
Josef Friedrich
Doppelbauer

DER CHORALSATZ

*Lehrbuch des
vom einf.
bis zur **Choralsatz**
inantik*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musikverlag Alfred Copenrath



Carus-Verlag 92.327

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart, Edition Coppenrath – CV 92.327
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

INHALT

VORWORT	Seite 4
DER EINFACHE CHORALSATZ	7
Metrische Probleme	7
Metrische Grundformen	8
Der Auftakt	8
Harmonisierung melodischer Schritte	10
Der Hauptakzent	13
Zweigliedrigkeit	13
Penultima	14
Dreigliedrigkeit	15
Der Daktylus im geraden Takt	16
Schlußbemerkung zur Textbehandlung	19
Satztechnische Hinweise	19
Harmonisches Material	19
Stimmführungen	21
Die Schlußklauseln	21
Die Quintfallkette	21
Harmonisation von Tonleitern	21
Tabelle der wichtigsten Schlußklauseln	21
Kirchentonarten	21
Probleme der Mehrstimmigkeit in den Kirchentonarten	21
Satzübung: Einfacher Choralatz	25
Historische Beispiele	
DER CHORALSATZ DES 18. JAHRHUNDERTS	
Affektenlehre	
Der Choralatz J. S. Bachs	44
Die harmonischen Mittel	45
a) <i>Nebendominanten</i>	45
b) <i>Neben-Subdominanten</i>	51
Analyse eines Choralatzes von J. S. Bach	53
Choralätze von J. S. Bach	61
Satzübung: Satz eines Chorals mit 1. Stimmführung	64
Sinn der Tonsatzübungen	68
DER CHORALSATZ DES 19. JAHRHUNDERTS	70
Johannes Brahms	71
Heinrich von Dörmann	72
Max Reger	73

VORWORT

Diese Anleitung dient der Praxis. Sie soll dazu beitragen, daß bessere und sinnvollere Kirchenliedsätze geschrieben werden. Daher wird vom einfachen Chorsatz im Sinn des Kantionalsatzes ausgegangen, ohne primär historisch orientiert zu sein. Wer sich speziell für den Kantionalsatz der Geschichte interessiert, sei nachdrücklich auf das Lehrbuch von Erich Wolf „Der vierstimmige Satz (Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes)“, Breitkopf & Härtel 1965, hingewiesen.

Der einfache Satz hat seine Bedeutung für die Praxis nie verloren. Er ist Basis-Literatur, die Wege nach vielen Seiten öffnen kann. Deshalb wird in dieser Anleitung bewußt von einfachen Elementen ausgegangen. Vielfach wird heute der Tonsatzstudierende meist zwar über die Mechanik der Akkordverbindungen oberflächlich informiert, aber er dringt kaum in ihr tieferes Wesen ein. Fundamentale Beherrschung der Grundtöner tonaler Satzweise gilt weithin als überholt. Die Folge ist, daß der Tonsatzstudierende ohne echte Einsicht und Orientierung bleibt. Er vermag meist nicht zu erkennen, daß überlieferte Tonsatz-Regulative nicht nur eine zeitgebundene oder rein praktische Seite haben, sondern auch ein objektives Element in sich bergen. Der historische Schicht als Nährboden macht sich auch hier bemerkbar. Man widerstrebt den historischen Erfahrungen nicht, sondern man ignoriert sie. Ohne die historischen geschichtlichen Erscheinungen auch ein zeitfreies Element wird. Die Tradition nicht gerecht und mißversteht sie im Positiven.

Das Harmonisieren eines Kirchenliedes ist Gegenstand der Harmonik. Es geht um die Begabungssache, ob ein Satz entsteht, der über ein gut klingender Satz ist aber auch dem weitaus größeren Teil der Menschen und Können ist in höherem Maße erlernbar. Das Kirchenlied ist in dieser Anleitung nicht als Akkordverbindungen, sondern es wird als komplexes Ganzes betrachtet. Die erläuternden Worte zur Metrik und zum Zusammenhang wird dem Studierenden bewußt: Musik ist ein Kunstwerk, das in einem komplexen Zusammenhang steht. Er stürzt sich dann in vermeintliche Freiheiten, die nicht auf dem Boden der Logik nicht von Grund auf kein Organ dafür haben.

Die historischen Beispiele dienen der Schärfung des Unterscheidungsvermögens. Die historischen Beispiele dienen als Kontext, sowohl in ihrer Abweichung zu den hier dargelegten Grundregeln als auch in ihrer Betrachtung und Anleitung zum Chorsatz mit den historischen Beispielen. Die sinnvolle Anwendung der Chromatik gilt für viele

Tonsatzstudierende als etwas, was schon außerhalb ihrer Fähigkeiten zu liegen scheint. An Hand der Erläuterungen lernt der Interessierte damit sinnvoll umzugehen. Die diesbezüglichen theoretischen Exkurse dienen der Festigung und Klärung des schon in groben Zügen Bekannten. Die von Bach verwendete funktionelle Harmonik wirkt bis Max Reger, unter veränderten Aspekten sogar bis heute nach, weshalb eine Beschäftigung damit mehr als gerechtfertigt erscheint. Die Hinweise auf die Gepflogenheiten der Romantik wurden knapp gehalten, da sie keine wesentlich neuen Aspekte bringen. Eine genaue Darstellung des chromatisch-tonalen Stils Regers würde den gegebenen Rahmen sprengen.

Kenntnisse in der spätrömantischen Harmonik werden vorausgesetzt, bzw. mögen durch einschlägige Lehrwerke erworben werden. Ihre Umsetzung auf den Kirchenliedsatz ist an Hand der hier entwickelten Grundsätze und Vorbilder nicht schwer. Der pädagogische Sinn all dieser Stilübungen ist in den abschließenden Betrachtungen zum Satz Bachs dargelegt.

Eine Darstellung des Kirchenliedsatzes im 20. Jahrhundert mit den modalen Mischklängen in erweiterter Tonalität und Funktionalität bleibt einer eigenen Betrachtung vorbehalten. Da einschlägige Lehrwerke über die Probleme tonaler Satzweisen im 20. Jahrhundert nur wenige existieren, müßte den theoretischen Voraussetzungen grundsätzlich viel Raum gegeben werden. Das würde ebenfalls den hier gesteckten Rahmen sprengen.

Die vorliegende Anleitung ist die Frucht einer langen Lehrtätigkeit und durch vieler Tonsatzstunden gegangen.

Josef Frier

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

Der einfache Choralatz

(Kantionalsatz)

Da ein Kirchenlied ein komplexes Ganzes aus Text, Melodie, (horizontaler Tonhöhenverlauf), Rhythmus (bzw. Metrum) und latenter Harmonie ist, seien die Faktoren zuvor einzeln behandelt, obwohl es sich bei einem Choralatz schließlich wieder um einen komplexen Vorgang handelt, der die einzelnen Satzfactoren aufeinander bezieht. Unter latenter Harmonie versteht man die im horizontalen melodischen Verlauf enthaltenen harmonischen Möglichkeiten.

