Franz Josef Stoiber

# Faszination Orgelimprovisation

# Fascination Organ Improvisation

Ein Studien- und Übungsbuch

A Study and Practice Book

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 11241

Meiner Frau Andrea und meinen Kindern Sebastian und Dorothea in Liebe gewidmet

*Lovingly dedicated to my wife Andrea and my children Sebastian and Dorothea*

© 2018 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung / Cover design: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
unter Verwendung eines Fotos von sto.E / photocase
4., revidierte Auflage / 4th, revised Printing 2024
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-56404-0

# INHALT


GEDANKEN ZUR METHODIK UND DIDAKTIK . . . . . 9

1. „EINFACH SPIELEN“ . . . . . 17

1.1. Weiße Tasten – schwarze Tasten . . . . . 17
1.1.1. Beispiele für kurze melodische Wendungen über Bordunklängen . . . . . 18
1.1.2. Ostinato – Motive – Form . . . . . 18
1.1.3. Improvisation über einen Akkord . . . . . 20
1.1.4. Intervallspiele . . . . . 21
1.1.5. Melodie: rechts, links oder mit den Füßen . . . . . 22
1.1.6. Pentatonik . . . . . 23
1.1.7. Hexatonik (Sechston- bzw. Ganztonleiter) . . . . . 25

1.2. Weitere Anregungen zum „Einfach spielen“ . . . . . 26

2. STILBEREICH 17. / 18. JAHRHUNDERT . . . . . 28

2.1. Harmonische und satztechnische Grundlagen . . . . . 28
2.1.1. Harmonische Quintpendel . . . . . 28
2.1.2. Kadenzen . . . . . 28
2.1.3. Sequenzen . . . . . 29
2.1.4. Tonleiterharmonisierung . . . . . 31
2.1.4.1. Tonleiter im Sopran / Tenor . . . . . 31
2.1.4.2. Tonleiter im Bass . . . . . 32
2.1.5. Kadenzen mit alterierten Akkorden . . . . . 32
2.1.6. Übungen nach Carl Philipp Emanuel Bach . . . . . 33
2.1.6.1. Sequenzierung von Kadenzen (I–IV–V–I) . . . . . 33
2.1.6.2. Orgelpunktharmonisierung (I–IV–VII–I) . . . . . 33
2.1.6.3. Modulationen zu den im 18. Jh. üblichen fünf Nebentoniken . . . . . 33

2.2. Figuration . . . . . 34
2.2.1. Figuration der Hauptidiome der Harmonik: Pendel – Sequenz – Kadenz . . . . . 34
2.2.2 Figuration ostinater Bässe . . . . . 36
2.2.3. Figuration vierstimmiger Liedsätze . . . . . 38
2.2.3.1. Figuration der Begleitstimmen . . . . . 38
2.2.3.2. Figuration des kompletten Satzes . . . . . 40
2.2.3.3. Figuration der Melodiestimme . . . . . 40
2.2.3.4. Figuration im Stil des Orgelbüchleins (Bach) . . . . . 41
2.2.4. Figuration von Sequenzen . . . . . 43
2.2.5. Dreistimmiger, polyphoner Satz . . . . . 46

2.3. Melodie-Lagen: Alt-c.f. . . . . 47

2.4. Formale Grundlagen . . . . . 49

2.4.1. Der vierstimmige Satz und erste Formideen . . . 49
2.4.2. Figuration / Kolorierung der Melodie . . . 50
2.4.3. Die Coda in der Choralbearbeitung . . . 51
2.4.4. Ritornellform . . . 51
2.4.5 Imitationsform . . . 56

**2.5. Großformen** . . . 59

2.5.1. Concerto . . . 59
2.5.2. Fantasia – Praeludium – Toccata . . . 63
2.5.2.1. Praeludium im süddeutschen Stil . . . 63
2.5.2.2. Praeludium im „Bachstil“ . . . 65
2.5.2.3. Praeludium / Toccata im norddeutschen Stil . . . 65
2.5.3. Passacaglia . . . 68
2.5.4. Fuge . . . 72
2.5.5. Thema und Variationen . . . 77
2.5.6. Französische Suite . . . 81
2.5.6.1. Plein Jeu (Plain Chant) . . . 81
2.5.6.2. Duo . . . 82
2.5.6.3. Trio (mit zwei Oberstimmen) . . . 83
2.5.6.4. Basse de Trompette . . . 83
2.5.6.5. Récit de Nazard . . . 84
2.5.6.6. Cromorne en Taille . . . 84
2.5.6.7. Dialogue sur les Grands Jeux . . . 84

**3. STILBEREICH 19. JAHRHUNDERT** . . . 87

**3.1 Harmonische Grundlagen** . . . 87

3.1.1. Lineare Stimmführung (Dezimensatz) . . . 87
3.1.2. Harmoniependel mit Mollanleihen – Plagalauflösungen . . . 88
3.1.3. Kadenzen . . . 89
3.1.4. Sequenzen (tonal und real) . . . 90
3.1.5. Dissonanzhäufung . . . 94

**3.2 Formale Grundlagen** . . . 95

3.2.1. Thema und Kommentar . . . 95
3.2.2. Sonatensatzformen . . . 96
3.2.2.1. Dreiteilige Liedform – Andante . . . 96
3.2.2.2. Sonatenhauptsatzform – Allegro . . . 98
3.2.2.3. Scherzo . . . 103
3.2.2.4. Adagio . . . 104
3.2.2.5. Finale . . . 104
3.2.3. Choralbearbeitungen . . . 108
3.2.3.1. Der vierstimmige Choralsatz . . . 108
3.2.3.2. Ritornellform . . . 108
3.2.3.3. Choralfantasie . . . 110
3.2.3.4. Choralbearbeitung in Sonatensatzform . . . 113
3.2.4. Passacaglia . . . 116
3.2.5. Fantasie / Toccata im Stil von Max Reger . . . 116

4. STILBEREICH 20. / 21. JAHRHUNDERT . . . . . 119

**4.1. Postromantik – Impressionismus** . . . . . 119

4.1.1. Harmonische Bausteine . . . . . 119

4.1.1.1. Drei- und Vierklangsmixturen in verschiedenen Distanzen . . . . . 119

4.1.1.2. Nonenakkorde (akustisch, Moll, groß, klein) . . . . . 119

4.1.1.3. Akustischer Tredezimakkord, Doppelterzakkord . . . . . 120

4.1.1.4. Akkordverbindungen (distanziell, quintfällig) . . . . . 121

4.1.1.5. Alpha-Akkordik . . . . . 122

4.1.1.6. Skalen (Pentatonik, Ganzton, akustisch, Halbton – Ganzton) . . . . . 123

4.1.2. Anregungen für die Improvisation . . . . . 124

**4.2. Olivier Messiaen** . . . . . 128

4.2.1. Zweiter Modus . . . . . 128

4.2.2. Dritter Modus . . . . . 132

4.2.3. Vierter Modus . . . . . 132

4.2.4. Siebter Modus . . . . . 133

4.2.5. Modusunabhängige Akkorde . . . . . 134

**4.3. Deutsche Moderne (Hindemith, Genzmer, Schroeder) – Neomodalität** . . . . . 135

4.3.1. Harmonische Bausteine . . . . . 136

4.3.1.1. Dreiklänge mit Quartenakkorden . . . . . 136

4.3.1.2. Kadenz mit pentatonischen Akkorden . . . . . 136

4.3.1.3. Quintpendel mit pentatonischen Akkorden . . . . . 137

4.3.1.4. Terzpendel mit pentatonischen Akkorden . . . . . 137

4.3.1.5. Neomodale Kadenzen . . . . . 138

4.3.1.6. Wege zum neomodalen Satz . . . . . 138

4.3.1.7. Spielfiguren für Choralbearbeitungen und freie Improvisationen . . . . . 140

4.3.1.8. Zwei Choralbarbeitungen mit ostinaten Spielfiguren . . . . . 141

4.3.2. Weitere Anregungen für die Improvisation . . . . . 143

**4.4. Themen für die Improvisation** . . . . . 145

**4.5. Improvisation mit freitonalen Themen** . . . . . 150

# CONTENTS


THOUGHTS ON METHODOLOGY AND DIDACTICS . . . . . 9

1. "JUST PLAY" . . . . . 17

**1.1. White keys – black keys** . . . . . 17

1.1.1 Examples for short melodic phrases above drones . . . . . 18
1.1.2 Ostinato – Motifs – Form . . . . . 18
1.1.3 Improvisation above one chord . . . . . 20
1.1.4. Playing with intervals . . . . . 21
1.1.5. Melody: to be played in the right hand, left hand or in the pedals . . . . . 22
1.1.6. Pentatonic harmony . . . . . 23
1.1.7. Hexatonic harmony (whole-tone scale) . . . . . 25

**1.2. Further ideas for "Just play"** . . . . . 26

2. STYLISTIC PERIOD 17TH / 18TH CENTURY . . . . . 28

**2.1. Harmonic and compositional basics** . . . . . 28

2.1.1. Harmonic pendulum of the fifth . . . . . 28
2.1.2. Cadences . . . . . 28
2.1.3. Sequences . . . . . 29
2.1.4. Harmonisation of the scale . . . . . 31
2.1.4.1. Scale in the soprano / tenor . . . . . 31
2.1.4.2. Scale in the bass . . . . . 32
2.1.5. Cadences with altered chords . . . . . 32
2.1.6. Exercises according to Carl Philipp Emanuel Bach . . . . . 33
2.1.6.1. Sequencing of cadences (I–IV–V–I) . . . . . 33
2.1.6.2. Pedal point harmonisation (I–IV–VII–I) . . . . . 33
2.1.6.3. Modulating to the five secondary keys customary in the 18th century . . . . . 33

**2.2. Figuration** . . . . . 34

2.2.1. Figuration of the principle idioms of harmony: pendulum – sequence – cadence . . . . . 34
2.2.2 Ground bass figuration . . . . . 36
2.2.3. Figuration of four-part hymn harmonisations . . . . . 38
2.2.3.1. Figuration of the accompaniment . . . . . 38
2.2.3.2. Figuration of all four voice parts . . . . . 40
2.2.3.3. Figuration of the melody . . . . . 40
2.2.3.4. Figuration in the Orgelbüchlein style (Bach) . . . . . 41
2.2.4. Figuration of sequences . . . . . 43
2.2.5. Three-part polyphonic texture . . . . . 46

**2.3. Playing the melody in different voice parts: alto-C.F.** . . . . . 47

**2.4. Introduction to musical form** . . . . . 49

2.4.1. Four-part harmony and simple form ideas . . . 49
2.4.2. Figuration / ornamentation of melodies . . . 50
2.4.3. The coda of chorale preludes . . . 51
2.4.4. Ritornello form . . . 51
2.4.5 Imitation form . . . 56

**2.5. Large forms** . . . 59

2.5.1. Concerto . . . 59
2.5.2. Fantasia – Prelude – Toccata . . . 63
2.5.2.1. Prelude in the South German style . . . 63
2.5.2.2. Prelude in the "style of Bach" . . . 65
2.5.2.3. Prelude / Toccata in the North German style . . . 65
2.5.3. Passacaglia . . . 68
2.5.4. Fugue . . . 72
2.5.5. Theme and variations . . . 77
2.5.6. French Suite . . . 81
2.5.6.1. Plein Jeu (Plain Chant) . . . 81
2.5.6.2. Duo . . . 82
2.5.6.3. Trio (with two upper voices) . . . 83
2.5.6.4. Basse de Trompette . . . 83
2.5.6.5. Récit de Nazard . . . 84
2.5.6.6. Cromorne en Taille . . . 84
2.5.6.7. Dialogue sur les Grands Jeux . . . 84

**3. STYLISTIC PERIOD 19TH CENTURY** . . . 87

**3.1. Harmonic basics** . . . 87

3.1.1. Linear voice leading (extensive use of the interval of the 10th) . . . 87
3.1.2. Harmonic pendulum with borrowed minor chords – plagal resolutions . . . 88
3.1.3. Cadences . . . 89
3.1.4. Sequences (tonal and real) . . . 90
3.1.5. Dissonance clusters . . . 94

**3.2. Introduction to musical form** . . . 95

3.2.1. Theme and commentary . . . 95
3.2.2. Sonata forms . . . 96
3.2.2.1. Ternary song form – Andante . . . 96
3.2.2.2. Sonata form – Allegro . . . 98
3.2.2.3. Scherzo . . . 103
3.2.2.4. Adagio . . . 104
3.2.2.5. Finale . . . 104
3.2.3. Chorale preludes . . . 108
3.2.3.1. Chorale harmonisation in four parts . . . 108
3.2.3.2. Ritornello form . . . 108
3.2.3.3. Chorale fantasy . . . 110
3.2.3.4. Chorale preludes in Sonata form . . . 113
3.2.4. Passacaglia . . . 116
3.2.5. Fantasy / Toccata in the style of Max Reger . . . 116

4. STYLISTIC PERIOD 20TH / 21ST CENTURY . . . . . 119

4.1. Post-Romanticism – Impressionism . . . . . 119

4.1.1. Harmonic building blocks . . . . . 119

4.1.1.1. Parallel triads and tetrads (mixtures) moving in different intervallic steps . . . . . 119

4.1.1.2. Ninth chords (acoustic, minor triad basis, major, minor) . . . . . 119

4.1.1.3. Acoustic thirteenth chord, Double third chord . . . . . 120

4.1.1.4. Chord progressions (distance harmony, cycle of fifths) . . . . . 121

4.1.1.5. Alpha chords . . . . . 122

4.1.1.6. Scales (pentatonic, whole-tone, acoustic, semi-tone – whole-tone) . . . . . 123

4.1.2. Ideas for improvisation . . . . . 124

4.2. Olivier Messiaen . . . . . 128

4.2.1. Second mode . . . . . 128

4.2.2. Third mode . . . . . 132

4.2.3. Fourth mode . . . . . 132

4.2.4. Seventh mode . . . . . 133

4.2.5. Chords not linked to modes . . . . . 134

4.3. German Modernism (Hindemith, Genzmer, Schroeder) – Neomodality . . . . . 135

4.3.1. Harmonic building blocks . . . . . 136

4.3.1.1. Triads combined with quartal chords . . . . . 136

4.3.1.2. Cadence with pentatonic chords . . . . . 136

4.3.1.3. Pendulum of the fifth with pentatonic chords . . . . . 137

4.3.1.4. Pendulum of the third with pentatonic chords . . . . . 137

4.3.1.5. Neomodal cadences . . . . . 138

4.3.1.6. Approaches to neomodal harmony . . . . . 138

4.3.1.7. Motifs / figures for chorale preludes and free improvisations . . . . . 140

4.3.1.8. Two chorale preludes with ostinato motifs . . . . . 141

4.3.2. Further ideas for improvisation . . . . . 143

4.4. Improvisation themes . . . . . 145

4.5. Improvisation on free-tonal themes . . . . . 150

# GEDANKEN ZUR METHODIK UND DIDAKTIK
# THOUGHTS ON METHODOLOGY AND DIDACTICS

Dass Improvisation gelehrt und gelernt werden kann, darüber gibt es durchaus kontroverse Ansichten. Einigkeit herrscht in dem Punkt, dass die Begabung eine entscheidende Rolle spielt! Auch darin wird zugestimmt, dass ein „gewisses Handwerk“ gelernt werden kann. Äußerungen namhafter Musiker zur Methodik sind sehr aufschlussreich und lassen doch trotz aller Vielfalt grundsätzliche Aspekte der Didaktik erkennen.

**Herbert Wiedemann:**
„Das Gestalten von inneren Klangvorstellungen am Instrument, das Vergleichen der musikalischen Idee mit dem hörbaren Ergebnis sind eine der wichtigsten Grundlagen für eine gezielte Improvisation.“
(Impulsives Klavierspiel,
Gustav Bosse Verlag Kassel, S. 6)

**Jos van [illegible]:**
„Be[illegible]visation, sollte man sic[illegible]
i[illegible]orstelle[illegible], in [illegible]an
[illegible]der A[illegible]nd Weise,
[illegible]gegangen und be-
[illegible]rechen, [illegible]st spät[illegible]
[illegible]visieren [illegible]lernen
[illegible]den; man muss [illegible]e
[illegible]rzunehmen, [illegible]dass in
s[illegible]nderheiten neu entdecken

**7 Thesen von Jos van der Kooy:**
1. Jeder Musiker kann improvisieren lernen, vorgesetzt, er widmet dem *Üben* des Improvisierens genügend Zeit.
2. Das Erwecken und Entwickeln des *auditiven Aspekts* des Improvisierens verlangt große Aufmerksamkeit. Übungen mit Klängen sind für die Umsetzung einer innerlichen Klangvorstellung in Griffe und deren Speicherung im motorischen Gedächtnis notwendig.
3. *Inspiration* „überkommt“ einen nicht; Inspiration muss gesucht und gefunden werden. Dient ein Lied als Vorlage zu einer Improvisation, kann beispielsweise der Text eine hilfreiche Inspirationsquelle für Ideen darstellen.
4. Viele Improvisationen scheitern, weil der Improvisator versäumt hat, sich vor Beginn der Improvisation ein

Whilst the issue of whether improvisation can be taught or studied is a controversial one, there seems to be a common understanding that talent plays a crucial role. However, it is also commonly accepted that a “certain level of craftsmanship” can be learned. Quotes by famous musicians on the topic of methodology can be revealing and disclose – despite the many different approaches – some fundamental aspects about the didactics of improvisation.

**Herbert Wiedemann:**
“The shaping of the imagined sound at the instrument, the comparing of the musical idea with the audible result is one of the most important aspects of purposeful improvising.”

**Jos van der Kooy:**
“When beginning with an improvisation one should always imagine a specific situation in which one improvises.”
“ … the comparison with the way a child learns a language should be explored and observed: first, listening and speaking, then later reading and writing … In order to learn improvisation, one must become a child again; one must learn again to see things in a new light, must be able to discover and see new things in what one has become accustomed to.”

**7 Theses by Jos van der Kooy:**
1. Every musician can learn how to improvise, provided he spends enough time on practising improvisation.
2. The discovery and development of the aural aspect of improvisation requires a lot of attention. Practising with sounds is necessary for the improviser to be able to translate the internally imagined sound into finger movements and to save this in the muscular memory of the brain.
3. One is not simply “overcome” by Inspiration; inspiration must be sought and found. If a hymn is the basis for one’s improvisation, one could for instance use the hymn text as a source of ideas.
4. Many improvisations fail because the improviser has not set himself a clear goal beforehand. The goal should be a realistic one in regard to one’s skill. Limitation is the key word here.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

deutliches Ziel zu setzen. Dieses Ziel sollte realistisch im Bezug auf das Können gewählt werden. *Einschränkung* ist hierbei ein Schlüsselwort.
5. Um musikalische Prozesse in Bewegung zu setzen, ist eine Sicht auf die Entwicklungsmöglichkeiten von *Motiven* sehr wichtig. Besondere Aufmerksamkeit verlangt der *Rhythmus* der Motive.
6. Zu viel Fixierung auf die Form führt zu uninspiriertem Spiel. Es ist wichtig, sich immer wieder bewusst zu werden, was man mit seiner Musik aussagen möchte, welche *Geschichte* man erzählen möchte, und dabei eine Form auszusuchen, die den Bezug dazu beim Zuhörer optimal herzustellen vermag.
7. Musiktheorie kann in diesem Zusammenhang mit beim Kursteilnehmer auftretenden Problemen behandelt werden – die induktive Methode.

„Beim Unterrichten des Improvisierens ist es wichtig, eine gute Balance zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Kreativität und Handwerk zu finden."
(Theorien des Improvisierens, S. 179 ff)

**Hans Haselböck:**
„Von [illegible]her kennt der Studierende die [illegible] und Kontrapunkt. Die Improvisation versucht [illegible], hier [illegible]." …
[illegible]lfgang Stumme, S. 27)

[illegible]enntnisse alter Musik [illegible]nd der Zielsetzung [illegible]hrung in gewisse Kom-

[illegible]ehrgang für Kirchenmusiker, [illegible]. Forberg Musikverlag, Heft I, S. 2)

**Thierry Mechler:**
„Eine gute Improvisation muss man erklären und analysieren können." (Kurs in Bayreuth am 30. 10. 2015)

**Thierry Escaich** (in einem Gespräch mit dem Verfasser über Improvisationsunterricht am 13. Januar 2016):
„Beim Unterricht beginne ich mit ‚Thema und Variationen' und ‚Passacaglia', um die Ornamentierung/Figuration zu entwickeln, und mit einer kleinen A-B-A-Form mit ‚freiem' Thema, um das Gefühl für Perioden und Form zu fördern."
„Bei Improvisationsstudien geht es immer um die Entwicklung der Verbindung von Gehör und Finger."
„Sehr wichtig ist die Harmonie und die Figuration derselben! Für Entwicklungspassagen – ganz gleich in

5. In order to initiate a musical flow, one needs to explore different ways in which motifs can be developed. The rhythmic structure of motifs requires particular attention.
6. Too much focus on form leads to uninspired playing. It is important to constantly remind oneself what the story is one wants to tell. Then, one needs to find a form which communicates that story best with the audience.
7. Music theory can be instilled whilst trying to solve the difficulties of a student inimprovisation – the inductive method.

"When teaching improvisation it is important to find a good balance between [illegible]otion and reason, between creativity and craftsmanship."

