Dominante – Bass auf Subdominante.



Melodie GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*

Réc. Clarinette
Pos. Violoncelle
Péd. Basson 8'

Ex.
139



11. CANON IN THE FOURTH AND FIFTH III

Let's combine all three voices. In order to accommodate the third voice in a beautiful way, I changed the middle voice in this example to such an extent that the interplay harmonizes and the outer voices can appear in real form.

Order of the canon: soprano on tonic – alto on dominant – bass on subdominant.

Melody GL 227 *Komm, du Heiland aller Welt*,
EG 4 *Nun komm, der Heiden Heiland*



Ex.
140a



Im Vergleich zum äolischen Bsp. 140a, in dem das Pedal der Hauptstimme tonal, die linke Hand ihr jedoch real antwortet, zeigt Duprés Kanon in Bsp. 140b jeweils eine tonale Beantwortung im dorischen Modus.

In comparison to the Aeolian ex. 140 a, in which the pedal of the main voice responds tonally but the left hand responds in real, Dupré's canon in ex. 140b shows a tonal response in the Dorian mode in each case.

Marcel Dupré, *Variations sur un Noël: Canon à la quarte et à la quinte*, op. 20/VI

Réc. Clarinette
GO Violoncelle
Péd. Basson 16', Tirsasse

Marcel Dupré, *Variations sur un Noël: Canon à la quarte et à la quinte*, op. 20/VI



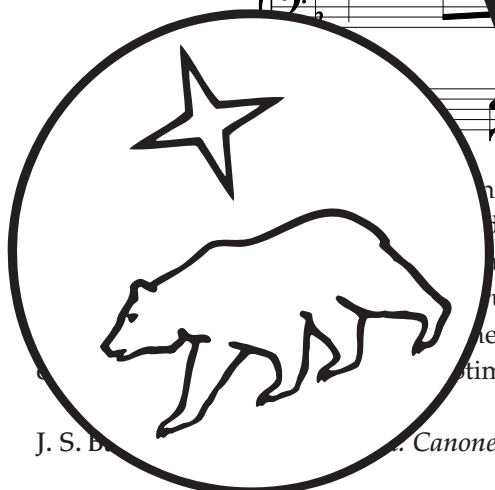
Ex.
140b

Chord progression for the first system of the canon:

$\frac{d}{Dm}$ G $\frac{a}{Am}$ $\frac{d}{Dm/F}$ $\frac{e}{Em}$ $\frac{F}{F/A}$ $\frac{e}{Em/D}$ $\frac{a}{Am/C}$

Chord progression for the second system of the canon:

$\frac{d}{Dm/B}$ G $\frac{a}{Am}$ $\frac{d}{Dm/F}$ $\frac{e}{Em}$ $\frac{d}{Dm}$ $\frac{5}{G/D}$ etc.



und bezieht sich auf
d. Die linke Hand
alen in Sechzeh
tünge im Staccato
ne des Kanons liegt
stimme.

Bach's canon in the second is in three voices and refers to the two voices of the right hand. The left hand plays counterpoint predominantly with semiquaver scales, which are broken by a few octave leaps in the staccato. The second voice of the canon is a **major second** above the first voice.

J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Seconda*

J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Seconda*

Beachte Bachs Differenzierung zwischen **Sekund-** und **Nonenkanon**. Sie betrifft jeweils die reale Tonhöhe des zweiten Stimmeinsatzes. So setzt Bachs zweite Stimme im Nonenkanon auch eine None über der ersten Stimme ein.

Ein Vergleich mit Duprés **Sekundkanon** in op. 20/VIII zeigt: Dupré lässt die zweite Kanonstimme eine Oktave und None über der ersten Kanonstimme einsetzen. Die Begriffe Sekund- und Nonenkanon scheinen hier einander zu entsprechen.

Note Bach's differentiation between **canon in the second** and **in the ninth**. It concerns the real pitch of the second vocal part. Thus Bach's second voice in the canon in the ninth also uses a ninth above the first voice.

A comparison with Dupré's **canon at the second** in op. 20/VIII shows that Dupré has the second canon voice an octave and a ninth above the first canon voice. The terms canon in the second and canon in the ninth seem to correspond to each other here.



Ex.
141a

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. ZWEISTIMMIGE KANONSTUDIEN

Im Folgenden experimentiere ich mit den Einsatzmöglichkeiten der zweiten Stimme und erstelle einen Sekund-, Terz-, Sext- und Septkanon. Der Taktwechsel meines Liedes erfordert Achtsamkeit, desgleichen die sich ändernde Akzentsetzung in Bezug zur ursprünglichen (Text-) Betonung. Die zweite Stimme passe ich jeweils tonal an.

Sei gespannt auf Deine eigenen Kanon-Erfahrungen und stöbere unbedingt in den *Goldberg-Variationen*, in denen sich Bach vom Unisono- bis zum Nonenkanon durcharbeitet!

a. Der **Sekundkanon** setzt auf dem zehnten Viertel ein, wobei die erste Stimme auch nach unten oktavierbar ist. Vergleiche mit Bsp. 141a, b und 150.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



dem zehnten Viertel nach unten bzw. die erste Stimme auch nach unten oktavierbar. Vergleiche mit J. S. Bachs *Goldberg-Variationen*, in denen Bach seinen Kanon eine Terz tiefer einsetzt.

12. TWO-PART CANON STUDIES

In the following I experiment with possibilities of using the second voice and create canons at the second, third, sixth and seventh. The change of time signature in my song requires attentiveness, as does the changing accentuation in relation to the original (lyrical) emphasis. I adjust the second voice tonally.

Be curious about your own canon experiences and be sure to browse through the *Goldberg Variations*, in which Bach works his way from a canon at the unison to a canon at the ninth!

a. The canon in the second begins on the tenth crotchet, whereby the first voice can also be transferred an octave lower. Compare to exs. 141a, b and 150.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



Ex.
143

b. The canon in the third also begins on the tenth crotchet. Again, the second voice can be moved an octave lower or the first voice higher. Compare with J. S. Bach's work in ex. 145, whose canon begins one third lower.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*



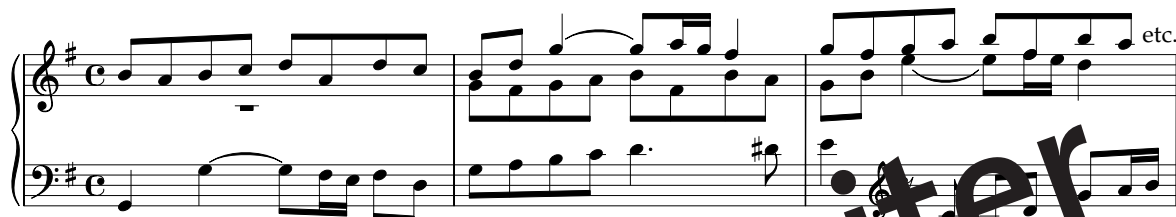
Ex.
144

Der anfängliche Achtelpuls aller Stimmen wird bei J. S. Bach durch mehr und mehr Sechzehntelfiguren aufgelockert. Wiederum erklingt der eigentliche Kanon nur in den beiden Stimmen der rechten Hand, während die linke Hand kontrapunktiert. Die zweite Stimme des Kanons erscheint eine **große Terz unterhalb** der ersten Stimme. Vgl. mit Bsp. 144.

The initial quaver pulse of all voices in J. S. Bach is lightened by more and more semiquavers. Again, the actual canon sounds only in the two voices of the right hand, while the left hand plays in counterpoint. The second voice of the canon appears a **major third below** the first voice. Compare to ex. 144.



Ex. 145

J. S. Bach, *Goldberg-Variationen: Canone alla Terza*J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Terza*

c. Der folgende **Sextkanon** kann auf dem zweiten Viertel – oder wie hier auf dem sechsten Viertel – einsetzen. So nutze ich gefällig klingende Sextparallelen. Folgt die zweite Stimme auf dem sechsten Viertel, ergibt sich besonders reizvolle Rhythmik.

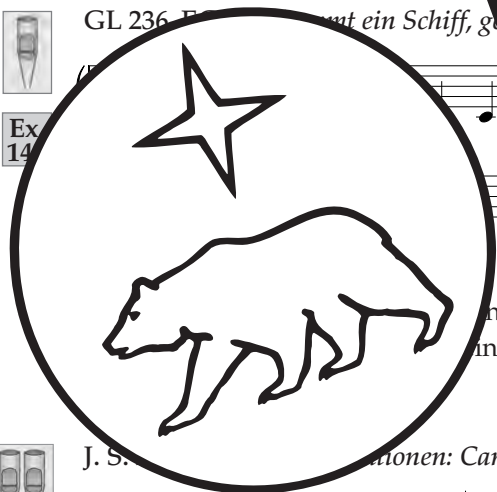
c. The following canon in the sixth can be set on the second crotchet or like here on the sixth crotchet. This is how I use pleasant sounding sixth parallels. If the second voice follows on the sixth crotchet, the rhythm is particularly charming.



Ex. 146

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

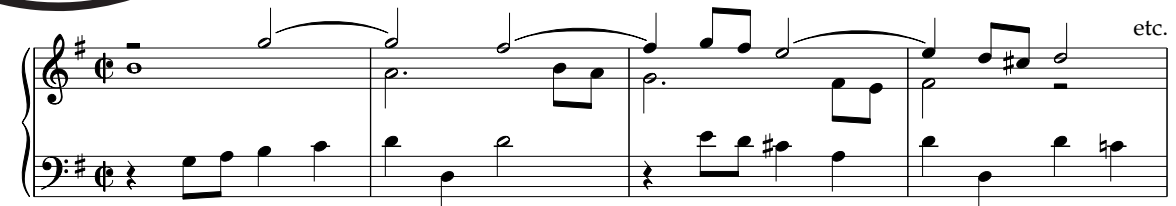


ngt nur in der rechten Hand eine reale Sexte oberhalb

Bach's two-part canon only sounds in the right hand, with the second voice being a real sixth above the first voice.



Ex. 147

J. S. Bach, *Goldberg-Variationen: Canone alla Sexta*J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Sexta*

d. Mein **Septkanon** setzt auf dem zehnten Viertel ein und klingt harmonischer, als ich in Anbetracht seines Titels erwartet hätte.

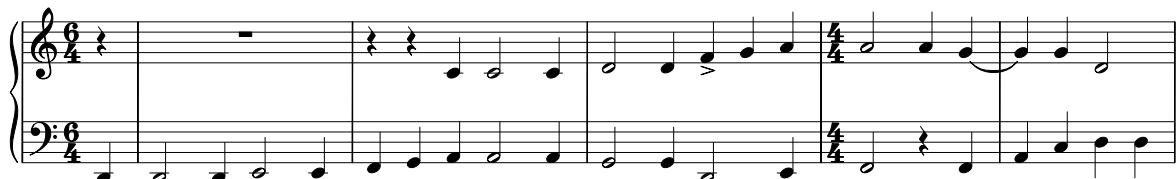
d. My canon in the seventh starts on the tenth crotchet and sounds more harmonic than I had expected considering its title.

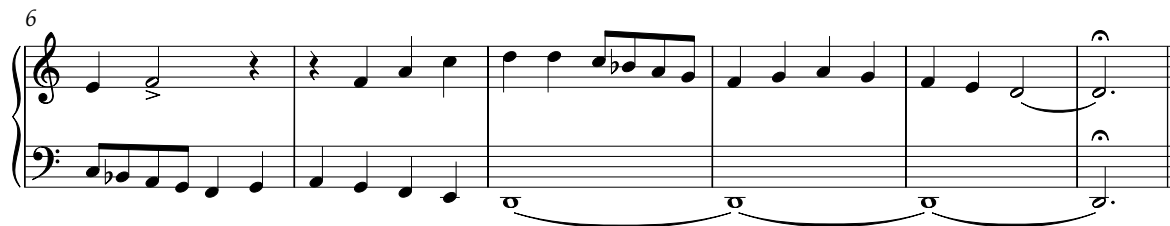


Ex. 148

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen





Hier verteilt sich Bachs zweistimmiger Kanon ebenfalls auf die oberen beiden Stimmen des dreistimmigen Stückes. Die zweite Stimme erklingt eine **Septime** über der Kanon-Stimme.

Here Bach's two-part canon straddles the upper two voices of the three-voiced piece. The second voice sounds a **seventh** above the leading voice.

J. S. Bach, *Goldberg-Variationen: Canone alla Settima*

J. S. Bach, *Goldberg Variations: Canone alla Settima*



Ex.
149

13. SEKUNDÄRE KANON NACH DUPRÉ-STIL

13. CANON IN THE SECOND IN DUPRÉ STYLE

Zu Beginn des Stückes mit op. 14. Dann eine, die pater noster für benutze ich Nebennoten oder

First I create the framework of the later voices, starting in the leading voice, of example 143. Then I invent a narrative middle voice, whose patterns form the harmonic carpet. For this I use triads, which I enrich with auxiliary notes or suspensions.



op. 20/VIII,

Marcel Dupré, *Variations sur un Noël*, op. 20/VIII, Ex. 141b

GL 236, EG 8 Es kommt ein Schiff, geladen



Ex.
150

Rec.
Pos. Violes célestes
Péd. Bourdon 16', TR

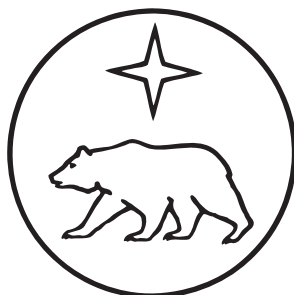
Réc.

Pos.

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.

Äolisch auf e, reale Beantwortung mit Quinte, Molldominante /
 Aeolian on E, real response with fifth, minor dominant

etc.