Voraussetzungen allgemeiner Art:

Beherrschen der Dreiklänge und Umkehrungen aller Stufen, der Septakkorde und deren Umkehrungen, der „Choralquintsext“ (Sixte ajoutee), diatonische Modulation, harmoniefreie Töne (Durchgang, Wechselnote, Vorausnahme, Vorhalte) Beherrschung der Akkordverbindungen, Kenntnis der Grundbegriffe der Funktionslehre.

Obgleich der Dominantseptakkord und die Nebenseptakkorde aus stilistischen Gründen so gut wie nicht verwendet werden, ist ihre Kenntnis zur gelegentlichen Anwendung, aber noch mehr zu ihrer Vermeidung nötig.

Metrische Probleme

Da ein Kirchenliedsatz Musik und Sprache verbindet, ist eine Reihe von Problemen im Hinblick auf das Verhältnis der Musik zur Harmonielehre (Tonsatz) werden metrische und rhythmische Probleme ausgeklammert. Die Metrik spielt nur eine untergeordnete Rolle bei der Behandlung der harmoniefreien Töne, deren Wesen es ist, auf sich selbst zu beruhen. Eine auffälligere Rolle spielen die Akzentverhältnisse. Die Akzentsdissonanz auf schwerem Taktteil (Akzent) zustandekommenden Akkordverbindungen werden im Tonsatz kaum unter dem Gesichtspunkt der Metrik betrachtet, obwohl auch da die Metrik eine Rolle spielt. Schon bei so einfachen Gebilden wie sie die vorstehende Figur darstellen, ist es nicht gleichgültig, ob der Schlußakkord auf dem schweren Taktteil zu stehen kommt.

Beispiel 1



Diese metrische Gliederung ist unbefriedigend, da der Schlußakkord auf dem leichten (unbetonten) Taktteil steht.

Beispiel 2



In dieser metrischen Gliederung ist der Hörer befriedigt, da der Schlußakkord auf dem schweren Takteil (Akzent) steht.

Metrische Grundformen

Betrachten wir die grundlegenden Möglichkeiten, so ergeben sich die schon aus der Verslehre bekannten Grundformen:

- | | | | |
|------------------------------|-------|---------|---------------|
| a) auftaktige Zweigliederung | ∪ ∟ | ♪ ♫ | Jambus |
| b) abtaktige Zweigliederung | ∟ ∪ | ♫ ♫ | Trochäus |
| c) zwei betonte Silben | ∟ ∟ | ♫ ♫ | Spond' (z. F) |
| d) abtaktige Dreigliederung | ∟ ∪ ∪ | ♫ ♫ ♫ | |
| e) auftaktige Dreigliederung | ∪ ∪ ∟ | ♪ ♫ ♫ | |

Diese Arten gehen in der musikalischen Metrik oft ineinander über.

Beispiel 3



Bis zur Fermate wird diese Folge jambisch, wobei zu beachten ist, daß die beiden letzten Takte ganz anders sein können, wobei zu beachten ist, daß die beiden letzten Takte ganz anders sein können, wobei zu beachten ist, daß die beiden letzten Takte ganz anders sein können.

Eine isometrische Tonfolge ist eine gleichmäßige Folge von Senkung (Akzent) und Hebung (Unakzent).

Der Jambus ist in der Metrik eine regelmäßige Folge von Hebung - Senkung.

Auftakt

Wenn irgendwo ein Akzent mit anderer Harmonie versehen als der Akzent, der unterstrichen wird. Die häufigste Auftaktfolge ist die



Bei Beginn einer Melodie wird man nach dem Auftakt auf den ersten Akzent möglichst die Tonika setzen, damit die Tonart durch ihren Zentralton (Zentralharmonie) festgestellt wird.

Ist der Auftakt jedoch nicht der Dominante zuzuordnen, ist es dennoch ungünstig, in diesem Falle mit einer Nebenstufe zu beginnen, da bei terzverwandten Stufen der Zuhörer nicht weiß, welche von beiden die Hauptstufe sein könnte und dadurch die tonalen Verhältnisse unklar bleiben. Die Sinnfälligkeit der Folge V-I ist durch nichts zu ersetzen. Daher ist es am besten, um bei der notwendigen Klarheit der tonalen Bezüge zu bleiben, die Auftakte, die nicht der Dominante zugeordnet werden können, der Tonika zuzuordnen. In der Regel gibt es nur Auftakte aus der Dominante oder der Tonika.

Auftakte aus der Subdominante sind ungünstig, da dadurch die nachfolgende Tonika nicht als solche empfunden wird, sondern als Dominante der Subdominante erscheint.

Auftakte auf der VI. und III. Stufe:

Beispiel 5

VI I⁶ III I

ungünstig

Ungünstiger Auftakt aus der Subdominante:

Beispiel 6

nicht

IV I⁶ I V₆

sondern

Grundregel:

Da eine Melodie einen Akzent hat, lässt sich daraus ableiten, daß vor dem ersten Akzent möglichst die Harmonie oder wenigstens der Akkord vorgeordnet werden muß, um die Melodie auch harmonisch zu unterstützen.

Harmonisierung melodischer Schritte

Solange sich die Melodie in Sekundschritten ergeht, ist der Harmoniewechsel zwangsläufig nötig, da benachbarte Sekundschritte nicht mit der gleichen oder einer terzverwandten Harmonie versehen werden können. Schwieriger wird die Entscheidung, wenn bei Melodiesprüngen zwischen gleichbleibenden Stufen (mit Akkord- oder Lageänderung) oder Stufenänderung gewählt werden kann.

Melodiesprünge, die einer einzigen Harmonie zugeordnet werden können, sind Akkordauschnitte. Sie können, wenn der Sprung der Melodie vom Akzent zum leichten Takteil erfolgt, mit der gleichen Stufe harmonisiert werden. Ein Wechsel von Dreiklang und Sextakkord ist oft günstig, aber nicht unbedingt erforderlich.

Beispiel 7

Erfolgt der Melodiesprung von einer Hebung zum Akzent, so ist (Stufenwechsel) in der Regel besser, da dieser den Akzent

Beispiel 8

An einem längeren Beispiel sei gemacht werden könnte.

Beispiel 9

Bei längerer Melodie muß beachtet werden, wann sie endet; je nach Umständen kann die Harmonie auf der Stufe oder mit Stufenänderung harmonisiert.

Beim Sprung der Melodie über drei Töne, der vierte Takt bildet den Akzent. Abgesehen vom Auftakt bilden die Töne 2 und 3 eine Hebung. Sie können daher mit der gleichen Harmonie versehen werden. Der vierte Ton auf dem Akzent eine neue Harmonie bringt.

Beispiel 10

Im Beispiel 11 dagegen erstreckt sich die Akkordbrechung über vier Töne und schließt zwei Akzente mit ein. Hier ist eine Harmonieänderung schon zu den Tönen 2 und 3 günstig, da sonst ein Verharren auf einer Harmonie gegeben ist, das den Akzentverhältnissen nicht gerecht wird.