**Hans Haselböck:**
"In music theory, the student is accustomed to the idea of harmony and counterpoint being completely separate. In improvisation one attempts to put those two back together."

**Günter Berger:**
"In any case, it is assumed that the student has [illegible] knowledge of classical music. … Given the ultimate goal, this also includes the basics of compositional techniques."

**Thierry Mechler:**
"For an improvisation to be good, one must be able to explain and analyse it."

**Thierry Escaich** (in a conversation with the author on the topic of teaching improvisation, 13th January 2016):
"During a lesson, I would start with a 'Theme and Variations' and a 'Passacaglia' in order to help develop the student's figuration technique. I would then move on to a small A-B-A form with a free theme to develop a sense for equal phrase lengths and form."
"Studying improvisation is always about developing the connection between the inner musical ear and the fingers."
"Harmony and harmonic figuration are very important! For developments – regardless in which style – I write down one or two harmonic progressions. The student then first transposes the progression, includes a motif (figuration) and then also plays the progression with a lighter/figurated texture (e.g. in the style of a Scherzo) and transposes it without changing the harmony. Many struggle particularly with the latter!"

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

welchem Stil – schreibe ich dem Schüler eine oder zwei Harmonieverbindungen auf: Diese soll er zunächst versetzen/transponieren, dann mit einem Motiv verbinden (figurieren) und auch in einem aufgelösten/figurierten Satz (z. B. für ein Scherzo) spielen und transponieren, ohne die Harmonie explizit zu greifen. Letzteres fällt vielen sehr schwer!“
„Ich gebe dem Schüler eine ‚neue‘ (die er nicht kennt!) Harmonie: damit soll er eine Improvisation entwickeln und dadurch sein Klangrepertoire erweitern.“

**Zsolt Gárdonyi:**
… Alphabet → Orthographie → Grammatik → Syntax → Stil → Poesie …

**Pierre Cochereau:**
Improvisation ist die Kunst der Illusion.

**Marcel Dupré:**
Die Frau von Marcel Dupré zu einem Besucher am Samstag Nachmittag: „Kommen Sie herein. Marcel übt gerade seine Improvisationen für morgen und ist gleich fertig.“

“I give the student a ‘new’ harmony (chord/progression) – one he doesn’t know already: he then has to create an improvisation, thus developing his harmonic repertoire.”

**Zsolt Gárdonyi:**
… alphabet → orthography → grammar → syntax → style → poetry …

**Pierre Cochereau:**
Improvisation is the illusionist’s art.

**Marcel Dupré:**
Marcel Dupré’s wife once said to a visitor on a Saturday afternoon: “Come in! Marcel is practising his improvisations for tomorrow and should be finished soon.”

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

## FAZIT FÜR DIE DIDAKTIK DER IMPROVISATION
## PRACTICAL CONCLUSIONS OF IMPROVISATION – CONCLUSION

- Improvisation ist lernbar
- Improvisation erfordert Übung
- Improvisation setzt bestimmte Kenntnisse voraus
- Improvisation erfordert innere Hörbereitschaft, eine Ton- und Klangvorstellung, klare musikalische Absichten, eine „Vision“

- It is possible to learn improvisation
- Improvisation requires practice
- Improvisation requires a certain type of knowledge beforehand
- Improvisation requires an internal musical ear, clear imagination of notes and sound, clear musical intentions, a “vision”.

## ASPEKTE AUS DER EIGENEN UNTERRICHTSPRAXIS
## PERSONAL TEACHING EXPERIENCE:

- Anregungen, positive, konstruktive Hinweise, aber keine Verbotsregeln (z. B. das berühmte „Parallelenverbot“; schon in alten Traktaten wird stattdessen positiv von „Varietas“ in der Stimmführung gesprochen)
- **Verbote hemmen die Kreativität**
- Eine Vision („message“) haben: Freude – Trauer – Mystik – Lebendigkeit – Licht – Dunkel (Die Wahl der Registrierung hat für die Inspiration eine große Bedeutung!)
- Klarheit und Charakter in der Melodie, Rhythmik und Harmonik
- Klarer Unterrichtsaufbau von Stunde zu Stunde (Heft führen lassen!)

- Give helpful suggestions; positive, constructive hints instead of strict rules and restrictions (for example the infamous “prohibition of consecutive fifths”; even some historical treatises take a more relaxed view on this: one can read about “varietas” in voice leading instead)
- **Prohibitions block creativity**
- Have a vision (“message”): Joy – Sorrow – Mysticism – Vitality – Light – Darkness (the choice of registration has a big knock-on effect on inspiration!)
- Always maintain clarity and character in melody, rhythm and harmony
- Have a clear lesson plan for every lesson (students to keep notes!)

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

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



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

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

Zudem sei auf das Hörstudium von auf Tonträger aufgezeichneten Improvisationen hingewiesen!
Römische Ziffern bezeichnen die Stufe der jeweiligen Tonart, arabische Ziffern bezeichnen den Akkordinhalt.
Die Nummernangabe der Lieder bezieht sich auf das katholische Gotteslob (GL).

Finally, listening to recorded improvisations is highly recommended!
Roman numerals indicate the degree of the respective key; Arabic numerals indicate the type of chord. The hymn numbers refer to the German Catholic Hymnal "Gotteslob" (GL).

### Vokabular / Begriffe

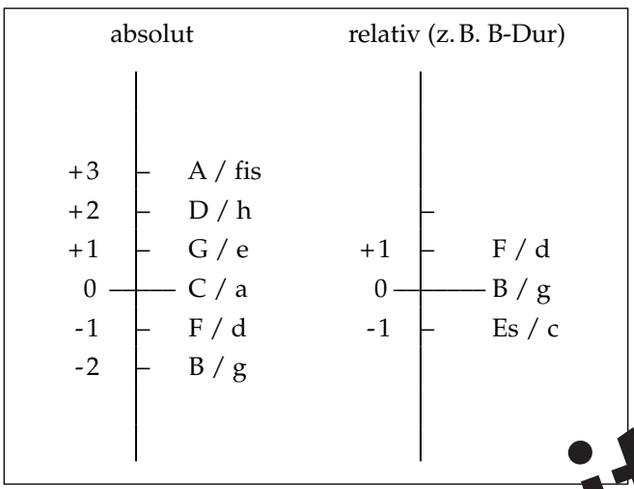
- **Harmonisches Pendel**
  Als harmonisches Pendel bezeichnet man die Abfolge von drei Akkorden, von denen der erste und dritte identisch sind: z. B. C – G – C. Harmonische Pendel sind in jeder Epoche Grundbausteine der Harmonik.
- **authentisch – plagal**
  Analog der authentischen (V–I) und der plagalen Kadenz (IV–I) können in der tonalen Musik Akkordverbindungen als authentisch oder plagal qualifiziert werden: Fallende Quint-, Terz- und Septimverbindungen (sowie ihre steigenden Komplementärintervalle) sind authentisch (z. B. V–I, I–VI, IV–V), steigende Quint-, Terz- und Septimverbindungen (sowie ihre fallenden Komplementärintervalle) sind plagal (z. B. IV–I, I–V, VII–IV).
- **Plagale Auflösung**
  Anstatt einer authentischen Auflösung [illegible] verminderter Septimakkord
  [illegible] – g
  [illegible]kkord
  [illegible]erbindung wird [illegible]
  [illegible]er/sie einen Leitton/ [illegible]es folgenden Akkordes be[illegible]
- **Quintensäule**
  Die Quintensäule ist eine Art aufgebogener (zur einer Geraden oder einem Thermometer mit plus- und minus-Angaben) Quintenzirkel.
  Absolut verwendet befinden sich C-Dur bzw. a-Moll an der Position O, wegen der fehlenden Vorzeichen. Von hier aus bezeichnen die steigenden Positionen (+1, +2, +3 etc.) die Anzahl der Kreuze, die fallenden Positionen (-1, -2, -3 etc.) die Anzahl der B. So deutet z. B. +1 auf die Tonarten G-Dur und e-Moll: sie sind ein Kreuz/eine Quinte von C-Dur entfernt.
  Relativ verwendet ist die Tonart eines Stückes oder einer Improvisation die 0-Ebene: So heißen z. B. in der Tonika D-Dur die Tonarten, die eine Quinte darüber (+1) liegen, A-Dur und fis-Moll (Oberquinttonarten), die Tonarten, die eine Quinte darunter (-1) liegen, G-Dur und e-Moll (Unterquinttonarten).

### Vocabulary / terminology

- **Harmonic Pendulum**
  A harmonic pendulum is a sequence of three chords whereby the first and third chords are identical, e.g. C – G – C. In each music period, harmonic pendulums form the basis of harmony.
- **Authentic – plagal**
  Similarly to authentic (V–I) and plagal cadences (IV–I), chord progressions can be classified as authentic or plagal within tonal music: Chord progressions descending by a fifth, third or seventh (as well as their ascending complementary intervals) are considered authentic progressions (e.g. V–I, I–VI, IV–V); Chord progressions ascending by a fifth, third or seventh (as well as their descending complementary intervals) are considered plagal progressions (e.g. IV–I, VII–IV, I–V).
- **Plagal resolution**
  Instead of resolving a chord (for instance a diminished seventh chord) authentically, it is resolved plagally: Authentic resolution: F sharp diminished seventh – G Minor
  Plagal resolution: F sharp diminished seventh – E flat Major first inversion
- **Dominant**
  A chord or a chord progression is dominant if it contains a leading-note leading to the root of the following chord.
- **Pillar of fifths**
  The pillar of fifths is essentially a straightened circle of fifths, resembling a thermometer chart.
  *Absolute*: the key of C Major and A Minor are situated at position 0 (no accidentals). Starting from here, the ascending positions (+1, +2, +3 etc.) indicate an increase of sharps, the descending positions (-1, -2, -3 etc.) an increase of flats.
  For instance, +1 indicates the keys of G Major and E Minor: they are both one sharp/one fifth away from C Major.
  *Relative*: the main key (for instance D Major) of a piece of music/your improvisation is at position 0. Thus, the keys a fifth above (+1) are A Major and F sharp Minor (upper fifth keys), the keys a fifth below (-1) are G Major and E Minor (lower fifth keys).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

**Quintensäule / Pillar of fifths**




- **Ober- und Unterquinttonart (+1/-1)**
  s. Quintensäule
- **Mollanleihe**
  Ein Akkord wird aus der gleichnamigen Molltonart „ausgeliehen“: z. B. C-Dur – f-Moll – C-Dur. Der f-Moll-Akkord ist aus der c-Moll-Tonart gleichnamig/„ausgeliehen“.
- **Di[illegible]inzip**
  [illegible] Tonalitätsbeziehungen [illegible]
  [illegible]nten einer Oktave. Eine [illegible]
  [illegible]drei große Terzen, vier [illegible]
  [illegible] und [illegible] Halbtöne
  [illegible]der Oktave C – C in
  [illegible]en)
  [illegible]rzen)
  [illegible]ztöne)
  12 [illegible]

Distanzielle Strukturen in der Harmonik führen zur Auflösung der diatonischen Tonalität.

- **Akustisch / akustische Skala**
  „Akustisch“ bezeichnet in der Harmonielehre den Tonvorrat der Partialtonreihe vom 8. bis 14. Teilton: c – d – e – fis – g – a – b.
  Akkorde und Skalen, die auf diesen Tonvorrat Bezug (auch transponiert!) nehmen, werden als akustisch bezeichnet. Im Unterschied zur Dur-Skala ist die 4. Stufe erhöht („lydische Quarte“) und die 7. Stufe erniedrigt („mixolydische Septime“).

- **Upper and lower fifth key (+1/-1)**
  See the [illegible] chart of fifths
- **Borrowed (minor) chords**
  A major chord is replaced by its counterpart in the parallel minor key: C Major – C Minor – C Major. The F Minor chord is taken (“borrowed”) from the key of C Minor.
- **Distance harmony**
  Chord progressions or key relationships can be based on equal interval parts within an octave. An octave can be made up of two tritones, three major thirds, four minor thirds, six whole tones and twelve semitones. Please find below a breakdown of an octave in minor thirds: C – E flat – F sharp – A.

  2 × 6 semitones (tritones)
  3 × 4 semitones (major thirds)
  4 × 3 semitones (minor thirds)
  6 × 2 semitones (whole-tones)
  12 × 1 semitone

Distance harmony / intervallic structures in harmony lead to a disintegration of diatonic tonality.

- **Acoustic/Acoustic scale**
  The term “acoustic” (in regard to harmony) refers to a scale made up of notes 8 to 14 of the harmonic series: c – d – e – f sharp – g – a – b flat.
  Chords and (transposed) scales based on this scale are called “acoustic”. Another way of looking at it: the acoustic scale is a major scale with a sharpened fourth degree (“Lydian fourth”) and a flattened seventh degree (“Mixolydian seventh”).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

**Abkürzungen:**

| | |
|---|---|
| LH: | Linke Hand |
| RH: | Rechte Hand |
| c.f.: | Cantus firmus (Liedmelodie) |
| ped.: | Pedal |
| GL: | Gotteslob (Aktuelles, katholisches Gesangbuch) |
| II: | Akkord auf der zweiten Stufe |
| V6: | 5. Stufe als Sextakkord |
| 0/P: | Parallele auf der derselben Quintebene, also Tonikaparallele |
| +1: | Oberquinttonart (z. B. in C-Dur: G-Dur; in a-Moll: e-Moll) |
| -1: | Unterquinttonart |
| -1/P: | Paralleltonart der Unterquintebene |
| KP: | Kontrapunkt |
| KS: | Kontrasubjekt |
| TH: | Thema |
| Kom: | Kommentar |
| T: | Takt |
| s.: | siehe |
| vgl.: | vergleiche |
| M7: | ßer Septimakkord |
| HT: | |
| G | |

**Abbreviations:**

| | |
|---|---|
| left hand | |
| right hand | |
| cantus firmus (hymn/chorale melody) | |
| pedal | |
| Gotteslob (new hymnal of all German-speaking Catholic dioceses (except Switzerland). | |
| Supertonic chord | |
| Dominant chord, first inversion | |
| Parallel key: | |
| Submediant (in major); median (in minor) | |
| upper fifth key (e.g. in C major: G major; in A minor: E minor) | |
| lower fifth key | |
| Parallel key a fifth below | |
| counterpoint | |
| counter-subject | |
| theme | |
| commentary | |
| bar | |
| see | |
| compare with | |
| dominant chord with major seventh | |
| semitone | |
| double-tone | |
| inversion | |

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

**m für Anfänger)**

**Further practice material (particularly suitable for beginners):**

Tonsatz – Impr
egensburg

Franz Josef Stoiber, Gehörbildung – Tonsatz – Improvisation. Ein Übungsbuch, ConBrio Regensburg

**tur:**

**Further Reading:**

Johann Sebastian Bach, 389 Choralgesänge, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Bach-Schemelli, Geistliche Lieder und Arien, C. F. Peters
Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Herbert Wiedemann, Impulsives Klavierspiel, Gustav Bosse Verlag, Kassel
Wolfgang Stumme (Hg.), Über Improvisation, Schott, Mainz
Manfred Novak (Hg.), Theorien des Planyversums, LIT Verlag, Wien
Honegger / Massenkeil, Das große Lexikon der Musik, Herder, Freiburg
Hermann J. Busch (Hg.), Zur Interpretation der französischen Orgelmusik, Merseburger, Kassel

Johann Sebastian Bach, 389 Choralgesänge, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Bach-Schemelli, Geistliche Lieder und Arien, C. F. Peters
Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Herbert Wiedemann, Impulsives Klavierspiel, Gustav Bosse Verlag, Kassel
Wolfgang Stumme (Hg.), Über Improvisation, Schott, Mainz
Manfred Novak (Hg.), Theorien des Planyversums, LIT Verlag, Wien
Honegger / Massenkeil, Das große Lexikon der Musik, Herder, Freiburg
Hermann J. Busch (Hg.), Zur Interpretation der französischen Orgelmusik, Merseburger, Kassel

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

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



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

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

# 1 „EINFACH SPIELEN“ / “JUST PLAY”

„Einfach spielen“: Zunächst geht es darum, ohne viel Theorie, ohne viele Vorgaben oder Regeln zu musikalischen Aussagen zu kommen, sich auf das Hören und Spielen zu konzentrieren.

“Just play”: Initially, it is more helpful to make music without being burdened by too many rules or theory. Just focus on listening and playing.

## 1.1. WEISSE TASTEN – SCHWARZE TASTEN (S. PENTATONIK 1.1.6.)
## WHITE KEYS – BLACK KEYS (SEE PENTATONIC 1.1.6.)

Die Beschränkung auf schwarze oder weiße Tasten ermöglicht ein klar umrissenes „Spielfeld“: Jede der sieben weißen Tasten (c – h) kann als Bezugston/Grundton aufgefasst werden, so dass sieben unterschiedliche Skalen/Modi zur Verfügung stehen.

Using black and white keys only helps creating a clearly defined “playing field”: each of the seven white keys (c – h) can be regarded as the tonic, thus resulting in seven different scales/modes.

Bärenreiter Leseprobe Sample page




- Über Bordunklängen und gleichbleibenden Begleitfiguren (Ostinato) können melodische Motive entwickelt werden. Das Singen und Nachspielen der kleinen Melodiefloskeln fördert die Tonvorstellung. Anregend
- Develop melodic motifs above drones or repeating accompaniment figures (ostinato). The singing and playing of short melodic snippets helps improve the musical imagination. Another source of inspiration

kann die Gestaltung nach rhetorischen Prinzipien (Frage – Antwort, Sequenzierungen, Kontraste, Wiederholungen) sein. Knappe musikalische Gesten, die leicht wiederholbar sind (Gedächtnisschulung!), schaffen Form!

is basing one's improvisation on rhetorical principles (question – answer, sequences, contrasts, repeats). Concise musical statements are easy to repeat (memory training!) and give structure!

### 1.1.1. Beispiele für kurze melodische Wendungen über Bordunklängen
### Examples for short melodic phrases above drones



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Wechseln Sie den modalen Bezugston in Ihren Improvisationen: z. B. in C (Jonisch) oder F (Lydisch)!

- Change the position of the modal tonic in your improvisations: e.g. play in C (Ionian) or F (Lydian)!

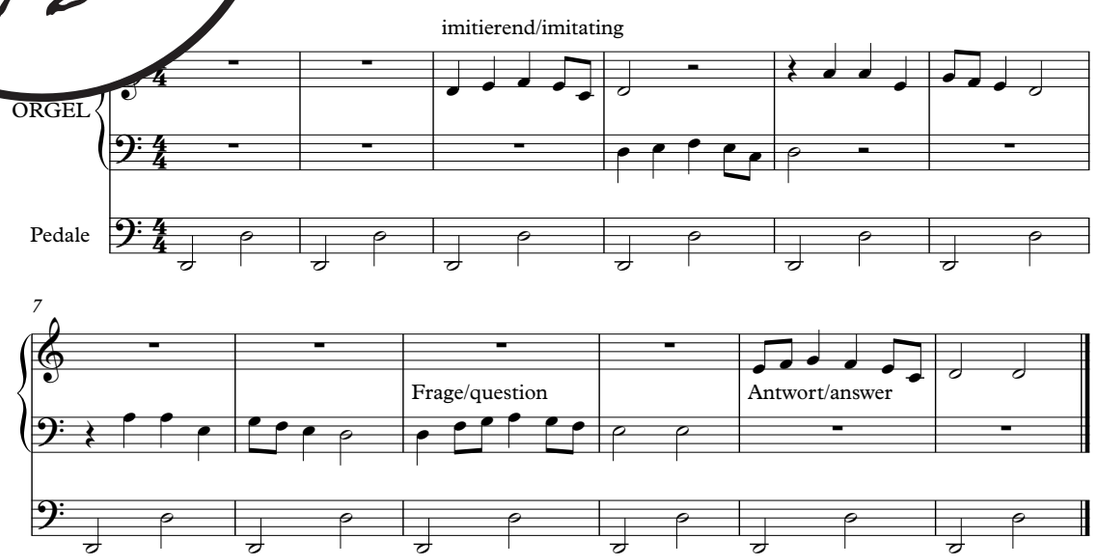
### 1.2. Ostinato (Motive – Form) / Ostinato – Motifs – Form

e Akkord- oder Melo- zu stabilisieren; die odiefiguren (Motiven -Form) entstehen.

Ostinatos (pedal points, repeating chord progressions or melodic phrases) help establish a metre; the repetition of concise melodic figures (motifs, "themes") help create form (e.g. A–B–A form).

**er Hand:**

**Dialogue between right and left hand:**



**Bordunbässe mit Imitationen:**

**Bass drones with imitations:**




**Dorisches Pendel-Ostinato mit der Entwicklung einer Kantilene:**

**Dorian pendulum-ostinato with development of a Cantilena:**




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

– 2 Hal[illegible] helfen
eln!

Rhythmic patterns (e.g. four crotchets – two minims) help create equal phrase lengths!

Jo

**Ionian "Aria":**



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.