Ex.
151a

reale Beantwortung mit Quinte, dur-moll-tonal /
 real answer with fifth, major-minor-tonal

etc.

reale Beantwortung mit Quarte / real answer with fourth

etc.



len

GL 235 SG Es kann ein Schiff, geladen

Ex.
151b



on Dupré wird dimi-
llen des den katon
den Them gebildet
accato-Achtel in kurze
eim Einsatz der zweiten
dann das Pedal mit dem
begleiten beide Hände ho-
morhythmisch synkopierend in Vierteln und Hal-
ben. In T. 26 erscheinen drei rhythmisch unterschied-
liche Ebenen, wobei das Pedal augmentiert in Halbenoten
und die rechte Hand in kurz artikulierten Achtelnoten
jeweils das Chormotiv verarbeiten, während hingegen
die linke Hand parallel geführte Terzen und Sexten so-
wie Chromatik benutzt.

the opening motif of Dupré's *fugato* is diminuated
from the first five intervals of the theme on which the
canonic variations are based. Afterwards, these fast stac-
cato crotchets change into short sequences and become
quarter notes when the second voice begins. When the
pedal then enters with the rapid chorale motif, both
hands accompany homorhythmically and syncopatingly
in crotchets and semiquavers. In bar 26, three rhythm-
ically different levels appear, with the pedal augmenting
the chorale motif in semiquavers and the right hand in
briefly articulated crotchets, while the left hand uses par-
allel thirds and sixths as well as chromaticism.



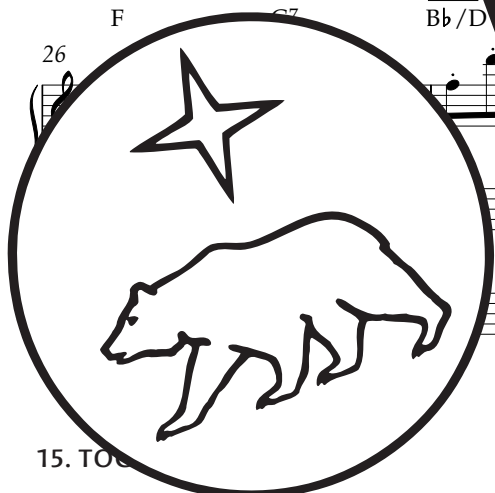
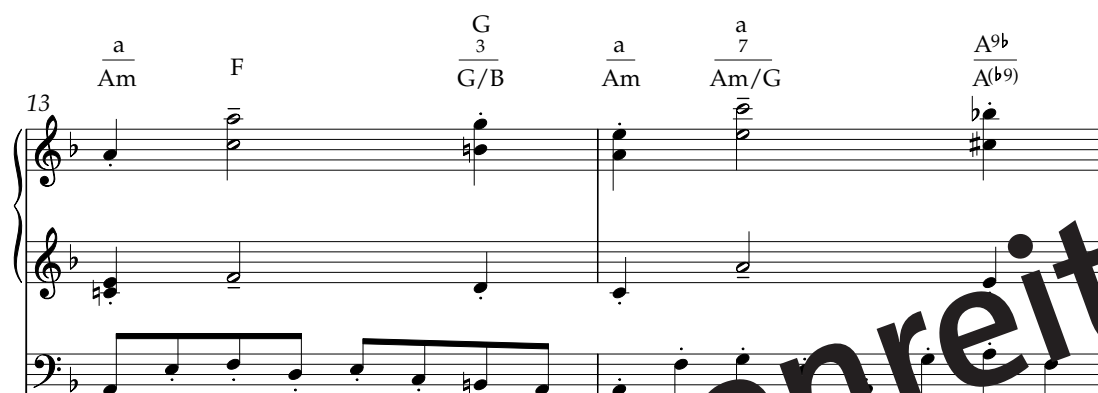
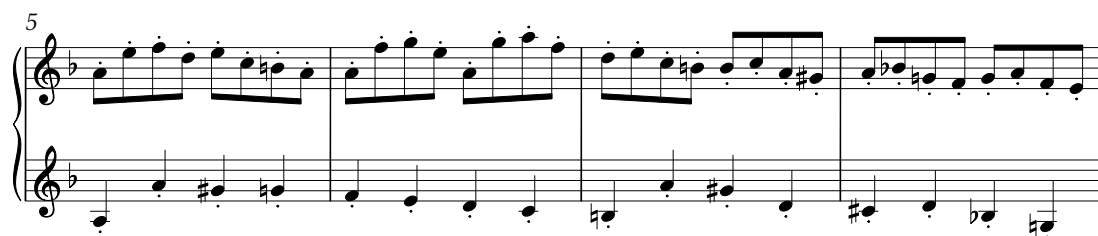
Marcel Dupré, *Variations sur un Noël: Fugato*, op. 20/X

Réc. Mixtures
Péd. Fonds 16', 8'

Ex.
151c



Marcel Dupré, *Variations sur un Noël: Fugato*, op. 20/X



15. TOCCATA

⇒ Vergleiche Bd. 1, Kap. VI, Techniken zur Toccata.

Der erster Schritt ist die Harmoniefindung. Dazu gründe ich meinen Choral mehrmals **harmonisch verschieden**, wobei die Melodie entweder im Bass oder im Sopran erscheint.

Folgende Punkte dienen meiner Inspiration:

- Ich strebe **harmonische Vielfalt zu ein und demselben Melodieton** bzw. zur selben Phrase an. Siehe auch Bd. 1, Kap. III/6.c.
- Um in andere harmonische Gefilde zu gelangen, ist **Enharmonik** bei motivischer Wiederholung besonders reizvoll. Vergleiche mit Bd. 1, Kap. IV/3.
- Um formale Strukturen zu bilden, nutzt man, neben Pausen, die Technik der **Modulation**, z. B. mit Hilfe des

15. TOCCATA

⇒ Compare Vol. 1, Chap. VI, Techniques for Toccata.

The first step is to find harmonies. For this I ground my hymn several times using **different harmonies**, wherein the melody appears either in the bass or in the soprano.

The following points feed my inspiration:

- I strive for **harmonic diversity for the same melody tone or phrase**. See also Vol. 1, Chap. III/6.c.
- In order to reach other harmonic areas, **enharmonicism** is particularly appealing with thematic repetition. See Vol. 1, Chap. IV/3.
- In order to achieve formal structures, one uses, besides pauses, the technique of **modulation**, e. g. with the help of the diminished or augmented chord or the intermediate dominant.

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.

Desgleichen erscheint die Melodie im Bass.

Likewise, the melody appears in the bass.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Chord progression: G, $\frac{H^7}{B^7}$, $\frac{e}{5}$ Em/B, etc.



Ex.
153

Zu b. In dieser kleinen Exposition gesellen sich zur obigen Zwischendominante harmonische Terzverwandtschaften. Mein Cantus firmus-Motiv liegt wieder im Sopran.

To b. In addition to the above intermediate dominant, third relationships of the harmonies join this small exposition. My cantus firmus motif lies again in the soprano.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Chord progression: G, $\frac{H}{B}$, $\frac{E^5}{5}$ Em/B, $\frac{c}{5}$ Cm/G.



Ex.
154

Ganztonrückungen / whole-tone steps

Chord progression: D, $\frac{g}{5}$ Gm/D, $\frac{A^{\sharp}}{4^{\sharp}}$ Ab/D, $\frac{F^{\sharp}}{6^{\flat}}$ F#/D, $\frac{E}{7}$ E/D, D.

Wie zuvor gestalte ich meine Begleitharmonien mit Mediantik und Enharmonik. Die Chormelodie liegt nun im Bass.

Again I form my accompanying harmonies with mediant and enharmonics. The chorale melody is now in the bass.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*



Ex.
155

Zu c. Pausen in der Begleitung ermöglichen es fremden Harmonien, im Kontext ihre volle Wirkung zu entfalten.

To c. Pauses in the accompaniment enable strange harmonies to unfold their full potential in context.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*



Ex.
156

monische Vielfalt zum Schlüssen und lässt sich

To d. The following example shows the diverse harmonic potential of the notes in the cantus firmus in phrase endings and can be supplemented with further harmonies.



Ex.
157

Ein zweiter großer Schritt ist nun, Patterns bzw. Figuren zu erfinden, die typisch für den kraftvoll-virtuosen und spielfreudigen Charakter einer Toccata sind. Diese Patterns passe ich dann in die bereits zurechtgelegten Harmonien ein.

A second big step is now to invent patterns or figures that make up the typical, powerful virtuoso and playful character of a toccata. I then adapt these patterns to the already arranged harmonies.

Zu k. Auf Grundlage der Harmonien aus Bsp. 152 kombiniere ich daher virtuose Lauffiguren, Tonleitern und Akkordbrechungen der linken Hand mit dem Solo-Cantus firmus.

To k. Based on the harmonies from ex.152 I therefore combine virtuoso figures, scales and broken chords of the left hand with the cantus firmus on a solo manual.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Cantus firmus

Ex.
158

Ich vertausche die Stimmen beider Hände aus der vorigen Übung. Der Cantus firmus liegt im Tenor.

Now the voices of both hands from the previous exercise are swapped. The cantus firmus is in the tenor.

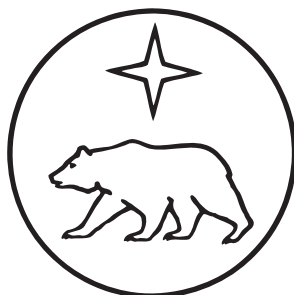

Ex.
159

Um die Melodie auch im Pedal erklingen zu lassen, bediene ich mich in beiden Händen einer typisch toccatenhaften Akkordbrechung. Ähnliche Muster findest Du z.B. in den Symphoniesätzen Louis Vierne oder in den Choralpartiten von Flor Peeters.

To let the melody sound in the pedal, I use a typical toccata-like chord breaking in both hands. Similar patterns can be found, for example, in the organ symphony movements of Louis Vierne or in the chorale partitas by Flor Peeters.

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 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

Zunächst repetiert die rechte Hand die oberste Note der linken Hand. Dann löst sich die rechte von der linken Hand und bildet ab T. 3 einen chromatischen Kontrapunkt zum Pedal-Cantus firmus.

GL 236, EG 8 *Es kommt ein Schiff, geladen*

First, the right hand repeats the top note of the left hand. Then the right hand separates from the left hand and forms a chromatic counterpoint to the pedal tune in b. 3.

Ex.
161

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Handwritten musical score for piano, showing measures 1 through 10. The score is in 4/4 time and features a chromatic counterpoint in the right hand against a pedal point in the left hand. The score is overlaid with a large watermark reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'.

IX GREGORIANISCHES VORSPIEL UND CHORAL- STEIGERUNGSFUGE

1. VORSPIEL ZUM INTROITUS I MIT MODERNER HARMONISIERUNG

Dem Vorspiel, das bereits ca. fünf Minuten vor Gottesdienstbeginn das erste Lied bzw. einen gregorianischen Introitus vorbereiten kann, liegen folgende **Bausteine** zugrunde:

a. **Ostinati** in Pedal und/oder linker Hand werden mit Imitationen der Melodie in der rechten Hand kombiniert: Diese Ostinati beleben lang andauernde Begleitharmonien. In großen Kathedralen mit entsprechender Akustik wird man die Ostinati als wohltönendes Murmeln mit nur ungefähren Tonhöhen wahrnehmen. Trotzdem lebt der Klang. Ich wähle diese Pedalfiguren in bequemer, auszuführender Lage, sodass Fußspieler und Orgel jeweils zwei aufeinanderfolgende Sekunden oder Terzen auf je einer Taste geschmeidig spielen können.

b. Mit Harmonien untergeordnet, entfernt liegen und vor allem voll im Reiz sind, z. B. dissonanten und farbigen Akkorden und das jeweilige Einsetzen, bereits im Einsatz durch **Variation, Sequenzierung** vor. Später gehen diese Stimmen hinzu. Das Sekund- und Terzintervall in der rechten Hand und das Pedal charakterisieren, werden imitatorisch im Solo der rechten Hand wiederaufgegriffen und bilden durchweg ein konstituierendes Element der Außenstimmen. Die harmonische Steigerung, die den Einsatz der Solostimme vorbereitet, wird durch den doppelten Taktstrich verdeutlicht und vollzieht sich vom Es-Dur des Anfangs über a-Moll in T. 5 nach As-Dur in T. 9.

d. Das emphatische Solo ist einer sich langsam steigernden **Kantilene** vergleichbar, die sich mehr und mehr in die Höhe schraubt, um endlich absinkend zur Ruhe zu kommen bzw. in das Tempo des Chorals zu münden. Die einzelnen Formteile können durch Zwischenspiele ohne Choral erweitert, sequenziert oder anderweitig modifiziert werden.

IX GREGORIAN PRELUDE AND INCREASING HYMNAL FUGUE

1. PRELUDE TO INTROITUS I WITH MODERN HARMONIZATION

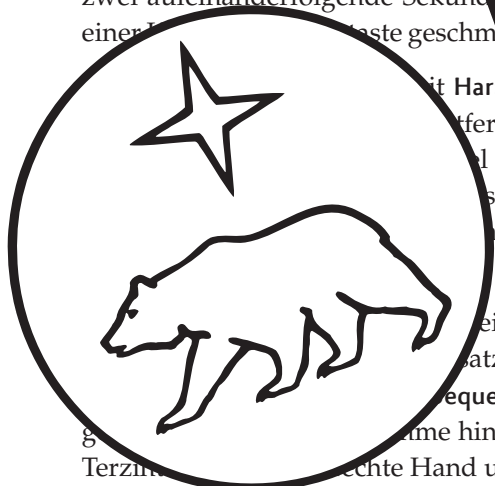
The prelude, which can already prepare the first hymn or a Gregorian Introitus about five minutes before the beginning of worship, is based on the following **components**:

a. **Ostinati** in the pedal and/or left hand are accompanied by imitations of the melody in the right hand: these ostinati give long-lasting accompanying harmonies. In large cathedrals with appropriate acoustics, one will perceive the ostinati as a pleasantly murmuring with only approximate pitches. Nevertheless, the sound is alive. I choose these pedal figures in a comfortable position, so that the toe and heel can each play two consecutive seconds or thirds smoothly on one lower and upper key respectively.

b. The soprano-notes are accompanied by harmonies that are as far apart as possible, and that are particularly attractive in the harmonic transition, e.g. in ex. 162 bar 10–11. These exquisite and colourful chords require cautious notation and the **respective prelistening** of the new harmony.

c. Before the solo appears in bar 19, warm foundational parts prepare this use by **pre-imitation, harmonic enhancement and sequencing**. A second voice later joins in. The second and third intervals, which characterise the right hand and the pedal, are imitatively taken up again in the solo of the right hand and form a constituting element of the outer voices throughout. The harmonic progression that prepares the entry of the solo voice is made clear by the double bar line and proceeds from E-flat major at the beginning via A minor in bar 5 to A-flat major in bar 9.

d. The emphatic solo is comparable to a slowly increasing **cantilena**, which spirals more and more upwards in order to finally settle down into the tempo of the hymn. The individual parts can be extended, sequenced, or otherwise modified by interludes without melody.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

GL 475, EG 421 Verleih uns Frieden gnädiglich

GL 475, EG 421 Verleih uns Frieden gnädiglich

GO/Péd. Fonds doux 16', 8', 4'

Solo Bordun 16', Basson 16', 1 3/5', Carillon

Ex.
162

Es⁷₉ Eb⁷/F F⁹₇ F(add9)/Eb Es⁷₉ Eb⁷/F a⁵₉ Am(add6)/B

GO

6

note F sharp

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

16

Solo mit modifiziertem Choral /
Solo with modified hymn

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.

