

Kapitel 1

Der Kantionalsatz

im Stil

Johann Crügers

1.1 Allgemeines

„Kantionalsatz“ ist ein von Blume¹ eingeführter Begriff für den Typus des schlichten, in der Regel vierstimmigen homophonen Choralatzes, bei dem der c.f. im Sopran geführt wird. Die ersten Sätze dieser Art finden sich bei Lucas Osiander (1586). Eine bedeutende Sammlung von Kantionalsätzen bildet das „Cantional“ von J.H.Schein, an das auch Johann Crüger mit seiner „Praxis pietatis melica“ anknüpft. Dieses Gesangbuch erreichte zwischen 1647 und 1736 allein in Berlin 44 Auflagen und wurde zum einflußreichsten Gesangbuch des 17. Jahrhunderts. Während eine vorausgehende Sammlung von 1641 noch in zwei Bänden erschien, der eine mit Melodie und Baß und der andere zusätzlich mit Alt- und Tenorstimme, druckte Crüger später nur noch die Liedmelodie mit beziffertem Baß ab. Hieran läßt sich eine Entwicklung vom linear-kontrapunktisch geprägten Chorsatz zum harmonisch-akkordlichen Generalbaßsatz erkennen. Crüger trieb auch den Umwandlungsprozeß von den Kirchentönen zur Dur-Moll-Harmonik einen deutlichen Schritt voran: Sind bei Schein und Schütz trotz zahlreicher Leittöne die kirchentönlichen Wurzeln noch klar erkennbar, so behält Crüger höchstens die Vorzeichnung bei. Seine Sätze können bereits als dur-moll-tonal bezeichnet werden.

Johann Crüger lebte von 1598 bis 1663. Als Kantor von St. Nikolai hatte er die damals angesehenste musikalische Position Berlins inne. Neben den Sätzen Crügers werden in Kapitel 1 auch Kantionalsätze seines Nachfolgers Johann Georg Ebeling (1637-1676) zitiert, außerdem Sätze seiner Zeitgenossen Andreas Hammerschmidt (1611-1682), Apelles v. Löwenstern (1594-1648) und Martin Jahn (ca. 1620-1682).

Notenbeispiele in ganzen Noten oder mit dem Vermerk „CMO“ stammen von der Verfasserin, des weiteren die Übungsmodelle sowie all jene Beispiele, die fehlerhafte Verbindungen demonstrieren sollen. Alle anderen Notenbeispiele sind Choralätzen Crügers bzw. des jeweils genannten Zeitgenossen entnommen. Liegt vom Komponisten nur ein zweistimmiger Generalbaß-Satz vor, wurde eine im Sinne Crügers stilreine vierstimmige Fassung verwendet.

1.2 Die Akkordstellungen

1.2.1 Die Begriffe Lage, Stellung und Abstandslage

Um einen Dreiklang innerhalb eines vierstimmigen Satzes zu beschreiben, müssen der Sopran, der Baß und die Verdopplung(en) bestimmt werden. Je nachdem, ob der Oktavton, der Quint- oder Terzton des Dreiklangs im Sopran liegt, spricht man von *Oktavlage*, *Quintlage* oder *Terzlage*.

Der Baßton bestimmt die Stellung des Akkords: Liegt der Grundton im Baß, handelt es sich um die *Grundstellung*, die Dreiklangsterz im Baß ergibt einen *Sextakkord*, die Quinte einen *Quartsextakkord*.

Die Abstandslage wird unterschieden in enge, weite und gemischte Lage:

- a) In der *engen Lage* liegen die Töne der *Oberstimmen* (Sopran, Alt und Tenor) direkt nebeneinander, der Abstand vom Tenor zum Baß spielt für die Bestimmung der Lage keine Rolle. Die drei Oberstimmen können mit der rechten Hand gegriffen werden, daher ist die enge Lage auch manualiter spielbar.
- b) *Weite Lage* bedeutet: die Oberstimmen liegen so weit auseinander, daß mindestens ein Akkordton dazwischen ausgespart ist. Im folgenden wird unter „weiter Lage“ die Stellung verstanden, bei der genau ein Akkordton zwischen Sopran und Alt bzw. Alt und Tenor paßt. Akkordlagen mit einem noch größeren Abstand zwischen den Stimmen kann man als „überweit“ bezeichnen.
- c) Die *gemischte Lage* liegt dann vor, wenn enge und weite Lage gemischt auftreten, oder wenn es sich um keine von beiden handelt.