Beispiel 11

Erstreckt sich die Akkordbrechung noch über längere Strecken, ist zu einem harmonischen Stillstandes weitgehender Stufenwechsel angebracht.

Beispiel 12

Tonwiederholungen

Wird ein Melodietr... er wiederholt, so kommt es auf die metrische Stell... hholung an.

Im Beispiel 13... nderholt, daher ist eine ständige Änderung der... hhältnissen gerecht zu werden.

Beispiel 13



Im Beispiel 14 wird der Ton viermal wiederholt. Hier bilden die Töne 2 und 3 eine in sich geschlossene harmonische und metrische Gruppe, die eine Harmonieänderung auf leichtem Taktteil nicht nötig macht, da diese erst auf dem folgenden Akzent fällig ist.

Beispiel 14



Es erhebt sich nun die Frage, welche Harmonieänderungen an welcher Stelle akzentbedingend sind und welche eher ungünstig sind.

Wir unterscheiden bei Harmonieverbindungen (Stufenverbindungen) in drei Kategorien:

a) *Normalschritte*

Sie stehen (auf die Grundtöne bezogen) zueinander in einem Intervallverhältnis von $\frac{2}{1}$ und beide Akkorde haben **einen** Ton gemeinsam. Beispiele: V-I / II-V / II-VI / III-VI / usw.

b) *Schwache Schritte*

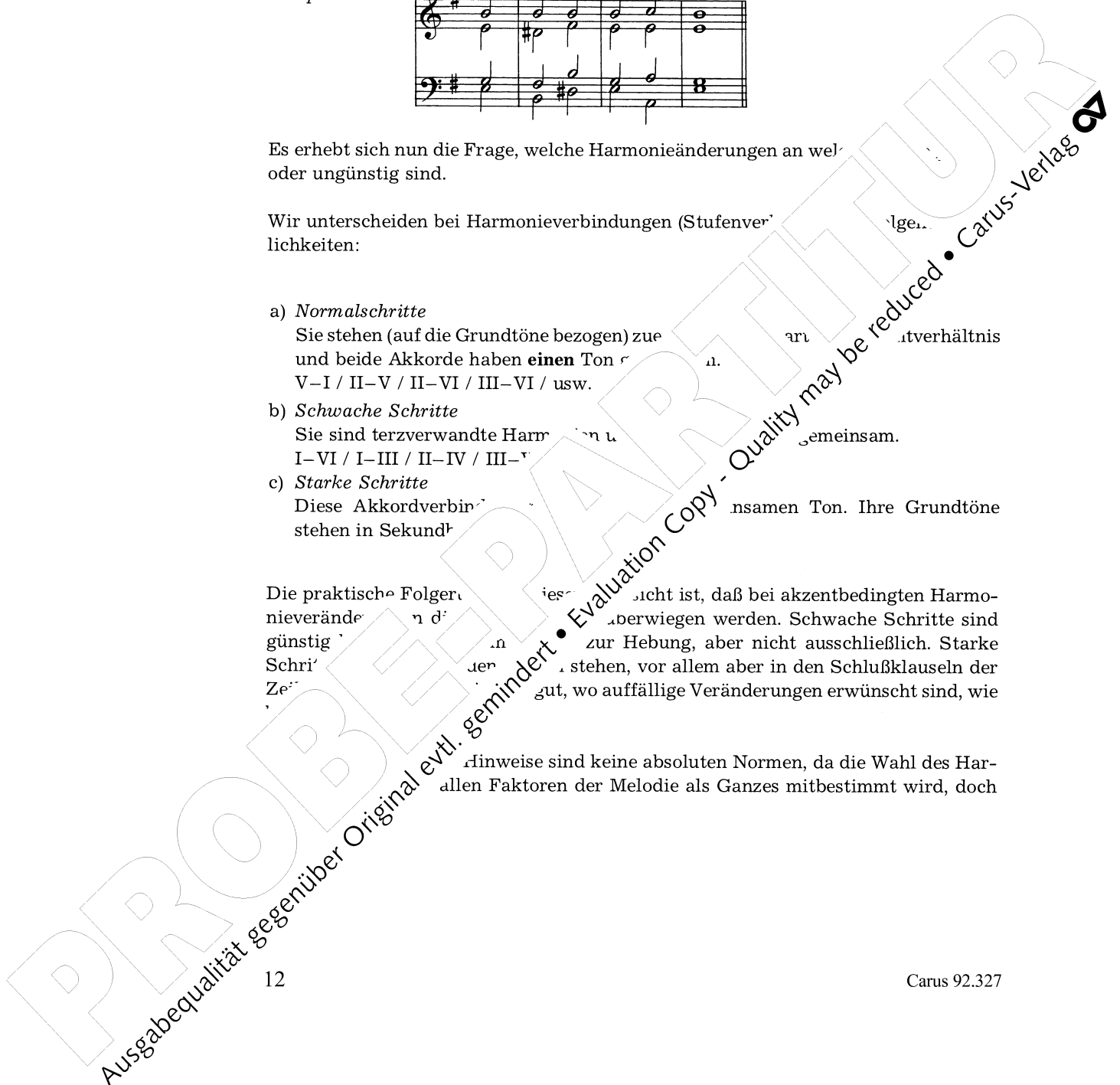
Sie sind terzverwandte Harmonien und haben zwei Töne gemeinsam. Beispiele: I-VI / I-III / II-IV / III-VII

c) *Starke Schritte*

Diese Akkordverbindungen haben nur einen gemeinsamen Ton. Ihre Grundtöne stehen in Sekundabständen.

Die praktische Folge ist, dass bei akzentbedingten Harmonieveränderungen die Schwachen überwiegen werden. Schwache Schritte sind günstig, aber nicht ausschließlich. Starke Schritte stehen, vor allem aber in den Schlußklauseln der Zeilen gut, wo auffällige Veränderungen erwünscht sind, wie

Hinweise sind keine absoluten Normen, da die Wahl des Harmonien zusammenhangs von allen Faktoren der Melodie als Ganzes mitbestimmt wird, doch



tere Verlauf bringt Normalschritte und starke Schritte, die kadenzähnlich auf das Wort „du“ scheinbar nach B-Dur (Subdominante) führen, dem jedoch sofort als weiterer starker Schritt die Dominante folgt, die zu einer Ausweichung auf die Worte „Jesu Christ“ nach C-Dur (Dominante) führen. Diese kurze Analyse mag das Gesagte verdeutlichen.

Penultima

Wie stark die Wirkung eines Akzents am Zeilenende ist, soll durch die besondere Stellung der vorletzten Note (Penultima) dargestellt werden. Ist dieser Ton durch Verdopplung seiner Tondauer oder Tonwiederholung hervorgehoben, so stehen dort Kadenzschritte, denen die Tonika folgt, oder die Penultima wird durch einen Vorhalt hervorgehoben.

Man unterscheidet zwei Arten von Penultima.