Toccata




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 1.1.4. Intervallspiele / Playing with intervals

Die Kombination unterschiedlicher Intervalle kann zu interessanten Klangergebnissen führen. Klangliche Härten, die nicht gewollt (d. h. nicht vorausgehört) sind, lassen sich figurativ einbetten und auflösen. Damit sind wir bei einem wichtigen Grundsatz jeder Improvisation:

*Den Spieler überraschende (nicht gewollte, nicht geplante) Töne/Klänge sind so in die Improvisation zu integrieren, als ob sie gewollt wären!*

The combination of different intervals can lead to interesting results in sound. Unintentional harsh sounds (i. e. not sufficiently "pre-heard" or "pre-imagined" in one's mind before playing) can be resolved by way of figuration. Which brings us to a key principle in improvisation:

*Any unintentional (unplanned) notes/sounds should be embedded in one's improvisation as if they are intentional!*

Einige Anregungen / A few examples

Große Terzen/major thirds



Tritoni/tritones

Gr. Sekunden, kl. Septimen/major seconds, minor sevenths



Choral (GL 393) mit Quinten und Quarten / Chorale (GL 393) with fifths and fourths




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ßen Terzen, LH ist ein Motiv / Thema mit Aliquot-Registrierung
thirds, left hand presentation of motif / theme played in mutation stop




### 1.1.5. Melodie: rechts, links oder mit den Füßen
### Melody: to be played in the right hand, left hand or in the pedals

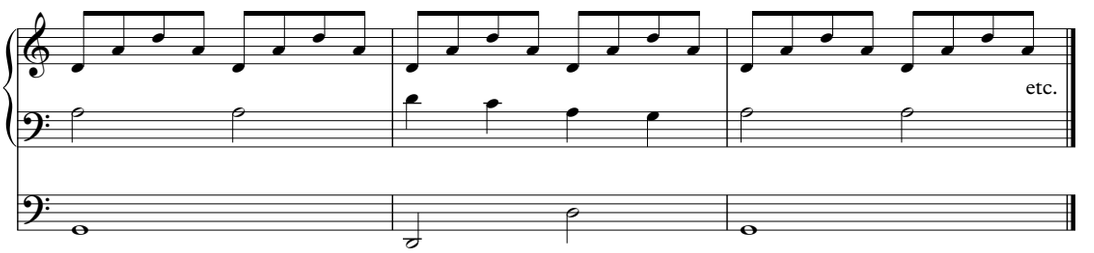
Von Anfang an sind Melodien/Motive auch mit der linken Hand oder im Pedal zu spielen.

From the very beginning, melodies/motifs are to be played also in the left hand or the pedals.

**Ostinati mit Choral (GL 440):**

**Ostinatos combined with a chorale (GL 440):**






### 1.1.6. Pentatonik / Pentatonic Harmony

Die einfachste Form der Pentatonik ist die „Schwarztasten-Pentatonik“: die Abstände der schwarzen Tasten der Klaviatur beinhalten ausschließlich Ganztöne und kleine Terzen, die typischen Merkmale pentatonischer Skalen. Leicht zu finden ist ein pentatonischer Klang, wenn zum Dur-Dreiklang die große Sekunde (vom Grundton aus!) und die große Sexte hinzugefügt werden; alle Akkordumkehrungen sind möglich.

**„Schwarztasten-Toccata“ (Wechsel von Akkorden, Linien und Ostinati)**

The simplest form of pentatonic harmony is the “black key pentatonic harmony”: the intervals between the black keys are either whole tones or minor thirds – *the* characteristic features of pentatonic scales. A pentatonic chord can easily be established: take a major triad and then add a major second (from the root!) and a major sixth; all chord inversions are possible.

**“Black Key Toccata” (alternating between chords, unison lines and ostinatos)**




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.



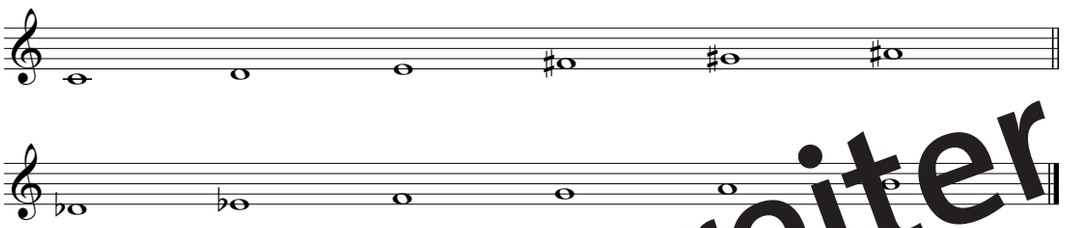
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

### 1.1.7. Hexatonik (Sechston- bzw. Ganztonleiter) / Hexatonic harmony (whole-tone scale)

Eine übersichtliche und gut memorierbare Skala stellt die Ganztonleiter dar. Die sechstönige Leiter gibt es nur in zwei Formen:
Von C aus: C–D–E–Fis–Gis–Ais („Tastenbild“: Drei weiße und drei schwarze Tasten)
Von Des aus: Des–Es–F–G–A–H (zwei schwarze und vier weiße Tasten)

A simple and easy-to-memorise scale is the whole-tone scale. There are only two versions of this six-note-scale:
Starting on C: C–D–E–F♯-G♯–A♯ (“Visual aid”: three white and three black keys)
Starting on D♭: D♭–E♭–F–G–A–B (two black and four white keys)



**Anregungen für die Improvisation:**

- Entwickeln Sie Ostinati mit Motivspielen!

**Ideas for improvisation:**

- Combine ostinatos with motivic developments!




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Themen/Motive:

- Themes/motifs:



- Aliquot-Arabeske (mit 4′, 1 3/5′, 1′) im Wechsel mit Akkordpassagen (8′-Stimmen):

- Mutation stops Arabesque (with 4′, 1 3/5′, 1′), alternating with chordal passages (8′ stops):



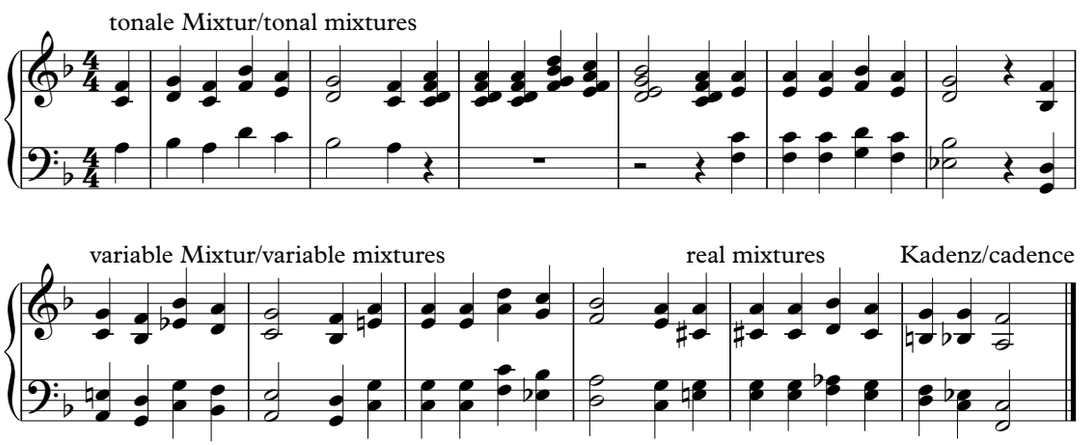

Bärenreiter Leseprobe Sample page

- r schnelle M pas-
  d lieg ). Suchen Sie
  schon hören wollten!
  ie Akkor passage .

- Invent other m tif f quick p sage-work (make sure they l we u der y r hands). Discover the sound you hav alw ys been looking for! Use that sound for the c ord l sections.

- ariabel): Harm ni -
  turen! Zunächst halten
  das ganze Lied fest, dann
  ise wechseln.

- Chord mixtures (real/tonal/variable): harmonise hymns with chord mixtures (parallel chords)! First, only use one type of chord for the whole hymn, then change at the end of each line, for instance.



- Akkordmixturen können Sie mit „freien“ Bässen kombinieren!
- (komplexe) **Harmonien im Wechsel mit einem Choral:**

- Chord mixtures can be combined with a “free” bass line!
- (complex) **harmonies in alternation with a chorale:**

„Christus, du bist der helle Tag“ (GL 90)




- Wenn Sie einen Klang entdecken, der Ihnen gefällt, schreiben Sie ihn auf! Spielen Sie dann Akkordmixturen! Machen Sie „Ihren“ Klang zur Grundlage Ihrer Improvisation!

When discovering a sound/chord that you like, do write it down! Create chord mixtures based on that sound! Make your sound the basis of your improvisation!

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.

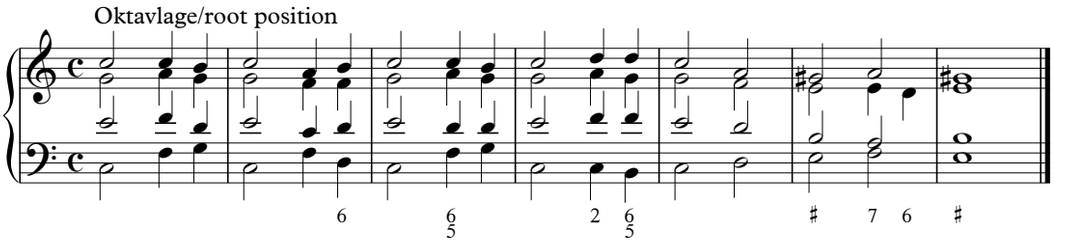


This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

- Das folgende Beispiel zeigt die ausgesetzte Oktavlage:

- The following is a written out example, starting in root position:




*Nun sind Sie gerüstet, Lieder zu harmonisieren – ja wirklich: probieren Sie es!*

*Now you are prepared to harmonise hymns – yes, really: try and have a go!*

Zur Vertiefung:
- Studieren Sie die vierstimmigen Choralgesänge von J. S. Bach!
- Spielen Sie den Generalbass der Bach-Schemelli-Gesänge!

Further reading:
- Study four-part harmonisations by J. S. Bach!
- Play the figured bass harmonisations of Bach-Schemelli-Songs and Arias!

Die II–V-Kadenz mit „barocker" Bassfiguration.
1 – 6 – 2 – 5 oder (italienisch) Giro:

The II–V cadence with "Baroque" bass figuration.
1 – 6 – 2 – 5, also known (as Italian Giro)



*... Akkordlagen*
*... wechseln!*

*For all exercises ... transpose and change chord positions (third, fifth and ... position).*

### 2.1.3. Sequenzen / Sequences




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hinweise zum Üben:

- Die Übungen sollten im vierstimmigen Satz zunächst in enger Lage gespielt werden (in den drei Akkordlagen), dann in weiter Lage.
- Transponieren Sie die Übungen in alle Tonarten!
- Spielen Sie die Übungen auch mit einem Solo-Sopran oder -Tenor!

Practice tips:

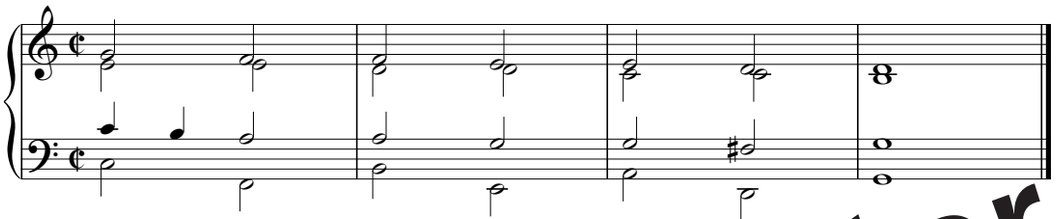
- Exercises first to be played in four-part closed position (all chordal positions), then in open position.
- Play the exercises in all keys!
- Solo-out the soprano and tenor part!




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Modulieren Sie mit der Quintfallsequenz in die fünf üblichen Nebentonarten des 18. Jahrhunderts (die Ober- und Unterquinttonart und die jeweiligen parallelen Tonarten (in C-Dur: G, F, a, e, d)), indem Sie das jeweilige tonale Umfeld (eventuell ein Vorzeichen mehr oder weniger) vorbereiten und die entsprechenden Leittöne einführen!

- Modulate via a cycle of fifths to the five secondary keys customary in the 18th century (upper and lower fifth and their respective minor parallel keys (in C major: G major, F major, A minor, E minor, D minor)). This can be achieved by preparing the tonal context (by possibly adding/taking away one accidental) and by introducing the respective leading notes!



### 2.1.4. Tonleiterharmonisierung / Harmonisation of the scale

Das Harmonisieren von Tonleitern ist eine gute Vorübung zur Liedharmonisierung.

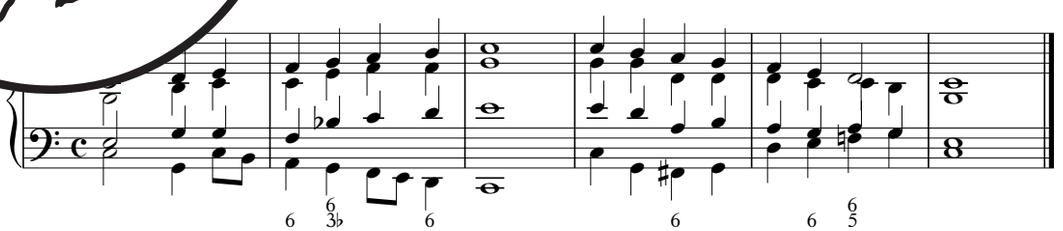
Harmonising the scale is a great way of preparing oneself for hymn harmonisation.

#### 2.1.4.1. Tonleiter im Sopran / Tenor / Scale in the soprano / tenor



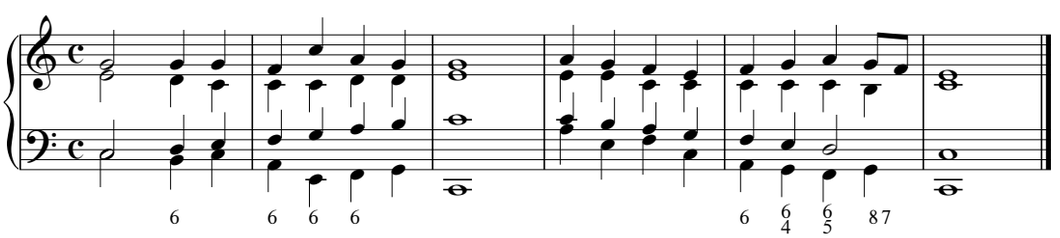
- Hier die ausgeschriebene Version:

- Here is the fully written out version:



- Tonleiter im Tenor:

- Scale in the tenor:



- Wie immer: Transponieren, transponieren, …!

- As always: transpose, transpose, …!

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.

### 2.1.6. Übungen nach Carl Philipp Emanuel Bach (S. 323, 329, 332)
### Exercises according to Carl Philipp Emanuel Bach (pp. 323, 329, 332)

Die Schule von C. Ph. E. Bach gibt uns einen wunderbaren Einblick in die pädagogische Praxis der Komposition und Improvisation seiner Zeit.

C. Ph. E. Bach's treatise offers wonderful insights into how composition and improvisation was taught at the time.

2.1.6.1. Sequenzierung von Kadenzen (I IV V I) / Sequencing of cadences (I IV V I)



- Ausgesetzte Fassung:



- Written-out version:



- Beginnen Sie auch aus der Terz- und Oktavlage zu spiel

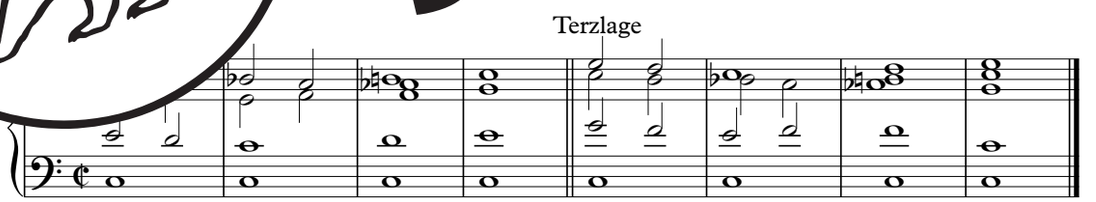
- Al



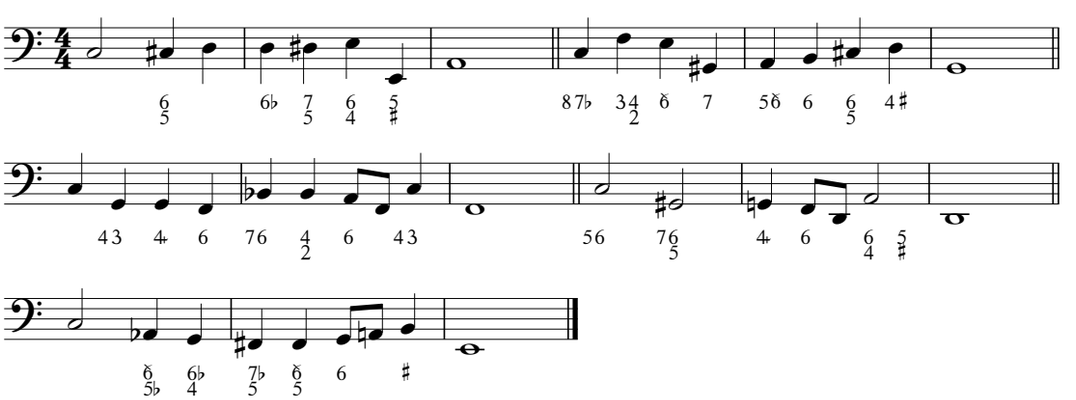
ktharmonisierung (I IV V I) / Pedal point harmonisation (I IV VII I)




Terzlage



2.1.6.3. Modulationen zu den im 18 Jh. üblichen fünf Nebentoniken
Modulating to the five secondary keys customary in the 18th century



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Ausgesetzte Fassung:

Written-out version:



(Bemerkenswert ist in der letzten Modulation im vorletzten Takt die Enharmonik: fis°7=dis°7)

(Note the enharmonic modulation in the penultimate bar: fis°7=dis°7)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

## 2.2. FIGURATION

Bei [illegible] des Satzes sind folgende [illegible]

- [illegible]rmonische Figuration
- [illegible]de Setzweise der Akkorde!
- [illegible]ge!
- [illegible]en RH und LH stattfinden!

When invigorating the chordal texture by way of figuration, one should observe the following:

- Embark on harmonic figuration first (broken chords)!
- Vary and strictly adhere to open and closed position of chords only to achieve coherent voice leading.
- A 'figurative dialogue' between RH and LH helps structure your improvisation.

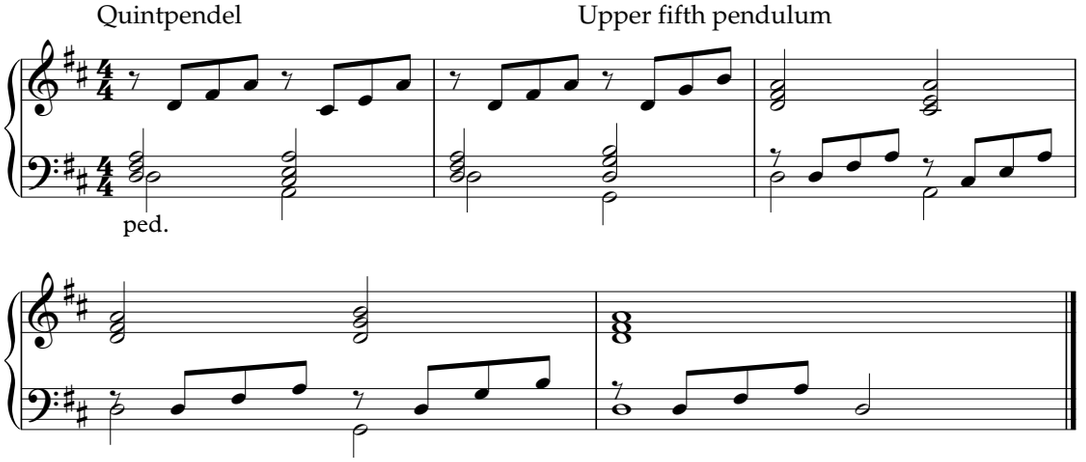
**[illegible]ation der Hauptidiome der Harmonik: Pendel – Sequenz – Kadenz.**
**[illegible]ion of the principle idioms of harmony: pendulum – sequence – cadence.**

Entwickeln Sie Motive/Themen auf der Grundlage der genannten Idiome!

Develop motifs/themes based on the aforementioned idioms!

Quintpendel

Upper fifth pendulum



„Concerto“-Beginn (Oberquintpendel und Quintfallsequenz):



- Führen Sie die Sequenz bis zur Tonika a-Moll weiter (a–d–G–C–F–h–E–a) und wiederholen Sie dann das „thematische“ Oberquintpendel!
- Sie können alternativ auch zur parallelen Tonart C-Dur modulieren:

**“Concerto”-beginning** (upper fifth pendulum and cycle of fifths):

- Continue the sequence until you reach the tonic A minor (A–D–G–C–F–Bm–E–Am); then repeat the motivic upper fifth pendulum!
- You could also modulate to the parallel key of C Major:

Pendulum / sequence / modulation / cadence / theme




- Nun können Sie per Sequenz eine weitere Nebentonart anstreben. Am Ende Ihrer Improvisation müssen Sie natürlich die Tonika erreichen!

- Now you can also try and reach a secondary key via a sequence. At the end, however, you must return to the tonic!