¹ Friedrich Blume: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 84

Kapitel 2

Dreistimmige Begleitsätze

manualiter

2.1 Allgemeines

Die Begleitung von Chorälen im dreistimmigen Satz manualiter hat vor allem in der evangelischen Kirche Tradition. Sowohl in den landeskirchlichen Orgelchoralbüchern zum EKG als auch im Orgelbegleitbuch zum EG sind zu jeder Melodie ein vierstimmiger *und* ein dreistimmiger Satz abgedruckt. Historische Vorbilder, etwa von Schütz, Crüger oder Bach, liegen uns nicht vor, dafür aber zahlreiche Beispiele für dreistimmige Choralvorspiele aus verschiedenen Epochen.

In der Dreistimmigkeit sind die klanglichen Möglichkeiten nicht so vielfältig wie in der Vierstimmigkeit, dafür sind die Einzelstimmen beweglicher und besser herauszuhören. Ihrer melodischen und rhythmischen Gestaltung sollte deshalb größte Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Die Schwierigkeit dreistimmiger Sätze wird häufig unterschätzt. Eine gute Stimmführung erfordert viel Übung. Wenn die Anfangsschwierigkeiten überwunden sind, sollte der Schwerpunkt der Arbeit auf der figurativen Erweiterung liegen. Diese führt nicht nur zu interessanteren und abwechslungsreichen Begleitsätzen, sondern darüberhinaus auch zu Choralvorspielen und verschiedenen polyphonen Formen.

Stilistisch knüpft dieses Kapitel an das vorige an, d.h. an den Stil Johann Crügers und seiner Zeitgenossen.

2.2 Der vierstimmige Satz als Ausgangspunkt

2.2.1 Probleme beim Reduzieren eines vierstimmigen Satzes auf drei Stimmen

Theoretisch ist es möglich, einen vierstimmigen Choralatz allein durch Weglassen des verdoppelten Dreiklangstones auf drei Stimmen zu reduzieren. Wer noch keine Übung im dreistimmigen Begleiten hat, sollte diesen Weg einmal ausprobieren.

Übung 1:

Reduzieren Sie den folgenden Satz durch Weglassen des verdoppelten Dreiklangstones auf drei Stimmen. Bevor Sie weiterlesen, sollten Sie das Ergebnis kritisch beurteilen.

Crüger

Kapitel 3

Der Kantionalsatz im Stil

von

Schein und Schütz

3.1 Allgemeines

Von Schein, Scheidt und Schütz, den „drei großen Sch’s“, die in den Jahren 1585 bis 1587 geboren wurden, liegen uns bedeutende Sammlungen vierstimmiger Choralsätze vor. Bei Schein und Schütz findet man stilistische Gemeinsamkeiten, die für die Mitte des 17. Jahrhunderts als typisch angesehen werden können. Eine Analyse ihrer Choralsätze legt einen Vergleich mit früheren Sammlungen, z.B. von M.Praetorius oder H.L.Haßler, nahe. Wichtig ist die Abgrenzung zum Görlitzer Tabulaturbuch von Samuel Scheidt, das einen individuellen, seiner Zeit vorausweisenden Personalstil aufweist. Scheidts Sätze tragen häufig polyphone Züge und sind als Vorbild für Gemeindebegleitsätze nur bedingt geeignet. Originale Orgelbegleitsätze von Schein und Schütz liegen uns leider nicht vor, doch weist die Generalbaßbezeichnung im Cantional von Schein und im Beckerschen Psalter von Schütz (seit der 3. Auflage 1661) auf Instrumentalbegleitung hin. Einige Hinweise zur Übertragung vokaler Sätze auf die Orgel werden am Ende dieses Kapitels gegeben.

Die Beispiele wurden folgenden Sammlungen entnommen:

Johann Hermann Schein, Cantional (1627/1645)

Heinrich Schütz, Der Psalter (1628/1661)

Michael Praetorius, Musae Sioniae VII (1609)

Hans Leo Haßler, Kirchengesäng...simpliciter gesetzt (1608)

Samuel Scheidt, Görlitzer Tabulaturbuch (1650)

Alle nicht näher gekennzeichneten Notenbeispiele in diesem Kapitel stammen von Schein oder Schütz.