- a) Geht dem vorletzten Ton ein Ton aus dem Tonikabereich voran, dann wird durch die Kadenzfolge II^6_5-V harmonisiert.

Beispiel 16

The musical notation for Beispiel 16 shows a four-measure phrase in G major. The first measure contains a whole note chord I (G major). The second measure contains a whole note chord II^6_5 (F# minor). The third measure contains a whole note chord V (D major). The fourth measure contains a whole note chord I (G major). The notes in the treble clef are G4, A4, B4, C5, and the notes in the bass clef are G2, B2, D3, E3.

- b) Geht dem vorletzten, verlängerten Ton die einem Quartvorhalt vor der Dominante (Choralquintsexta) die Zeilenkadenz wird er mit durch die $II-5/6$ Dominante erhalten.

Beispiel 17

The musical notation for Beispiel 17 shows a four-measure phrase in G major. The first measure contains a whole note chord IV (C major). The second measure contains a whole note chord II^6_5 (F# minor). The third measure contains a whole note chord V (D major). The fourth measure contains a whole note chord I (G major). The notes in the treble clef are G4, A4, B4, C5, and the notes in the bass clef are G2, B2, D3, E3.

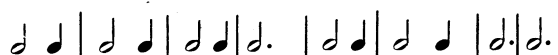
Ebenso wie in gleichmäßiger Folge von Hebung und Senkung (ent) langweilig wäre, wäre eine Melodie und Harmonik Zäsuren und Akzente unbefriedigend. Für die melodischen Schlußformen haben sich auch bestimmte herauskristallisiert, die als stereotype Wendungen weitere Betrachtung dieser Schlußklauseln erfolgt im Abschnitt des Material des Choralatzes.

Jede Melodie beschreibt einen Spannungsbogen, der sich in verschiedenen Tonhöhen, Rhythmen und Akzentunterschieden ausprägt. Diesem Spannungsbogen sucht man durch sinnvolle Wahl der Harmoniefolgen gerecht zu werden. Die Auswahl ergibt sich aus der Berücksichtigung der melodischen, metrischen und textlichen Gegebenheiten. Man analysiere daher jede Melodie, ehe man sie setzt.

Dreigliedrigkeit

Wird der Jambus durch eine Verlängerung des Akzents auf seinen doppelten Wert verstärkt, so nähern wir uns der Dreigliedrigkeit im Sinne eines Daktylus oder Anapäst.


Solange aber noch keine ausgeprägte Dreigliedrigkeit gegeben ist, könnte man immer noch von einer gedehnten Zweigliedrigkeit im Sinne eines Jambus oder Trochäus sprechen. Der Text von Lenau, der an früherer Stelle zweigliedrig mit gleichen Werten metrisiert wurde, kann auch in dieser gedehnten Art gestaltet werden.



„Lieblich war die Maien-nacht, Silberwölkchen flogen . . .“

In diesem gedehnten Trochäus (an dessen Stelle auch ein Jambus treten könnte) wird die Wiederholung einer Harmonie vom Akzent zur Hebung noch sinnvoller. Das Metrum mit gleich langen Werten, da in dieser gedehnten A-Taktzeit deutlich kürzer ist und ein Nachpulsieren des Akzents durch einen Text verdeutlicht werden, der jambisch beginnt, wird zum Trochäus verwandelt.

Beispiel 18



Er - stan - den ist der Her ha - ja

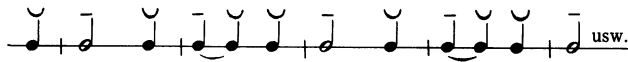
mehrstimmig:



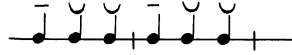
Christ, hal - le - lu - ja

I DD V I IV IV₆ V

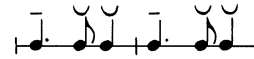
Von hier ist nur mehr ein kleiner Schritt zur ausgeprägten Dreigliedrigkeit im Sinne des Daktylus, mit oder ohne Auftakt.



Im Normalfall wird der Daktylus als gleichmäßige Dreiergruppe notiert:

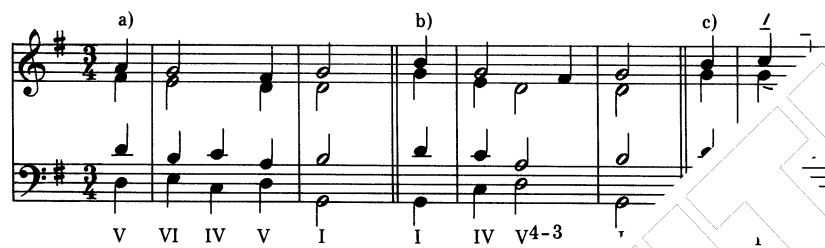


oder der erste Akzent wird etwas gedehnt:



An kadenzierenden Stellen ist es oft nötig, daß gedehnte Zweiergruppen in den Unterstimmen als Dreiergruppen gedeutet und hervorgehoben werden.

Beispiel 19



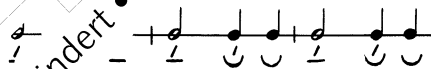
Im letzten Beispiel c) wird durch den langen Notenschaffener, der durch die Vorhaltsdissonanz unterstützt wird.

Im vollständigen Dreiertakt ist zu beachten, daß die drei Hebungen gleichwertig sind, während die zwei Hebungen im Dreiertakt weniger wichtig sind als die drei Hebungen im nächsten Akzent.

