

## Handreichungen für Studierende zur Orgelimprovisation von Christoph Bossert, DVVLIO 2023

### I

#### Was kann Ausgangspunkt für Orgelimprovisation sein?

##### **I, 1: Ein Register, eine Klangfarbe, eine Konstellation von Registern**

Beachte am Beispiel Quintatön das Verhältnis zwischen Grundton und Teilton sowie die Umgebung von Teilton 3;

Literaturbeispiel: Orgelbüchlein *Christe, du Lamm Gottes* als Canone alla Duodecima (was geschieht, wenn die linke Hand mit Quintatön registriert ist?);

siehe auch: Aliquotregistrierungen in tieferer Lage (z.B. Tierce en Taille).

1. Übung: Wähle spezifische Klangfarben, spiele erweiterte Kadenzen (siehe Pkt. I, 4 und I, 5); hebe auf gesondertem Manual eine Stimme hervor; versuche, die Charakteristik der Klangfarbe in Relation zu Artikulation, Bewegungsart und Motivik zu setzen (z.B. Flöte mit Vorläufertönen; barocker Streicher in weicher Spielart; Plenumformen).

##### **I, 2: Ein Einzelton**

a) 2. Reflektiere und übe die sehr unterschiedlichen Wirkungen eines Einzeltons in Abhängigkeit zu:

Klangregion (sehr tief / tief / mittlere Lage / hoch / sehr hoch);

in Abhängigkeit von der Registrierung (Tutti; Einzelfarbe; Aliquotmischung; Spaltklang);

in Abhängigkeit von der Tondauer;

in Abhängigkeit von der Artikulation (kürzer / länger; weicher / schärfer; aktiv / nicht aktiv; von sehr wenig ansprechend anwachsend bis zu maximaler Resonanz als Crescendo und umkehrt als Diminuendo).

b) 3. Reflektiere, dass ein Einzelton auf der Orgel *kein Sinuston* ist, sondern *immer* mit Teiltönen verknüpft ist. Daher ist ein Einzelton bereits verknüpft mit der Octav, Duodezim, oder der Terz als Teilton 5.

4. Übung: Setze die Teiltöne des Einzeltones x mit anderen Tönen y, z in Beziehung.

c) Daraus: Reflektiere Möglichkeiten, um einen Einzelton in Wechselverhältnisse zu setzen: Beispiele: Orgelpunkt; in Orgelsonata 2 c-Moll von Mendelssohn der Ton g<sup>4</sup>; in Beginn Sonata a-Moll von Ritter der Ton e<sup>4</sup> mit Accatiatura dis<sup>4</sup>; Beginn der Violinsonata f-Moll von Bach mit Liegeton c<sup>4</sup> der Violine; in Toccata Quinta von Frescobaldi ( 2. Buch) die Orgelpunkte auf G, C, F, D mit jeweiligem Bezug zu den Tönen e<sup>4</sup> und f<sup>4</sup>.

Weitere Möglichkeiten: Ein Einzelton entwickelt sich zum Melos; Höhe, Tiefe als Klangraum; lang Anhaltendes vs. Fluktuation; Tonrepetitionen.

5. Übung: Wähle einen beliebigen Einzelton und setze diesen *im Geiste* einem beliebigen anderen Ton gegenüber.

Resultat 1: Es ergibt sich entweder Konsonanz oder Dissonanz; jede Dissonanz muß regelmäßig aufgelöst werden.

Resultat 2: Wenn man den beliebig gewählten anderen Ton als Grundton verstehen möchte, so eröffnet sich von dort aus ein kadenzbezogenes Schema. Ton 1 steht dazu jeweils in einer spezifischen Beziehung.

Resultat 3: Wenn man den beliebig gewählten anderen Ton *nicht* als Grundton verstehen möchte, so eröffnen sich von dort aus andere kadenzbezogene Schemata. Ton 1 steht dazu jeweils in einer spezifischen Beziehung.

Resultat 4: Die Beziehung von Ton 1 und Ton 2 kann enharmonische Aspekte hervorbringen.