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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

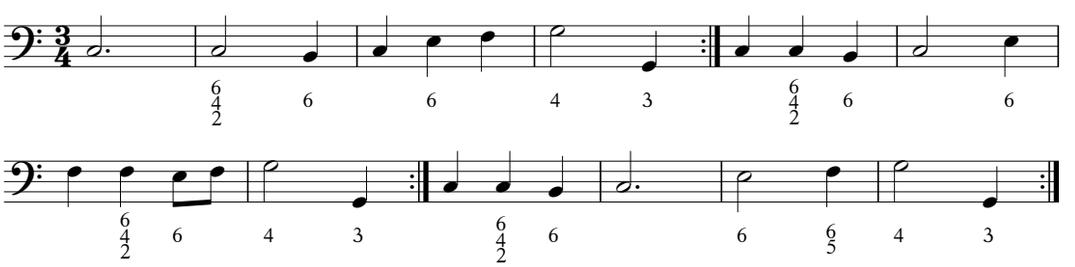
…nten al… …ts schrei-
…des „Giro“ (mit Be-

Also have a go using the well-known descending tetra… …and the bass notes of the “giro” (figured bass sug-
…gestions added):



In seiner „… …Handleitung“ (1721, S. 118) setzt Friedrich Erhard Niedt folgende drei „Ciaconen-Bässe“ an den Beginn des Kompositions- und Improvisationsunterrichts:

In his “Musikalischen Handleitung” [*“Musical treatise”*] (1721, p. 118), Friedrich Erhard Niedt states the following three “Ciaconna Basses” at the beginning of his composition and improvisation lesson:



Das nächste Beispiel zeigt zwei Variationen des ersten Ciaconen-Basses von Niedt:

The next example shows two variations on the first ciaconna bass by Niedt:



### 2.2.3. Figuration vierstimmiger Liedsätze / Figuration of four-part hymn harmonisations

Die Figuration des Satzes ist für die Entwicklung von Vor- und Nachspielen zu Liedern von grundlegender Bedeutung. Die nachfolgenden Anregungen können auch beim Spiel aus dem Orgelbuch (vierstimmige Satzvorlagen) angewendet werden.

The Figuration of chordal harmony is fundamentally important when creating preludes and postludes based on hymns. The following examples can also be applied to the (four-part) harmonic version of hymnals.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

#### 2.2.3.1. Figuration der Begleitstimmen / Figuration of the accompaniment

„Ch[illegible]ben“ (GL 507)

[illegible]2/3′, 1 3/5′): • c.f. in the soprano (with 8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′):



- c.f. im Tenor (mit Gedackt 8′, Krummhorn 8′ oder Oboe 8′):

- c.f. in the tenor (with Gedackt 8′, Krummhorn 8′ or Oboe 8′):




- c.f. im Alt (Pedal: Choralbass 4′ oder Zungenstimme 4′, Manual: Flöte 8′):

- c.f. in the alto (pedal: Diapason 4′ or reed 4′, manual: Flute 8′):




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

c.f. in the bass (full organ):



- Figuration der Tenorstimme mit Nebennoten (Beginn von GL 377 „O Jesu, all mein Leben bist du“):

- Figuration of the tenor line using auxiliary notes (beginning of GL 377 “O Jesu, all mein Leben bist du”):



- Drei Figurationsmodelle für Choraltoccaten (GL 372 „Morgenstern der finstern Nacht“, 1. Liedzeile):

- Three figuration models for chorale toccatas (GL 372 “Morgenstern der finstern Nacht”, 1st 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 377 „O, Jesu“, Beginn: Kolorierung mit harmonischer Figuration und Nebennoten, im zweiten Beispiel mit einspringenden Nebennoten.

Beginning of GL 377 “O, Jesu”: ornamentation (harmonic figuration and auxiliary notes); the second example also features appoggiaturas.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 2.2.3.4. Figuration im Stil des Orgelbüchleins (Bach) / Figuration in the Orgelbüchlein style (Bach)

Einer reizvollen und anspruchsvollen Aufgabe stellen wir uns nun, indem wir den Liedsatz im Kontrapunkt 1 : 4 : 2 figurieren, also dem typischen Orgelbüchlein-Typus [illegible] Sopran werden in den Mittelstimmen [illegible] und im Bass Achtelnoten [illegible] unseres Übeaufwands [illegible] trapunktischen Satz [illegible], die wir nicht nur [illegible] uge), sondern auch [illegible] ringend einsetzen [illegible] n den Ein[illegible]

J. S. Bach)

We are now moving on to an intriguing as well as challenging task: figuring the harmonic texture by generating a counterpoint with specific rhythmic proportions of 1 : 4 : 2 known as Orgelbüchlein style. The cantus c.f. note (1) is placed in the soprano, while the middle parts move in semiquavers (4) and the bass part in quavers (2). Practising this technique will not only lead to high-quality contrapuntal textures, but also result in more controlled voice leading which will pay dividends when improvising in larger forms (Prelude, Fugue) as well as modern styles. Some preparatory exercise may help easing the way in.

- **Figuration of cadences (according to J. S. Bach)**






Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- **„Ihr Christen, hoch erfreut euch!“ (GL 339) im Stil des Orgelbüchleins:**

Für die Improvisation von Choralbearbeitungen ist es

- **“Ihr Christen, hoch erfreut euch!” (GL 339) in Orgelbüchlein style:**

When improvising chorale preludes, it is important to

unerlässlich, den c.f. zu „glätten“ (keine Punktierungen, möglichst nur Viertelnoten, eventuell Leittöne einfügen) und den Satz mit zwei Harmonieeinheiten pro c.f.-Ton (2 : 1, d. h. Grundstellung – Sextakkord oder zwei verschiedene Akkorde) auszuarbeiten (Bach hat es uns vorgemacht!), bevor man sich an die Sechzehntelfiguration wagt.

“smoothen” the c.f. (no dotted rhythms, mainly crotchets, possibly adding leading notes) and to add two harmonic units per c.f. note (2 : 1, e.g. root position – first inversion or two different chords – Bach gave us many excellent examples of this technique!), before adding semiquaver figurations.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 2.2.4. Figuration von Sequenzen / Figuration of sequences

Motive für Oberstimmen und den Bass / Motifs for upper voices and bass



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.

- **Zweistimmige Modelle:**
- **Two-part models:**



**Three-part models:**



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 2.2.5. Dreistimmiger, polyphoner Satz / Three-part polyphonic texture

Eine dreistimmige, polyphone Satzstruktur ist die Grundlage für die Improvisation im Barockstil. Nutzen Sie wieder die harmonisch „sicheren" Pfade von Pendel, Sequenz und Kadenz! Denken Sie noch nicht zu „streng" thematisch: Genießen Sie einfach die Bewegung der drei Stimmen!
Versuchen Sie Ihr Präludium oder Ihre Fantasia mit den folgenden drei Ideen bei unterschiedlichster Registrierung (Prinzipal 8′ oder Flöten 8′, 4′ oder Plenum etc.):

A three-part polyphonic texture is the basis for improvising in the Baroque style. Again, do use the harmonic "safety net"-pendulum, sequence and cadence! No need yet to be overly strict with themes: just enjoy the movement of the three parts!

Try improvising your prelude or fantasia, using the following three ideas with contrasting registrations (Diapason 8′ or Flute 8′, 4′, or plenum etc.):



Bärenreiter Leseprobe Sample page

**Ü**

- Spie[illegible]ter oder RH und Pedal oder LH und Pedal oder als Trio (RH – LH – Pedal)!
- Modulieren Sie in die fünf Nebentonarten!
- Erweitern Sie die dreistimmige Satzstruktur zur Vierstimmigkeit (mit einer Füllstimme)!
- Kombinieren Sie Ihre „Fantasia" mit einem Choral, indem Sie auf einem Solomanual (c.f. im Sopran oder Tenor oder Bass) die einzelnen Liedzeilen einstreuen! Wenn der c.f. erklingt, können Sie das polyphone Satzgeflecht etwas einfacher gestalten.

**Practice tips:**

- Play on manuals only, or RH and pedals, or LH and pedals, or in trio style (RH – LH – pedals)!
- Modulate to the five secondary keys!
- Expand the three-part texture to four parts by including a "filling part"!
- Combine your "fantasia" with a chorale/hymn by interspersing the melody on a solo manual (c.f. in the soprano or tenor or bass)! When stating the c.f., the polyphonic texture underneath can be kept slightly simpler.

„Das ist der Tag, den Gott gemacht“ (GL 329)




## 2.3. MELODIE-LAGEN: ALT-C.F. / PLACING THE MELODY IN DIFFERENT VOICE PARTS: ALTO C.F.

Von Anfang an sollten Sie versuchen, das Thema/den c.f. in den verschiedenen Stimmlagen zu spielen. Beim Tenor-c.f. können Sie auf dem Sopran-Satz aufbauen. Der Bass-c.f. wird nach den Übungen (2.1.–2.4.) keine Probleme b

Bes Alt-c.f. im barocken Tri dal. Folgende Überlegungen sollten Sie beachten:

Satz manualiter in n mit dem c.f. im

ures vierstimmige er Figuration! Dann dabei den c.f. hinzu. dzeile.

From the very beginning, you should try and play the theme/c.f. in different voice parts. When placing the c.f. in the tenor, add an "accompanying" soprano harmonisation. Placing the c.f. in the bass should not be a problem once you have gone through exercises 2.1.–2.4. However, the alto c.f. (played in the pedals on 4′ stop) in a Baroque trio requires special attention. The following techniques might prove helpful:

- Play the harmonically figurated four-part texture of the hymn chorale on manuals only! Then repeat (starting in a different position) and add the c.f.; repeat the procedure with every single line of the hymn!

GL 329 „Das ist der Tag, den Gott gemacht“ (RH: 8′-Basis, LH: 16′- oder 8′-Basis)

GL 329 “Das ist der Tag, den Gott gemacht” (RH: 8′ basis, LH: 16′ or 8′ basis)




* Tenor: 4′ stop in the pedals

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.



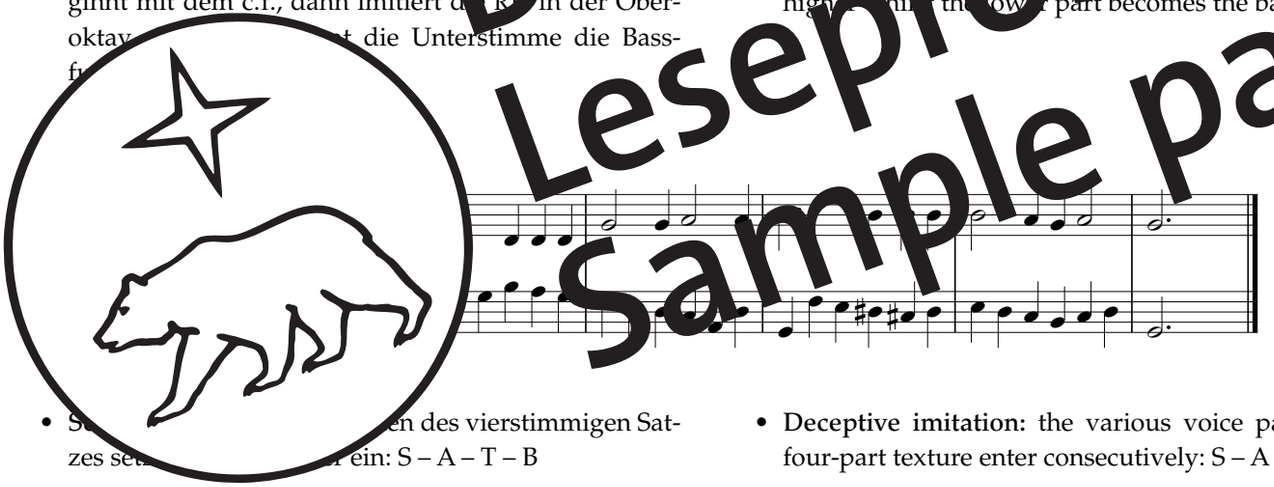
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

### 2.4.1. Der vierstimmige Satz und erste Formideen / Four-part harmony and simple form ideas

Der (im Kopf oder auf dem Papier vorliegende) vierstimmige Satz bietet zahlreiche Möglichkeiten für Vorspiele, die besonders für Anfänger geeignet sind.

- **Zweistimmiger Rahmensatz** (Sopran und Bass, auch auf zwei Manualen mit unterschiedlichen Klangfarben zu spielen)
- **Dreistimmiger Satz**: Manualiter ergänzt die RH die Mittelstimme. Besonders reizvoll ist eine Trio-Registrierung (2 Manuale und Pedal).
- **Vierstimmiger Satz mit Solo-Sopran** (Aliquot- oder Zungenstimme): Diese Spielweise sollte von Anfang an gepflegt werden!
- C. f. ohne Begleitung, **nur die Zeilenschlüsse** (Kadenzen) werden vierstimmig gespielt.
- **Nur punktuell vierstimmig** spielen (bei Schwerpunkten).
- **Oktavimitation** im zweistimmigen Satz: die LH beginnt mit dem c.f., dann imitiert die RH in der Oberoktave, [illegible] die Unterstimme die Bassfunktion.



- **Sukzessivimitation:** die Stimmen des vierstimmigen Satzes setzen nacheinander ein: S – A – T – B

Four-part harmonisations of hymn tunes (either written out on paper or improvised) offer many possibilities for creating preludes – this is particularly suitable for beginners.

- **Two-part texture** (soprano and bass; can also be played on two manuals with contrasting registrations)
- **Three-part texture:** if played on manuals only, the RH plays the added middle part. Particularly beautiful if played in trio-style (2 manuals and pedals).
- **Four-part texture with solo soprano** (mutations or reeds): this particular way of playing should be practised early on.
- C. f. without any accompaniment; **only the cadences at the end of lines are** to be played in four parts.
- Only play selectively in four parts (on accents, for instance).
- **Imitation at the octave within a two-part texture:** the LH starts with the c.f., then the RH imitates an octave higher, while the lower part becomes the bass part.

- **Deceptive imitation:** the various voice parts of the four-part texture enter consecutively: S – A – T – B

„Mein ganzes Herz erhebet dich“ (GL 143)

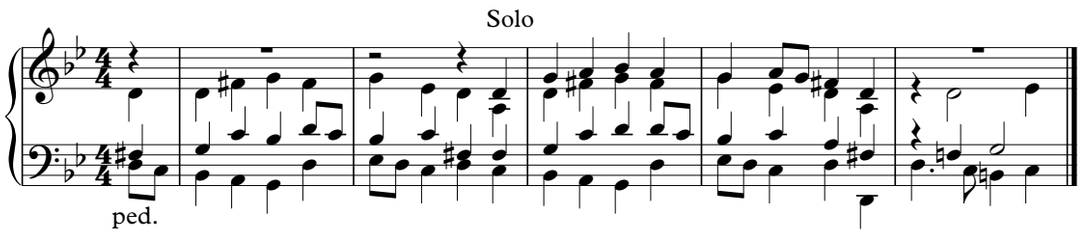


- **Zeilenvorspiele:** Die Begleitharmonien des vierstimmigen Satzes können (auch figuriert) jeder Liedzeile vorangestellt werden.

- **“Hymn line preludes”:** the lower three voices of the four-part harmony can be played on their own first (also figurated) before stating the c.f. of the hymn line.

Bärenreiter Leseprobe Sample page

„Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (GL 424)




Aus dem Begleitsatz wird ein Trio mit figurierter Mittelstimme, die der Liedzeile vorausgeht:

We then turn the accompaniment into a trio with a figurated middle part, which precedes each line of the hymn:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

### 2.4.2. Figuration/Kolorierung der Melodie / Figuration/Ornamentation of melodies

Zahlreich sind die (historischen und modernen) Tabellen mit Anregungen für die Auszierung der Intervalle. Folgende Ideen mit harmonischer Figuration und Nebennoten eignen sich besonders für den Einstieg in die Kolorierungstechnik:

There are numerous tables (historical and modern) available offering advice on how to decorate intervals. The following ideas focus on harmonic figuration as well as auxiliary (neighbour) notes – a great way of introducing the student to ornamentation techniques:



### 2.4.3. Die Coda in der Choralbearbeitung / The coda in chorale preludes

Am Ende der Choralbearbeitung wird meistens eine Coda (als Unterquintpendel I–IV–I) angefügt, in der die Bewegungsenergie der Begleitstimmen ausschwingt.

At the end of chorale preludes, it is possible to add a coda (lower fifth pendulum I–IV–I). This helps slowing down the momentum of the accompaniment.



Bärenreiter Leseprobe Sample page

### 2.4.4. Ritornellform / Ritornello form

In der deutschen Barock[illegible] kann man grundsätzlich zwei Typen unterscheiden: Ritornellformen und Imitationsformen. Das Ritornell (vom ital. „ritorno“: Wiederkehr) besteht meist aus zwei Elementen: einem Motiv/Thema, das frei formuliert oder vom Choral abgeleitet sein kann, und einer (meist sequenzierenden) Fortspinnung. Die Choralzeilen werden vom ganzen Ritornell bzw. einem seiner Bestandteile umrahmt.

There are basically two types of chorale preludes in the Baroque period in Germany: ritornello forms and imitation forms. The ritornello (Ital. “ritorno”: return) is often made up of two elements: a motif/theme (either free or chorale-based) and a motivic continuation (mostly via sequences). The ritornello (complete or partial) is placed before and after hymn lines.

- Zum Einstieg kann ein einfaches Sequenzmodell die Choralzeilen verbinden. Den tonalen Rahmen gibt der Choral vor.

- To begin with, the student could use a simple sequence model to link the hymn lines. The chorale itself determines the tonal framework.

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.



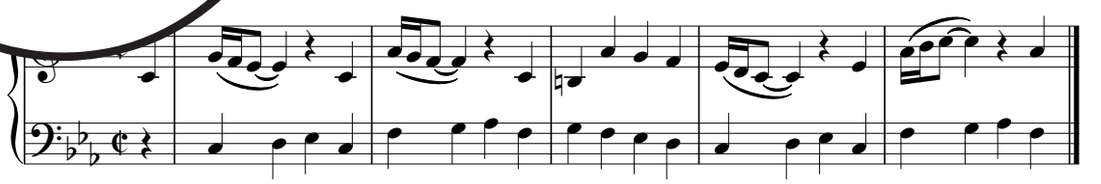
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

nach Liedmotiven)
del / Kadenz) und
d weiter. Modulie-

• Invent ritornellos (free or based on hymn motifs) based on circular harmonic progressions (pendulum, cadence) and develop these by way of sequencing. Modulate to the five secondary keys!

l bist du“ (GL 377)

Ritornello for “O Jesu, all mein Leben bist du” (GL 377)



• Ein wunderbares Beispiel für eine äußerst prägnante Ritornellform finden wir im Weihnachtsoratorium von Bach (ich zitiere lediglich den Chor, die Trompeten I/II und den Basso continuo):

• A wonderful example for a particularly concise ritornello form can be found in Bach’s Christmas Oratorio (I only quote the chorus, trumpets I/II and the continuo part):




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

…ngen in Ritornell-
…menzahl und c.f.-

…l (s.a. 2.3.).
…er-Satz empfiehlt
…(/: Oktavimitation –
… – Kadenz :/). Improvi-
sieren … stimmige Inventionen, bevor Sie den Choral miteinbeziehen!

- Improvise chorale preludes in ritornello form with a varying number of voice parts and with the c.f. stated in different voices!
- The chorale trio with the alto c.f. in the pedals (also see 2.3.):
When improvising with manuals only, it is helpful to use the outline of a Bach Invention.
(/: imitation at the octave above – sequenced development – cadence :/). First, improvise two-part inventions before including the chorale!

- *Themen für die Improvisation von Inventionen:*

- *Themes for improvising inventions:*

Samuel Pinto



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.

**„Pachelbel-Form“**

Bei der nach Johann Pachelbel benannten Imitationsform wird jede Choralzeile vorimitiert, bis dann der c.f. (meist in verdoppelten Werten – augmentiert) solistisch hervorgehoben erklingt. Zu Beginn empfiehlt es sich, auf die Augmentierung zu verzichten und die Vorimitation mit einer Mittelstimme „auf Generalbass“ zu beginnen.

**“Pachelbel Form”**

This type of imitation form (named after Johann Pachelbel) features anticipatory imitation of each line of the chorale, after which the c.f. enters (often doubling the note values – augmentation) on a solo manual. To start with, it is advisable to leave out any augmentation and to begin the anticipatory imitation with a middle voice part, accompanied by the bass (Basso Continuo).

„Nun jauchzt dem Herren, alle Welt“ (GL 144)




Bärenreiter Leseprobe Sample page

- Achten Sie auf elegante modulatorische Übergänge zwischen Dux – Comes – Dux!
- Bleiben Sie im Metrum, wenn Sie nach dem Solo-c.f. die nächste Imitation beginnen!

Das nächste Beispiel zeigt die **„Pachelbelform" mit augmentiertem Solo-c.f.** Das Formschema, das sich zeilenweise wiederholt, lautet:
Vorimitation – (augmentierter) c.f. (Kontrapunkt: 2 : 1 oder 4 : 1) – Coda (I–IV–I)

- Try and make the modulatory links between subject – answer – subject as smooth as possible!
- Keep the pulse when starting the next imitation section.