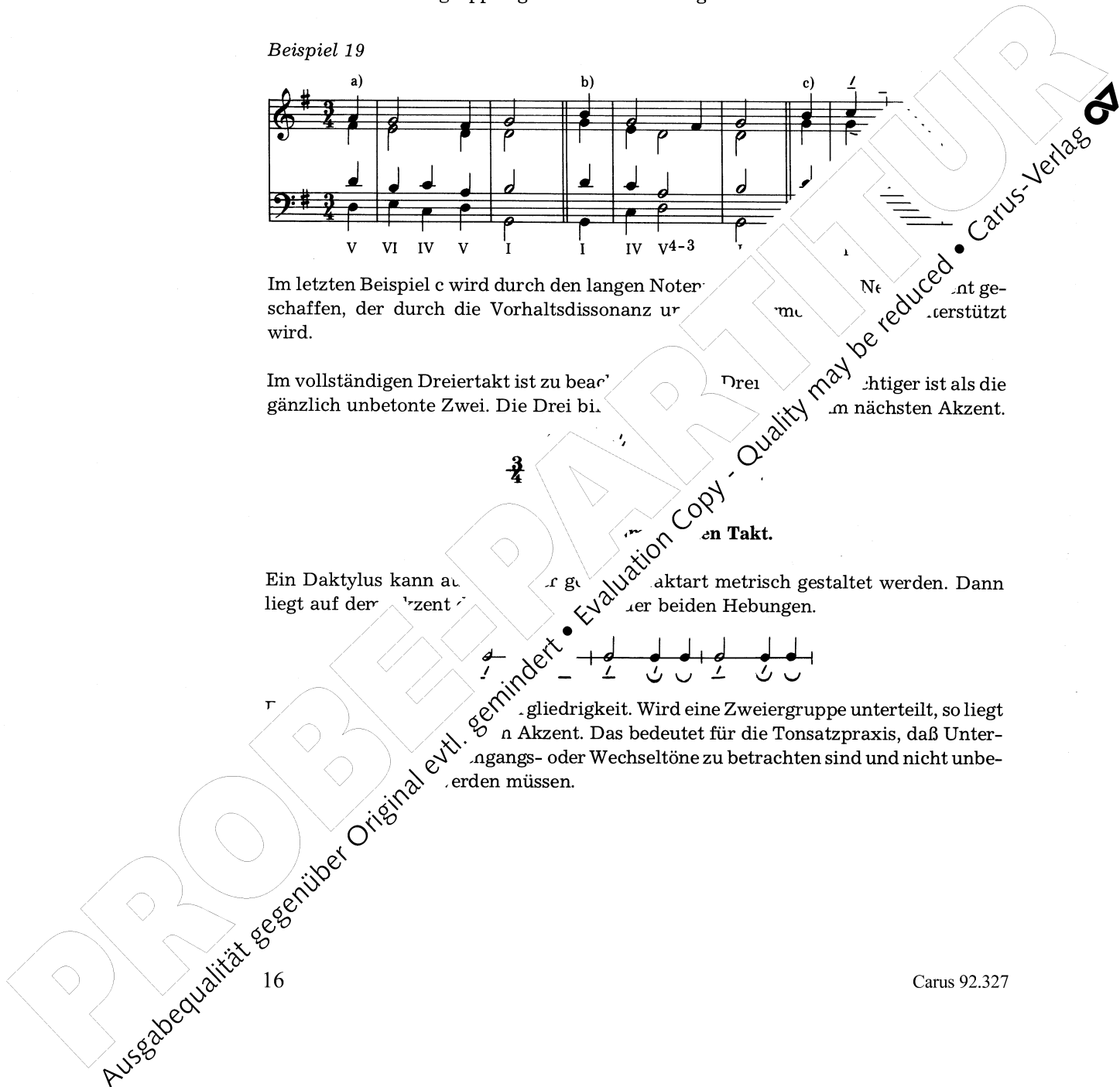


in Takt.

Ein Daktylus kann auch in der Dreiertaktart metrisch gestaltet werden. Dann liegt der Akzent auf der ersten Hebung, während die beiden folgenden Hebungen unbetont sind.



Die Dreigliedrigkeit. Wird eine Zweiergruppe unterteilt, so liegt der Akzent auf der ersten Hebung. Das bedeutet für die Tonsatzpraxis, daß Untergruppen von zweigliedriger oder Wechseltöne zu betrachten sind und nicht unbedingt als Dreiergruppen angesehen werden müssen.



Konkret dargestellt heißt das: wenn in einem $\frac{2}{2}$ -Takt die zweite Halbe in Viertel unterteilt ist, die als Durchgangsformel gedeutet werden können, dann wird nur das erste Viertel mit Harmonie versehen. Das gilt auch, wenn das zweite Viertel einer Akkordbrechung entspricht. Man wählt dann möglichst die Harmonie, in der beide Viertel enthalten sind. Sind Viertel als Zählleinheit notiert, dann gilt das für die Unterteilung Gesagte für die Achtel.

Beispiel 20



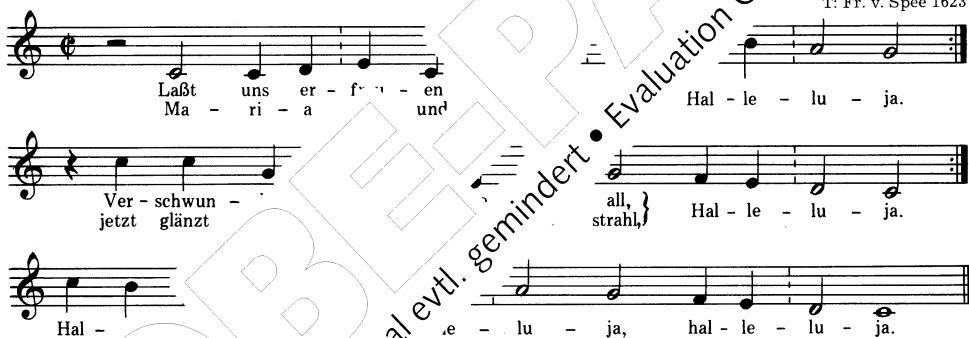
Treffen auf diese Viertelnoten aber eigene Textsilben, so soll auch das zweite Viertel harmonisiert werden, da es durch die Textsilbe ein größeres Gewicht erhält. In manchen Fällen ist es aber auch nötig, aus satztechnischen Gründen (Entstehung unerwünschter Parallelen etc.) unbetonte Unterteilungen mit eigener Harmonie zu versehen.

Beispiel 21



Die Viertelgruppe im 3. Takt hat mit dem Daktylus nichts mehr zu tun, da die Unterteilung der Akzentnote ist. Im ersten Takt handelt es sich noch um einen Daktylus, der aber wegen der Textsilben zur Gänze harmonisiert wird. Das zweite Viertel des 3. Taktes ist eine Durchgangsnote ohne eigene Textsilbe. Obwohl die zweite Halbe angegeben ist, handelt es sich schon um untergeteilte Viertel. Die Übergänge sind in solchen Fällen mehr eine Tempoangabe. Die Übergänge zwischen dem halbierten Allabreve-Takt und einem Viervierteltakt sind durch Durchgangsnoten sind daran zu erkennen, daß sie keine eigenen Harmonien dafür erhalten. Übergänge werden nicht separat behandelt.

Beispiel 22



M: Köln 1623
T: Fr. v. Spee 1623

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Das Beispiel 22 zeigt die Halbe als Zählleinheit an, aber es handelt sich doch um eine viergliedrig unterteilte Zweiteiligkeit. Das Notenbild zeigt überwiegend Viertelnoten. Beim Schluß-Halleluja ändert sich das Metrum in einen $\frac{3}{2}$ -Takt in dem die 3. Halbe ebenfalls unterteilt wurde und durch eigene Textsilben hervorgehoben wird.