3.2 Charakteristische Elemente

Am Choralsatz „Vater unser im Himmelreich“ von Johann Hermann Schein (mit originaler Generalbaß-Bezeichnung) lassen sich mehrere charakteristische Elemente seines Satzstils erkennen:

NB 92

The image displays two systems of musical notation for an organ accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of 17th-century German organ literature, featuring block chords and simple melodic lines. The bass staff includes figured bass notation (Generalbass) with numbers and sharps. The first system includes circled annotations (1) and (2) above the treble staff, and circled annotations (3) and (4) below the bass staff. The second system includes circled annotations (5) and (6) above the treble staff, and circled annotations (7) and (8) below the bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



Kapitel 4

Begleitsätze

mit cantus firmus

im Tenor

4.1 Allgemeines

Die harmonischen Möglichkeiten im Tenor-c.f. sind dieselben wie im Sopran-c.f., auch die Stimmführungsregeln stimmen überein. Unterschiede ergeben sich höchstens dadurch, daß die Begleitstimmen im Tenorsatz deutlicher wahrgenommen werden, da sie als Oberstimmen ausgesprochen melodische Qualität haben. Dies macht das Erlernen des Tenor-c.f. schwerer als das des Sopran-c.f., aber auch interessanter.

Bei Sätzen mit c.f. im Tenor spielt man die Melodie, wenn möglich, mit einem Zungenregister auf einem zweiten Manual. Für die Gemeindebegleitung empfiehlt es sich, Sopran und Alt erst nach einigen Zählzeiten einsetzen zu lassen oder zumindest in der Oberstimme mit dem gleichen Ton zu beginnen, mit dem auch der c.f. beginnt. Auf diese Weise hilft man der Gemeinde, den c.f. zu erkennen und die Strophe sicher zu beginnen.

4.2 Zwei- und dreistimmige Übungen

Übung 1:

Spielen Sie verschiedene c.f. mit der linken Hand und setzen Sie eine Baßstimme im Pedal dazu. Führen Sie diese Übung auch transponiert aus.

Übung 2:

Lassen Sie zu Ihrer zweistimmigen Vorübung nun eine Oberstimme hinzutreten. Diese soll später als der c.f. einsetzen und vor allem die Terzen ergänzen, z.B.:

„Gen Himmel aufgefahren ist“ (92/119/230)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a cantus firmus in the bass staff and a melody in the treble staff. The second system shows a more complex texture with a cantus firmus in the bass staff and a melody in the treble staff, with a third voice (soprano) entering in the treble staff.

Diese Satzform kann bereits zum Begleiten einer Gemeinde verwendet werden. Wenn Ihnen diese Übung große Schwierigkeiten bereitet, dann stellen Sie sie vorerst zurück und versuchen es nach Übung 7 noch einmal. Während für manche der dreistimmige Tenor-c.f. schneller zu überschauen ist, fällt anderen der vierstimmige Satz leichter.

Kapitel 7

Harmonisierung

im Stil

Felix Mendelssohn Bartholdys

7.1 Allgemeines

Choralbearbeitungen sind in den Werken Mendelssohn Bartholdys keine Seltenheit: wir finden sie in seinen Kantaten, Oratorien, Sinfonien, Motetten und Orgelsonaten. Allerdings spiegeln die reinen Choralsätze seinen Personalstil nicht stark genug wider, so daß in diesem Kapitel Ausschnitte aus freien Orgelwerken und Oratorien miteinbezogen werden, vor allem aus dem „Elias“, aus „Paulus“, „Christus“ und dem „Lobgesang“. Aus praktischen Gründen wurden die Zitate aus den Oratorien für Orgel bearbeitet. Die Sonaten sowie die Praeludien und Fugen für Orgel sollten bekannt sein; die Beispiele daraus wurden deshalb nur z.T. abgedruckt.