The following example shows the **"Pachelbel form" with augmented solo c.f.** Please find below the blueprint for each line of the hymn:
Anticipatory imitation – (augmented) c.f. (counterpoint: 2 : 1 or 4 : 1) – coda (I–IV–I)

„Lobpreiset all zu dieser Zeit" (GL 258)




Bärenreiter Leseprobe Sample page



„Pro organo pleno“ (c.f. im Bass):



“Pro organo pleno” (c.f. in the bass):



Bärenreiter Leseprobe Sample page

So

imitation des

Possible order of voice entries within the anticipatory imitation of the Bass c.f.:

- tenor – alto – soprano
- alto – soprano – tenor
- soprano – alto - tenor

Lite
Johann P arbeitungen
Johann Seb. Bach, „Nun danket alle Gott“ (BWV 657)

Repertoire examples:
Johann Pachelbel, Chorale Preludes
Johann Seb. Bach, “Nun danket alle Gott” (BWV 657)

## 2.5. GROSSFORMEN / LARGE FORMS

Der tonale Rahmen aller Formen im 18. Jahrhundert ist durch die fünf Nebentonarten abgesteckt: Einquintige (+1, -1) Entfernungen von der Tonika und ihre parallelen Tonarten (0/P, +1/P, -1/P) sind die Regel.

The tonal framework of all forms in the 18th century is defined by the five secondary keys: keys which are a fifth away from the main key (+1, -1) as well as their respective parallel keys (0/P, +1/P, -1/P) are most common.

### 2.5.1. Concerto

Das barocke Concerto eignet sich sehr gut als Einstieg in die „freie“ Improvisation (ohne c.f.). Häufig ist der erste Satz eines Concerto in der Ritornellform gehalten mit dem typischen Wechsel von Tutti (Ritornell) und Soli.

The Baroque concerto lends itself brilliantly for a way into “free” improvisation (i.e. without any c.f.). The first movement of a concerto is usually in ritornello form, featuring the typical alternation of tutti sections (ritornell)

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.

Sequenz nach B-Dur: Ritornell mit Sequenz nach F-Dur: Solo – Ritornell

*Themen für die Improvisation* (nach deutschen und italienischen Meistern):

- Transponieren Sie die Themen / Motive in die üblichen Nebentonarten!
- Entwickeln Sie die Themen motivisch sequenzierend weiter!

Sequence modulating to B flat Major: ritornello with sequence modulating to F Major: solo – ritornello

*Improvisation themes* (according to German and Italian masters):

- Transpose themes / motifs to the usual secondary keys!
- Develop themes by way of motivic sequencing!




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Weitere Motive für Entwicklungen/Sequenzierungen in Solo-Partien:



- Erfinden Sie weitere Motive für Solopassagen!

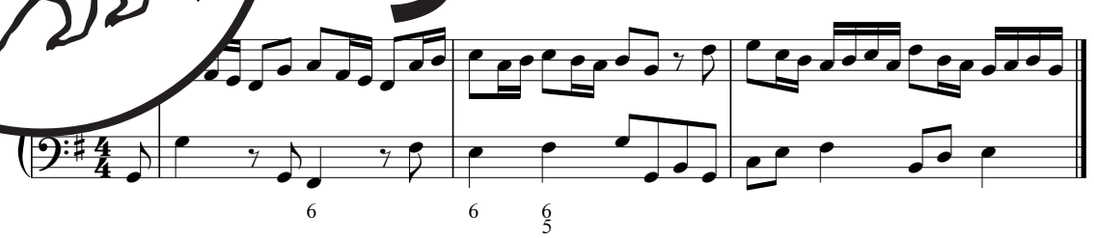
Die [illegible] gut mit einem c.f. verbinden. Dann das Ritornell [illegible] Liedes entwickelt werden die Liedzeilen des [illegible] erarbeitet.

Further motifs for development/sequencing in solo sections:

- Invent further motifs for solo sections!

Combining the concerto form with a c.f. is easy done. The ritornello of the **"Chorale Concerto"** can either be free or extracted from the first line of the chorale; the c.f. is stated in the solo sections either plainly, with figurations or is completely reworked.

"Komm, Schöpfer Geist" (GL 351)
Ritornello based on the first line of the chorale:




Erstes Solo über die erste Liedzeile (in drei Varianten):

- Var. 1: figurierter, dreistimmiger Liedsatz

First solo based on the first line of the chorale (three variations):

- Variation 1: figurated three-part harmony




Bärenreiter Leseprobe Sample page

- Var. 2: harmonisch figurierter, zweistimmiger Satz




- Var. 3: c.f. – unabhängiges Solo




- Variation 2: harmonically figurated two-part texture
- Variation 3: c.f. – independent solo

Bärenreiter Leseprobe Sample page

Literaturbeispiele:
Johann G. Walther, Orgelkonzerte nach verschiedenen Meistern
Johann Seb. Bach, Concerti nach Vivaldi für Orgel
Johann [illegible] für Cembalo nach verschiedenen [illegible]ff.)

Repertoire examples:
Johann G. Walther, Organ concertos by various masters
Johann Seb. Bach, Concerti by Vivaldi for organ
Johann Seb. Bach, Concerti for Harpsichord by various composers (BWV 972 ff.)

### [illegible]ia – Praeludium – Toccata / Fantasia – Prelude – Toccata

[illegible] oder weniger freie [illegible], Praeludium oder [illegible]en Fakt[illegible] wesentlich geprägt sein [illegible]

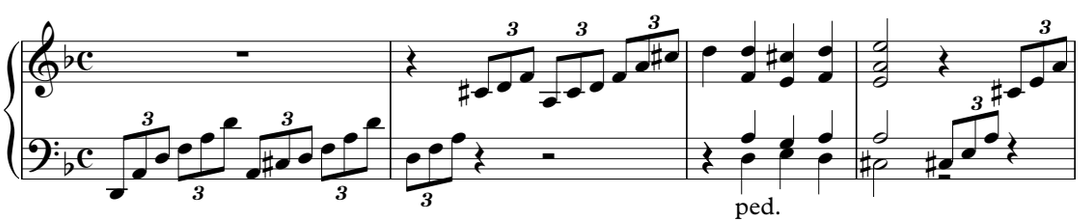
- [illegible] („stylus phantasticus“) [illegible]tten,
- thematis[illegible]quenzierenden Teilen (vergleichbar der Ritornellform).
- Die üblichen fünf Nebentonarten bestimmen den Tonartenplan.

From the 16th century onwards, “free” organ pieces are either called fantasia, prelude or toccata, without there being any major differences between them. The musical form is determined by

- long pedal points
- alternation of free sections (“stylus phantasticus”) and imitation sections
- thematic sections and sequencing sections (similar to ritornello form)
- the five customary secondary keys determine the overall key plan.

2.5.2.1. Praeludium im süddeutschen Stil / Prelude in the South German style:

- Laufwerk und Kadenz – Laufwerk und Kadenz




- Passagework and cadence – passagework and 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.

2.5.2.2. Praeludium im „Bachstil“ / Prelude in the “style of Bach”:

- Die Themen sind größer angelegt: der harmonische Rhythmus ist oft ganztaktik.
- Dadurch ist auch das harmonische Tempo der Zwischenspiel- / Entwicklungspartien langsamer.
- Der tonale Rahmen der üblichen Nebentonarten wird voll ausgeschöpft, manchmal sogar gesprengt (zweiquintige Entfernungen von der Tonika).
- Die Form lehnt sich bisweilen an das „Concerto grosso“ an (Wechsel von Tutti – Solo-Teilen), wobei das Solo auch imitatorisch geprägt sein kann:
  *Ritornell – Entwicklung (per Sequenz, auch modulierend) – Kadenz – Solo – Ritornell – Entwicklung (etc.)*

- Longer themes: the harmonic rhythm is often one chord per bar.
- Therefore, the harmonic rhythm of the interludes/development sections is slower.
- The tonal framework of the customary secondary keys is fully explored, occasionally even going beyond (harmonic distance of two fifths from the main key).
- The form is following the outline of the “concerto grosso” (alternation of tutti and solo sections); however, the solo section can also be imitative:
  *Ritornello – development (via a sequence, can also modulate) – cadence – solo – ritornello – development (etc.)*

*Themen für die Improvisation:*

*Improvisation themes:*



Bärenreiter Leseprobe Sample page

2.5.2.3. Praeludium / Toccata im norddeutschen Stil
Prelude / Toccata in the North German style

Die norddeutsche Toccata weist häufig eine fünfteilige Form auf, in welcher freie („stylus phantasticus“) und metrisch strenge (imitatorische) Abschnitte abwechseln:
*Praeludium – Fuge I – Interludium – Fuge II (im 3-Takt) – Postludium*

The formal outline of the North German toccata is often made up of five sections – free sections (“stylus phantasticus”) alternate with strict metrical (imitative) sections:
*Prelude – Fugue I – Interlude – Fugue II (triple meter) – postlude*

Diese Form bietet einen wunderbaren Einstieg in die freie Improvisation im barocken Stil:

- Im Praeludium finden sich virtuoses Laufwerk, expressive Akkordfolgen, Pedalsoli, Orgelpunkte und Entwicklungen mit kleinen Motiven wie verschiedene Charaktere auf einer barocken Opernbühne (vgl. 1.1.3.).

This form offers a wonderful way into free Baroque improvisation:

- Within a prelude, one can find virtuosic passagework, expressive chordal sequences, pedal soli, pedal points and developments of short motifs – it is like they resemble different characters in a Baroque opera (see 1.1.3.).

Beispiele für Anfänge von Praeludien bei Buxtehude (aus BuxWV 139, 152, 153, 158):

Examples for the opening bars of preludes by Buxtehude (from BuxWV 139, 152, 153, 158):



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Kleine Imitationen im Praeludium oder [illegible] motifs for development sections in preludes or interludes:



[illegible]ration im Pedalsolo: Harmonic and melodic figuration for pedal solos:



- Im Interludium finden wir Rezitative, homophone Partien mit Dissonanzen und kleine Imitationen (aus BuxWV 139 und 140):

- In the interlude, we can find recitatives, homophonic sections with dissonances and short imitations (from BuxWV 139 and 140):



- In den Fugen reiht sich in der Re[illegible]henphase an Themaphase, meist in der Grund[illegible](Dux) und Oberquinttonart (Comes). Paralleltonarten sind die Ausnahme. Typisch für Themenbildung sind Tonwi[illegible]emen):

- In fugues, the answer ("comes", in the upper fifth key) is usually stated straight after the subject ("dux", in the original key); parallel keys are the exception. Repeated notes are a typical feature of subjects (*"Reprisa tone thema"*):



(aus BuxWV 157)

Das Postludium greift das Laufwerk des Praeludiums wieder auf und drängt zum virtuosen Abschluss.
Die norddeutsche Toccatenform lässt sich gut mit einem c.f. verbinden, indem Motive und Themen aus den einzelnen Liedzeilen gewonnen werden.

The postlude picks up the passagework from the prelude section and builds up for a virtuosic ending.
It is easy to combine the North German toccata form with the c.f. of a hymn or chorale by extracting motifs and subjects/themes from each line.

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.



- **Drei Variationen mit Achtel-Motiven** (In den Variationen 1 und 2 könnte der Sopran auch mit einer Solostimme gespielt werden):

- **Three variations with quaver motifs** (in variations 1 and 2, the soprano could also be played on a solo manual):







Bärenreiter Leseprobe Sample page

• Drei Variationen mit Sechzehntelfiguren:

• Three variations with semi-quaver figures:




• M… variations:

Manual only variations:



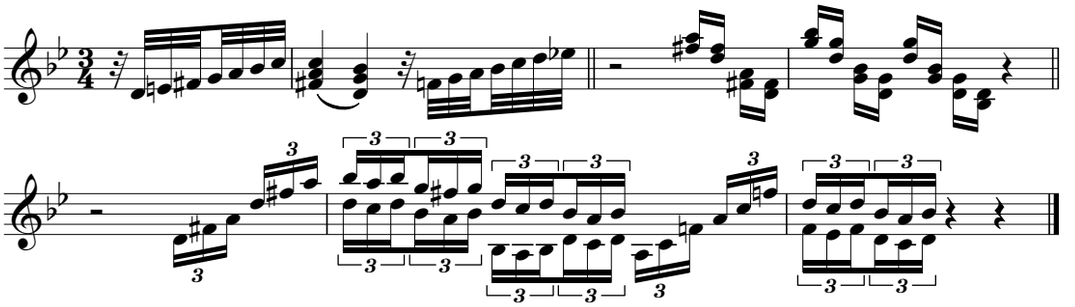
• Figuration des Themas:

• Figuration of the theme:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- **Weitere Variationsideen:**



*Literaturbeispiele*
Die Chaconnen/Passacaglien von Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Joh. Seb. Bach u. a.

*Themen für die Improvisation*

- **Further variation ideas:**

*Repertoire examples*
The chaconnes/passacaglias by Johann Pachelbel, Dietrich Buxtehude, Joh. Seb. Bach etc.

*Improvisation themes*

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Rainer Gaar

Rainer Gaar

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.

**Thema für die Improvisation einer vierstimmigen Fuge**
Das schlichte Thema ist zweiteilig (Themenkopf – Abgesang) und weist eine klare harmonische Struktur (Pendel/Kadenz – Kadenz) auf:



Vorübungen:

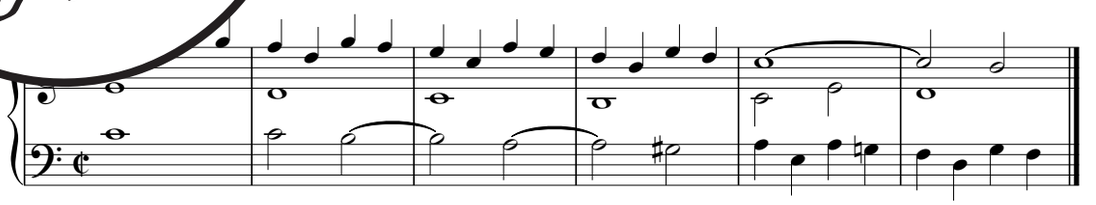
- Harmonisieren Sie das Thema als Ober- und als Unterstimme (die Mittelstimmen sind natürlich zu ergänzen)! Hat das Thema eine Pause, führen Sie die anderen Stimmen weiter!



- ie stil[illegible]lichen Ne-

- hl (Zwei bis Vi[illegible]

- tte Zwischenspiele[illegible]
  Sie die Stimmenzahl!



- Möchten Sie ein Kontrasubjekt einführen, achten Sie darauf, dass Sie es als Ober- und Unterstimme („doppelter Kontrapunkt“) verwenden können! Das Kontrasubjekt erklingt in der Regel in der Stimme, die zuletzt das Thema hatte.

**Subject for improvising a four-part fugue**
This subtle subject is made up of two sections and shows a clear harmonic structure (pendulum/cadence – cadence):

Preparatory exercises:

- Harmonise the subject, stating it in both the upper and lower voice part (middle parts need to be completed)! If there is a rest in the subject, the other voice parts must keep moving!

- Transpose the subject to the customary secondary keys!
  Change the number of voice parts (from two up to four parts)!
- Develop motifically figurated interludes. Modulate! Change the number of voice parts!

- If you would like to introduce a countersubject, do make sure that it can be used both in the upper and lower part (“invertible counterpoint”)! The countersubject is usually presented in the voice part stating the subject last.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Das folgende Beispiel zeigt die Skizze einer Orgelfuge (Ergänzen Sie fehlende Stimmen!):

The following example shows a sketch of an organ fugue (complete the missing voice parts!):




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.

Fugenthemen über Kirchenlieder:

Fugal subjects on hymns:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

### Thema und Variationen / Theme and variations

Das „klassische“ Variationenthema weist eine symmetrische Phrasierung auf:
- 4 Takte (2 + 2, ggf. moduli[illegible] nach +1 bei Dur-Themen, nach 0/P bei Moll-Themen)
- 4 Takte (2 + 2, oft sequenzierend oder Dominant-Orgelpunkt)
- 4 Takte („Reprise“)

The “classic” theme for variations displays symmetrical phrasing:
- 4 bars (2 + 2, also modulating to +1 if theme is in major key, to 0/P if theme is in minor key)
- 4 bars (2 + 2, often sequencing or on dominant pedal point)
- 4 bars (“recapitulation”)

W. A. Mozart, Zehn Variationen (KV 455) über ein Thema von Gluck:

W. A. Mozart, Ten Variations (K 455) on a theme by Gluck:



Die Länge der Variationen entspricht zunächst der des Themas. Bei freieren Variationen kann sie darüber hinausgehen. Von der Themengestalt bleibt dann oft nur mehr die harmonische Struktur übrig.
Alle Ideen des Kapitels *2.2. Figuration* können hier angewendet werden. Taktwechsel und Moll- bzw. Dur-Varianten des Themas sorgen für Abwechslung.
Das folgende Thema („Maria, dich lieben", GL 521) zeigt die klassische, dreiteilige Gliederung: 4+4+4 (die Mittel- und Schlussperiode könnten auch wiederholt werden).

For now, the length of each variation equals the length of the theme. Variations, which are slightly more free, can be longer: in which case, only the harmonic rhythm is maintained, not the theme as such.
All the ideas presented in chapter *2.2 Figuration* can be applied here. Change of metre, as well as changing the theme from major to minor or minor to major help create variety.
The following theme ("Maria, dich lieben" GL 521) is written in traditional ternary form: 4+4+4 (the middle phrase and end phrase can also be repeated).



Für die Ausführung der Variationen kann eine „puri… zierte" Melodiefassung (ohne Achtel!) von Vorteil sein:

For improvising variations it may be helpful to use a "purified" version of the melody (without any quavers!):



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Variati… Akkordzerlegung oder Nebennoten im Thema oder in der Begleitung:

- Variations with broken chords or auxiliary notes in the theme or the accompaniment:



- Spielt man das Thema eine Oktave höher, bleibt mehr Raum für die Mittelstimmen:

- Playing the theme an octave higher creates more space for the middle voices:




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Besonders geeignet sind Lieder und Themen, die in Vierteln und eher linear gehalten sind.
- Die Erweiterung der Harmonik bietet natürlich weitere Möglichkeiten!
- Wichtig ist ein dramaturgischer Aufbau der Variationen, z.B:
  Teil A: p – mf, ruhig bis mäßig bewegt
  Teil B: pp, Tonartwechsel („Moll“)
  Teil A’: mf – ff, virtuos

- Hymns or themes, which contain crotchets as well as mostly stepwise movement, are particularly well suited for variations.
- Expanding the harmony opens up of course more possibilities!
- It is important to create a dramaturgical structure within the series of variations, for instance such as this:
  Section A: p – mf, calm – moderately moving
  Section B: pp, change of key (“minor”)
  Section A’: mf – ff, virtuosic

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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 2.5.6. Französische Suite / French Suite

Die Sätze der französischen Suite eignen sich vorzüglich für die improvisatorische Beschäftigung mit barocken Satztechniken und Formen im Rahmen der Improvisation. Folgende Merkmale sind typisch:

- Homophoner und polyphoner (zwei- bis fünfstimmiger) Satz
- Stereotype Registrierungsmuster, die die Farben der barocken Orgel repräsentieren
- Imitatorische Abschnitte
- Imitation verschiedener Instrumente (Gambe, Trompete, Flöte etc.) durch Anwendung barocktypischer Figuren und der Spielweise dieser Instrumente.
- [illegible]

The different movements of the French Suite lend themselves primarily for applying Baroque compositional techniques and forms within the context of improvisation. The following features are particularly striking:

- Homophonic and polyphonic textures (from two up to five voices part)
- Stereotypical registration patterns, showcasing all the colours of the Baroque organ
- Imitative sections
- Imitation of various instruments (gamba, trumpets, flutes etc.) by applying figures and playing techniques specific to these instruments.

#### 2.5.6.1. Plein Jeu (Plain Chant)

Registrierung: Mixturenplenum von Hauptwerk und Positiv auf 16'-Basis; 8'- und 4'-Trompeten im Pedal für den c.f. in der Tenorlage.
Das Plein Jeu (vier- bis fünfstimmiger, polyphoner Satz im Manual) stellt eine Ouvertüre zur Eröffnung der gottesdienstlichen Feier dar, majestätisch-prächtig mit punktierten Rhythmen und eindringlichen Dissonanzen (Quart-, Septim- und Non-Vorhalte). Die langen Notenwerte des c.f. werden mit kräftigen Zungenstimmen im Pedal (Tenorlage!) gespielt, die einzelnen Abschnitte des c.f. können frei (im Sinne von Zwischenspielen) umrahmt werden.

- Vorübung: Improvisieren Sie Gegenstimmen zu einer Tonleiter, die in großen Werten im Pedal in Tenorlage gespielt wird!

Registration: Mixture plenum on the Great and the Choir (16' foundation); 8' and 4' trumpets in the pedals for the c.f. in tenor position.
The Plein Jeu (four/five-part polyphonic texture on manuals only) is like an overture for the beginning of the service: majestic with dotted rhythms and clashing dissonances (fourth, seventh and ninth suspensions). The c.f. in long note values is to be played with strong reeds in the pedals (tenor position!) whilst each line of the c.f. can be linked to free interludes.

- Preparatory exercise: improvise counter-melodies to a scale, which is played in long note values in the pedals (tenor position)!




- Achten Sie auf eine geschmeidige Stimmführung (vgl. 2.2.5.)!
- Beginnen Sie mit einem Orgelpunkt und entwickeln Sie die Linien über Kadenzen und kurzen Sequenzpartien! Dann kann der c.f. einsetzen!

- Try and create smooth voice leading (see 2.2.5.)!
- Begin with a pedal point and develop lines over cadences and short sequences. Then the c.f. enters!