Beispiel 23

Einfache unterteilte Zweigliedrigkeit, in der Durchgänge leicht zu erkennen sind:

T. u. M.: N. Hermann 1554

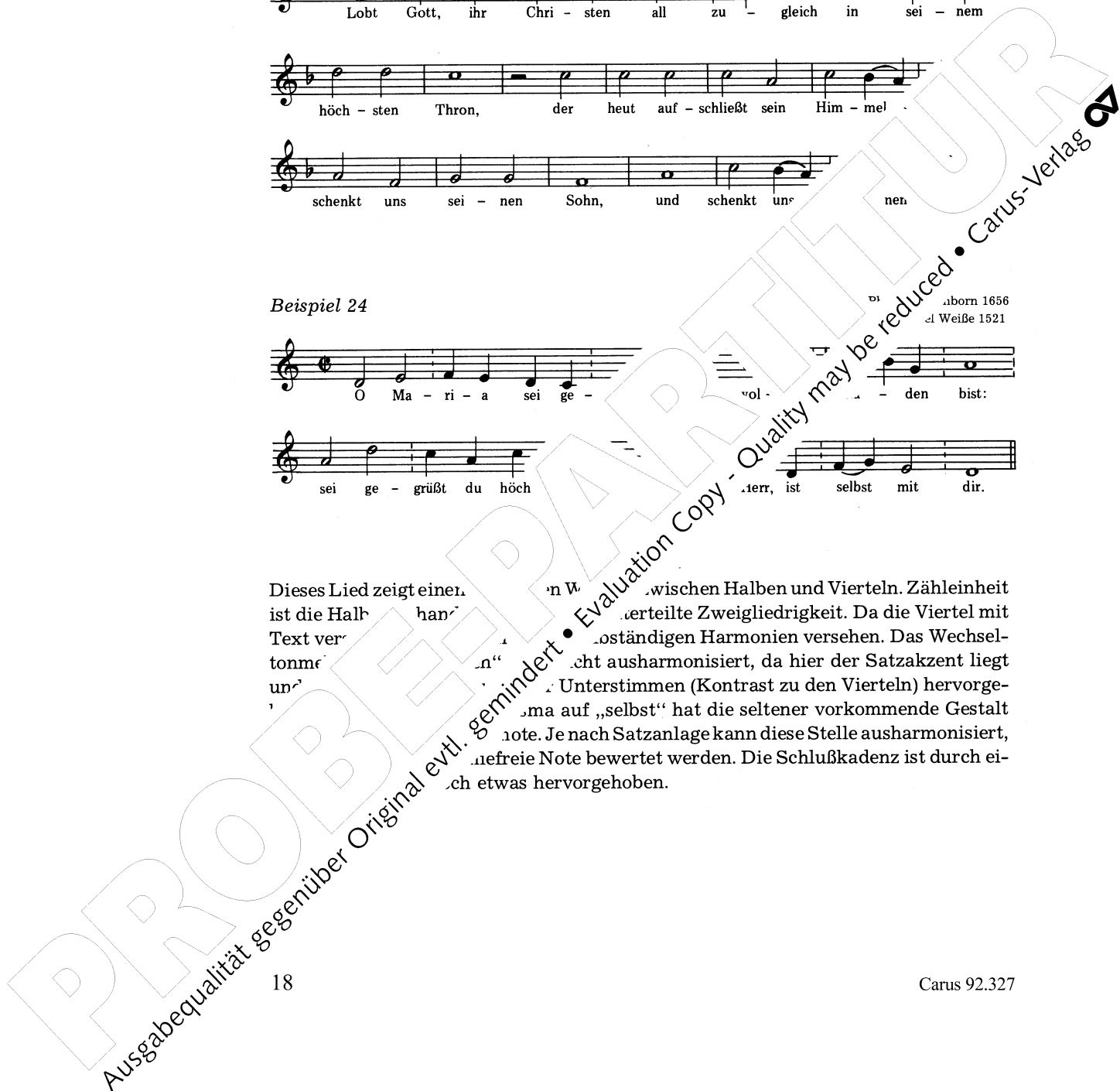
Lobt Gott, ihr Christen alle zugleich in seinem höchsten Thron, der heute aufschließt seinen Himmel. schenkt uns seinen Sohn, und schenkt uns

Beispiel 24

aborn 1656
el Weiße 1521

O Maria sei ge-... den bist: sei ge-grüßt du höch... .terr, ist selbst mit dir.

Dieses Lied zeigt einen... zwischen Halben und Vierteln. Zählleinheit ist die Halb... unterteilte Zweigliedrigkeit. Da die Viertel mit Text ver... vollständigen Harmonien versehen. Das Wechseltonme... nicht ausharmonisiert, da hier der Satzakzent liegt und... Unterstimmen (Kontrast zu den Vierteln) hervorge... ma auf „selbst“ hat die seltener vorkommende Gestalt... note. Je nach Satzanlage kann diese Stelle ausharmonisiert, ...efreie Note bewertet werden. Die Schlußkadenz ist durch ei-... ch etwas hervorgehoben.



Beispiel 25 Vierstimmiger Satz

O Ma - ri - a sei ge - grüßt, die du vol - ler Gna - den bist:

Gna - den - bist

sei ge - grüßt du höch - ste Zier: Gott, der Herr, ist selbst mit dir.

Schlußbemerkung zur Textbehandlung.

Der Hauptsilbe eines Wortes in deutscher Sprache entspricht der Akzent, der Nebensilbe die Hebung (leichter Taktteil). Es wäre gegen den Sinn der Sprache, wü eine Nebensilbe ein Akzent und auf eine Hauptsilbe eine Hebung gesetzt wü. legentlich trifft man in alten Sätzen auf falsche Akzente. Sie entstanden d man damals die deutsche Sprache mit dem Lateinischen gleichsetzte. eine quantifizierende Sprache, in welcher der Akzent an keine bestir den ist. Mit der Entwicklung der deutschen Sprachkunst wurden tigt. Man beachte auch, auf welche Worte der übergeordnete und Ton müssen eine Einheit bilden.

Satztechnische Hinw

Harmonisches Mate

Verwendet werden: Dreiklänge und S₇ - Akkord, die Nebenstufen, die Choralquintsext e Dominantseptakkord (Umkehrungen) als L₇ (n. 4. und 5. Stimmend).

Zu vermeiden sind:

Der Quartsextakkord. D₇ - Akkord, der antik häufig verwendete Akkord wirkt in den älteren Sätzen. In Kirchenliedern jüngerer Herkunft kann ausn₇ - Akkord angewendet werden; der Vorhalts-⁶/₄ Sextakkord ersetzt werden. Freie Quartsextakkord erleiten zu falscher Baßführung.

Beispiel 26

Durchgangs- $\frac{6}{4}$

selten: $\frac{6}{4}$ -Vorhalt

oft besser: 6-Vorhalt

Beispiel 27 Die Vorhaltsquarte vor der Dominante

Der Dominantseptakkord wird nur nachschlagend als Durchgang vor seine Umkehrungen.

Beispiel 28

Melodietöne sollen nicht als Vorhalte
Regel sind die Vorhalte vor der Dominante.

Abnahme von dieser

Beispiel 29

nicht:

Die als Dreiklang, sondern immer nur als 6-Akkord ver-
erster Linie den Baßton, aber nie den Leitton. Das gleiche
der II. Stufe im harmonischen Moll. Auch da verdoppelt man
(Sexte).

Beispiel 30

zu vermeiden:

Leittonverdopplung

ungünstig:

Stimmführungen

a) Führung des Leittones im Alt und Tenor

Der Leitton führt bei Schlüssen auf der Tonika im Diskant und Baß zwangsläufig in den Tonikagrundton. Bei Trugschlüssen (V-VI) in Moll ist in den Mittelstimmen der Leitton immer in den Tonikagrundton zu führen.