An Mendelssohns Jugendwerken ist zu erkennen, daß der Stil Johann Sebastian Bachs den grundlegenden Ausgangspunkt für seine kompositorische Entwicklung bildete. Vom Bach-Stil geht deshalb auch das folgende Kapitel aus. Da Mendelssohn keine Akkorde verwendete, die nicht auch schon bei Bach zu finden sind, wird deren Anwendung gleich in Form von Übungen vorgestellt. Bei den meisten Übungen geht es darum, unvollständig abgedruckte Notenbeispiele zu ergänzen. Das Kennenlernen zahlreicher Werkauschnitte bildet dabei eine wichtige Nebenwirkung. Es ist empfehlenswert, die Notenbeispiele mehrmals aufmerksam durchzuspielen, immer auch transponiert.

Der Rhythmus in den Chorälen Mendelssohns ist einfach, fast ohne Synkopen und Figurationstöne. Man vergleiche z.B. den c.f. „Was mein Gott will“ aus der 1. Orgel-Sonate oder „Ein feste Burg“ aus dem 4. Satz der Reformations-Symphonie mit ihren jeweiligen Fassungen in den heutigen Gesangbüchern. Beim Anwenden der in den einzelnen Abschnitten beschriebenen Satzelemente auf die vorgeschlagenen Choräle kann daher ebenfalls der Rhythmus dieser Lieder vereinfacht werden.

7.2 Kadenzen

Bevor dominantische und subdominantische Akkorde im einzelnen vorgestellt werden, soll ein Überblick über typische Kadenzen Mendelssohns gegeben werden. Allerdings müssen Sie sich diesen Überblick erst erarbeiten: Wenn Sie die Beispiele aus NB 234 anhand der Erläuterungen vervollständigt haben (Übung 1), entsteht aus den Lösungen die Übersicht:

- NB 234
- a) 6. Sonate für Orgel
 - b1) Chorale D-Dur (Berlin-Kraukausches Manuskript)
 - b2) 5. Sonate für Orgel
 - c1) „Christus“
 - c2) „Lobgesang“ Nr. 1
 - d) „Christus“
 - e) „Christus“
 - f) Allegro, Chorale und Fugue d-Moll
 - g) 4. Sonate für Orgel
 - h) „Elias“ Nr. 28
 - i) „Lobgesang“ Nr. 1
 - j) „Lobgesang“ Nr. 3



Kapitel 10

Begleitsätze

verschiedenster Art

10.1 Allgemeines

Die im folgenden beschriebenen Formen von Begleitsätzen sollen eine Anregung sein, Liedstrophen nicht nur stilistisch, sondern auch hinsichtlich ihrer Satzstruktur abwechslungsreich zu gestalten. Die Übungen können in verschiedenen Stilen ausgeführt werden. Als Ausgangspunkt eignet sich der barocke Satz am besten, da an ihm alles Wesentliche gelernt werden kann. In Verbindung mit den anderen Kapiteln lassen sich die Modelle auf weitere Stile übertragen.

Der Schwierigkeitsgrad der Übungen ist unterschiedlich. Während z.B. die Sätze mit Orgelpunkt zu den leichteren Begleitsatzformen gerechnet werden können, zählen solche mit Pedal-c.f. in 4'-Lage zu den anspruchsvolleren Aufgaben.

10.2 Orgelpunkt-Sätze

10.2.1 C.f. im Sopran

Viele Choräle, die harmonisch im Tonikabereich bleiben, können ganz oder teilweise auf einem Orgelpunkt begleitet werden. NB 330a zeigt einen schlichten Orgelpunktsatz, NB 330b dagegen einen Satz, der von Orgelpunkten geprägt ist, ohne konsequent in dieser Technik durchgeführt zu sein. Letzterer löst sich außerdem von streng homophoner Begleitung zugunsten einer rhythmisch aufgelockerten Stimmführung:

- NB 330 a) „All Morgen ist ganz frisch und neu“ (336/440/666)
 b) „Mein schönste Zier und Kleinod bist“ (358/473/559)

The image displays two musical examples, NB 330a and NB 330b, illustrating organ point accompaniment. Each example consists of a grand staff with a treble and bass clef. NB 330a shows a simple organ point accompaniment for the hymn 'All Morgen ist ganz frisch und neu'. NB 330b shows a more complex organ point accompaniment for 'Mein schönste Zier und Kleinod bist', featuring a more rhythmic and varied accompaniment style. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.