Resultat 5: Das Auge betrachtet angesichts eines Einzeltones die Claviatur. Jeder beliebige Ton 2 setzt Ton 1 in eine andere Beziehung. Lass die Möglichkeiten vor Dein inneres Auge / vor Dein inneres Ohr treten.

d) **6. Übung:** *Punctus contra punctum*. Inbegriff aller kontrapunktischen Beziehungen:  
d/1) Octav (c' und c'') – Ton c' schreitet zu d' – die Dissonanz d'-c'' löst sich in d'-h' und c'-c''.

d/2) Octav (a° und a') – Ton a° schreitet zu b° – die Dissonanz b°-a' löst sich in b-g' und a°-a' (phrygische Klausel; rhetorisch: *Interrogatio*).

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

### **I, 3: Kurze melodische Formeln (Motive)**

Möglichkeiten wie bei I, 2.

Motive tragen ein harmonisches Potenzial in sich;

klassifiziere dieses Potenzial in Konsonanz und Dissonanz; daraus: Intervallästhetik.

Tonsatzregeln lehren die Konsonanz- und Dissonanzbehandlung.

Die Beantwortung führt zur Lehre von Kontrapunkt.

Kurze Motive sind Teil von Figuration (Bsp.: Bach, Orgelbüchlein *Nun komm, der Heiland*; Bach, WK II, Pr g).

**7. Übung:** a) Entwickle kurze Motive, ausgehend vom Tetrachord und dessen Permutationsmöglichkeiten. Beobachte die Wirkung der unterschiedlichen Reihung von Ganz- oder Halbtonschritten; vgl. dazu: Alain, *Fantasie II*.

b) Erprobe, welcher Einzelton dazu als Liegeton in Beziehung gesetzt werden kann.

### **I, 4: Kurze akkordische Formeln**

a) Klausel und Kadenzbildung als zwei Quintfälle; z.B. c-F – G-C werden gemäß der Zuordnung von Grundton zur jeweiligen *Trias harmonica perfecta* oder *Trias harmonica imperfecta* harmonisiert.

Dabei ergeben sich folgende Unterscheidungen:

Genus major und Genus minor; Stufe V enthält als Terz (Mi) den Leitton zu Stufe I (Fa = Ut); Stufe IV und V bilden ein antithetisches Verhältnis;

Stufe V kann durch Vorhaltbildung unter Spannung gesetzt werden;

im Genus minor kann auf Stufe V die Stufe I mit oder ohne die piccardische Terz gebildet werden.

Satztechnische Unterscheidungen:

Enge, gemischte oder weite Lage;

die Kadenzformel geht von der Octav-, Terz- oder Quintlage aus.

**8. Übungen:** Kadenzen in unterschiedlichen Tonarten; Kadenzen in enger, weiter, gemischter Lage; Kadenzen in Dur / in Moll; Kadenzen auf zwei Manualen und Pedal mit hervorgehobenem Tenor; Kadenzen mit separierter linker Hand in 4' oder in 2'.

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

b) Erweiterte Kadenz, z.B. I-IV-V-VI-IV-V-I (z.B. c-f-g-a-f-g-c).

Denkbar wäre aber auch die Variante der Zwischendominante als c-f-g-a-fis-g-c;

auch denkbar: c-f-e-f – fis-g-fis-g – c mit zwei Zwischendominanten.

Daraus: Zu jeder leitereigenen Stufe außer zur siebten Stufe kann ein zwischendominantischer Schritt gebildet werden (18. Jhd.).

**9. Übungen wie b:** Kadenzen in unterschiedlichen Tonarten; Kadenzen in enger, weiter, gemischter Lage; Kadenzen in Dur / in Moll; Kadenzen auf zwei Manualen und Pedal mit hervorgehobenem Tenor; Kadenzen mit separierter linker Hand in 4' oder in 2'.

c) Beliebige Bassfortschreitung auf Basis des *Hexachord* im Stil des 16. Jhd:

Harmonisierung unter Priorität der *Trias harmonica perfecta* oder *Trias harmonica imperfecta*; demzufolge werden Dreiklangumkehrungen eher vermieden:

Der Sextakkord erscheint selten, der Quartsextakkord ist ausgeschlossen.

10. Übung: c/a) Entwickle unterschiedlichste Bassfortschreitungen, wobei jeder Ton auf jeden folgen kann! c/b) greife dazu auf gesondertem Manual stumm die entsprechenden Dreiklänge; c/c) wie c/b, aber jetzt hörbar.