Beispiel 31

Werden die Mittelstimmen eng geführt, so kann z. B. für den Alt der Solöseton übernehmen. Der Alt springt in die Tonikaquinte. Man erhöht den Solöseton. Im Tenor ist das Abspringen in die Tonikaquinte möglich, doch wirkt dieser Sprung nicht mehr so selbstverständlich. Auch hier der Sopran den Auflöseton übernehmen muß; da er tiefer liegt, ist die Distanz Leitton – Auflöseton schon größer. Die korrekte Führung des Leittones im Tenor günstiger ist.

Beispiel 32 Sopran übernimmt den Auflöseton

b) Durchgangs- und Wech

Durchgangstöne der Mittelstimmen sind zu vermeiden, wie es im Abschnitt über metrische Probleme schon dargestellt wurde. Durchgangstöne sind Tonwiederholungen und Melodie-sprünge. Die selten vorkommenden Wech sind fast immer mit eigener Harmonie versehen, da sie sonst nicht möglich sind.

Beispiel 33

selten:



besser:



Sie werden meist ausharmonisiert, da sie sich als Akkordträger oft besser einfügen. In seltenen Fällen ist eine Lösung möglich, in der die Wechselnote nicht dissoniert (was einem Liegenbleiben der übrigen Stimmen gleichkommt).

Beispiel 34



Diese Lösung hat als sehr die Stufenwiederholung durch den Akkord (Bass) (Wiederholung) etwas ausge...

Besser ist es, die Wechselnoten voll zu heben, d.h. den Stufenwechsel von Hebung zum Akzent...



L

7e1

...tenden scheinbaren Akzent und Bass sind belanglos, die liegende Harmonie einer wirksam werden.

c) F#

D

...enmäßig sinnvoll geführt werden und zum Sopran eine ...t ihm zusammen einen brauchbaren Rahmensatz ergibt. ...kord noch andere dissonierende Akkorde verwendet werden ...t der Melodie immer konsonieren (mit Ausnahme der Quartvor-

Ständiges Springen der Baßstimme in Quinten und Quarten ist unmelodisch (Paukenbässe). Man trachte nach einem ausgewogenen Verhältnis von gegen- und gleichgerichteter Führung des Baßes zum Sopran.

Beispiel 35

nicht:

I V I V I V D[♯] V I V

sondern:

6 6 6 6

Wenn die Stufe sich ändert, soll sich auch der Baßton ändern, da oft durch sein Liegenbleiben der Bewegungsfluß gehemmt wird.

Beispiel 36

I VI₆

oft besser

Der Sprung in der verminderten Quinte abwärts von der IV möglich, da dieser Sprung die Bewegungsrichtung ändert aufwärts in den Leitton, da hier die Bewegungsrichtung \downarrow fällig ist.

Beispiel 37

IV

Eine Kadenz mit
in den Zeilenka
Halbtönen

ritt nach unten wird man möglichst nur
nde eines Choralsatzes verwenden, da der
ka schwächer wirkt, als der Grundschrift V-I.

a.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

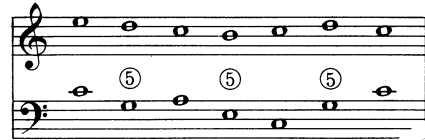
d) *Bewegung in gleicher Richtung*

Man vermeide verdeckte Parallelen vom Baß zum Sopran, besonders aufwärts gehend. Sie sind nur möglich, wenn der Sopran stufenweise fortschreitet. Verdeckte Parallelen, die Ergebnis kadenzähnlicher Schritte (Quart- oder Quintschritte sind, können daher bedenkenlos geschrieben werden.

Beispiel 38



Beispiel 39



Verdeckte Oktav- oder Quintparallelen zwischen Mittelstimmen, oder einer Stimme und einer Außenstimme, sollen nach Möglichkeit vermieden werden, um eine gute Harmoniewirkung zu lassen. Sie lassen sich jedoch oft nicht ganz vermeiden. Man achte dann auf eine gute melodische Stimmführung, durch die die Wirkung der verdeckten Parallelen weitgehend gemildert werden kann. Durchgangstöne im Baß sollen nicht gehäuft auftreten, da dies leicht unruhig wird. Sie treten normalerweise als Verbindungsnoten oder verschiedenen Akkorden gleicher Harmonie auf.

Beispiel 40



Durchgängige Akkordbrücken rhythmischen Belebung Sprünge.

Harmonietöne und dienen der Melodie; sie überbrücken größere Sprünge.

Beispiel 41

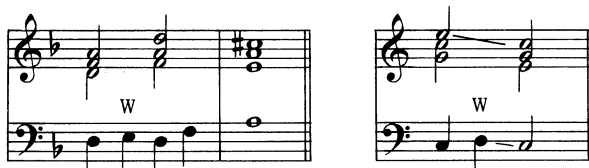


oder Stufe bleibt gleich:



Bei Wechseltönen im Baß achte man auf Gegenbewegung zum Sopran, da sonst allzu leicht verdeckte Parallelen entstehen können.

Beispiel 42



Bei Dezimenparallelen in den Außenstimmen (Sopran – Baß) setze man entweder einen der beiden Akkorde als 6-Akkord oder, wenn eine Dreiklangverbindung nötig ist, führe man die Mittelstimmen in Gegenbewegung; wenn die Verbindung steigend ist, wird im **zweiten** Akkord die Terz verdoppelt, ist sie fallend, dann wird die Terz im **ersten** Akkord verdoppelt.