Bärenreiter Leseprobe Sample page

- n mit D[illegible]sonanzen:
- Invigo[illegible]te the c.f.-[illegible] passages with dissonances:



2.5.6.2. Duo

Registrierung:
LH: 8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′ (oder Cornet auf-Basis 16′) oder 8′-Zunge
RH: Cornet V (8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′)
„Das Duo wird schnell gespielt: Ein freies, sauberes und deutliches Spiel.“ (M. Corrette, 1787). Strukturell ist das Duo mit einer zweistimmigen Invention vergleichbar; freilich wird der Kontrapunkt oft in Terzenparallelen geführt:

//: Imitation (in der Oktav oder Quint) – Sequenz – Kadenz ://

Dieser Ablauf wiederholt sich, der Modulationsrahmen der möglichen Nebentoniken wird nicht ausgeschöpft, die Modulationen beschränken sich häufig auf die Oberquint- bzw. parallele Tonart.

Registration:
LH: 8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′ (or Cornet on 16′ foundation) or 8′ reed
RH: Cornet V (8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′)
“The Duo is to be played fast: free, clear and articulated.” (M. Corrette, 1787). In regards to structure, the Duo is similar to the two-part invention; however, the counterpoint often moves in parallel thirds:

//: imitation (at the octave or fifth) – sequence – cadence ://

This pattern is then repeated whilst the tonal framework with its secondary keys is not fully exploited. Modulations are often limited to the upper fifth key and parallel key respectively.



2.5.6.3. Trio (mit zwei Oberstimmen) / Trio (with two upper voices)

Registrierung:
LH: 8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′
RH: Cromorne 8′ (mit labialem 8′ und 4′)
Das Trio wird ruhig bewegt und kantabel gespielt. Der Formablauf gleicht dem des Duo. Die Exposition des Themas / Motivs erfolgt in der Quint-Imitation.
Das folgende Beispiel aus dem Magnificat in a von J. F. Dandrieu zeigt eine Trio-Exposition:
Dux – Comes – (Codetta +1 nach 0) – Dux (Unterstimme).

Registration:
LH: 8′, 4′, 2 2/3′, 2′, 1 3/5′
RH: Cromorne 8′ (with 8′ and 4′ flue stops)
Trios are played calmly and cantabile. It has the same formal structure as the Duo. The exposition of the fugal subject is to be played in its answer form (+1).
The following example is taken from the Magnificat in A Minor by J. F. Dandrieu and shows a Trio exposition:
Subject – answer – codetta (+1 to 0) – subject (lower part).



Bärenreiter Leseprobe Sample page

t kann gegen [illegible]
chromatischer Gang
ngen:

To achieve a particularly dramatic effect towards the end, one can apply a “passus duriusculus” (chromatically descending scale from the tonic to the dominant):



2.5.6.4. Basse de Trompette

Registrierung:
LH: Trompete 8′, Bourdon 8′, Oktav 4′ auf dem Hauptwerk
RH: Bourdon 8′, Prestant 4′, Larigot 1 1/3′ (ggf. mit Doublette 2′) des Positivs
„Die Basse de Trompette wird kühn-beherzt gespielt, unter Nachahmung der Fanfare.“ (G. Corrette, 1703).
Nach der dreistimmigen Exposition des Themas/Motivs in Fugenmanier dominieren die Solopassagen der Trom-

Registration:
LH: Trumpet 8′, Bourdon 8′, Octave 4′ on the Great
RH: Bourdon 8′, Prestant 4′, Larigot 1 1/3′ (possibly Doublette 2′) on the Positive
“The Basse de Trompette is to be played boldly and courageously, imitating a fanfare.”
(G. Corrette, 1703).
Following the three-part fugal exposition of the subject/motif, the trumpet solos dominate the scene by showcas-

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 prachtvolle, vom Zungenklang dominierte Satz weist häufig drei Teile auf:
Freies Praeludium – Fugierter Mittelteil – Freies, virtuoses Finale
Der Dialog spielt sich im Wechsel von Hauptwerk und Positiv ab.

*Literaturbeispiele / Repertoire examples:*
Loius-Nicolas Clerambault, Livre d'Orgue
Jean Francois Dandrieu, Premier Livre de Pièces d'Orgue
Francois Couperin, Pièces d'Orgue
Nicolas de Grigny, Livre d'Orgue
Jean Guilain, Pièces d'Orgue pour le Magnificat

This grand movement, dominated by reeds, often is in ternary form:
Free prelude – fugal middle section – free, virtuosic finale.
The Great and the Positive divisions alternate, creating a musical dialogue.

*Themen für die Improvisation*
Die prägnanten Themen bzw. Motive einer französischen Suite basieren auf dem harmonischen Rahmen eines Pendels (I–V–I) oder einer Kadenz. Die Motive können aus den einzelnen Zeilen eines Liedes entwickelt werden.

*Improvisation Themes*
The concise themes/motifs/subjects of a French Suite are derived from the harmonic framework given by a pendulum (I–V–I) or a cadence. The motifs can be developed from single lines of the hymn.

„Christus, du bist der helle Tag" (GL 670)




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Das komplette Lied wird im Plein Jeu im Tenor in halben oder ganzen Notenwerten durchgeführt. Im „Cromorne en Taille" kann der ganze c.f. koloriert durchgeführt werden, oder man konzentriert sich auf eine Liedzeile, die fortentwickelt und auch transponiert wird.

The complete hymn is presented in the tenor position within a Plein Jeu, played in either minims or semibreves. In the "Cromorne en Taille", the player can either present the complete c.f. (figurated) or focus on a single line which can be developed and also transposed.

Hymnus / Plainchant hymn „Komm, Heilger Geist, der Leben schafft“ (GL 342)




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

# 3 STILBEREICH 19. JAHRHUNDERT STYLISTIC PERIOD 19TH CENTURY

## 3.1. HARMONISCHE GRUNDLAGEN / HARMONIC BASICS

Für die Harmonik im 19. Jahrhundert sind folgende Aspekte von Bedeutung:

- Lineare Stimmführung
- Plagalauflösungen – Plagale Akkordverbindungen
- Klangliche Anleihen aus der gleichnamigen Molltonart
- Dissonanzüberlagerungen
- Figurative Akkorderweiterung
- Reale Sequenzen
- Ausweitung des tonalen Rahmens
- Harmonische Entwicklung über chromatische Linien

19th century harmony features the following aspects:

- Linear voice leading
- Plagal resolutions – plagal chord progressions
- Superimposition of dissonances
- Tonal borrowings from the tonic minor
- Figurative chord extensions
- Real sequences
- Expansion of the tonal framework
- Harmonic development via chromatic lines

Bärenreiter Leseprobe Sample page

### 3.1.1. Lineare Stimmührung (Dezimensatz) / Linear voice leading (extensive use of the interval of the 10th)

Versu[illegible]gen, indem Sie die Außenstim[illegible]enabstand zur Melodi[illegible]uch zu neuen harmo-

Try harmonising a melody by keeping the outer voice parts (soprano, bass) predominantly a tenth apart. This technique (*Dezimensatz* / *interval of the tenth harmony*) will also open new harmonic solutions:

- Simple harmonisation using the *Dezimensatz* technique



- „Mo[illegible]l Nacht“ (GL 372)



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.



- Lösen Sie die drei – grifftechnisch unterschiedlichen – verminderten Septimakkorde plagal auf!
- Improvisieren kleine Stücke mit diesem Klangphänomen!

- Resolve plagally the three different diminished seventh chords!
- Improvise short pieces using this harmonic feature!




Bärenreiter Leseprobe Sample page

### 3.1.3 Kadenzen / Cadences

im 19. Jahrhundert
oppelte Leittöni

In the 19th century, "conventional" cadences – by adding alterations (altered minor chords, double leading notes) – become much more individual in character:



### 3.1.4. Sequenzen (tonal und real) / Sequences (tonal and real)

**Tonale Sequenzen** versetzen das Sequenzglied im Rahmen der Tonalität.

Terzabstand:



Linearer Bass mit dominantischen Terzquartakkorden (modulierend; eng – weit – figuriert):



Quintfällig mit Nonakkorden (tonal und variiert):



- Erfinden Sie weitere Figurationen!
- Improvisieren Sie motivische Figurationen!

**Reale Sequenzen** erweitern den Rahmen einer diatonischen Tonalität dadurch, dass das Sequenzglied transponiert wird; die Akkordstrukturen (z. B. Dur – Dur oder Dur – Moll) bleiben erhalten.

**Tonal sequences** shift each sequential link whilst staying in the given key.

Distance of a third:



Linear bass with dominant ninth chords (modulating; open position – closed position – figurated):



Cycle of fifths with ninth chords (tonal and varied):



- Invent further figurations!
- Improvise motivic figurations!

**Real sequences** widen the framework of a diatonic key by transposing each sequential link; the chordal structure remains unaltered (e.g. major – major or major – minor).

Bärenreiter Leseprobe Sample page

- Das Sequenzglied besteht aus zwei Akkorden und wird im Ganztonabstand versetzt:

- The sequential link consists of two chords and is shifted by a whole-tone:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



ren Verzierungen!

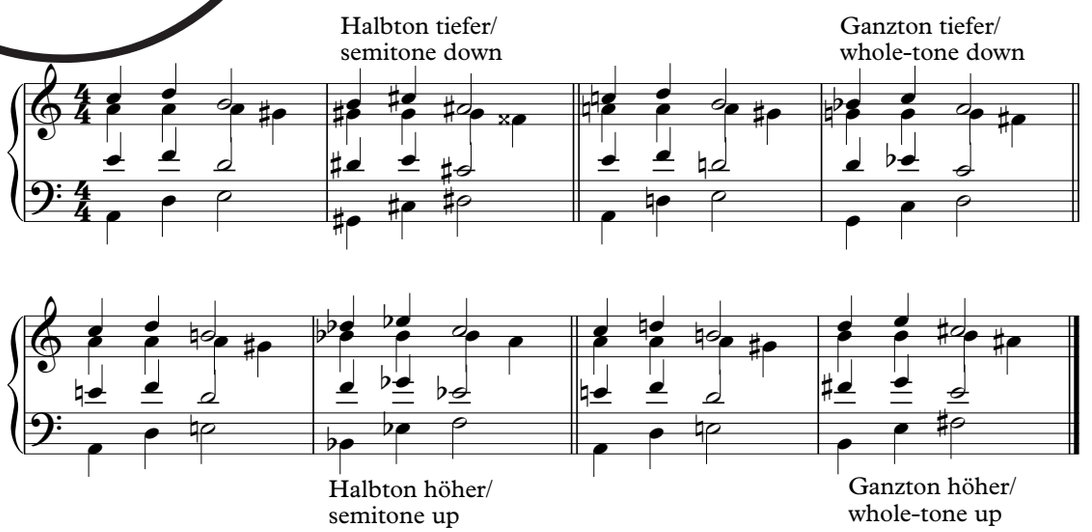
Experiment with different sequential shifts (minor third, major third) together with different figurations!

zen:

- **Real sequencing of cadences:**

Ka

Cadence (I – IV – V):



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.

- Figurieren Sie die Übungsbeispiele harmonisch, melodisch und motivisch!

- Figurate the practice examples harmonically, melodically and motifically!




- Weit[illegible] für reale Sequenzen:

- Further practice examples for real sequences:




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Drei Varianten einer aufsteigenden chromatischen Linie (die Ziffern sollen die harmonische Periodizität verdeutlichen):

Three versions of an ascending chromatic line (the figures are to highlight the harmonic periodicity):



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Figurieren und transponieren Sie die Beispiele!
- Erfinden Sie weitere reale Sequenzen!

- Figurate and transpose the examples!
- Invent further real sequences!

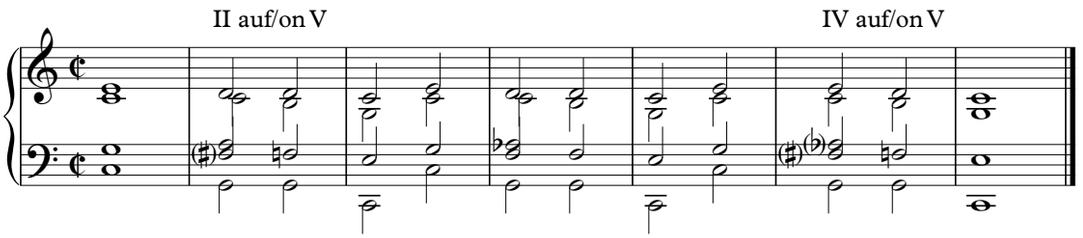
### 3.1.5. Dissonanzhäufung / Dissonance clusters

Im 19. Jahrhundert führte die Zunahme von Dissonanzen zu einer Anhäufung von Tönen im Satz. Häufig ist zu beobachten, dass Akkorde, die zunächst konsonant sind, durch Basswechsel dissonant auf-

In the 19th century, the increase of dissonances led to an increased agglomeration of notes in harmony. Quite often one can observe that chords, which started off being consonant, turn dissonant once the bass note changes.

- Kadenzen: die 2. und 4. Stufe und ihre alterierten Varianten werden auf dem Grundton der 5. Stufe und lösen sich dann auf demselben auf.

- Cadences: the second and fourth degree, as well as their altered variations, are placed on the dominant note and are then resolved on it.




- Reale Quintfallsequenz

- Real cycle of fifths



### 3.2.1.Thema und Kommentar / Theme and commentary

Eine wichtige Aufgabe in der Improvisation ist es, ein Gefühl für symmetrische Perioden zu bekommen:
2 Takte und 2 Takte, 4 Takte und 4 Takte.

- Entwerfen Sie Themen mit vier oder acht Takten! Eine symmetrische, rhythmische Gliederung kann Ihnen dabei helfen. Auch in diesem Stilbereich gilt: Prägnante und charakteristische Formulierungen auf klarer harmonischer Basis sind unerlässlich.

In improvisation, it is important to develop a sense of symmetrical phrase lengths:
Two bars plus two bars, four bars plus four bars.

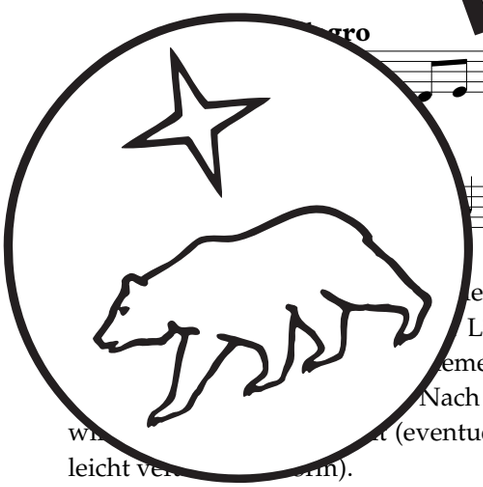
- Try and invent themes that are four or eight bars long. A symmetrical rhythmic structure may be helpful. As always: make concise and characteristic statements based on clear harmonic progressions.




Häufig ist der harmonische Rhythmus ganztaktig, wie das folgende Thema zeigt:

The harmonic rhythm is often one chord per bar, as shown in the following example:



Bärenreiter Leseprobe Sample page

…en, die …notiert… Länge („Kommen… …emente des Themas … Nach dem Kommentar wird … (eventuell in harmonisch leicht ver…).

- Try and invent answers ("commentaries") to the themes you have written down – each commentary should be as long as the theme itself. The commentary may include elements of the theme (motif, rhythm). Once the commentary has been stated, the theme is then repeated (possibly harmonically altered).




- Ergänzen Sie die Mittelstimmen! Achten Sie auf Komplementär- und Parallelbewegung (wie sie im Alt angedeutet ist)!

- Complete the middle voices. Pay attention to contrary and parallel motion of voice parts (as indicated in the alto part)!

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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

m Formschema von

• Improvisieren Sie … based on the formal scheme by …!

**… kann die Form …:**

…h (+ Kom) –
…cklung 8 T – Th)
…matorische „Arbeit“ in
…en:
…quenzierend) + 4 T (Rückführung zur Tonika)
+ 4 T (eventuell Dominant-Orgelpunkt)
Reprise: Th + Kom – Th (+ Kom) – Coda

**… an extended ternary song form could be the basis for an Andante movement:**

Exposition: Theme + commentary (4 + 4) – theme (+ commentary) – (possibly: + 8 bars of development – theme)
Development: motivic-modulatory development in 2 or 3 phrases:
4 bars (sequence) + 4 bars (return to tonic) + 4 bars (possibly on dominant pedal point)
Recapitulation: Theme + commentary – theme (+ commentary) – coda





Bärenreiter Leseprobe Sample page

Kontrapunkt weitergeführt.

e im Tenor mit einer Achtel-Kontrapunkt

- In the recapitulation, the quaver counterpoint may be continued.
- In the recapitulation, the theme could be played in the tenor (Oboe 8′), accompanied by a quaver counterpoint in the upper part (Flute 8′).

### 2. Sonatenhauptsatzform – Allegro / Sonata form – Allegro

Das erste Stück einer Sonate ist in der Regel ein Sonatenhauptsatz. Dort werden zwei Themen exponiert und in der Durchführung verarbeitet (z. B. Abspaltung und Entwicklung von Motiven aus den Themen).

The first movement (Allegro) of a sonata is usually written in sonata form. Two themes are presented and then developed (by way of taking motifs from the themes and developing them).

Thema 1/theme 1

Allegro maestoso



Thema 2/theme 2



Zunächst wird das erste Thema vorgestellt:
Th 1 + Kom + Th 1 + Kom (4+4+4+4)
Die Begleitung kann dabei sehr schlicht sein!

To begin with, the first theme is presented:
theme 1 + commentary + theme 1 + commentary (4+4+4+4)
The accompaniment can be very simple!




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.




In der Durchführung wird mit Motiven der beiden Themen „gearbeitet“ und in entferntere Tonarten moduliert. Hier ist der Platz für reale Sequenzierungen! Nach Dupré kann man die Durchführung in verschiedene Phasen unterteilen:

**Durchführung**:
motivisch-modulatorische „Arbeit“ in 2 oder 3 Phasen:
1. Rhythmische Phase: 8 T (in Mollvariante oder +1/ Ebene h
2. D fernte Tonarten)
3. ndtschaften) –

rt eine Durchführmische und kurze Hauptth mas, der n Themenkop de minante.

During the development, the player employs both themes and modulates to distant keys. This is the time to use real sequences! According to Dupré, the development section can be subdivided into the following phases:

**Development:**
motivic-modulatory work in 2 or 3 phases:
1. Rhythmic phase: 8 bars (starts in the minor key of +1)
2. Dramatic phase: 8 bars (distant keys)
3. Lyrical phase: 8 bars (third-relationships) – preparation of recapitulation

The following example outlines a development section. The first part shows a rhythmic and short dramatic phase with motifs from the first theme (*Hauptthema*). The second, lyrical phase works with the head-motif of the second theme (*Seitenthema*) and modulates to the dominant key.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page




**Reprise**: 1. Th + Kom – (1. Th + Kom) – Thema (Durvariante der Tonika: E-Dur) – Coda

D… Seitenthema in der Reprise …otiv des Hauptthemas in … „Lösung" nach Dur er-

Recapitulation: 1st theme + commentary – (1st theme + commentary) – 2nd theme (tonic major: E Major) – Coda

The following example shows the second theme (*Seitenthema*) in the recapitulation section, as well as the coda using the head-motif of the first theme (*Hauptsatz*) in the tonic key (with the natural in major in the final movement).




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Im Scherzo ist die dreiteilige Liedform in zwei Varianten geläufig:

- der Mittelteil als Durchführung
- der Mittelteil als „Trio“: neues, liedhaftes („Legato-“) Thema

A Scherzo is a ternary song form, which offers two variants for the middle section:

- middle section as a development
- middle section as a “trio”: new, song-like (“Legato-”) theme




Ein aufgelockerter, durchsichtiger Satz unterstreicht den spielerischen Charakter dieses Satztypus:

The playful character of this type of movement is emphasised by the light, clear texture:



Bärenreiter Leseprobe Sample page

tion: Th + Kom –

w improvise an exposition: theme + commentary – theme + commentary

hemenkopf weiter

In the development section, the head-motif could be developed further:

osition/end of exposition Durchführung/beginning of the development



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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Introduktion und Fuge
- Allegro mit einem oder zwei Themen

*Literaturbeispiele:*
Felix Mendelssohn Bartholdy, Sechs Sonaten
Alexandre Guilmant, Acht Sonaten (besonders 1, 3, 4, 5)
Joseph Gabriel Rheinberger, Zwanzig Sonaten
Gustav Adolf Merkel, Neun Sonaten
Sinfonien von Widor und Vierne (bes. 1–3)

- Introduction and fugue
- Allegro with one or two themes

*Repertoire examples:*
Felix Mendelssohn Bartholdy, Six Sonatas
Alexandre Guilmant, Eight Sonatas
Joseph Gabriel Rheinberger, Twenty Sonatas
Gustav Adolf Merkel, Nine Sonatas
Symphonies by Widor and Vierne (particularly 1–3)

*Themen für die Improvisation*

- **Themen für Andante- bzw. Adagio-Sätze:**

*Improvisation themes:*

- **Themes for Andante and Adagio movements respectively:**




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- **Themes for Allegro movements:**



- Themenpaare für Sonatenhauptsätze:

Th1

Th2

Th1

Th2

Th1

J. Pollner

G.A. Merkel

Th1

Th2

„Schönster Herr Jesu“ (GL 365): Th1

Th2

- Paired themes for sonata movements:

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.




ell: „Sa[illegible]n, wer ist

• A ritornello based on I–IV–V–I cadence: "Sagt an, r ist doch diese" (GL 531)

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- Chromatische Linien erschließen neue harmonische Wege: „Christi Mutter stand mit Schmerzen“ (GL 532)

- Chromatic lines open up new harmonic possibilities: “Christi Mutter stand mit Schmerzen” (GL 532)




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

f der Basis einer für das
n Idiomatik (→ 3.1.)!
t Ihren Choralsätzen!
ches Satzprofil!
mit der Melodie im

*nples:*
en (op. 135a, op. 67, op. 79b)
Improvisationen (op. 65)
Choralvorspiele (op. 122)

- De[illegible]lop ritornello-based on 19th century harmonic idioms (see 3.1.)!
- Link the ritornellos in your hymn harmonisations. Make sure you stick to a consistent four-part texture!
- Also improvise movements with the melody in the tenor or bass!