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

d) Die Unterscheidung von Ut-Mi-Sol und Re-Fa-La, wie sie der Hexachord mit sich bringt, führt zum Verständnis über das peregrine Verhältnis im Unterschied zur primären, sekundären und tertiären Klauselbildung als Unterscheidung von Klauselbildung auf

Stufe I	als primäre Klausel (alle Dreiklangtöne gemeinsam),
Stufe III und VI	als sekundäre Klausel (zwei Dreiklangtöne gemeinsam),
Stufe IV und V	als tertiäre Klausel (ein Dreiklangston gemeinsam),
Stufe II	als peregrine Klausel (kein Dreiklangston gemeinsam).

11. Übung: d/a) Erprobe die Kadenzierungen aller sechs Stufen. d/b) Beliebige Bassfortschreitung mit Akkordik münden in die jeweils unterschiedlichen Kadenzierungen.

Bei dem Pachelbelschüler J. H. Buttstedt führt dies anhand der Schrift *Ut Mi Sol Re Fa La tota musica et harmonia aeterna* (Erfurt 1716) zu theologischen Implikationen (*Zweinaturenlehre* über die göttliche und die menschliche Natur von Jesus Christus); auch folgende Aspekte ergeben sich:

Im Genus Major: (1) Leitton zu Grundton ist *Mi-Fa*;  
Quart zu Terz ist *Fa-Mi*.  
Siehe dazu: *Fa et Mi, Mi et Fa est tota musica* (Kirnberger in der Abschrift zu Bachs Kanon über den Namen Faber)

(2) Sechste Stufe ist La.

Wie verhält sich nun dazu das Genus Minor?

Ausgangspunkt: Der Leitton ist ein erhöhtes Ut, der Grundton ist Re. Die Stufe La ist die Quint – was ist dann der Halbtonschritt über der Quint? Antwort: La des Hexachordum naturale = Mi des Hexachordum molle; Halbton über Mi ist Fa.

(3) Verhältnis von Hexachordum naturale, durum und molle.

12. Übung, ausgehend vom Modell f-g-a-b-c-d – c-d-e-f-g-a – g-a-h-c-d-e:

a) Reflektiere die Antithetik von b als Fa und h als Mi; entwickle Gänge innerhalb dieses Modells.

b) entwickle Gänge innerhalb dieses Modells mit *Hervorhebung* des Tenor auf gesondertem Manual.

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

## **I, 5: Einführung der Dreiklangumkehrungen und der Septim sowie der Umkehrungen des Septimakkordes.**

Bedingt durch die Idee des Generalbasses treten im 17. und 18ten Jhd. neue Akkordformationen bis hin zum Quartsextakkord, dem verminderten oder dem übermäßigen Dreiklang in Erscheinung.

13. Übung: Vergegenwärtigung von Akkordformationen und Akkordfortschreitungen, wie sie für das 17. und 18. Jhd. typisch werden. Hierzu gehört beispielsweise auch der Sekundakkord (im Generalbass: 2-4-6).

Septim bzw. in Umkehrung Sekund: Fortschreitung in Sequenzen 7-6.

Dem Modulationsgeschehen kommt eine zunehmend wichtige Rolle zu:

Zur Markierung dient die Kadenz in unterschiedlichen Tonarten; Beispiel: Bach, Toccata F-Dur; Toccata, Adagio und Fuge C-Dur. Toccaten für Cembalo, darunter insbesondere: Toccata fis-Moll, T. 108ff.

Hierbei kommt es rhetorisch zur Relation *Confutatio – Confirmatio*.

14. Übung: Akkordfolgen auf der Basis des Generalbasses als *Trio*; im Trio können die Hände in der Aufteilung zu 1 + 2 oder 2 + 1 Stimmen geführt werden, also mit *hervortretendem* Tenor oder mit *hervortretendem* Diskant.

15. Übung: Mache nun zunehmend auch von Zwischendominanten und kadenzierenden Einschnitten Gebrauch.

16. Übung: Gestalte den Leitton als Triller; umspiele den Leitton immer aufwändiger; gestalte Einzeltöne der hervorgehobenen Stimme durch Umspielungen – Beispiel Ton a im Tenor eines F-Dur-Akkordes in Quintlage: a-g-a / a-f-g-a / a-b-a-g-a etc. Entwickle daraus ein Prinzip: Der Tenor ist innerhalb der Trias harmonica entweder Terz, Quint oder Octav. Entwickle daraus mit Blick auf den Folgeakkord passende Umspielungen.