2. CHORALSTEIGERUNGSFUGE ALS INTROITUS II
ODER ZUM OFFERTORIUM

Die **spätromantische Steigerungsfuge** begegnet uns z. B. in den Choralfantasien für Orgel von **Max Reger**. Die Verarbeitung der einzelnen Liedstrophen beinhaltet ein Anwachsen verschiedener Parameter wie Stimmenanzahl, Dynamik, Tempo und Satzdichte. Ihre musikalische Aussage fesselt und weckt die Vorfreude auf den Empfang der Kommunion oder bereitet emotional erhebend auf Eingangslied und Messbeginn vor.

Ich beginne mit einem **Motiv** aus der ersten Choralzeile, das **fugiert** durch alle vier Stimmen wandert. Ist eine Durchführung vorbei, kann mit erfolgreichem Zwischenspiel zur Motivdurchführung aus der nächsten Choralzeile aufregistriert werden.

Ebenso wie die Dynamik anwächst, steigern sich allmählich die **Notenwerte**. Deren steter und linearer Viertelgang wird mit Achtelnoten angereichert. So kann ich intensivieren, bis der Cantus firmus **mächtvoll** auf dem Solomanual einsetzt. Um die **Ernsthaftigkeit** und **andächtige Konzentration** dieser Form zu gewährleisten, verzichte ich auf **spielerisch wirkende** Zierereien.

Ich beginne mit Bsp. 163 auf eine Kurzfas-
sur, die erweitert werden kann.
S. 163 im Pedal angereichert
den Kontrapunkt ein-
einen mit der mu-
terung zu sein, die
n.

den Form der Cho-
Zeile des Choral-

1. Ich wähle vier Stimmen wähle ich frei.

Dabei ist die Aufstellung im Quintabstand

von der Bass- und Diskantlage. Der Tenor beginnt in

der Tonika, dann tritt der Alt in der Dominante hinzu. Es

folgen der Sopran in der Tonika und schließlich der Bass,

ebenfalls in der Tonika. Erklängen weitere Durchführun-

gen, kann man in verwandte Tonarten modulieren bzw.

das Themenmotiv in allen sich anbietenden Stimmen

spielen.

Kommt ein neuer Themeneinsatz hinzu, stellt sich

jeweils die Frage, ob real oder tonal beantwortet werden

soll. Eine reale Beantwortung lässt dabei weniger harmo-

nischen Spielraum, da die neue Stimme exakt transpo-

niert werden muss. Wird das Thema jedoch tonal beant-

wortet, kann es flexibler in den aktuellen harmonischen

Kontext eingepasst werden. Zudem darf sich eine im-

provisierte Fuge durchaus von einer komponierten da-

hingehend unterscheiden, dass ihrer spontanen Gestal-

tung mehr Entscheidungsfreiraum zugestanden wird.

2. INCREASING HYMNAL FUGUE AS INTROITUS II OR
FOR THE OFFERTORY

Well-known instances of the **late Romantic hymnal fugue** are the choral fantasies for organ by **Max Reger**. The treatment of the individual song verses includes an increase in various parameters such as number of voices, dynamics, tempo and density of the movement. Its musical statement captivates and awakens the joy of receiving Holy Communion or prepares the assembly emotionally for the Introitus and the beginning of the Mass.

I start with a **motif** from the first hymn line that wanders **through all four voices**. After an interlude and after more stops have been drawn, a motif from the next chorale line can be used.

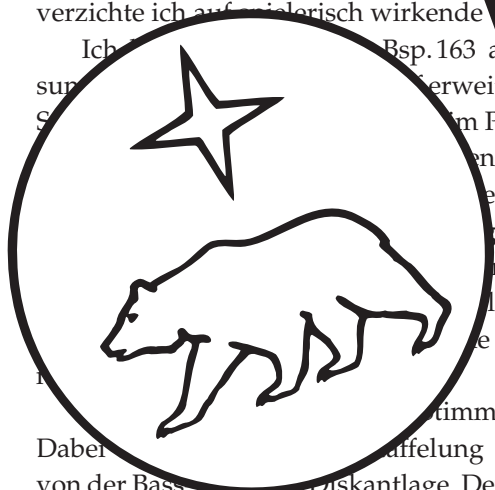
As the dynamics gradually increase the **note values**, the steady and linear dotted course is enriched with quarter notes. So I can raise the intensity until the cantus firmus enters with full power on the solo manual. To ensure the seriousness and devotion and concentration of this form, I refrain from playful ornamentation.

In ex. 163 I limit myself to a short version of the fugue, which can be extended as needed. So you could play the cantus firmus augmented in the pedal, create a solo, plan the counterpoint differently, etc. What feels to me to be most important is the musical pull and the **emotional boost** that we build up in the course of the piece.

Compare also with the traditional form of chorale development, in which each line is fugally treated, one after the other.

I am free to choose the **ordering of my four voices**. I prefer to stagger them at a distance of a fifth from bass to treble. The tenor begins in the tonic, the alto in the dominant, then the soprano in the tonic and finally the bass, also in the tonic. If further developments follow, the theme can modulate into related keys, or it can be played in all available voices.

If a new theme is added, the question arises as to whether the answer should be real or tonal. A real answer leaves less harmonic leeway, since the new voice must be transposed exactly. If the theme is answered tonally, however, it can be fitted more flexibly into the current harmonic context. In addition, an improvised fugue may well differ from a composed one in that its spontaneous shaping is allowed more freedom of decision. Accordingly, in ex. 163 the theme of the solo in b. 33 is prepared with only five common notes from the beginning of the exposition from b. 1, before in a new development in b. 44 the second voice breaks away from the given theme after only two bars and the third voice after just under three bars. Nevertheless, they show a clearly recognisable reference to the cantus firmus. This is shown by the



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Dementsprechend wird in Bsp. 163 das Thema der Solostimme in T. 33 mit nur fünf gemeinsamen Tönen des Anfangs der Exposition ab T. 1 vorbereitet, bevor sich in einer neuen Durchführung in T. 44 die zweite Stimme bereits nach zwei Takten und die dritte Stimme nach knapp drei Takten vom vorgegebenen Thema lösen. Trotzdem lassen die jeweiligen Stimmeinsätze einen deutlich erkennbaren Bezug zum Cantus firmus erkennen. Dies zeigt der schwingende Rhythmus des Choralthemas, dessen zwei Viertelnoten von zwei Halbenoten eingeraht werden und der sowohl im Motiv des Anfangs als auch im Solo in T. 33 sowie in der Durchführung in T. 44 prägnant erkennbar ist.

Das Zwischenspiel ab T. 15, das über eine Modulation nach G-Dur erreicht wird, ist ab T. 19 zwar von Quintfällen geprägt, allerdings werden nach Möglichkeit Grundakkorde vermieden und eher Sept- und Nonenakkorde verwendet. Da es naturgemäß weniger Gewicht als eine Themenexposition hat, liegt es nahe, ihm auch entsprechend weniger musikalische Zeit zu teilen. Seine Taktanzahl sollte also die der Exposition bzw. die der Durchführungen nicht überschreiten.

Ab T. 75 verdichten Chromatismen, das schneller werdende Tempo und das Hinzuziehen von Registern im Pedal die musikalische Aussage nach der Rückmodulation in der Tonika-Moll er-

text verfügbaren Zeit ebenfalls ausgedehnt werden.

Die Fuge anders gestaltet, schließenden Gemeindegema auch majestätisch in der im (Doppel-)Pedal erscheinen oder kann wieder reduziert werden.

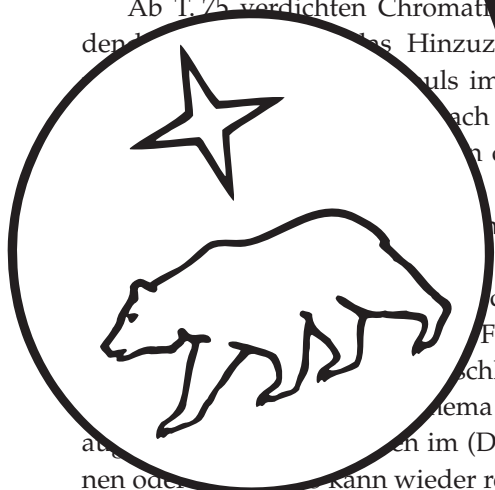
swinging rhythm of the chorale theme, whose two quarter notes are framed by two half notes and are concisely recognisable both in the motif of the beginning and in the solo in b. 33, as well as in the development in b. 44.

The interlude from b. 15, which is achieved via a modulation to G major, is characterized by falling fifths from b. 19, but basic chords are avoided as far as possible and sept and non chords are used. Since it naturally has less weight than an exposition with the theme, it makes sense to allocate it correspondingly less musical time. Its number of bars should therefore not exceed that of the development.

From b. 75 onwards, chromaticisms, the accelerating tempo, as well as the addition of stops and the pressing quarter pulse in the pedal compress the musical statement, before in b. 80 the chorale theme finally appears in the tonic minor after the remodulation.

Depending on the available time in the liturgical context, this last thematic assignment can also be prepared and processed more extensively.

If you want to make the end of the fugue different, e.g. if it should not lead to the subsequent congregation singing, the theme can also appear majestically, as a connected note values in the (double) pedal or the tempo can be reduced again.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Ex.
163a

Melodie GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

Melody GL 428 Herr, dir ist nichts verborgen

GO/Péd. Fonds 16', 8', 4', sukzessive zum Pleno aufregistrieren / GO/Péd. Fonds 16', 8', 4', register successively to the Pleno
Solo 16', 8', 4', Cornet, Zungen 16', 8', 4' / Solo 16', 8', 4', Cornet, reeds 16', 8', 4'

e
Em
 h
Bbm
 $\frac{G}{3}$
G/B
 $\frac{A}{3}$
A/C#

8 D G⁷ $\frac{A}{3}$ A/C# D⁹ $\frac{H}{B}$ $\frac{e}{Em}$ D⁷

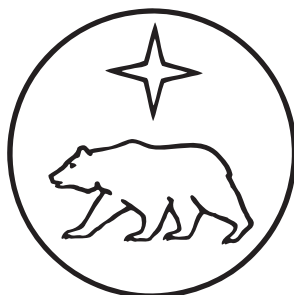
15 G $\frac{Fis}{7}$ F#/E $\frac{H}{B/D\#}$ $\frac{Cis}{C\#}$ $\frac{fis}{F\#m}$ $\frac{h}{b}$ $\frac{E^7}{3}$ E⁷/G#

E $\frac{a}{Am}$ $\frac{e}{E}$ $\frac{H}{A}$ $\frac{E^7}{3}$ E⁷/G#

29 a⁹ $\frac{H^7}{3}$ B⁷/D# $\frac{e}{3}$ Em/G $\frac{H}{B}$ Solo Cantus firmus $\frac{e}{Em}$

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.

69

75 *accelerando e crescendo*

81 Solo



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Vergleiche mit Duprés Fuge in Bsp. 163b, in der in T. 51 rechte Hand und augmentiertes Pedal mit dem Thema für vier Takte eingeführt werden, während die linke Hand auf den Hauptzählzeiten strukturierende Sixte-ajoutée- und Sept-Akkorde in Achtelnoten spielt. In den darauffolgenden vier Takten werden die Ebenen von rechter Hand und Pedal vertauscht.

Ich schließe dieses Kapitel mit einem Zitat Tournemires, der sich zu einer eigenen Fugenexposition folgendermaßen äußerte „Il faudra se mettre au régime de la

Compare with Dupré's fugue in ex.163b, in which in b.51 right hand and augmented pedal are played in close stretto with the theme for four bars, while the left hand plays structuring added sixth and sept chords in eighth notes on the main beats. In the following four bars, the levels of the right hand and pedal are reversed.

I conclude this chapter with a quotation from Tournemire, who said the following about his own fugue exposition “Il faudra se mettre au régime de la lenteur excessive, puis progressivement, arriver au mouvement

lenteur excessive, puis progressivement, arriver au mouvement indiqué par l'auteur". („Man wird sich auf die Kost der übermäßigen Langsamkeit einstellen müssen, um dann allmählich zu der vom Autor angegebenen Bewegung zu gelangen.“ Vgl. Charles Tournemire, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'Orgue*, S. 61.)

indiqué par l'auteur." ("One will have to adjust oneself to the diet of excessive slowness in order to then gradually arrive at the movement indicated by the author." Cf. Charles Tournemire, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'Orgue*, p. 61.)



Marcel Dupré, *Trois préludes et fugues pour orgue*, op. 7/II

Marcel Dupré, *Trois préludes et fugues pour orgue*, op. 7/II

Ex.
163b

154 Thema / theme

fff

Thema augmentiert / theme augmented

fff



Charles Tournemire, *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation: Exposition de Fugue*, S. 60

Charles Tournemire, *Précis d'exécution, de registration et d'improvisation: Exposition de Fugue*, p. 60

Ex.
163c

(♩ = 54)

D D⁷ G A D A₃ E⁷ E⁷ A₃ D E⁷

II. III. Fonds 8.4. Mixtures.
Au I, de même.

Ped: Fonds 8. 16. Mixtures.

X ORGELSYMPHONIE

1. GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN VORAB

Zunächst möchte ich folgende Gedanken zur Disposition stellen:

Als Musizierende des 21. Jahrhunderts haben wir meines Erachtens zwei Aufgaben: Einerseits Traditionen zu pflegen, andererseits Neues zu entwickeln und zu Gehör bringen. Wir wissen, dass in der Sonatenform kontrastierende Themen einander gegenübergestellt, verarbeitet und kombiniert werden. Es sind uns auch die Ausmaße eines Symphoniesatzes mit Elementen von Toccata, Fuge, Scherzo und Tanz bekannt. Doch was macht ein musikalisches Werk zu einem zeitgenössischen bzw. wo sehen wir in ihm Neuerung? Wo in der musikalischen Praxis hat es seine Berechtigung? Wie definieren wir unseren Anspruch an seinen Inhalt? Ist es nur dem Konzert vorbehalten oder kann es einen Platz im liturgischen Raum einnehmen? Wie passe ich seine Struktur zur Form eines Orgelstücks an, oder verschiebe ich die Form?