### 3.2.3.3. Choralfantasie / Chorale fantasy

Die Choralfantasie bettet die einzelnen Zeilen bzw. die Strophen eines Liedes in einen größeren musikalischen Kontext, der mit Motiven der Liedvorlage oder ganz frei die Stimmung des Liedes zum Ausdruck bringt.
Vorbild für die improvisierte Form können die Choralfantasien Max Regers sein.

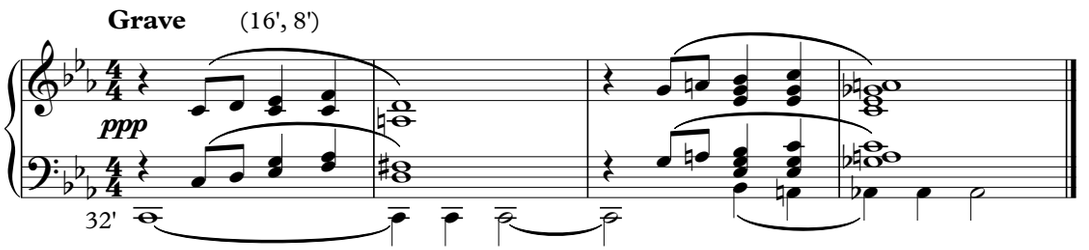
The chorale fantasy places each single line of the chorale in a bigger musical context. This context enhances the mood of the chorale by either using motifs taken from the chorale melody or by applying completely free sections.
Max Reger’s chorale fantasies lend themselves as good role models for improvisations in that style.

**Improvisierte Choralfantasie** über „In dieser Nacht sei Du mir Schirm und Wacht“ (GL 91)

- **(Stimmungs-) Einleitung (eventuell in der Mollvariante des c.f.):**

**Improvised chorale fantasy** on “In dieser Nacht sei Du mir Schirm und Wacht” (GL 91)

- **(Atmospheric) introduction (possibly in the parallel minor key of the c.f.):**




- **c.f.-Bearbeitungen mit Überleitungen:**

1. Strophe: c.f. im Sopran (Achtel-Kontrapunkt)

- **c.f.-harmonisations with linings:**

1st verse: c.f. in the soprano (quaver counterpoint)




kt in Achtel-Triolen).
eweg ng mit ein!

2nd verse: c.f. in the tenor (counterpoint in quaver triplets). Include the pedal point in the triplet movement!

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.



3.2.3.4. Choralbearbeitung in Sonatensatzform / Chorale prelude in sonata form

Die dreiteilige Liedform kann der formale Rahmen für einen kreativen Umgang mit einem Lied sein. Die erste Liedzeile bildet in der Regel das Hauptthema, die anderen Liedzeilen können motivisches Material für den Mittelteil liefern.

The ternary song form can be used as a structural framework for approaching hymn improvisation creatively. The first theme (*Hauptthema*) is taken from the first line of the hymn, whilst the other hymn lines provide motifs for the middle section.

Andante über „Segne du, Maria“

Andante on “Segne du, Maria”

*Bourdon 8', Doppelflöte 8'*
*Bourdon 8', Tremulant*
*n 8', Flöte 8'*
*kt 8', Cello 8'*

Samuel Pinto




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page




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.

Zu den harmonischen Grundlagen im Kapitel 3.1. folgen einige Reger-typische Ergänzungen:

- Entfernte Terzverwandtschaften in realen Sequenzen:



- Chromatische Bässe:



In addition to the harmonic basics in chapter 3.1., please find below some typical "Regerisms":

- Distant third-relationships within real sequences:

- Chromatic bass lines:

Bärenreiter Leseprobe Sample page

en, die Sie real se-
n Sie mit erschi

ase find below some useful cadences which you ca use for real sequences. Try out different intervallic distances:



Themen und Motive für eine Reger-Fantasie / Themes and motifs for a Reger fantasy:




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

# 4 STILBEREICH 20. / 21. JAHRHUNDERT STYLISTIC PERIOD 20TH / 21ST CENTURY

## 4.1. POSTROMANTIK – IMPRESSIONISMUS / POST ROMANTICISM – IMPRESSIONISM

Die Werke von Claude Debussy und Maurice Ravel sind eine wunderbare und unerschöpfliche Inspirationsquelle in diesem Bereich. Später nutzt Maurice Duruflé diese klanglichen Möglichkeiten in seinen Orgelwerken.

The works by Claude Debussy and Maurice Ravel are a wonderful and inexhaustible source of inspiration for this style. Later on, Maurice Duruflé uses their harmonic language in his organ works.

### 4.1.1. Harmonische Bausteine / Harmonic building blocks

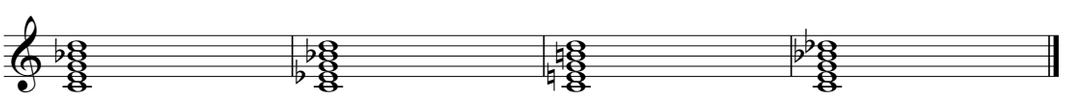
4.1.1.1. Drei- und Vierklangsmixturen in verschiedenen Distanzen (Halbton, Ganzton, kleine Terz, große Terz)
Parallel triads and tetrads (mixtures) moving in different intervallic steps (semitone, whole-tone, minor third, major third):




Bärenreiter Leseprobe Sample page

- Erfinden Sie weitere Mixturen und experimentieren Sie mit verschiedenen Figurationsmodellen!
- Invent further mixtures and experiment with different figuration models!

4.1.1.2. Nonenakkorde (akustisch, Moll, groß, klein)
Ninth chords (acoustic, minor triad basis, major, minor)



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.

4.1.1.4. Akkordverbindungen: distanziell (chromatisch, Ganztonachsen, Kleinterzachsen, Großterzachsen)
Chord progressions: distance harmony (chromatic, whole-tone, minor third axis, major third axis):



Akkordverbindungen: quintfällig (auch rein – vermindert – [illegible]–V–Verbindungen

Chord progressions: cycle of fifths (includes perfect fifth – diminished fifth – alternating) – real II–V progressions

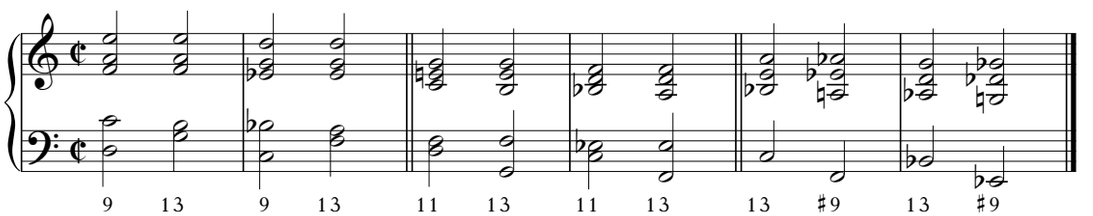






Moll 9 – Akustisch 13 *oder* Moll 11 – Akustisch 13 *oder* Akustisch 13 – Doppelterz:

Minor triad + minor seventh + major ninth – acoustic 13 *or* Minor triad (fifth omitted) + minor seventh + major ninth + thirteenth – acoustic 13 *or* Acoustic 13 – double third chord:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

Figurierte Beispiele:

Figuration examples:



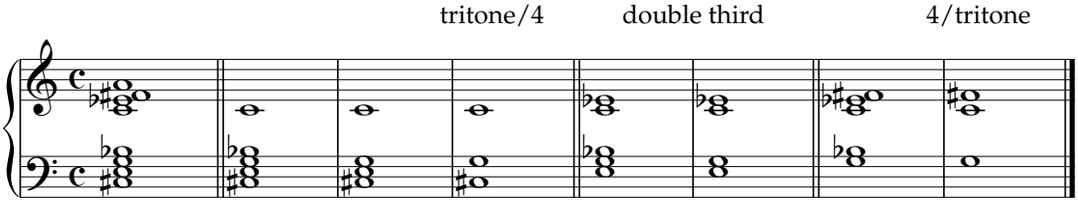
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

4.1.1.3. Alpha-Akkordik / Alpha chords

im Ganztonabstand
g als „Alpha-Akkord“
eilharmonien können in
ende Verwendung finden.

In Bartók's harmonic system, two diminished seventh chords one whole-tone apart are called "alpha chord". Any chordal combinations derived from the alpha chord lend themselves brilliantly for improvisation.

7/b9 b9 Tritonus/4 tritone/4 Doppelterz double third 4/Tritonus 4/tritone

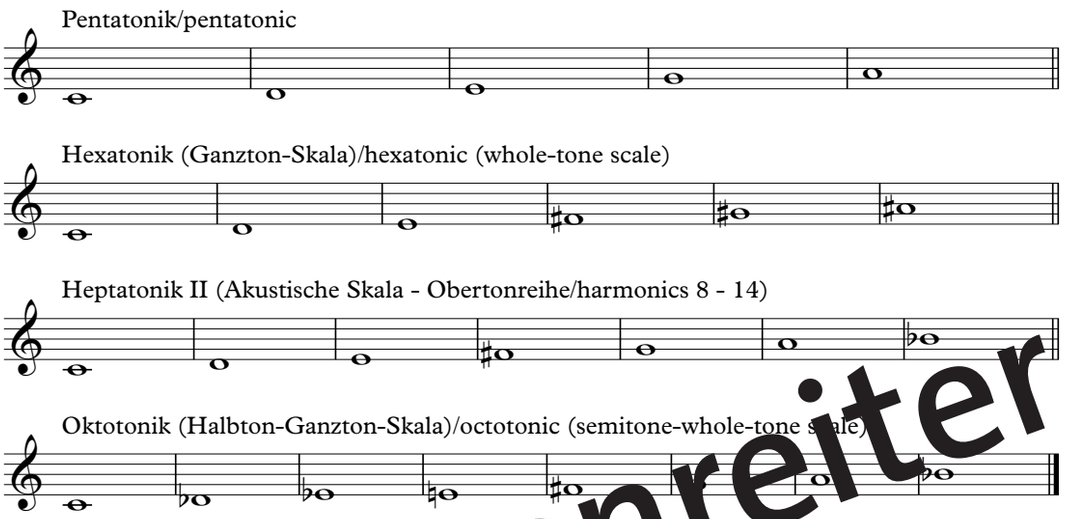


Figuriertes Beispiel:

Figurated example:

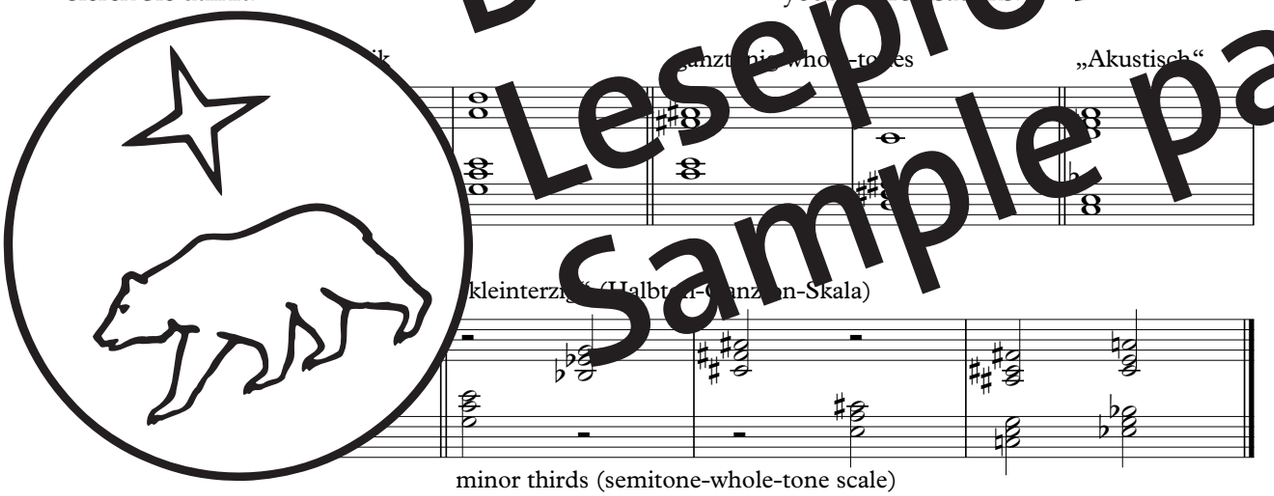


4.1.1.6. Skalen (Pentatonik, Ganzton, akustisch, Halbton-Ganzton)
Scales (pentatonic, whole-tone, acoustic, semitone – whole-tone)




- Improvisieren Sie mit diesen Skalen (siehe auch 4.1.2.)!
- Bilden Sie Harmonien aus diesen Skalen und improvisieren Sie damit!

- Improvise with these scales (see also 4.1.2.)!
- Develop chords from these scales and use them in your improvisations!




minor thirds (semitone-whole-tone scale)

- Entwickeln Sie Motive aus diesen Skalen!

- Develop motifs based on these scales!

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.

Moderato




Moto ostinato



- Entwickeln Sie Motive über der pentatonischen Harmonie!
- Modelle für Entwicklungspassagen:

- Develop motifs on top of pentatonic harmony!
- Models for development sections:









Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

- „Nur ein Ton des Akkordes ändert sich“: Erfinden Sie dazu Motive!

- “Only one note of the chord changes”: invent motifs on top!



- **Orgelpunkte** (nach Duruflé): Die Akkordbezeichnungen markieren den Beginn der Transposition!

- **Pedal points** (according to Duruflé): the chord descriptions mark the beginning of the transposition!

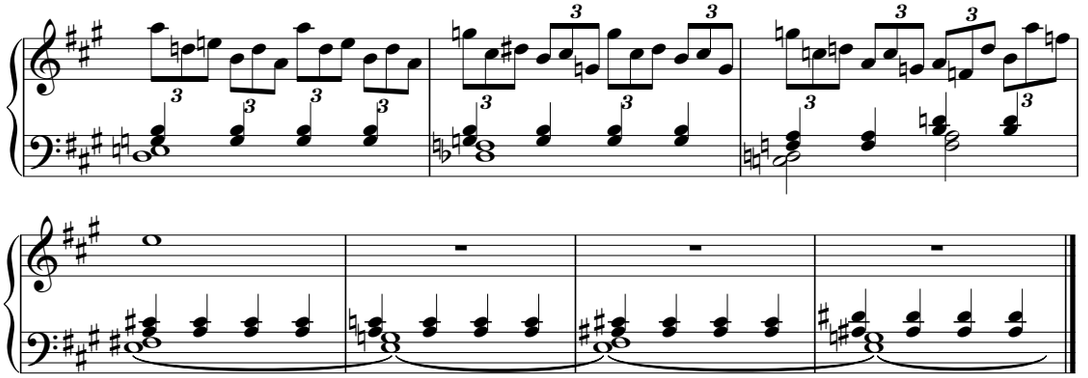



- Kleinterzharmonik und

- Beginning of a modulation (with minor-third-harmony and brief development section):



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



- Spielfiguren:

- Figuration:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

verwenden, versu- … in this stylistic context, try including
armonie zu bring… … notes from the c.f. in the underlying chord:



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

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



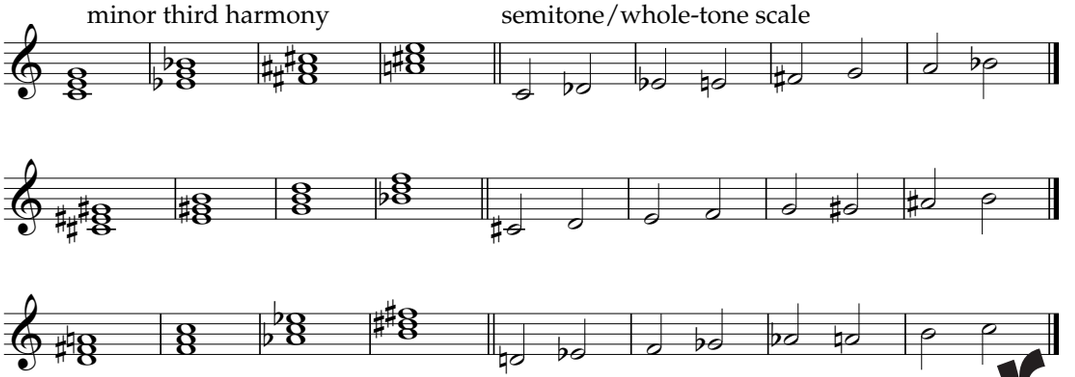
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

- 2. Modus, 1. Transposition:

Kleinterzharmonik
minor third harmony

Halbton-Ganzton-Skala
semitone/whole-tone scale



Die Akkordtöne werden in der Skala so dargestellt, dass möglichst wenige chromatische Schritte entstehen (für die Improvisation ist das nicht von Belang!).

- Folgende Drei- und Vierklangstypen sind möglich (sie bleiben in der Skala):



näßige Dreiklang und

„Modale Mixtur“)
nzufügungen, den
rd) und die große
Letzteres kann auch
one zum Moll-Sext-



Jede Stimme der Akkorde durchläuft die Skala. Lässt man jeweils den obersten Akkordton weg, erklingt ein Wechsel von Dur-Quartsextakkorden und Moll-Sextakkorden.



- 2nd mode, 1st transposition:

The notes of the scale - taken from the chords - are sometimes changed to their enharmonic equivalent to reduce chromatic steps (this technicality is, however, irrelevant for improvisation!).

- The following triads and tetrads are possible (they stay within the scale):



Therefore, the augmented triad and the major seventh chord (M7) are not possible.

- Missing harmonies (“modal mixtures”) based on the scale show the typical additions: the tritone (above the second inversion major triad) and the major sixth above the dominant seventh chord (the latter could also be interpreted as an added minor ninth above a first inversion minor triad).



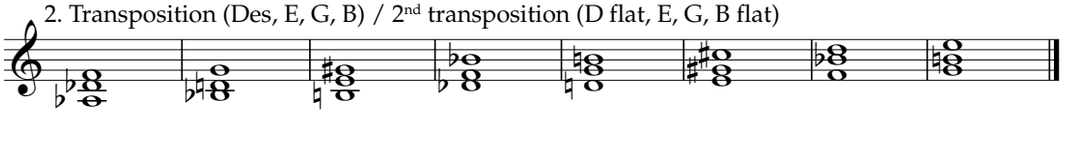
Every voice part of all the chords follows the scale. Omitting the top note of each chord results in alternating second inversion major triads and first inversion minor triads.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

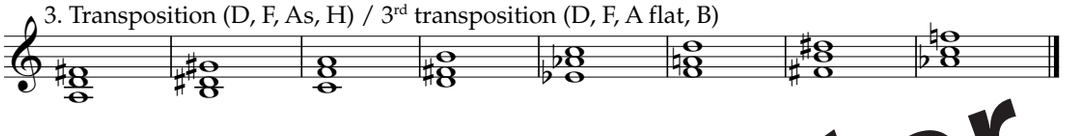
- 2. Modus, 2. und 3. Transposition:

2. Transposition (Des, E, G, B) / 2nd transposition (D flat, E, G, B flat)





3. Transposition (D, F, As, H) / 3rd transposition (D, F, A flat, B)





Natürlich können wir auch mit modalen Mixturen d… 2. Modus experimentieren, die Messiaen kaum benutzt…

- 2nd mode, 2nd and 3rd transposition:

Of course we can also experiment with modal mixtures based on the second mode, which were hardly used by Messiaen:





Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

…ge modale Mixturen!

- Play 3-4 part modal mixtures in the 2nd mode!
- Add motifs!

*…n*

- …**lo-Passagen** im 2. Modus! Arbeit… motivisch!

*Ideas for improvisation*

- Improvise **unison passages** in the 2nd mode! Base your improvisation on motifs!




- Spielen Sie die modalen Mixturen Messiaens! Wenn Sie sie „im Griff" haben, benutzen Sie auch andere Akkordumkehrungen!
- Wichtig: „Alles, was Sie spielen, ist Musik"!

- Play Messiaen's modal mixtures! Once you have them "in your fingers", do try different chord inversions!
- Important: "Everything you play is music"!



- Nun erfinden Sie Motive/Themen über Akkorden des 2. Modus! Beschränken Sie sich zunächst auf zwei oder drei Akkorde!

- Now invent motifs/themes above chords of the 2nd mode! Limit yourself initially to two or three chords only!




- Weitere **Ideen für modale Mixturen**:

- Further **ideas for modal mixtures:**




- Benutzen Sie folgende Akkorde als „Motto". Auf der pentatonischen Harmonie entwickeln Sie eine **Kantilene** frei! Transponieren Sie das [illegible] Erklingen!

- Use the following chords as a "motto". Improvise a **Cantilene** in the 2nd mode (or free) above pentatonic harmony. Transpose the motto when entering for the third and fourth time!