### **I, 6: Ein Thema; ein Cantus Firmus**

Beachte dabei: Stilistik; emotionale Eigenschaften; Rhythmus bzw. Zeitgestaltung; die Synkope (Gegenakzent) oder die Tmesis (Trennung durch Pause) kann dabei wirksam werden (vgl. WK I, Soggetto der Fuga a-Moll; WK II, Soggetto der Fuga Fis-Dur etc.); beachte die Lage, in der das Melos erklingt.

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

17. Übung: Erprobe das Thema / den Cantus Firmus:

a) Harmonisierung als Diskantmelodie (Cantionalersatz);

b) Harmonisierung als Thema / Cantus firmus im Bass zu drei Stimmen / zu vier Stimmen;

c) Harmonisierung als Thema / Cantus firmus im Bass zu drei Stimmen / zu vier Stimmen;

Wirkungen: Melos einstimmig; beachte: auch 2'-Lage solo kann sehr schön sein;

Melos mit Gegenstimme; beachte die Qualität der Gegenbewegung; beachte die Besonderheit einer Parallelführung);

18. Entwickle hierzu Übungen.

Melos akkordisch unterlegt; tonale Harmonisierungen setzen den Umgang mit den Klauseln voraus; beachte: Enge / gemischte / weite Lage; beachte, stilistisch gesehen, den Umgang mit Septimen; beachte die spezifischen Eigenschaften von Grundakkord, Sextakkord und Quartsextakkord; beachte die Umkehrungen des Septimakkordes; beachte die Möglichkeit von Durchgängen; beachte die Gegenbewegung von Diskant und Bass.

19. Entwickle hierzu Übungen.

Akkorde können synchron oder arpeggiert erklingen (Bsp.: Mendelssohn, Sonate 6, Teil in Organo pleno); beachte die Frage der Notwendigkeit der Verdoppelung von Tönen im vierstimmigen Satz; Akkorde können auch im „Zick-zack“ gebrochen werden (Bsp.: Bach, Praeludium G-Dur BWV 541, Beginn).

20. Entwickle hierzu Übungen.

Arpeggierte Akkorde können mit Nebennoten angereichert werden (Bsp.: Bach, Pièce d'orgue, Schlussteil).

21. Entwickle hierzu Übungen.

Aus diesen Übungen ergibt sich der Übertritt zur Figuration (Arpeggio figurée); Bsp.: Bach, *Nun komm, der Heiden Heiland* (Orgelbüchlein).

22. Übung: Wähle eine Melodie; unterlege diese Melodie mit Akkordbrechungen; unterlege diese Melodie mit Akkordbrechungen, die durch Nebennoten angereichert sind; führe dies weiter zum Arpeggio figurée und von dort zur Figuration.

Die Bachzeit pflegt neben dem vierstimmigen Cantionalersatz auch das *vollgriffige Accopagnement* zur Choralbegleitung.  
Hier ergibt sich ein Übergang zu themenfreier Improvisation.

### **I, 7: Melos figuriert**

Beachte: Jede Figuration hat einen akkordischen Aspekt, d.h.: Figuration schwebt zwischen Linearität und Akkordik.

23. Übung wie bei Einzelton: Wähle einen beliebigen Einzelton und setze diesen *im Geiste* einem beliebigen anderen Ton gegenüber.

Resultat 1: Es ergibt sich entweder Konsonanz oder Dissonanz; jede Dissonanz muß regelmäßig aufgelöst werden.

24. Entwickle hierzu Übungen.

Resultat 2: Wenn man den beliebig gewählten anderen Ton als Grundton verstehen möchte, so eröffnet sich von dort aus ein kadenzbezogenes Schema. Ton 1 steht dazu jeweils in einer spezifischen Beziehung.

25. Entwickle hierzu Übungen.

Resultat 3: Wenn man den beliebig gewählten anderen Ton *nicht* als Grundton verstehen möchte, so eröffnen sich von dort aus andere kadenzbezogene Schemata. Ton 1 steht dazu jeweils in einer spezifischen Beziehung.

26. Vergegenwärtige dies in Übungen.

Resultat 4: Die Beziehung von Ton 1 und Ton 2 kann enharmonische Aspekte hervorbringen.

27. Entwickle hierzu Übungen.

Resultat 5: Das Auge betrachtet angesichts eines Einzeltones die Claviatur. Jeder beliebige Ton 2 setzt Ton 1 in eine andere Beziehung. Lass die Möglichkeiten vor Dein inneres Auge / vor Dein inneres Ohr treten.