Wie finde ich Musik, wo das Besondere liegt? Spannung, die sich auf und abspielt, die den Anspruch an den Inhalt nicht im Inneren verliert, sondern die den Hörer erkennt. Jede Musikerperson hat eine eigene Positionierung und im besten Fall einen persönlichen Stil, der zeigt, zum anderen steht die Form, die vorbereiteten Registrierungen, die zeitliche Ausdehnung des Satzes oder das liturgische Geschehen unser Tun.

Eine große Hilfe beim Improvisieren einer Symphonie ist das Erstellen einer grafischen Notation bzw. eines festen Ablaufes, der einen durch die Sätze führt. Grundsätzlich unterstützen folgende Fragen die eigene Positionierung: Wie könnte eine zeitgenössische bzw. Dir adäquate Version des 1. Satzes aussehen? Wie weit dürfen die traditionellen Parameter, wie z. B. das Tonartenverhältnis der Hauptthemen, abgeändert oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden? Wann fangen Paraphrase, Hommage oder gar Karikatur an, und wann hört die museale Stilkopie in traditionellem Gewand auf? Bewegen wir uns auf tonaler Basis und hat stilgerechte Modulation noch ihre kompositorische Berechtigung? Wie klar müssen die Themen voneinander abgegrenzt sein, damit

X ORGAN SYMPHONY

1. BASIC CONSIDERATIONS IN ADVANCE

First of all, I would like to put up some thoughts for discussion:

As musicians of the 21st century, I think we have two tasks: on the one hand to cultivate traditions, on the other hand to develop something new and make it heard. We know how a sonata movement is structured, how contrasting themes are juxtaposed, processed and combined. We are also familiar with the dimensions of a symphony movement and that it contains elements of toccata, fugue, scherzo, dance, etc. But what makes a musical work modern, or where do we see innovation in it? Where in musical practice is it justified? How do we define our demands and center? Is it reserved only for concert or can it find a place in liturgical service? How do I define, for example, the distinction from the toccata? Or do we blur them together?

Let us remember that music, like life itself, has ups and downs. Tension ebbs and flows. Opposites open up and unite. A powerful outburst is followed by deep contemplation and serenity. The thread that runs through this, on the one hand, our individual musical personality, which acts authentically inspired and in the best case shows an unmistakable personal style, on the other hand, we have the arranged form, the prepared registrations, the temporal extension of the movement or the liturgical events structure our actions.

A great help in improvising a symphony is to invent your own graphical notation or a timetable that guides you through the movements. Basically the following questions support your positioning: What could a contemporary or adequate version of the 1st movement look like? To what extent may the traditional parameters such as the key relationship of the main themes be changed or even reversed? When do paraphrase, homage or even caricature begin and when does the museum-style pastiche end? Are you moving on a tonal basis and does stylistic modulation still have its justification? How clearly must the themes be separated from each other, so that the listener perceives them and even recognizes them? Do enthusiasm and desire for virtuosity determine the first movement or do I purposely provoke with contrary statements? Am I serving the expectations of my audience or am I avoiding this? What about the formal proportions



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.

übt werden, damit Dein improvisatorischer Spielfluss stabil bleibt.

Beobachtet man hervorragend improvisierende SpielerInnen, sind deren Extremitäten zumeist alle in ständiger, sportiver Aktion.

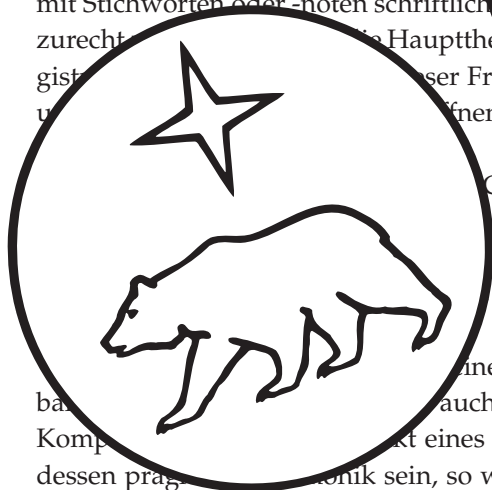
Wählst Du als Klangkrone Mixturen deutscher Klangcharakteristik oder doch lieber Zungenregister nach französischem Vorbild aus?

Was empfindest Du emotional als eine ultimative Steigerung: Eine furiose Toccata mit Cantus firmus im Bass oder doch eher eine intellektuell-disziplinierte und schnörkellose Steigerungsfuge, die erst im Verlauf an Tempo gewinnt?

Darf ein virtuoser kräftiger Satz auch im verhuschten Pianissimo verklingen?

So, wie es langsame Introduktionen, ja, ein zaghaftes Annähern im Eröffnungssatz einer Symphonie gibt, kann ich ebenso auch mit der Tür ins Haus fallen und direkt in mein Hauptthema einsteigen.

Spannung wird durch Gegensätze erzeugt, abrupt gespielt oder sukzessiv vorbereitet. Sie entsteht durch **Abwechslung**. Es ist in der Improvisation legitim sich mit Stichworten oder -noten schriftlich einen Ablaufplan zurechtzulegen. Die Hauptthemen und ihre Register unter dieser Freiheit können wir öffnen und Inspiration



Choral melodien – in gegenseitigem der kombi... wenden und ver...

...inem guten, brauchbaren... auch eine melodische Komponente. Ist eines Themas auch nur dessen prägnante Melodik sein, so wie in Bsp. 165 die Abfolge C-Dur, fis-Moll, Es-Dur? Sind die charakteristischen Attribute der Themen in der Verarbeitung gegenseitig austauschbar und wieviel dürfen sie davon einbüßen, um erkennbar zu bleiben?

2. BAUSTEIN I: KURZE THEMEN UND IHRE KOMBINATION

Ich liste im Folgenden unterschiedliche Themen und ihre Kombinationen auf. Dabei birgt jedes Thema genug Inhalt, um für sich allein zu existieren und ist trotzdem mit anderen kombinierbar.

bass, or rather an intellectually disciplined, pure and straightforward hymnal fugue that only gains speed as the piece progresses?

May a virtuosic, powerful movement also fade away with a hushed pianissimo?

Just as there are slow introductions or timid approaches in the opening movement of a symphony, I can come straight to the point and go directly into my main theme.

Tension arises from opposites, abruptly played or successively prepared. It results from **variety**. In improvisation it is legitimate to draw up a timetable in writing with keywords or notes, showing the main themes and their registration. With this freedom we can then surrender to musical flow and improvisation.

Apart from our choral melodies, we collect our own, **non-liturgical** themes that contrast with each other and yet can be combined. Let's write them down, rotate, and process them.

But what makes a theme a good and useful theme, and does it always have a melodic component? Can the essence of a theme be only its concise harmony, as in ex. 165 the sequence C major, F-sharp minor, E-flat major? Are the characteristic attributes of the themes interchangeable during processing and how much may they lose in order to remain recognizable?

2. MODULE I: SHORT THEMES AND THEIR COMBINATION

In the following I list different themes and their combinations. Each theme has enough content to exist on its own, but can still be combined with others.

Mein Rat

Halte Deine Themen prägnant. Bedienst Du Dich einer Choralzeile, extrahiere ein griffiges Motiv. Mit zunehmender Spielerfahrung gewinnen die Themen an Raum. Allerdings steigt dann auch die Gefahr des „Organistenzwirns“. Also: Fasse Dich kurz!

My advice

Keep your themes concise. If you use a chorale line, extract a catchy motif. With increased experience, the themes gain space. However, the danger of taxing the patience of your audience increases as well. So: make it short!

1. Thema in D-Dur, fanfarenartig, prägnante Artikulation, aufwärts gerichtet, harmonisch traditionell

1st theme in D major, fanfare-like, concise articulation, upwards, harmonious traditional



Ex. 164



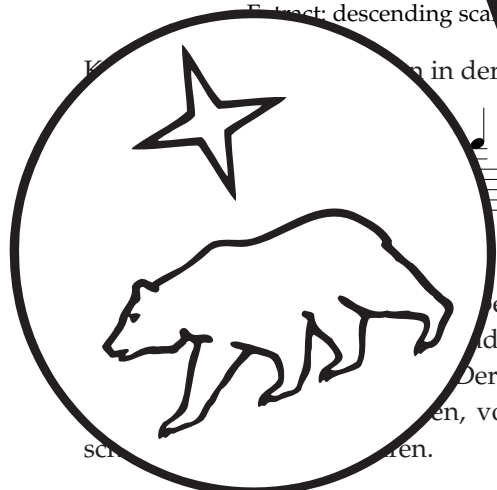
2. Thema in A-Dur, linear geführt, dichte Artikulation, diatonisch abwärts gerichtet, harmonisch traditionell

2nd theme in A major, linearly guided, dense articulation, moving diatonically downwards, harmonious traditional



3. Thema in der Grundtonart

Combination of both themes in the basic key



1. Thema: Töne der Bluestonleiter auf c: auftaktig, weicher Rhythmus, Wellenbewegung

1st theme: notes of the blues scale on C: upbeat, soft rhythm, wave movement



Ex. 165

Extrakt: Triolen aus C-Dur, fis-Moll, Es-Dur /
Extract: triplets of C major, F-sharp minor, E-flat major



2. Thema: Repetitionen, volltaktig, insistierender Rhythmus

2. theme: repetitions, full bar, insistent rhythm

Extrakt: punktierte Tontraube in Moll /
Extract: dotted cluster in minor



Kombination beider Themen auf zwei Manualen, verschieden registriert

Combination of both themes on two manuals with different stops



Pentatonisches Spiel auf den Obertasten wird mit Tönen der dorischen Leiter kombiniert. Transponiere die Themen, augmentiere das 2. Thema und verbinde es mit dem originalen 1. Thema. Vertausche die Hände. Lege ein Thema ins Pedal oder verdopple es in Quinten. Agiere wie ein **spielfreudiger Entdecker**, der einen spannenden Baukasten erkundet!

Pentatonic play on the black keys is combined with notes from the Dorian scale. Transpose the themes, augment the second theme and connect it to the original first theme. Switch hands. Put a theme in the pedal or double it in fifths. Act like a **playful explorer** with an exciting construction kit!

1. Thema: reperkussiv-staccato, pentatonisch in Des, aufgeregter Charakter

1st theme: repercussive staccato, pentatonic in D-flat, excited character

Extrakt: schnelle Tonrepetition /
Extract: fast repeated notes



2. Thema: flüchtig, lyrisch verhalten

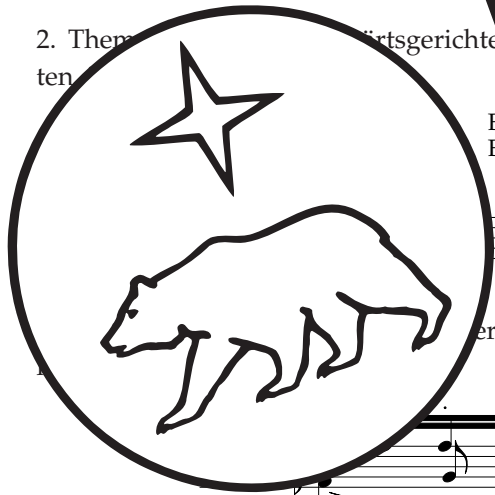
2nd theme: sustained tones, upward, lyrical and in flat Dorian

Extrakt: Liebetöne /
Extract: sustained notes



verschiedlicher Artikulation

Combination of both themes with different articulation



Die Anzahl der einzelnen Sätze einer Orgelsymphonie sowie ihr jeweiliger Charakter wurden in der jüngeren Vergangenheit variabel behandelt. Bei Charles Marie Widor's komponierten Symphonien finden sich fünf- bis sechssätzliche Anlagen, bei denen von Louis Vierne zumeist fünf Sätze. Charles Tournemire's *Symphonie sacrée* besteht aus nur einem, dafür über zwanzigminütigen Satz, der in die unterschiedlichsten Abschnitte gegliedert ist. Da es sich in unserem Fall um Improvisation und nicht um Komposition handelt, gehe ich im Folgenden von insgesamt vier Sätzen aus.

Will man diese vier Sätze einer improvisierten Orgelsymphonie möglichst kontrastreich gestalten, und legt

The number of individual movements of an organ symphony, as well as their respective character, has been treated variably in the recent past. Charles Marie Widor's symphonies are in five to six movements, those of Louis Vierne mostly in five. Charles Tournemire's *Symphonie sacrée* consists of only one movement, lasting over twenty minutes, which is divided into a wide variety of sections. Since in our case we are dealing with improvisation and not composition, I will assume a total of four movements in the following.

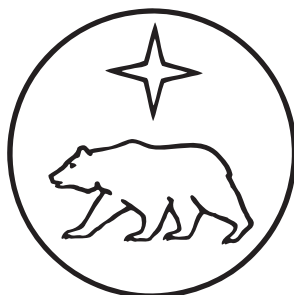
If one wishes to make these four movements of an improvised organ symphony as rich in contrast as possible, and if one bases the overall arrangement on a virtuo-



Ex.
166a

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.

⇒ Ideen hierzu im Bd.1: Bsp.127 (Perpetuum mobile), 162, 169 und im Bd. 2: Bsp. 72, 73, 76, 162

Pierre Cochereau (1924–1984) nimmt sicherlich eine Sonderstellung ein, was seinen immensen Erfindungsreichtum auf der Orgel betraf.

1956 improvisierte der junge Cochereau in der Boston Symphony Hall eine viersätzig Sinfonie mit drei vorgegebenen Themen. Die Grundform begann mit einem düsteren *Adagio*. Ihm folgten ein fröhliches *Scherzo*, wieder ein *Adagio* und abschließend eine virtuose *Toccata*.

Cochereaus Personalstil charakterisieren die Kunst der Variation und die meisterliche Verarbeitung des thematischen Materials. In Bsp.166b sind die jeweiligen Erscheinungsformen des 1. Themas der *Symphonie de Boston* in wenigen Takten und mit den dazugehörigen Harmonien skizziert, sodass die Abfolge der Themenbehandlung in diesem langsamen 1. Satz grob nachvollzogen und selbst ausgeführt werden kann.