- **Toccata** über folgende Motive:

- **Toccata** on the following motifs:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

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

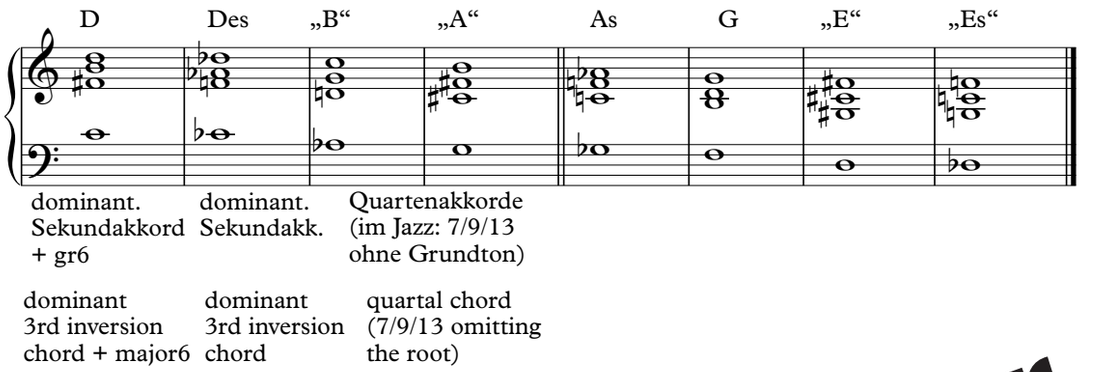
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



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.

- Messiaens modale Mixtur (in Terzenschichtung notiert):




- Spielen Sie die übrigen Transpositionen!
- Improvisieren Sie eine Toccata unter Verwendung des Akkordmaterials des 4. Modus!

- Messiaen's modal mixtures (notated in layers of thirds):

- Play all other transpositions!
- Improvise a Toccata based on chords of the 4th mode!




Bärenreiter Leseprobe Sample page

### 4.2.4. Siebter Modus / Seventh mode

hlt in jeder Oktav-

Each half octave of the 7th mode scale (10 degrees) is missing only one note:

emitone – semitone – semitone – whole-tone – semitone

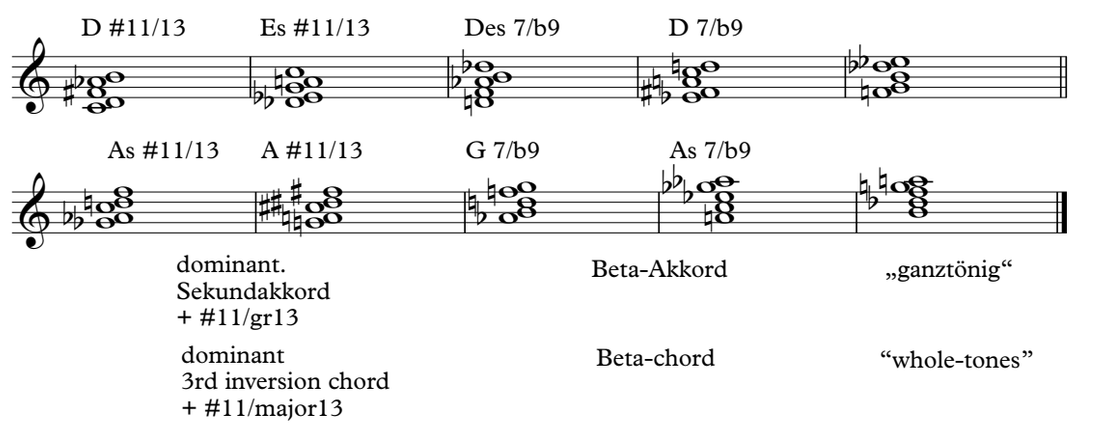
- The 7th mode, 1st transposition:

on:



- Messiaens modale Mixtur weist trotz der fünfstufigen Oktavhälfte nur drei verschiedene Akkorde auf. Die scheinbar „engmaschigen“ Akkorde sind keine unbekannten, die auch in der Improvisation herrliche Klangwirkungen erzeugen.

- Despite having five different notes in each half octave, Messiaen only uses three different modal chords. The seemingly "dense" chords are already known to us and create wonderful sound effects in improvisation.



- Spielen Sie zunächst Mixturen mit jedem einzelnen Akkord, bevor Sie alle Transpositionen des 7. Modus durchgehen!
- Improvisieren Sie ein Stück, indem Sie jeden der drei Akkorde für ein bestimmtes Motiv oder eine rhythmische Geste benutzen!

- First, practise each single chord by shifting it in parallel movement ("playing mixtures") before embarking on all the other transpositions of the 7th mode!
- Improvise a piece by allocating each of the three chords to a specific melodic or rhythmic motif!




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 4.2.5. Modusunabhängige Akkorde / Chords not linked to modes

- Akkord der Dominante: „er enthält sämtliche Töne [illegible] Technik meiner musika-

**Chord on the dominant:** "it contains all the notes of [illegible] major scale" (Messiaen, The Technique of My Musical Language).

[illegible] typische Satzweise [illegible] / Quintklang), seine [illegible] siaen) und eine Vor-

The following example shows the chord in its typical arrangement (pantonal basis + tritone/fourth), its "resolution" (Messiaen) and a suspension:



Dieses diatonische Total bezeichnet Messiaen so, weil der Akkord der Dominante über dem 5. Ton der Durtonleiter aufgebaut ist. Der Akkord der Dominante kann aber auch auf anderen Stufen einer beliebigen diatonischen Skala stehen:

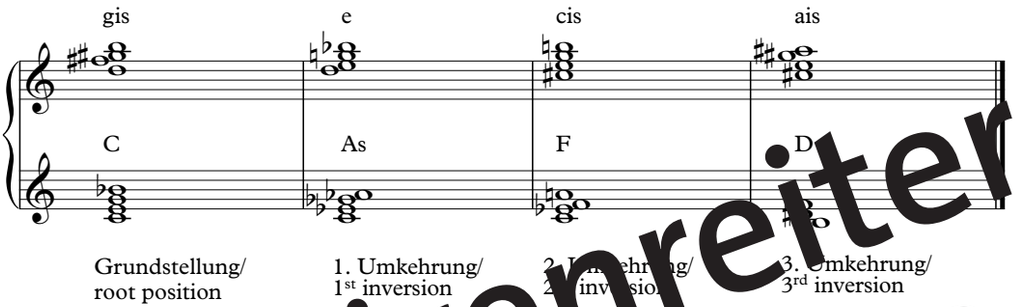
Messiaen calls this chord (which contains all the notes of the diatonic scale) **Chord on the dominant** because the lowest note is the fifth degree of the major scale. However, the chord on the dominant can be based on any note of the major scale.

O. Messiaen, La Nativité du Seigneur IV, T 5 / bar 5



- **Akkord der Resonanz**: Dieser Akkord ist der Obertonreihe entnommen, wobei Messiaen den 13. Teilton als übermäßige Duodezim interpretiert, der eine weitere Terz ermöglicht.

Der Akkord der Resonanz setzt sich – rein spielpraktisch gesehen – aus einem Dominantseptimakkord (LH) und einem halbverminderten Septimakkord (RH) im Abstand einer übermäßigen Quinte (bzw. kleinen Sexte) zusammen:




Betrachten wir die Umkehrungen dieser Akkorde, so lässt sich folgende Konsequenz in Messiaens Setzweise erkennen: Beide Akkordhälften rücken jeweils eine Umkehrung

imakkord):
dstellung – 1. UK

3. UK

esen Klängen!
rde als b[illegible]

*Li[illegible]ples:*
Olivi[illegible], La Nativité du Seigneur,
Les Corps [illegible]

- **Chord of resonance**: this chord is based on notes found in the harmonic series. Messiaen interprets the 13th harmonic as an augmented twelfth on which a further third can be placed.

From the player's point of view, the chord of resonance is made up of a Dominant seventh chord (left hand) and a half-diminished seventh chord (right hand), both an augmented fifth (or minor sixth) apart:

Looking at the inversions of this chord a symmetrical pattern emerges: both chords move to the next chord inversion respectively:

RH (half-diminished seventh chord): 2nd inversion – 3rd inversion – root position – 1st inversion
LH (Dominant seventh chord): root position – 1st inversion – 2nd inversion – 3rd inversion

Play chord mixtures based on the chord of resonance! Use these particular chords as special "signals" in your improvisation!

Bärenreiter Leseprobe Sample page

## 4.3. DEUTSCHE MODERNE (HINDEMITH, GENZMER, SCHROEDER) – NEOMODALITÄT
## GERMAN MODERNISM (HINDEMITH, GENZMER, SCHROEDER) – NEOMODALITY

Neomodalität bedeutet einen neuartigen Gebrauch der Modi (Kirchentonarten, Dur, Moll) so wie wir es in den Werken von Paul Hindemith, Harald Genzmer und Hermann Schroeder beobachten können. In einem insgesamt tonalen Rahmen kann der Dissonanzgrad der Akkorde (Dissonanz als Farbe ohne Auflösungstendenz) zunehmen und die Satztechnik rationalen Vorgaben (z. B. Mixturtechnik, Ostinatotechnik) unterliegen.

Neomodality stands for a new approach of using the old modes (church modes, major, minor) as found in the works by Paul Hindemith, Harald Genzmer and Hermann Schroeder. Although kept within a tonal framework, chords can become quite dissonant (dissonance as a colour without the need to resolve) whilst the compositional technique is based on rational specifications (e.g. mixture technique, ostinato technique).

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.



4.3.1.3. Quintpendel mit pentatonischen Akkorden / Pendulum of the fifth with pentatonic chords



- Nutzen Sie die Akkorde zur Begleitung gregorianischer Gesänge: z. B. Kyrie aus der Missa de Angelis, Marianische Antiphone etc.!

- Use these chords to accompany plainchant: e.g. Kyrie from the Missa de Angelis, Marian antiphons etc.!

4.3.1.4. Terzpendel mit pentatonischen Akkorden / Pendulum of the third with pentatonic chords



- Erfi[illegible]liesen Terzpendeln!

- Invent melodies based on pendulums of the third!

[illegible]rinn einer Improvisa-[illegible]ation), dem ein The-[illegible]imme hinzugefügt

- The following example shows the beginning of an improvisation (pendulum of the thirds with ostinato figuration); a theme / motif could be added, played in the pedals on a 4′ stop:



Bärenreiter Leseprobe Sample page

(Kadenz I und II von Hans Haselböck, gelehrt auf einem Kurs 1984). Erfinden Sie Melodien / Themen dazu! Erfinden Sie weitere neomodale Kadenzen!

(Cadence I and II by Hans Haselböck, taught in a master class in 1984). Invent melodies / themes on top! Also invent other neomodal cadences!



Folgendes Beispiel zeigt das vierte (unausgesetzte) Ka… th… fo…wing example, the fourth (incomplete) cadence denzmodell thematisch figuriert: …ode is motifically figurated:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

… zum neomodalen Satz / Approaches … neomodal harmony

…en: The following ideas might prove helpful:

- …adenzen ohne Leittöne …nen Leittons): • Omit leading notes in cadences (except for the Phrygian leading note):

…he Kadenzen/doric cadences



- Verwenden Sie Dissonanzen zunächst sparsam!
- Versuchen Sie, ein „harmonisches Gefälle“ (nach Paul Hindemith) zu schaffen: harmonisches Crescendo und Decrescendo/Konsonanter Beginn – Hinzunahme von Dissonanzen – konsonanter Abschluss der Phrase

- Initially, use dissonances sparingly!
- Try to aim for a *harmonisches Gefälle* (“harmonic slope”) (Paul Hindemith): harmonic crescendo and diminuendo/consonant start – increase of dissonances – consonant end of phrase

- Experimentieren Sie mit linearer Satztechnik (Mixturtechnik). „Erfreuen“ Sie sich an parallelen Quint- und Oktavführungen!
- Nutzen Sie zunächst nur den leitereigenen Tonvorrat (inklusive der Ta-Stufe: tiefalterierte Leittonstufe) und erweitern Sie ihn nach und nach!

Kantionalsatz (GL 392) mit Septim- und Non-Dissonanzen:

- Experiment with linear textures (mixture technique). “Enjoy” the consecutive fifths and octaves!
- Initially, limit yourself to notes proper to the scale only (including “ta”-degree in solfège: flattened leading note) and then gradually include more and more notes foreign to the scale!

Simple four-part harmonisation (GL 392) with dissonances of the seventh and ninth:

„Lobe den Herren“ (GL 392)

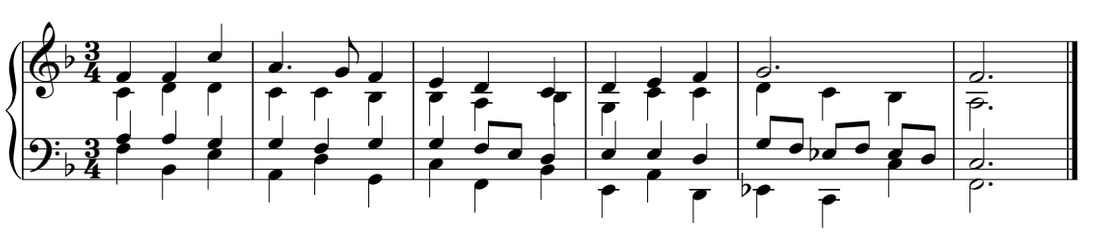


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page




Quintparallelen erlaubt:
Das Interessante und Reizvolle an dieser Technik liegt darin, dass sie den Spieler zu neuen Harmonielösungen bringt. Am Ende der Liedzeile sollten Sie die Kadenz im Blick haben!

Chord progressions with cycle of fifths:
This technique opens up fascinating new harmonic directions to the player. You should always keep in mind the cadence at the end of a line!



In der Praxis werden unterschiedliche Ideen verbunden. Nun ist der Schritt zur Einbeziehung leiterfremder Klänge gegeben (Klänge voraushören!): GL 489 „Lasst uns loben“

Combination of different ideas.
We now move on to the next step of including notes foreign to the scale (try and “hear ahead” these notes before playing them!): GL 489 “Lasst uns loben”

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.

Hinweise zum Üben:

- Die Akkordfiguration ist im Lagenwechsel oder in Mixturtechnik (tonal oder distanziell: chromatisch, ganztönig, kleinterzig, großterzig oder variabel) fortzusetzen (so wie es in einigen Notenbeispielen angedeutet ist)!
- Bei Choralbearbeitungen sollte der c.f. nach und nach in alle Stimmlagen gelegt werden!
  **Sopranlage**: Der c.f. wird mit dem 5. Finger der RH gespielt.
  **Altlage**: 4′-Stimme im Pedal
  **Tenorlage**: Die Spielfigur wird so umformuliert, dass sie mit der RH gespielt werden kann.
  **Basslage**: Alle Spielfiguren eignen sich für rauschende Toccaten mit c.f. im Bass.
- Die Harmonik wird großflächiger behandelt: Eine Harmonie kann für eine Liedzeile ausreichen!

Practice tips:

- Practise chordal figuration also in different chord positions or by applying mixture technique (tonal or with fixed intervals: chromatic, whole-tones, minor thirds, major thirds or other intervals)!
- When improvising chorale preludes, the c.f. should be placed in different voice parts!
  **c.f. in the soprano**: c.f. played with the fifth finger of the right hand
  **c.f. in the alto**: c.f. played in the pedals on a 4′ stop
  **c.f. in the tenor**: c.f. in right hand; choose a figurative motif suitable to be played in the right hand
  **c.f. in the bass**: all motifs are suitable and lend themselves for flamboyent toccatas with the c.f. in the bass
- The harmonic rhythm slows down: as little as one harmony (chord) can be applied to one line of the hymn/chorale

4.3.1.8. Zwei Choralbearbeitungen mit ostinaten Spielfiguren / Two chorale preludes with ostinato motifs

- „Christus, der ist mein Leben“ (GL 507) mit c.f. im Alt
- “Christus, der ist mein Leben” (GL 507) with c.f. in the alto




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page







ben“ (GL 507) with c.f. in
als Gegenstimme zum
rdneten Zweistimmig-

/3' (Tremolo)

“Christus, der ist mein Leben” (GL 507) with c.f. in the soprano (ostinato in the right hand), bass pizzicato and countermelody to the c.f. in the soprano, suggesting a two-part texture



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

### 4.3.2. Weitere Anregungen für die Improvisation / Further ideas for improvisation

- Motivarbeit in RH – c.f. im Tenor, getragen von einer freien Bassstimme:

- motivic development in the right hand – c.f. in the tenor, accompanied by a free bass part:

„Christ ist erstanden“ (GL 318)




- Figurierter Quartensatz – c.f. mit 8′ oder 4′ im

- Figurated harmony with fifths and fourths – c.f. to be played in the pedals on a 8′ or 4′ stop: Foundation 8′ / Solo 8′ or 4′




- Motivarbeit im Sinne einer Invention – c.f. mit 4′ im Pedal:

- Motivic texture (like in a Bach invention) – c.f. to be played in the pedals on a 4′ stop:

„Gelobt sei Gott“ (GL 328)




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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page




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.




Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

## 4.5. IMPROVISATION MIT FREITONALEN THEMEN
## IMPROVISATION ON FREE-TONAL THEMES

In der Improvisation mit freitonalen Themen (übrigens auch mit Liedern) kann es inspirierend sein, sich harmonisch und motivisch eng am Thema zu halten, nach dem Motto: „Das Thema zeigt uns den Weg".

When improvising on free-tonal themes, it can be inspiring to be led harmonically and motifically by the theme itself (this also applies to hymns): "The theme will guide us".



Das zweiteilige Thema ist deutlich vom Quintintervall geprägt: f–c, ges–des, as–es. Zudem weist es typisch modale Intervalle auf: die lydische Quarte f–h und die phrygische Sekunde f–ges.
Das Quintintervall und der Tonvorrat des Themas können den Vorspann zum Themeneinsatz bilden:

This two-part theme is characterised clearly by the interval of the fifth: F – C, G♭ – D♭, A♭ – E♭. Also, it contains typical modal intervals: the lydian fourth F – B and the Phrygian second F – G♭.
The interval of the fifth and the scale derived from the theme can provide us with enough material for a short prelude before the theme is stated:




das „Siciliano-Motiv"

In the commentary of the theme, the siciliano motif could be developed:




Folgendes Thema von Hans Haselböck exponieren wir auf drei klanglichen Ebenen. Anschließend kann es in einer Sonatenhauptsatzform verarbeitet werden.

Let's present the following theme by Hans Haselböck on three different levels of sound, after which it can be developed in sonata form:




Bärenreiter Leseprobe Sample page

Introduktion:

Introduction:




Hauptsatz
1st theme

Seitensatz
2nd theme

Überleitungsmotiv
linking motif

Bei Themen dieser Machart ist es meistens nicht sinnvoll, das Thema als in sich geschlossenes Ganzes aufzufassen und zu „harmonisieren", sondern als „Materialpool", aus dem einzelne Themen/Motive abzuleiten und für sich zu verarbeiten sind.

So verfährt der frühere Wiener Domorganist Peter Planyavsky in einer improvisierten Sonatine im Booklet seiner CD „Glocken und Orgelimprovisationen" (Motette CD 12371) schreibt Planyavsky:

This kind of theme provides a pool of motivic material; it is not advisable to treat the theme as a whole and to "harmonise" it. It is much better to derive single motifs from it and to develop those.

The former organist of Vienna Cathedral, Peter Planyavsky applies this method to his improvised *Sonatine*. In the booklet of his CD "Glocken und Orgelimprovisationen" (Motette CD 12371) Planyavsky writes:



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

„…nde des Grand Pri… …ewerb in Hamburg … dass man allerlei Ele… …motivische Anreize bie… …rleichtern sollen … Sonatine heißt das Stück aus Vorsicht – man hat sich zwar selbst die Ansprüche eines Sonatenhauptsatzes gestellt (mit mehreren aus dem Thema gewonnenen Themen (sic!) – aber lieber die weniger umfassende Formbezeichnung wählen …"

Planyavsky beginnt seine Improvisation (Hauptsatz) mit dem Motiv des fünften Taktes (einem Ausschnitt aus der Halbton- / Ganzton-Skala), das später Umkehrungen und Engführungen ermöglicht. Im Seitensatz entwickelt Planyavsky das Triolenmotiv. Der erste Takt bietet einen ruhigen pentatonischen Ausgangspunkt für das kecke Quartmotiv. Die Sequenztakte 3 und 4 inspirieren zu harmonischen und kontrapunktischen Optionen in der Durchführung.

"The theme was written by me for the first round of the Grand Prix Duruflé – an improvisation competition in Hamburg in 1996; needless to say that I have included various elements that offer the improviser motivic ideas to help with the development … The piece is entitled *Sonatine* out of an abundance of caution: although I have attempted to follow the formal outline of a sonata (using themes derived from the theme [sic!]) – I have decided to go with a less descriptive formal declaration …"

Planyavsky starts his improvisation (*Hauptsatz*, 1st theme) with the motif from bar five (an extract from the semitone / whole-tone scale), which lends itself for inversions and strettos later on. In the *Seitensatz* (2nd theme), Planyavsky develops the triplet motif. The first bar provides a calm pentatonic starting point for the perky intervallic motif of the fourth. The sequence in bars 3 and 4 offers harmonic and contrapuntal ideas for the development section.

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.