28. Entwickle hierzu Übungen.

### **I, 8: Melos kontrapunktiert**

*Punctus contra punctum.*

Beachte kontrastierende Wirkungen wie Synkopen, wie Dissonanzbeziehungen.

Entdecke die kadenzbezogene Energetik, die entweder zum Leitton hinführt *oder* sich diesem zu entziehen sucht. Dies führt bei längerem Umfang zum Bicinium.

29. Übung: Wähle eine Chormelodie; entwickle nun zu jeder Choralzeile eine kontrapunktisch adäquat figurierte Gegenstimme.

Ein Kontrapunkt kann sich zum jeweiligen Melos rhythmisch ähnlich oder divergent verhalten;

ein Kontrapunkt kann wechseln oder beibehalten werden.

30. Übung: Schärfte das Bewusstsein über die Qualität einer Gegenstimme; mache dabei das energetisch und das sprechende Prinzip zum Maßstab.

Alte Schulen zur Fuge zeigen ab der dritten Stimme Generalbassbezeichnung.

31. Übung: Entwickle nun einen Verlauf aus einer, aus zwei und aus drei Stimmen im Sinne eines dreistimmigen Fugato.

32. Idee / Übung: Entwerfe zu einem gegebenen Thema oder einer gegebenen Choralzeile 1 des Cantus Firmus eine Gegenmelodie / ein Gegenthema von eigenständigem Charakter (Bsp.: Reger, Choralphantasien, Schlussfuge).

33. Übung: Führe zunächst das Gegenthema durch und kombiniere als Climax mit dem gegebenen Thema / Cantus Firmus.

## **I, 9: Melos kanonisiert;**

zuweilen eignet sich dazu etwas.

In den Beispielen der alten Meister kann beobachten, wie der Cantus firmus zuweilen rhythmisch modifiziert wird; Bsp. Steigleder, 40 Variationen zu *Vater unser im Himmelreich*, Variatio 29.

## **II Stilgebundene Improvisation**

Fragestellungen:

Welche Stilarten erscheinen besonders wichtig?

Welche Formgebung / welche Satzart ist für die jeweilige Stilistik charakteristisch?

Wie kann man die unter Kap. I entwickelten Prinzipien nun stilistisch fruchtbar werden lassen?

Aus den Ausführungen zu den folgenden Abschnitten über Stilistik lassen sich auf der Grundlage von Kap. I vielfältige Übungen ableiten. Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

34. Es soll nun die Aufgabe des Studierenden sein, solche Übungen selbst zu entwickeln.

Renaissance: Hexachord; basisbildend ist:

a) der Grundakkord als *Trias harmonica perfecta vs. imperfecta*;

b) auf jeden Grundakkord des Hexachord kann jeder andere folgen;

c) es besteht eine Verzahnung zwischen Hexachordum durum, naturale und molle;

d) die Akkordik kann durch Laufwerk angereichert werden; daraus: Orgeltoccata

Italien, 17.Jh Unterscheidung zwischen Prima prattica und Seconda prattica;

gemäß Mitteltönigkeit Unterscheidung zwischen acht reinen Terzen und vier verminderten Quarten;

die Reinheit der Trias harmonica perfecta tritt in Spannung zu dissonierenden Elementen;

35. Übung: Einstimmiges Passagio aus Tonleitern, angereichert durch Triller oder Synkopen oder charakteristische Intervalle;

36. Übung: Linke Hand greift Akkorde, die den Harmonieverlauf darstellen; rechte Hand: Passagio aus Tonleitern, angereichert durch Triller oder Synkopen oder charakteristische Intervalle;

37. Übung: Rechte Hand greift Akkorde zur Darstellung des Harmonieverlauf; linke Hand: Passagio aus Tonleitern, angereichert durch Triller oder Synkopen oder charakteristische Intervalle;

38. Übung: Entwickle aus gegenläufiger Bewegung im Wechsel zu Parallelbewegung das Passagio doppio.

39. Übung: Vierstimmiger Satz in weiter Lage, durchsetzt mit Laufwerk

(Passagio; passagio doppio) oder / und durchsetzt mit rhetorischen Figuren;

Erprobung von verminderter Quart; Erprobung von übermäßigem Dreiklang;

Erprobung von Akkord und Laufwerk in linker Hand; Erprobung von raschem Wechsel der genannten Elemente.

Kenntnis besonderer Rhythmen von Tanzformen oder der Canzona alla Francese.