Das Thema des 1. Satzes erklingt leise über sechs Takte solo im Pedal. Darüber baut sich dann in langsamem Tempo allmählich dichte Chromatik auf, deren Dynamik, Tonumfang und Stimmenanzahl sukzessive zunehmen. Dieses 1. Thema sind drei aufsteigende Viertelnoten, die auf die vierte, höhergelegene Note der Skala (Pfeil) führen. Diese Note ist wiederum Sequenzteil von

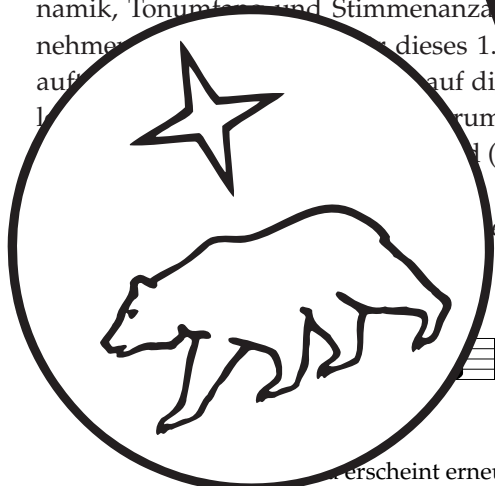
⇒ Ideas for this in Vol.1: ex.127 (Perpetuum mobile), 162, 169 and in Vol. 2: exs. 72, 73, 76, 162

Pierre Cochereau (1924–1984) certainly occupies a special position with regard to his immense inventiveness on the organ.

In 1956, the young Cochereau improvised a four-movement symphony with three given themes at Boston Symphony Hall. The basic form began with a sombre *Adagio*. It was followed by a cheerful *Scherzo*, another *Adagio* and finally a virtuoso *Toccata*.

Cochereau's personal style is characterised by the art of variation and the masterly treatment of the thematic material. In ex.166b, the respective forms of appearance of the 1st theme of the *Symphonie de Boston* are indicated in a few bars and with the corresponding harmonies, so that the overall treatment of the theme in this slow 1st movement can be roughly traced and performed by the player himself.

The theme of the 1st movement is heard quietly over 6 bars solo in the pedal. Above it, dense chromaticism gradually builds up in slow tempo, whose dynamics, range and number of voices gradually increase. Characteristic of the 1st theme are three upbeat quarters at the beginning, aiming at the fourth, higher note (Pfeil), which in turn is surpassed by an even higher note in the sequence.



...ée (*Symphonie de*

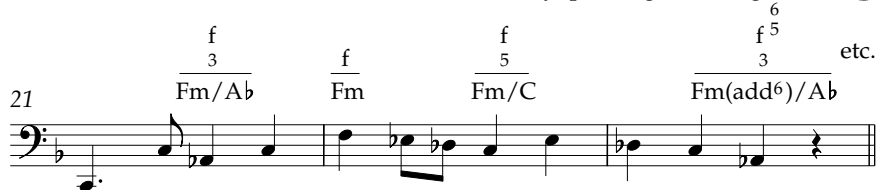
Pierre Cochereau: *Symphonie improvisée (Symphonie de Boston: I Adagio)*



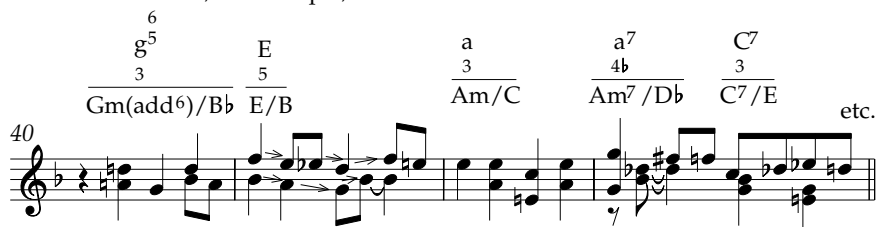
Ex.
166b



... erscheint erneut im Bass, nun aber modifiziert und in f-Moll. Die anfänglich leise Registrierung wächst auf **mp** an. / The theme appears again in the bass, but now modified and in F minor. The initially quiet registration grows to **mp**.



Das Thema erklingt in der Oberstimme der rechten Hand mit Akzentparallelen (Pfeil) und wird u.a. mit der Kombination von Akkorden im Tritonusabstand harmonisiert. / The theme sounds in the upper voice of the right hand with accent parallels (arrow) and is harmonised, for example, with the combination of chords in tritone intervals.



Die linke Hand spielt ganze Noten, während das Pedal kurzfristig zweistimmig, immer größer werdende Intervalle und allmählich immer bewegter werdenden Rhythmus spielt. Dynamik bzw. Registrierung steigern sich zum **ff**. /

The left hand plays whole notes, while the pedal briefly plays in two voices increasing intervals and gradually becoming more and more animated rhythm. Dynamic and registration increase to **ff**.

46 $\overset{f}{5}$
9
Fm(add⁶)/G

etc. 52 $\overset{c}{7}$
Cm(#⁹)/Bb

$\overset{D^v}{D^{b0}}$ etc.

Dynamik, Stimmenanzahl, harmonischer Rhythmus und schnelle Notenwerte werden reduziert und Tempo und Umfang nehmen langsam ab. / Dynamics, number of voices, harmonic rhythm and fast note values are reduced and tempo and range slowly decrease.

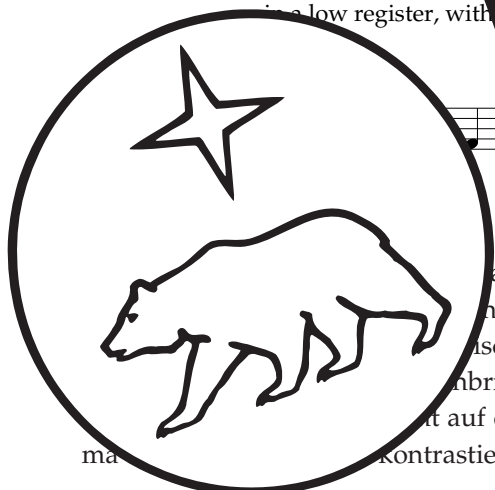
69 $\overset{d}{4}$
5
Dm(add⁴)

$\overset{g}{5}$
7
Gm⁷/D

$\overset{E}{7}$
E/D

$\overset{g}{5}$
6
Cm(add⁶)/D etc.

Das Schlussritardando wird **molto** **allegretto**, in tiefer Lage, mit langen Notenwerten und kommt in der Tonika d-Moll zum ruhigen Abschluß. / The final ritardando leads **molto** **allegretto**, in a low register, with long note values, and comes to a resting conclusion in the tonic D minor.



⇒ Ideen hierzu im Bd. 1: Bsp. 90, 104, 109, 120, 130, 148, 155, 157, 168 und im Bd. 2: Bsp. 58, 71, 90, 106, 107, 114, 118, 125

Betrachtet man den 2. Satz der 3. Orgelsymphonie von Vierne, eine Cantilène, fällt auf, dass zwei gegensätzliche Themen im Dialog abwechselnd verarbeitet werden. Das erste Thema strebt aufwärts und wird volltätig auf dem Positiv vorimitiert. Die Solostimme beginnt darauf im piano auf dem Récit mit einem Oktavsprung in Achtelnoten, gefolgt von einer Viertelnote, die über ein Tritonusintervall erreicht wird. Diese Viertelnote bildet das charakteristische Zentrum für die sie jeweils umgebenden duolischen und triolischen Achtel und ist mit der Clarinette bzw. der Hautbois prominent registriert. Im Kontrast dazu erklingt das 2. Thema auftaktig und im

2nd movement: Andante

Traditionally the place of the slow movement is here. He represents the necessary pole of calm between the virtuoso parts. It can act as a link between the parts or bring completely new ideas. Other keys allow a different view of the modified theme or place it in a contrasting context.

⇒ Ideas for this in Vol. 1: exs. 90, 104, 109, 120, 130, 148, 155, 157, 168 and in Vol. 2: exs. 58, 71, 90, 106, 107, 114, 118, 125

Looking at the 2nd movement of Vierne's 3rd organ symphony, a Cantilène, it is striking that two opposing themes are processed alternately in dialogue. The first theme strives upwards and is imitated in full time on the Positive. The solo part then begins in piano on the Récit with an octave leap in eighth notes, followed by a quarter note reached via a tritone interval. This crotchet note forms the characteristic centre for the duole and triplet crotchets that surround it and is prominently registered with the Clarinet and Hautbois respectively. In contrast, the 2nd theme is heard upbeat and in mezzoforte as a dotted refraction of an augmented chord, each flanked by chromatic quavers. The movement is downward overall

mezzoforte als punktierte Brechung eines übermäßigen Akkordes, der jeweils von chromatischen Achteln flankiert wird. Die Bewegung ist insgesamt abwärtsgerichtet und die Registrierung mit Grundstimmen des Hauptwerks besetzt. Obwohl das 1. Thema kurz eingeführt wird, erklingen beide Themen doch nur jeweils in Folge und nie gleichzeitig.

Es ergibt sich folgende Form:

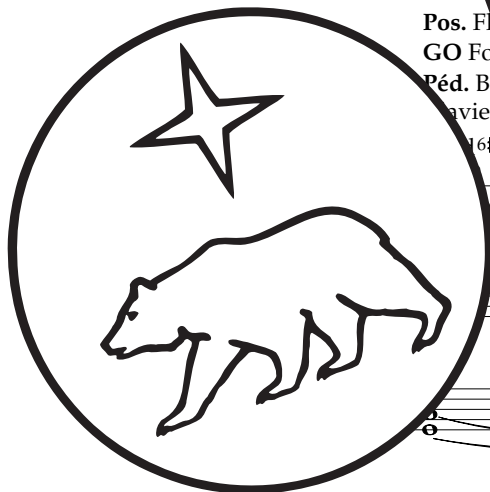
- Vorimitation auf dem Positiv und mehrmalige Verarbeitung des 1. Themas über 27 Takte
- Einsatz des 2. Themas mit Registerwechsel und von Pausen durchsetztem Satz, wobei es mittels eines Trompetensolos übergeht in den
- rhythmisch bewegteren Mittelteil, in dem das 1. Thema mit Sechzehntelnoten der linken Hand begleitet wird, ausdünnt, verebbt und in einen
- ruhigen und leisen Schlussteil mündet, in dem beide Themen noch einmal kurz nacheinander in den Außenstimmen erklingen.

and the registration is filled with basic voices from the Great. Although the 1st theme is briefly brought close, both themes are heard only in succession and never simultaneously. The form is as follows:

- Pre-imitation on the Positive and repeated development of the 1st theme over 27 bars.
- Introduction of the 2nd theme with a change of stops and a movement interspersed with pauses, whereby it passes into the middle section by means of a trumpet solo.
- Rhythmically more agitated middle section, in which the 1st theme is accompanied by semiquaver notes in the left hand, thins out, ebbs and flows into final section.
- Calm and quiet final section in which both themes are heard again briefly one after the other in the outer voices.

Louis Vierne, 3. Symphonie: II. Cantabile

Louis Vierne, 3. Symphonie: II. Cantabile



Réc. Clarinète ou Hautbois et Cor de nuit

Pos. Flûte 8'

GO Fonds 8'

Péd. Basses douces 8'

Claviers séparés

16#

(add#6)/E



1. Thema /
1st theme

E	D	H ^{9b}	E
7	7	7	3
E/D	D/C	B ^(b9) /A	E/G#



166c

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.

Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée: Scherzo*Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée: Scherzo*

Réc. Flûtes 8', 2'
 Pos. Flûtes 8', 2'
 GO Fonds 8'
 Péd. Flûte 8'



Ex.
 166d

Thema/theme T. 5

Pos. F F/C B $\flat$ /C Dm/C Am/C etc.

Réc.

Thema/theme 5

Pos. D D/A fis F#m etc.

Réc.

F $\flat$ F $\flat$ a a $\flat$ a $\flat$ F $\flat$ a $\flat$

add $\flat$ /C F(a $\flat$ b $\flat$ 6)/C Am CAm add $\flat$ /C C $\flat$ /C Dm(b $\flat$ 9)/C F $\flat$ /C F Am(add $\flat$ 6)/C etc.

D+d

5

D/A+Dm/A etc.

Thema

ff

d. 4. Satz: Finale

? Was unterscheidet einen Schlusssatz nun vom Eröffnungssatz?

Die Wahl unterschiedlicher Tempi liegt hier besonders nahe. Ist der 1. Satz eher langsam angelegt, kann der Finalsatz im Allegro gestaltet werden. Beginne ich die Symphonie bereits recht virtuos, gelingt es mir vielleicht, im Finale noch mehr Intensität zu kreieren und Tempo zuzulegen. Wähle ich als Eröffnung eine französische Overtüre, lassen sich deren typische Punktierungen später mit diatonischen Sechzehntelketten kontrastieren. Werden zu Beginn zwei unterschiedliche Themen auf den 1. Satz aufgeteilt, kann ich im Finale mit nur einem Thema den Fokus auf dessen Variation legen usw.

➔ Ideen hierfür im Bd. 1: Bsp. 100, 105, 108, 160, 163–167, 173 und im Bd. 2: Bsp. 100, 161

Interessant ist nun, Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede zwischen *Scherzo* und *Finale* herauszuarbeiten

Ob vermehrt nur ein einziges Thema oder mehrere gleichwertig verarbeitet werden, ist diskutabel. Im Tarantella-Satz der *Symphonie en improvisation* jedenfalls dominiert vorwiegend ein einziges, allerdings ein den vorigen verwandtes, Thema. Siehe Bsp. 166e.

Tempo und Registrierung werden im Laufe beider Sätze flexibel mal gesteigert, mal reduziert, und die Spielweise ist jeweils hoch virtuos. Bei beiden Sätzen wird die rechte Hand auch oktaviert notiert (vgl. Cocheureau), sodass klanglich zusätzlich zur Registrierung ein weiterer Ambitus erreicht wird.

Fast jeder der soeben benannten Punkte kann aber auch auf ein *Scherzo* zutreffen.

Was beide Sätze jedoch klar voneinander unterscheidet ist zum einen die Registrierung: Im *Scherzo* findet

d. 4th movement: Finale

? How does one differentiate a final from the opening movement?

The choice of tempo is particularly obvious here. If the 1st movement is more slow, the last movement can be arranged in Allegro. If I already begin the symphony quite virtuosically, I might be able to create even more intensity and speed in the finale. If I choose a French overture for the opening, its typical dots can later be contrasted with diatonic semiquavers. If at the beginning two different themes are divided between the 1st movement, I can focus on its variation in the final movement with only one theme, etc.

➔ Ideas for this in Vol. 1: exs. 100, 105, 108, 160, 163–167, 173 and in Vol. 2: exs. 100, 161

It is now interesting to work out similarities and differences between the *Scherzo* and the *Royal*.

In Cochereau's *Symphonie et improvisation*, for example, there is a final movement in 3/8 time, which is actually typical for a *Scherzo*. This rondo is entitled *Musique, alla tarantella*. Cochereau implements this with Italian folk dance tarantella with staccato articulation, with tremolos and trills in almost all voices, with rapidly repeating chords, with furious tempo, with frequent changes of suspension with a main theme that is heard only in the outer voices. As in the *Scherzo* (e.g., that of the same symphony), mediant are found here for harmonisation, as well as chord combinations at the distance of a tritone and variants of the sixte ajoutée chord enriched with subsidiary notes, as well as altered seventh chords, augmented chords, various chord combinations (e.g., major and minor of the same key at the same time), etc.

It is debatable whether only one theme is increasingly used or several of equal value. In the Tarantella movement of the *Symphonie en improvisation*, at any rate, a single theme predominates, although one related to the previous ones. See ex. 166e.

Tempo and registration are flexibly increased, sometimes reduced, in the course of both movements, and the playing is highly virtuosic in each case. In both movements, the right hand is also notated in octaves (cf. Cochereau), so that in addition to the registration, a wide ambitus is achieved.

Almost all of the points just mentioned can also apply to a *Scherzo*.

What clearly distinguishes the two movements from each other, however, is the registration: In the *Scherzo*, there is often the initial or recurring combination of stops in the 8' and 2' range, while the sound foundation

sich oft die anfängliche bzw. wiederkehrende Kombination von Registern in 8' und 2'-Lage, während das Klangfundament eines *Finale*s zumeist mindestens Grundstimmen der 16', 8', 4'-Lage mit Mixturen und allen Koppeln darstellt. Auch der Einsatz einzelner Solostimmen wie dem Cromorne z. B. oder die ungewöhnliche Kombination von Cymbales und Célestes haben ihren Platz eher im klanglich schlanker konzipierten *Scherzo* (vgl. Cocheureau, *Symphonie en improvisation: Scherzo*).

Hingegen charakterisieren die Stimmenanzahl, der häufige Gebrauch lauter Registerkombinationen und des Tutti mit 32'-Lage im Pedal, eine ausgedehntere Form (Rondo im *Final* statt A–B–A'-Form im *Scherzo*) und das nochmalige Verarbeiten bereits in vorigen Sätzen erklungener Themen einen typischen Schlusssatz.

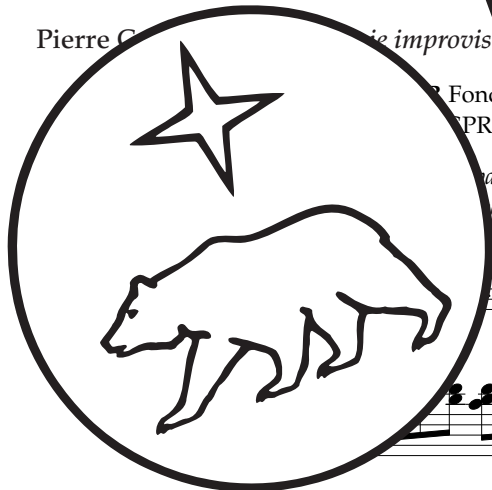
Bildlich und mit Humor ausgedrückt könnte man abschließend sagen, dass ein furioser Finalsatz der große, erfahrene und mit allen thematischen Wassern der virtuosens Verarbeitung gewaschene Bruder der jüngeren, unbeschwert verspielten *Scherzo*-Schwester ist, die jedoch kurz davorsteht, in die tosenden Fußstapfen ihres Bruders zu treten.

of a *Final* is usually at least basic voices in the 16', 8', 4' range with mixtures and all couplers. The use of individual solo voices such as the Cromorne, for example, or the unusual combination of Cymbales and Célestes also have their place rather in the tonally leaner *Scherzo* (cf. Cocheureau, *Symphonie en improvisation: Scherzo*).

On the other hand, the number of voices, the frequent use of loud combinations of stops and the tutti with a 32' pedal, a more extended form (rondo in the *Final* instead of A–B–A' form in the *Scherzo*) and the reworking of themes already heard in previous movements characterise a typical final movement.

Figuratively and with humour, one could say in conclusion that a furious final movement is the big, experienced brother of the younger, carefree, playful scherzo sister, who is about to follow in her brother's thunderous footsteps.

Pierre Cocheureau, *Symphonie improvisée: Finalthema*



Fonds 16', 8', 4' Mixtur
CPR

face
ella
CPR

Thema / theme

Pierre Cocheureau, *Symphonie improvisée: Finalthema*



Ex.
166e



Ich empfehle Peter Ewers *Einfach spielen! Anstiftung zur Improvisation* und Charles Tournemires Improvisationsschule *Précis d'exécution, de registration et de l'improvisation à l'Orgue*.

Dort findest Du **Tipps zu Klangfarben und Registerkombinationen**. Tournemire ist nicht nur als Improvisator, sondern auch für seine unermüdliche Suche nach neuen Klängen berühmt geworden. Ich finde bei ihm beispielsweise folgende 8'-Registrierung, wobei in einem Fall – als Trio – dem 3. Manual der virtuose Part zufällt:

- III: Voix humaine, Voix céleste, Gambe 8',
Bourdon 8', Trémolo
- II: Bourdon 8'
- Péd: Basse 8'

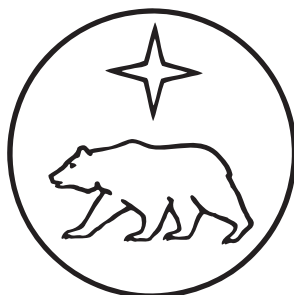
I recommend Peter Ewers's *Einfach spielen! Anstiftung zur Improvisation* and Charles Tournemire's improvisation tutor *Précis d'exécution, de registration et de l'improvisation à l'Orgue*.

There you will find **pointers on sound colours and stop combinations**. Tournemire has become famous not only as an improviser, but also for his tireless search for new sounds. For example, I find the following 8' registration, whereby in one case – as trio – the 3rd manual has the virtuoso part:

- III: Voix humaine, Voix céleste, Gambe 8',
Bourdon 8', Trémolo
- II: Bourdon 8'
- Péd: Basse 8'

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.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

7

Cantus firmus

13

19

25

rit.

Manualwechsel und Echowirkung / Manual changes and echo effects

GO Pos. Réc. Pos. GO

6 Pos. GO Pos. GO Pos. GO Pos.

Réc. GO

Cantus firmus

12

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

23 avanciertere Harmonik / advanced harmony

28

32

Um ein näherzukommen, lässt sich
Bsp. mit Fortissimo-Registrierung
mit etwas anders-

in order to come closer to a symphonic movement ex.
67a can be further developed in the next instance with
fortissimo registration, a larger number of voices and
with somewhat more advanced harmony.

quert euch!

Verhey CL 3-9 II Christen, hoch erfreuet euch!



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Ex.
167b

e^{9#}
3
Em⁹(add#6)/G

H^{9#}
B⁹(add#4)

etc.

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.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

GO: Fonds, Mixtures
Péd. Fonds 16', 8', Tirasses



Ex.
169

Cantus firmus

5 3 2 A⁷ 5 3 2 1 2 3 B B^b C

h 3 Es⁷ c a 3 Am/C

3 Bm/D Eb⁷ C B^b Am/C

e Em etc.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

g. Alt-Cantus firmus

Für einen symphonischen Satz ist es üblich, das Thema auch in eine Mittelstimme zu legen. Was jedoch den Finalsatz anbelangt, bildet diese Positionierung aus klanglichen Gründen wohl eher die Ausnahme. Naturgemäß sind in einer großen Kathedrale mit langem Nachhall und gleicher Registrierung für beide Hände die Außenstimmen im lauten Spiel besser wahrzunehmen als die Mittelstimme, wenn diese nicht gerade mit Chamaden o. ä. hervortritt.

g. Execution of the tune in the alto

For a symphonic movement, it is customary to place the theme in a middle voice. As far as the final movement is concerned, however, this positioning is probably the exception for tonal reasons. Naturally, in a large cathedral with long reverberation and equal registration for both hands, the outer voices are better heard in loud playing than the middle voices, i.e. when it does not emerge with Chamades or the like.

So erklingt das Hauptthema im Finalsatz von Cocheré's *Symphonie en improvisation* nur bruchstückhaft bzw. in kleinen Motiven in einer Mittelstimme, dafür aber umso häufiger verarbeitet in den Außenstimmen.

In der finalen *Toccata* dieser Bostoner Symphonie gibt es jedoch mehrere Stellen, an denen die linke Hand das Hauptthema nicht nur oktaviert zur rechten Hand mitspielt, sondern eine eigenständige Themensequenz bzw. Variation aufweist.

Thus the main theme in the final movement of Cocheré's *Symphonie en improvisation* is heard only fragmentarily or in small motifs in the middle voice, but all the more frequently in the outer voices.

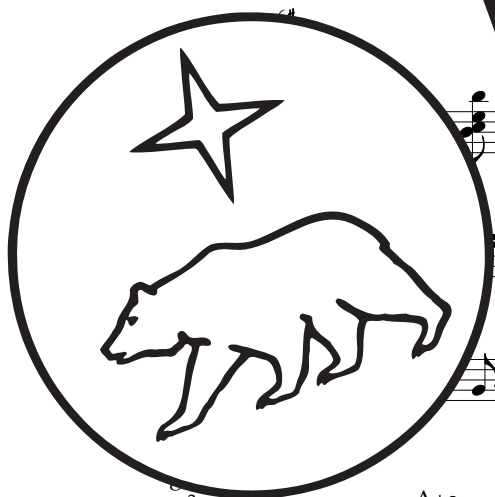
In the final *Toccata* of this Boston Symphony, however, there are several passages in which the left hand not only plays the main theme in octaves to the right hand, but also has an independent thematic sequence or variation.

Ex.
170a

Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée: Toccata*

GPR Fonds et Anches
Péd. Anches 16', 8', 4'

musical score for Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée: Toccata*, measures 1-10. The score is in 4/4 time, key of D major. The right hand (RH) plays a series of chords and eighth notes, while the left hand (LH) plays a single note (F#m) and then a series of eighth notes. The score includes the following annotations: A, fis, F#m, D⁹, Em⁷(add⁴)/G, A, etc. The tempo is marked PR and the dynamics are ff.



musical score for Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée: Toccata*, measures 11-14. The score is in 4/4 time, key of D major. The right hand (RH) plays a series of chords and eighth notes, while the left hand (LH) plays a single note (F#m) and then a series of eighth notes. The score includes the following annotations: Gm/Bb+Bb, A+a, A+Am, Gm/Bb, A⁷, etc. The tempo is marked PR and the dynamics are ff.

Will man einen Finalsatz anhand mehrerer Themen improvisieren, lässt sich dies mit folgendem, relativ kleinschrittigem Ablauf bewerkstelligen, analog zur Schluss-toccata der *Symphonie improvisée*:

- T.1: Thema in Tonika D-Dur in linker Hand auf Positiv, rechte Hand mit Akkordbrechungen; alle Koppeln und ff, aber noch ohne Pedal und GO

If one wishes to improvise a final movement on the basis of several themes, this can be done by considering the following sequence, analogous to the final *Toccata* of the *Symphonie improvisée*:

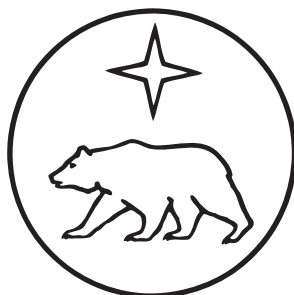
- bar 1: theme in tonic D major in the left hand on Positiv, the right hand with chord breaks; all couplers and ff but still without pedal and GO

- 

- bar 13: theme in median F-sharp major in the left hand on GO, the right hand with tremolo
- bar 17: entrance pedal with theme in E minor, both hands with tremoli on GO, reeds from GO in addition
- bar 21: theme in double subdominant C major in the right hand in sixth chords, then parallel leading of both hands with the theme in basic chords; first dynamic climax
- bar 26: theme in unison in tonic parallel B minor in the left hand, accompanied by short chord blocks; interlude with tremoli of both hands, GO reeds off; reduction of dynamics to forte.
- bar 32: theme in unison in median F minor in the right hand with accompaniment in the left hand in chains of sixteenth notes and single pedal notes; sequences, *crescendo*
- bar 36: theme in tonic D major in the right hand in fourths and fifths, parallels, the left hand with chords on the main beats and alternating notes in sixteenths, pedal with organ point
- bar 42: theme in median F major in the right hand with parallel sixth chords, the left hand parallel thirds, without pedal, but again with reeds of the GO
- bar 46: re-entrance of the pedal with the theme in tonic D major, hands with tremoli, 2nd dynamic climax; then towards reduction of dynamics via F minor and A minor
- bar 56: theme section modified and sequenced in D minor in the right hand, sustained-on three-part movement, left hand with sixteenth-note chains, pedal with staccato eighth notes
- bar 66: modified theme in double dominant E major in the right hand, initially homorhythmic with two-part left hand, without pedal, some mixtures added
- bar 84: theme from the first symphony movement (*Adagio*) in double pedal in D-Iylian (raised 4th degree, with note g-sharp); in the right hand chords in quarter notes, left hand with tremoli, right hand with chord blocks in quarter notes; further mixtures, pedal reeds; 3rd dynamic climax; then dynamic reduction again and renewed dynamic build-up with chromatic sequences from b. 104 onwards
- bar 109: theme from the second symphony movement (*Scherzo*) in median F-sharp major with unison Chama-de in the right hand, left hand chord tremolo, pedal with ostinato; dynamic increase
- bar 124: modified theme in D major in homorhythmic chord blocks in both hands; ostinati in sixteenths, then eighths in the pedal; tutti
- bar 134: modified theme in D major in *fff* over pedal organ point

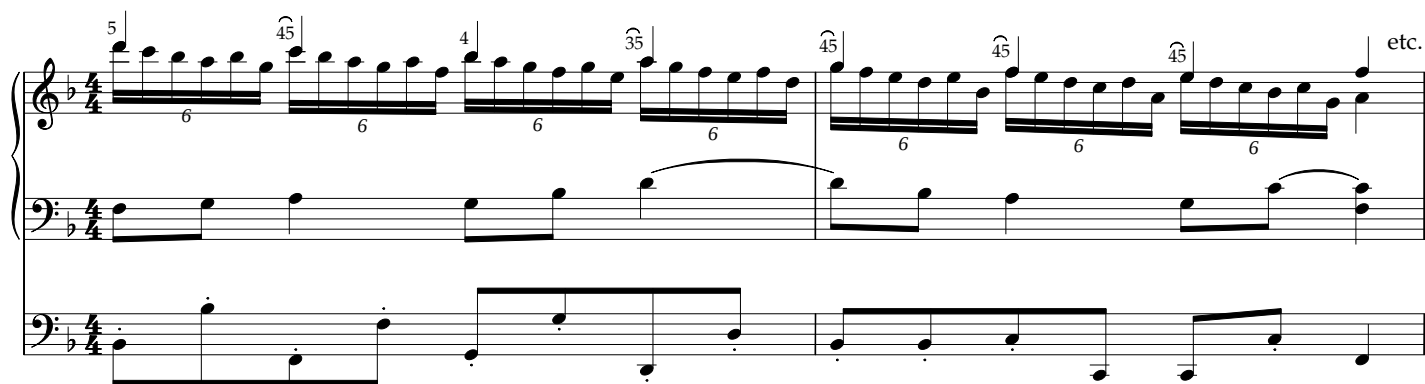
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

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.