40. Übung: Wähle ein Soggetto im geraden Takt; wandle es um in den ungeraden Takt.

Satztechnik des *durezza e ligature*

41. Übung: a) Wähle einen Grundakkord aus Basston und drei hohen Stimmen in enger Lage. b) Versetze den Basston (Grundton) um eine Stufe nach oben und verändere demgemäß innerhalb der drei hohen Stimmen *einen Ton*, der nun zum neuen Basston konsoniert; es stehen sich nun je zwei Töne dissonierend gegenüber; c) führe diese Konstellation zur Auflösung; d) entwickle dieses Schema so weiter, dass ein fließendes Gewebe entsteht.

Kenntnis der Registrierart gemäß Reihenstil; Sonderregister:

Flauto in ottava; ebenso  $2 \frac{2}{3}$ , selten weitere Mensur für 8' oder 2';

Voce humana (Schwebung zum Principale)

Norddeutscher Stil des 17. Jh.

Ähnliche Elemente wie in Italien im 17. Jh.

Form der Toccata: Die ital. Canzona (Fuga I im geraden Takt, Fuga II zum gleichen Soggetto im ungeraden Takt) erhält einen Eingangsteil, einen Mittelteil, einen Schlussteil.

Der Mittelteil hat oft rezitativischen Charakter.

42. Übung: Improvisation von Anfang, Mittelteil und Abschluss einer Toccata.

Rhetorische Elemente der Toccata:

Exordium, Narratio (einleitende Toccata);

Proposito (Fuga I);

Confutatio (rezitativischer Mittelteil);

Confirmatio (Fuga II);

Peroratio (abschließender Toccatenteil)

Instrumentale Elemente vs. vokale Elemente

Registrierung: Werkcharakter; Dialogus; Diskurs

Trennung von Principal- und Weitchor; Verbindung mit Zungen im Sinne des Consort

Übergang zum fünfstimmigen Satz mit Doppelpedal:

43. Übung: Wähle eine Chormelodie; spiele diese mit dem rechten Fuß im Pedal;

kontrapunktiere hierzu mit dem linken Fuß (kräftige Registrierung *a due bassi*). Greife dazu auf einem Gedackt den Generalbass, wie er sich durch die im linken Fuß realisierten Bass ergibt. Wenn Du dich zunehmend sicher fühlst, so ziehe nun im Manual bei jeder nächsten Version ein Register hinzu, bis das Planum erreicht ist.

44. Übung: Fasse die Spielart *a due Bassi* als Climax einer Improvisation im norddeutschen Stil auf. Greife nun auf weitere Stilarten zu und wende diese nun bei der Durchführung eines Cantus firmus als Choralbearbeitung und als Choralphantasia an.

Frankreich, 17./18. Jh.

Ausgangspunkt: Die Klangfarben und Registrierungen der klassischen französischen Orgel;

rhythmische Grundlagen: Tanzformen; Alla breve;

Beachte stets die Wirkung der Unterscheidung von Thesis und Arsis (aktiver und inaktiver Anschlag!)

45. Übung:

Alla-Breve-Strukturen sind getragen von *Durezza e ligature*.

Die Apogiatura, die Inegalité, die scharfe Punktierung, das Allabreve und die Tanzformen in Relation zu adäquaten Registrierungen sind wesentliche Charakteristika.

46. Übung: In vier Stimmen rücken je zwei Stimmen zueinander versetzt in Sextabstand [Terz-, Dezim-, Tredezimabstand] sequenzierend nach unten:

Beispiel:

Ausgang sei c-g-e'-c'' / c-f-e'-a' / H-f-d'-a' / H-e-d'g' / A-e-c'-g' / etc.

47. Übung: Entwickle daraus Varianten;

Versehe diese Übung mit französischen Manieren.

#### Süddeutschland im ausgehenden 17. Jh

Muffat: Seine Toccaten zeigen gemäß der Prämissen des *Gemischten Geschmacks* italienische und französische Elemente; dabei ist das *Durezza e ligature* sowie der Umgang mit Manieren entscheidend.

Klangliche Konzeption gemäß der süddeutschen Orgel: Unterschiedliche; Effekte mit Streicherfarbe; Terzmixturplenum.

48. Entwickle Übungen zur Gestaltung unterschiedliche Abschnitte einer Toccata

Pachelbel: Ähnlichkeit zum italienischen Stil; kantable Setzart; Imitat des Konzeptes von zwei konzertierenden Stimmen und Bass.