Nun lege ich die Gegenmelodie in den Alt und vertausche die Stimmen obiger Sequenz. Dabei erklingt ein doppelter Kontrapunkt. Allerdings muss ich für die gute Durchhörbarkeit dieser Gegenstimme besonders deutlich artikulieren oder die rechte Hand nach oben oktavieren. Für die linke Hand gilt dichtes Daumenlegato.

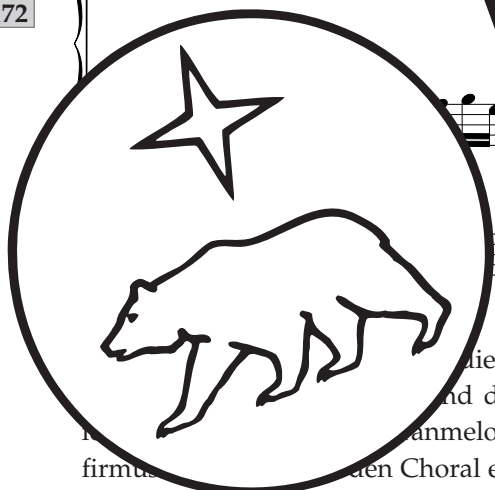
Now I place the countermelody in the alto and swap the voices of the sequence. Thereby a double counterpoint is heard. However, I have to articulate particularly clearly for the transparency of this essential voice or to octave the right hand upwards. For the left hand, dense thumb legato applies.



Ex. 172

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

etc.



die verschiedenen Spiel- und deswegen kombiniere ich die verschiedene Melodie mit Tenor-Cantus firmus. In den Choral ein schön registriertes Solomanual.

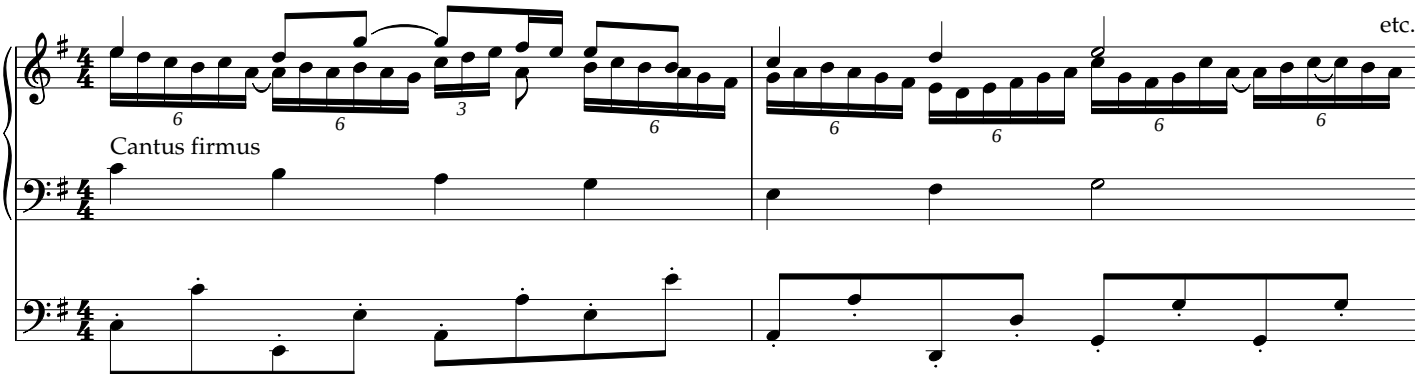
Again and again I am fascinated by the different variations of polyphony and that is why the next step is to combine the soprano melody with a tenor cantus firmus. Offer yourself for the hymn a beautifully registered solo manual.



Ex. 173

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

etc.



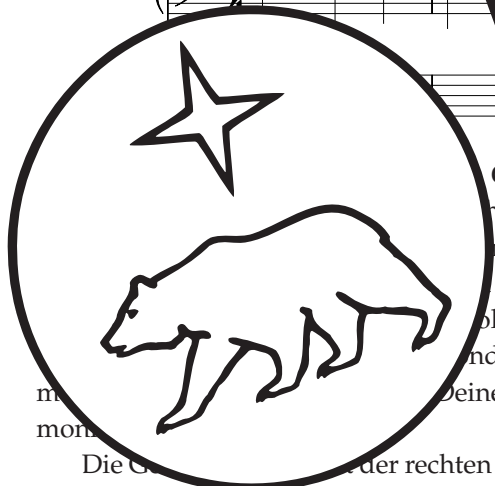
Fühlst Du Dich noch nicht ausgelastet genug, beschäftige Dich mit etwaigen **Zwischenspielen** an den Phrasenenden des Chorals. Diese ermöglichen Modulation, Manualwechsel, Stimmreduktion, Weiterführung des Chorals in einer anderen Stimme und vor allem auch unterschiedliche Registriermöglichkeiten für den Cantus firmus.

h. Tenor-Cantus firmus

Kombiniert man virtuos intensivierende Chromatik mit einem Cantus firmus im Tenor, bieten sich folgende fünf **Übungen** an:

- a. Ergänze zunächst die Harmonien des Tenor-Cantus firmus, bevor sich chromatische Gegenbewegung mit einflechten lässt.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

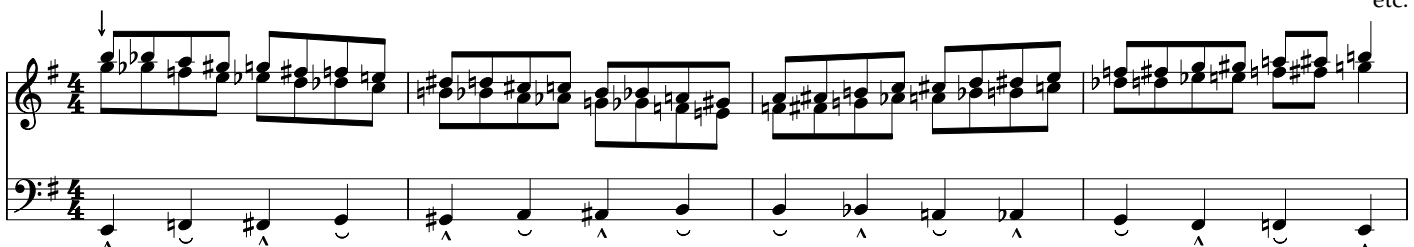


Choral verbindet, Chromatik dient in- und zunehmend entlastet und als solcherart „virtuose“ sondern erlaubt Mel- deine gewählten Har-

Die C- der rechten Hand lädt zu Virtuosität, Doppelgriffen oder zur Einführung eines Kontrapunktes im Sopran ein. Du siehst: Chromatik bietet eine Fülle an Möglichkeiten und ist **universell einsetzbar**.

- b. Übe die Skalen mit Flötenregistrierung in beliebig wechselnder Richtung, flink wie ein Krebs und geschmeidig über die Tasten gleitend.

Das Pedal ist in chromatischen Vierteln und in Gegenbewegung geführt und lässt sich auch in Oktaven bzw. oktaviert führen. Beginne jeweils mit einer Konsonanz (Pfeil).



If you do not feel that you are working to full capacity, try adding **interludes** at the phrase ends of the hymn. These allow modulation, manual change, voice reduction, continuation of the hymn in another voice and above all different registration options for the cantus firmus.

h. Execution of the tune in the tenor

If you combine virtuosic intensifying chromaticism with a cantus firmus in the tenor, the following five **exercises** are recommended:

- a. First complete the harmonies of the tenor cantus firmus before chromatic contrary motion can be woven in.

Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

Before we combine virtuosic chromaticism with the hymn, we practice it separately. Chromaticism serves to intensify musical expression and increase density. However, it can also be used thematically and as a harmonic filling material. This “virtuoso relief” is not an oxymoron, but allows to start again with your chosen harmonies at almost every beginning of the bar.

The freedom of the right hand invites virtuosity, double stops or to the introduction of a counterpoint in the soprano. You see: chromaticism offers a wealth of possibilities and is an **universally applicable**.

- b. Practice the scales with flute stops in any changing direction, like a nimble crab gliding smoothly over the keys.

The pedal is guided in chromatic crotchets and contrary motion and can also be guided in octaves. Start with a consonance (arrow).



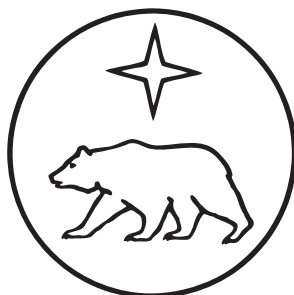
Ex.
174



Ex.
175

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.

Ich erkunde die Wirkung der Subdominante in Dur im Kontext von Moll und erinnere an Kadenzen im dorischen Modus. Der aufhellende, geradezu strahlende Effekt zeigt sich vor allem im größeren Zusammenhang: Ich improvisiere also konsequent eine Weile in einer Molltonart, spiele dann die Subdominante in Dur, wobei die Septime jeweils auch durch den Grundton ersetzt werden kann (Pfeil), und ... die Sonne geht auf!

Hier steht eine Kurzfassung dieser Idee, die jeweils die zweite Takthälfte glimmen lässt.

I explore the effect of the major subdominant in the context of minor and remember cadences in the Dorian mode. The enlightening, almost radiating effect is especially apparent in a larger context: so I improvise consistently for a while in a minor key, then play the major subdominant, whereby the seventh can also be replaced by the fundamental in each case (arrow), and ... the sun rises!

Here is a short version of this idea, which makes the second half of the bar glow.

I Flûte 8', 4'
II Voix céleste

3
fis
F#m

gis
G#m

etc.

un mit vorausg
cantus firmus

now apply the major subdominant with preceding minor key to a pedal cantus firmus.

freuet euch!

Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

III
Péd: III/Ped.

Cantus firmus



Ex.
180



Ex.
181

Auf die wunderbaren Einsatzmöglichkeiten des **Nonenakkordes** bzw. der Kombination eines Durgrundakkordes mit seiner Dominante in Moll habe ich schon öfters hingewiesen, siehe Bsp. 102, 112 und Bd. 1, Bsp. 130.

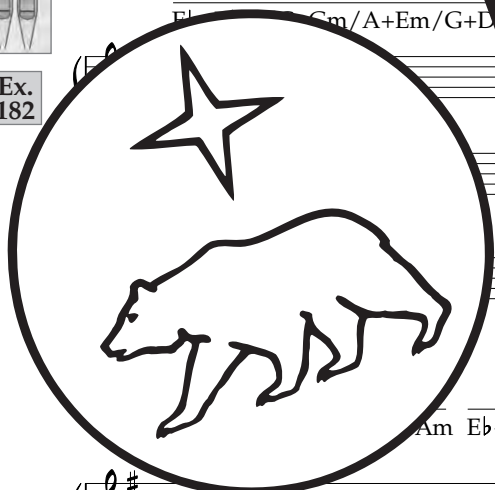
Im Folgenden habe ich mögliche Akkordkombinationen bzw. Nonenakkorde aufgelistet, die als reine Dreiklänge zum Cantus firmus-Ton im Bass passen bzw. diesen beinhalten. Die Aufzählung ist mit Sexten und Septakkorden etc. erweiterbar.

I have often pointed out the wonderful application possibilities of the **ninth chord** or the combination of a major chord with its minor dominant, see exs. 102, 112 and Vol. 1, ex. 130.

In the following I have listed possible chord combinations or ninth chords which fit as simple triads to the cantus firmus tone in the bass. The list can be extended with added sixth or seventh chords etc.



Ex.
182



Es+b/C+g/A+e/G+d B+f/G+d/E+h/D+a C+g/A+e/Fis+cis/E+h
 Eb+Bbm/C+Gm/A+Em/G+Dm Bb+Fm/G+Dm/E+Cb/D+bm Gm/A+Em/F#+C#m/E+Bn

Es+b/C+g/A+e/G+d D+a/F+c/H+fis/A+e E+h/G+d/Cis+gis/H+fis
 Am Eb+Bbm/C+Gm/A+Em/G+Dm D+Am/F+Cm/B+F#m/A+Em E+Bm/G+Dm/C#+G#m/B+F#m
 etc.

Wähle aus folgenden Harmonien aus bzw. ergänze sie
sinngemäß zu den weiteren Basstönen.

Choose from the harmonies and add them analogously
to the other bass tones.

III Clarinette 8'
II Gambe 8', Voix céleste
I Flûtes 8', 4'
Péd: Tirasse Récit



Ex.
183

Es+b / C+g / A+e / G+d
Eb+Bbm / C+Gm / A+Em / G+Dm etc.

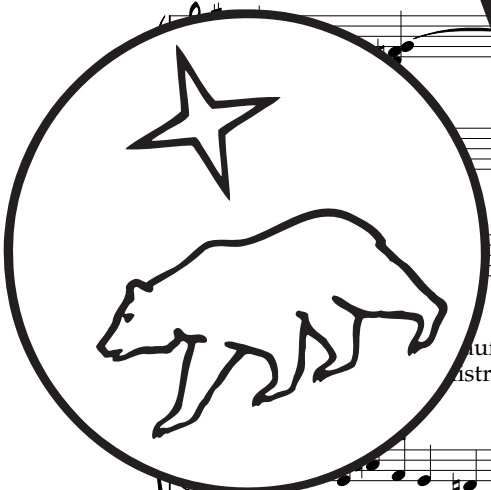
Cantus firmus

Eine Auswahl aus obigen Akkordkombinationen könnte
so aussehen:

The selection from the above chord combinations could
look like this:

C+g Es+b G+d E+h
C+Gm Eb+Bbm G+Em E+Bbm F#m C#m etc.

Cantus firmus

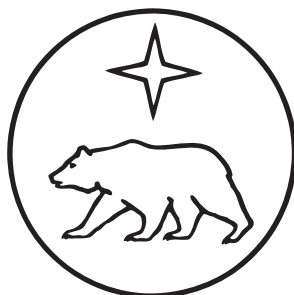


auf zwei Manuale verteilt und mit einem Flötensolo angereichert. /
distributed between two manuals and enriched with a flute solo.

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.

umspiele sie. Eine Flûte harmonique 8' und die ins Pedal gekoppelte Voix humaine 8' ergeben eine berückende Registrierung. Alternativ bezaubern Bourdon 16' mit Flûte douce 4' und die vom Récit in das Pedal übertragene Clarinette 8'.

⇒ Vergleiche auch mit Bd. 1, Kap. VI/2.–4.

Melodie GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

E+h
E+Bm

Cantus firmus

the pedal result in an amazing registration. Alternatively, Bourdon 16' enchants with Flûte douce 4' and the Clarinet 8' transferred from the Récit to the pedal.

⇒ Compare also with Vol. 1, Chap. VI/2.–4.

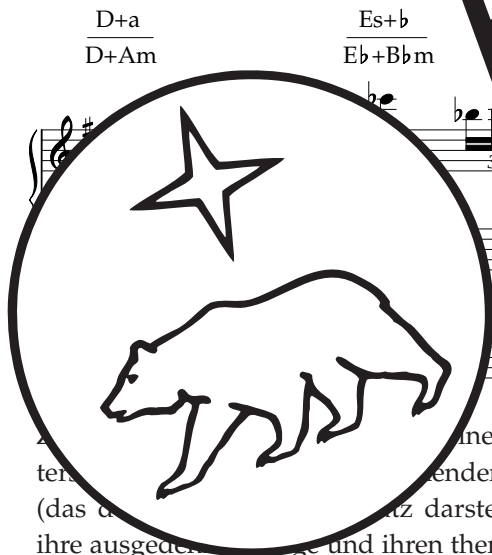
Melody GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*

As+es
Ab+Eb m

E+h
E+Bm



Ex.
185



2. In der Orgelsymphonie unter-
tend. Ein solches Charakterstück
(das die Orgel darstellend) durch
ihre ausgedehnte Länge und ihren thematischen und ton-
alen Bezug zu- und aufeinander.

Eingangssätze mit einer langsamen Einleitung werden gerne nach Art der Sonatenhauptsatzform mit ihrer Tempoangabe betitelt wie *Adagio*, *Allegro maestoso* oder auch *Introduction et agitato*. Eine Exposition im traditionellen Sinne gibt es in improvisierten symphonischen Ecksätzen nur insofern, als dass mindestens zwei Themen vorgestellt, in verschiedenen Tonarten (oft Terzbeziehung) und Variationsformen verarbeitet und gegebenenfalls miteinander kombiniert werden, dies jedoch weniger als strenge Engführung wie in der *Fuge*, sondern durch Imitation von Motiven, die den Themen entnommen wurden. Im Gegensatz zu einer sich konsequent entwickelnden *Passacaglia* z. B. finden sich in den Finalsätzen bei Cochereau und Vierne häufig temperamentvolle kontrastreiche Ausbrüche einerseits und andererseits

Summary: The outer movements of a symphony differ from the stand-alone character piece (which may well be a middle movement) in their extended length and their thematic and tonal relationship to each other.

Opening movements with a slow introduction are often titled in the manner of the main sonata form with their tempo indication, such as *Adagio*, *Allegro maestoso* or *Introduction et agitato*. An exposition in the traditional sense exists in improvised symphonic corner movements only insofar as at least two themes are introduced, processed in different keys (often thirds) and variation forms and, if necessary, combined with each other, but this less as a strict development as in the *Fugue*, but rather by imitating motives taken from the themes. In contrast to a consistently developing *Passacaglia*, for example, the final movements in Cochereau's and Vierne's works often feature spirited, contrasting outbursts on the one hand, and on the other, movements conceived with a particularly long breath and characterised by continuous semi-quavers (e. g. the *Final* of Vierne's 3rd symphony).

mit besonders langem Atem konzipierte, von durchlaufenden Sechzehntelnoten geprägte Sätze (z. B. *Final* der 3. Symphonie von Vierne).

Langsamere Mittelsätze sind mit *Intermezzo*, *Pastorale*, *Cantilène*, *Allegretto* etc. betitelt und in ihrer thematischen und formalen Gestaltung relativ frei. Bedenkt man nun die Entwicklung, die z. B. Widor in seinen zehn Orgelsymphonien beschritten hat und die in der fast einstündigen 8. Orgelsymphonie ihren opulenten Höhepunkt erreicht hat, verwundert nicht, dass die danach komponierten Symphonien *romane* und *gothique* reduziertere, der Gregorianik verpflichtete Werke sind.

Was die improvisierte Symphonie anbelangt, lassen sich meines Erachtens nur schwer weitere spezifische Kategorisierungen vornehmen, da sich ihre Form permanent weiterentwickelt.

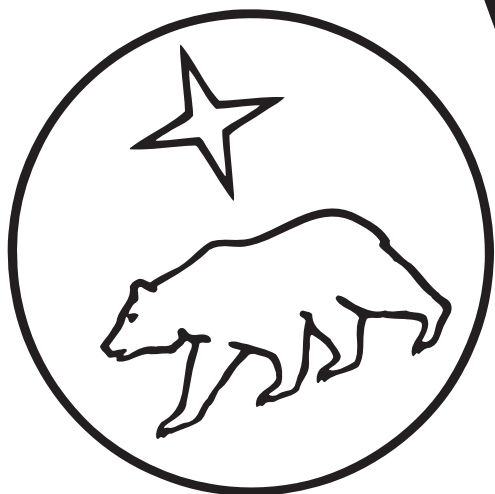
Es bleibt die ehrenvolle und dankbare Aufgabe seitens der Musizierenden, die Etablierung der Orgel als eigenständigen symphonischen Klangkörper zu stärken, der den Schatten der reinen Orchesterimitation längst verlassen hat.

Slower middle movements are entitled *Intermezzo*, *Pastorale*, *Cantilène*, *Allegretto* etc. and are relatively free in their thematic and formal design.

If we now consider the development that Widor, for example, pursued in his ten organ symphonies and which reached its opulent climax in the hour-long 8th organ symphony, it may come as no surprise that the symphonies *romane* and *gothique* composed thereafter were more reduced works committed to Gregorian music.

As for the improvised symphony, I think it is difficult to make further specific categorisations, since its form is constantly evolving.

It remains the honourable and grateful task on the part of the musicians to strengthen the establishment of the organ as an independent symphonic body of sound that has long since left the shadow of pure orchestral imitation.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

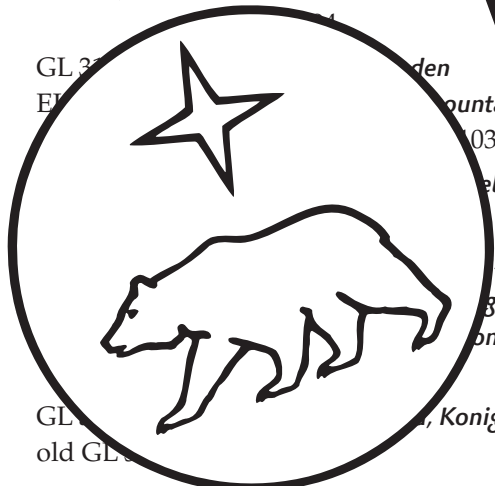
XI FINALE

1. LIEDAUSWAHL

Die in dieser Auswahl zitierten Lieder sind dem katholischen Gesangbuch *Gotteslob* (GL, Anhang Erzbistum Köln) und dem *Evangelischen Gesangbuch* (EG) entnommen.

Die englischen Lieder sind dem *New English Hymnal* entnommen, The Canterbury Press Norwich, Melody Edition, 1986, abgekürzt EH.

- GL 242, EG 45, *Adeste, fideles*
EH 30 *Herbei, o ihr Gläub'gen,*
O come, all ye faithful
Ex. 89, 90, 106, 114
- GL 170, EG 179 *Allein Gott in der Höh sei Eh*
- GL 328, EG 103 *Gelobt sei Gott*
Ex. 47
- Vgl./Cf. GL 428 *Herr, dir ist nichts verborgen*
Ex. 19–30, 32, 163
- GL 147, EG 155 *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*
Ex. 4
- EH 125, vgl./
cf. GL 322 *O filii et filiae*
Ihr Christen, singet hocheufreut
Ex. 43, 48, 49, 51, 52, 54
- Vgl./Cf. GL 339 *Ihr Christen, hoch erfreuet euch!*
Ex. 53, 152–156, 158–160, 167–174, 178,
179, 181–185



XI FINALE

1. INDEX OF HYMNS

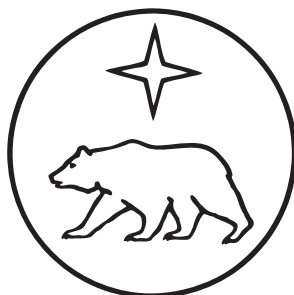
The German titles are those used in the Catholic Hymnal of the Archdiocese of Cologne, *Gotteslob*, abbreviated GL and in the Bavarian/Thüringian regional hymnal of the Evangelical (Protestant) Church of Germany, *Evangelisches Gesangbuch*, abbreviated EG.

The English titles are those used in the *New English Hymnal*, The Canterbury Press Norwich, Melody Edition, 1986, abbreviated EH.

- GL 16 *Paradisum deducant te angeli*
Ex. 105
- GL 331 *Ist das dein Erb, o Jesu Christ*
Ex. 10
- GL 227, vgl./
EG *Komm, du Heiland aller Welt*
Nun komm, der Heiden Heiland
Ex. 137–140
- GL 289, EG 85, *O Haupt voll Blut und Wunden*
EH 90 *O Sacred Head*
Ex. 7
- GL 229, EG 40 *Stille Nacht, heilige Nacht*
EH 30 *Silent night, Holy night*
Ex. 107
- GL 341, EG 126, *Veni, creator Spiritus*
EH 136 *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*
Ex. 55–62, 71–74
- GL 475, EG 421 *Verleih uns Frieden gnädiglich*
Ex. 162
- GL 320 vgl.
EG 101, EH 519 *Victimae paschali*
Christ lag in Todesbanden
Christians, to the Paschal Victim
Ex. 36–40, 42, 75
- GL 463, EG 506 *Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht*
Ex. 33–35
- GL 326, EG 100 *Wir wollen alle fröhlich sein*
Ex. 44

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.

The rights to all arrangements are held by Bärenreiter-Verlag, Kassel.

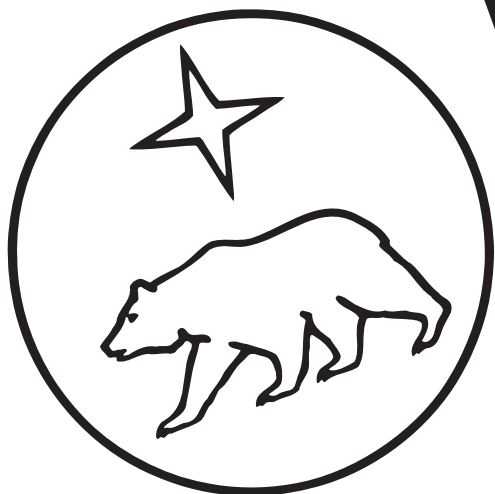
6. QUELLENANGABE DER ZITIERTEN WERKE / SOURCES OF THE WORKS CITED

Pierre Cochereau, *Symphonie improvisée*, transcribed
by Jeremy Filsell, Editions Chantraine – Dr. J. Butz
Musikverlag, Sankt Augustin 2004

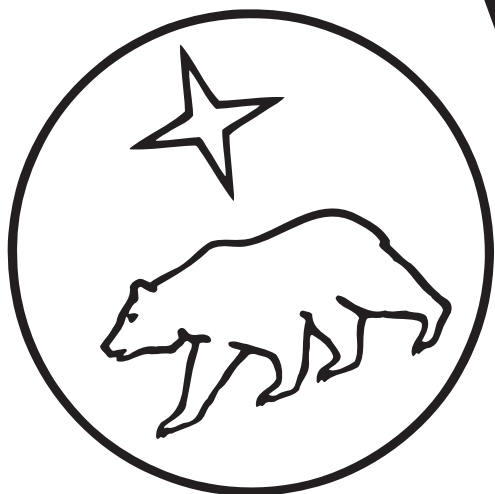
Marcel Dupré, *Variations sur un Noël*, op. 20, Alphonse
Leduc, Paris 1923

Marcel Dupré, *Trois préludes et fugues pour orgue*, op. 7/II,
Alphonse Leduc, Paris 1970

Charles Tournemire, *Précis d'exécution, de registration et
d'improvisation*, Max Eschig, Paris 1936



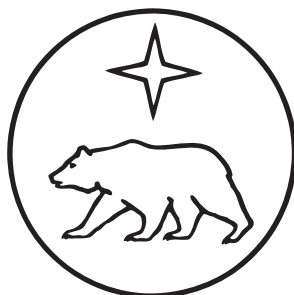
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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.