49. Entwickle Übungen zu einer Art der Toccata, die jeweils in sich einheitlich gestaltet ist als Durezza, als zwei konzertierende Stimmen und Bass, als kantable Manier mit Passagio und Figuration.

Choralvorspiel bei Pachelbel und seiner Schule (Johann Christoph Bach etc.):

a) Zu jeder Choralzeile erfolgt eine dreistimmige Vorimitation mit Abschluss durch die vierte Stimme, die den Cantus planus bringt.

b) Cantus firmus im Bass, dazu zwei konzertierende Oberstimmen (Org. pleno).

Choralpartita: Choralsatz (Cantionalsatz) und mehrere figurative Variationen.

50. Übung: Wähle geeignete Lieder zur Durchführung einer Choralpartita.

Besondere Form: Aria mit Veränderungen (Siehe: Hexachordum Appolinis 1699); dies führt zur *kantablen Nürnberger Setzart*; das Modell der „Aria“ war im Umkreis von Nürnberg sehr weit verbreitet.

51. Übung: Schaffe achttaktige melodische Gebilde im dreistimmigen Satz und Melodie im Diskant;

52. Übung: Reihe vier achttaktige Perioden an einander und folge dem Schema I-I, I-V, V-VI, VI-IV-V-I.

#### Bach

Kantable Art des Spielens;

53. Übung: Erfinde melodisch-rhetorische Modelle im Sinne der Inventionen oder der Solosuiten Bachs als Weiterentwicklung des Typus der Aria bei Pachelbel;

lagere in diese Melodik rhetorische Figuren und musikalisch-theologische Signaturen ein.

Beachte die Wirkung des Verlaufs der beiden Tetrachorde vom Grundton zur Quart, von der Quint zum Grundton (*die Tonleiter ist eine Wendeltreppe*).

Modulationsschema dualer Formen: I-I / I-V / V-VI / VI-IV-V-I.

54. Übung: Erprobung in achttaktigen Perioden im Genus major und Genus

minor. Ritornellform:

55. Übung: a) Transponiere ein achttaktiges Modell auf verschiedene Stufen;  
b) verbinde das Ritornello durch modulierende Zwischenspiele;

c) Entwickle daraus das Prinzip des Concerto grosso als Wechsel zwischen *Ripieno* und *Concertino*;

d) Entwickle daraus Formen eines Präludium sowie Praeludium und Fuge;

Weiterführung:

Verschmelzung von norddeutschen Elementen und Concerto;

französische Elemente und italienische Elemente (*Pièce d'orgue*; Praeludium Es-Dur);

Galanter Stil; Empfindsamer Stil; Trio als neue Ausdrucksform des empfindsamen Stils.

Bachs Musik ist ein musikalisch-theologisches Konzept immanent.

Symmetrien schulen das dialektische Denken aus Kontrast und Verknüpfung.

### Zeit nach Bach

Sturm und Drang; Vereinfachung der Periodizität;

56. Übung: Durchsicht von zwei Werken Bachs: *Chromatische Fantasie und Fuge*; *sieben Toccaten*.

Durchsicht von Fantasien bei W. Fr. Bach und C. Ph. E. Bach.

57. Übung: Entwicklung einer auf Dramatik, Dynamik und Kontrast gerichteten Formensprache; wichtig wird das Maximum von Kontrastwirkung: Was gerade noch galt, stellt sich im nächsten Moment in Frage. Dies bedeutet auch: Auf einen längeren einheitlichen Abschnitt folgen kurze Momente; auf kürzere Momente folgt als Ausgleich ein längerer Abschnitt.

„Edle Einfalt, stille Größe“ (Winkelmann, 1756): Klare Periodizität, Albertibass, empfindsam oder galant, also tänzerisch gestaltete Melodik; keine Polyphonie. Vorbild: Klaviersonaten in Süddeutschland (Schnitzer), ebenso: Paradisi; Scalatti; Haydn; Mozart.

58. Übung: Versuche eine Sonata im Stil der Vorklassik oder Klassik

Mendelsohn Quartsextakkord gewinnt an Bedeutung;

Vorhaltakkorde mit Septim schafft Farbe und Sentiment:

Beispiel: Orgelsonate VI, Finale.

59. Übung: Steure den Quartsextakkord an und führe diesen zur Auflösung:

G-g-c'-e' / G-f-h-d' / C-e-g-c' // Siehe auch: Bach, WK II, Schluß in Fg E. [siehe dazu Bezug T. 43 in Fg D, Fg dis, Fg E].

60. Übung: Entwickle nun Varianten:

In Dur: G-g-c'-e' / G-f-h-e' / G-f-h-d' / wie kann man dies weiterführen?

In Moll: G-g-c'-es' / G-f-h-es' / G-f-h-d' / wie kann man dies weiterführen?

Registrierung: Seit Mozart ist die Klarinettenfarbe auf dem Vormarsch; labial resultiert dies aus der Verbindung eines flötigen Registers und eines Streichers; alternativ: Quintatön und Streicher (Gambe)

Franck

Franck entdeckt die Repercusa und formt viele seiner Themen als Umspielung oder Pointierung der Quint.

Franck nimmt minimal reduzierte Motivik (drei Töne...) zum Ausgangspunkt von melodischer Fortspinnung.

61. Übung: Entwickle aus dem bei Mendelssohn gezeigten harmonischen Impuls harmonische Färbungen in Septakkorden und Quartsextakkorden,

angereichert durch Vorhalte; wähle in der Registrierung die Klarinettenfarbe zum Ausgangspunkt.

62. Übung: Verbindung aus Melos (Fortspinnung einer kleinen melodischen Zelle) und Harmonie in vier- oder achttaktigen Perioden.

63. Übung: Bilde daraus crescendierende oder decrescendierende Verläufe.

64. Übung: Komme von hieraus zu romantischen (poetischen) Formgebungen.

Reger

Bei Reger wird der Satz von Franz Liszt wahr: Auf jeden Akkord kann jeder Akkord folgen. Die enharmonische Ambivalenz des verminderten oder des übermäßigen Akkordes spielt eine enorme Rolle.

65. Übung: Definiere im Akkord c-es-fis-a dessen enharmonische Verwechslungen durch Auswahl an Basstönen, nämlich cis / e / g / b.

66. Übung: Erprobe zum Akkord c-es-fis-a die Basstöne d / f / gis / h.

67. Übung: Suche den verminderten Akkord durch Figuration / Colorierung anhand benachbarter Nebentöne zu verschleiern.

68. Übung: Definiere im übermäßigen Akkord c-e-gis dessen enharmonische Verwechslungen; erprobe die neun Basstöne, die hierzu kontrapunktieren können und entwickle hieraus harmonische Weiterführungen.

69. Übung: Suche den übermäßigen Akkord durch Figuration / Colorierung anhand benachbarter Nebentöne zu verschleiern.

70. Übung: Wende die so gewonnenen Verläufe in unterschiedlichen Registrierungen, Tempi und Verknüpfungen an.

Ein weiteres Feld eröffnet sich durch Anwendung von Chromatik.

## 20. Jhd.

Satie

Studiere hierzu die *Douze petit Chorals*

Alain

Studiere Melodik und Farbakkorde; Bsp. *Fantasie II*

Messiaen

Studiere modale Strukturen zum Aufbau von Harmonik

Klassizismus

Quart und Quint werden harmonisch Basis; werden sie geschichtet, entstehen neue Wirkungen; Metrik und Periodik gehorchen tonalen Prinzipien

Avantgarde

Alle zur Verfügung stehenden Parameter werden neu durchdacht; das Prinzip von Konsonanz und Dissonanz gilt nicht mehr (*Emanzipation der Dissonanz*). Dasselbe gilt für *tonale rhythmische* Prinzipien, da sie das Hören determinierend und regressiv limitieren. Der Halbton und die Schichtung von Halbtönen (Cluster) sowie frei Zeitgestaltung (*improvisando*) gewinnt Priorität; Gebrochenheit als *Aufbrechen und Aufbruch* und damit *Flexibilisierung der musikalischen Parameter* sowie die *Dialektik* zwischen Vorgeprägtheit (Besetztheit) und der Utopie des *Ungeahnten, Unerhörten und Ungehörten* wird zur ästhetischen Kategorie. In anderen Worten: Hervorgehend aus der Kategorie von Wahrnehmung durch Unterscheidung wird Bewusstsein und Existenz des Menschen zur Prämisse, nach der sich ästhetische Kategorien ausrichten. Eine neue Dialektik tut sich auf: Wahrnehmung durch Unterscheidung führt zum Getrenntsein; doch so gelingt kein Leben! Getrenntsein und Verschmelzung treten in unlösliche Beziehung.