Beispiel 43



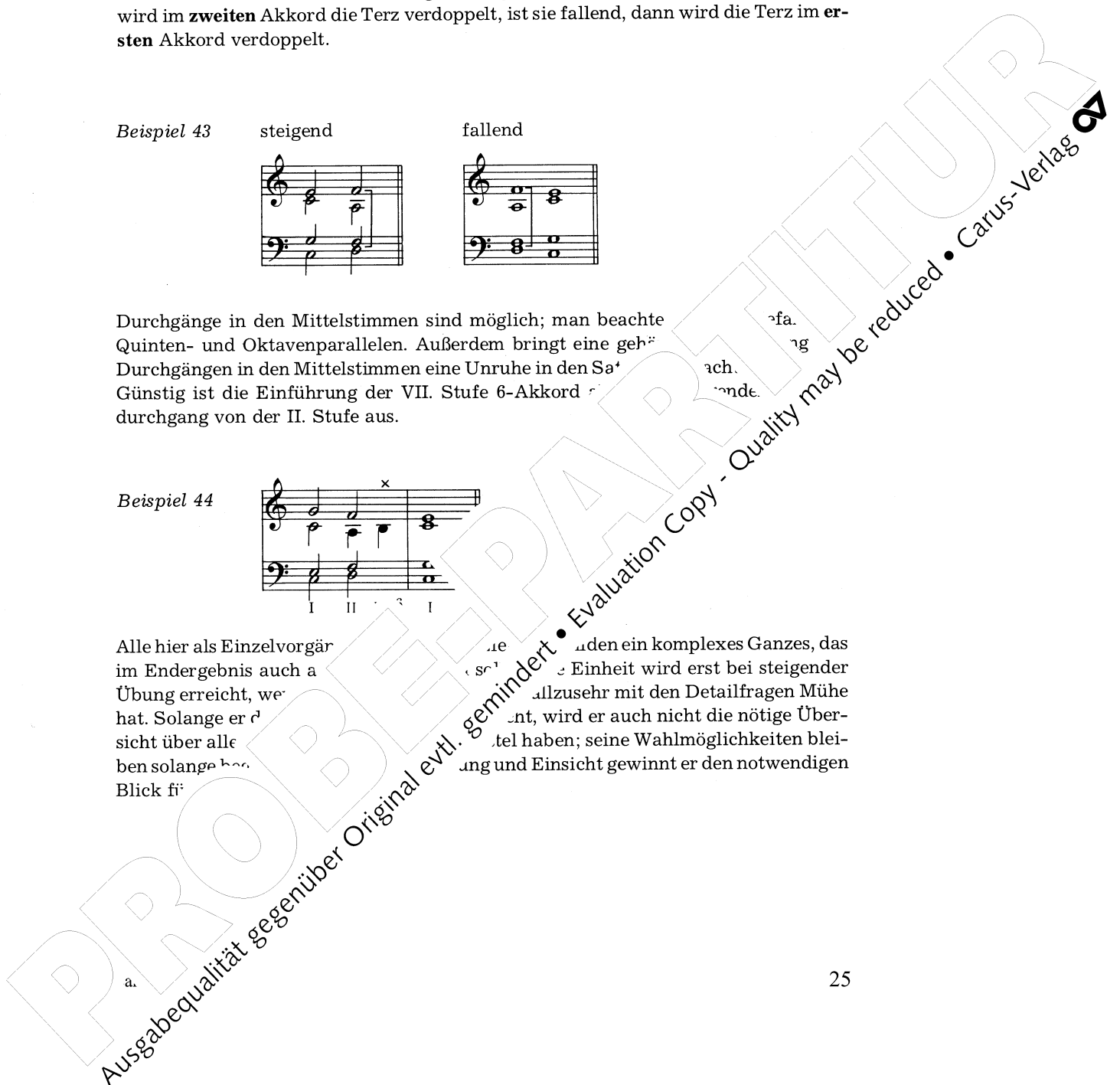
Durchgänge in den Mittelstimmen sind möglich; man beachte Quinten- und Oktavenparallelen. Außerdem bringt eine gehäufte Durchgänge in den Mittelstimmen eine Unruhe in den Satz. Günstig ist die Einführung der VII. Stufe 6-Akkord durchgang von der II. Stufe aus.

Beispiel 44



Alle hier als Einzelvorgänge zu sehen sind ein komplexes Ganzes, das im Endergebnis auch als Einheit wird erst bei steigender Übung erreicht, wenn man allzusehr mit den Detailfragen Mühe hat. Solange er sich nicht mit den Einzelheiten beschäftigt, wird er auch nicht die nötige Übersicht über alle Mittel haben; seine Wahlmöglichkeiten bleiben solange beschränkt und Einsicht gewinnt er den notwendigen Blick für

a. Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



Die Schlußklauseln

Jede Choralzeile schließt mit einer vollständigen oder unvollständigen Kadenz (Halbschluß, Ganzschluß, Trugschluß, Plagalschluß) in der Haupttonart oder einer unmittelbar verwandten Tonart, die modulierend erreicht wird.

Da die Zahl der möglichen Melodieformeln für Zeilenschlüsse begrenzt ist, ergeben sich für deren Harmonisation typische Schlußklauseln (Distinktionsschlüsse).

Man unterscheidet:

a) die Tenorklausel

In ihr schreitet der Melodieschluß von der Terz über die Sekund in die Tonika. Ursprünglich befand sich die Melodie im Tenor (daher der Name), wurde aber bald in den Sopran verlegt.

Beispiel 45

Melodie im Sopran:



Melodie im Tenor



Diese Formel mit dem I⁶ im Baß ist nur dann möglich, so nimmt man bei

ar, v. II vorausgeht. Ist Grundakkorde:

Beispiel 46



b) *Penultima*.

...gert und kommt er dadurch auf einen Akzent zu stehen, ...men zweigliedrig harmonisiert: entweder mit dem Schritt ...nähere Erläuterung im Abschnitt über die Metrik (Beispiel 16)

c) *Diskantklausel*

Steigt die Melodie von der Tonikaquinte stufenweise über den Leitton zur Tonika, so wird der Leitton mit einem Sextakkord der VII. Stufe versehen. Der Baß bildet eine Gegenbewegung zum Sopran.

Beispiel 47

d) *Sekundschritt zum Leitton*

Geht dem Schlußton der Sekundschritt in den Leitton voraus, so wird er im Rahmen der üblichen Möglichkeiten harmonisiert.

Beispiel 48

e) *Terzprung in den Leitton*

Geht dem Schlußton ein Terzprung voraus, so wird er mit II⁶-V harmonisiert.

Beispiel 49

f) *Phrygischer Schluß*

Beim phrygischen Schluß wird der Baß normalerweise in Gegenbewegung zum Sopran geführt. Halbschlüsse in Moll (IV-V) und in Dur (II-III mit erhöhter Terz) haben ebenfalls eine phrygische Wirkung. Es ist dann ohne weiteres möglich, mit der Tonika oder der Dominante fortzufahren. Der dabei entstehende Querstand bleibt wirkungslos durch die dazwischentretende Halbschluß-Zäsur.

Beispiel 50

Musical notation for Beispiel 50. It shows two examples of phrygian half-cadences. The first example shows a progression of VII6, I, VII, and I. The second example is in C-Dur and shows a progression of II, III, and III (with an augmented third, labeled 'seiten'). A 'Fortsetzung:' label is placed between the two examples.

Weitere Möglichkeiten des phrygischen Schlusses: zwischen die VII eine andere als verbindendes Glied gesetzt werden.

Musical notation showing a phrygian half-cadence with an inserted chord: VII, IV, I, VII, II6, I.

g) *Kadenzklauseln in Moll*

In den Kadenzklauseln in Moll wird die Tonleiter durch eine Kadenzklausele ersetzt, doch wird sie durch die Tendenz der Stimmen. Dies gilt besonders für die A- und die C-klausele. Die Kadenzklausele aufsteigend die erhöhte Sexte (IV. Stufe Dur).

Beispiel 51

Musical notation for Beispiel 51 showing a cadence clause in minor with a diminished chord.

h) Kadenz mit mixolydischer 7. Stufe

Die 7. Stufe trägt in Dur und Moll einen verminderten Dreiklang, der wegen seines schlechten Rahmenintervalls (verminderte Quinte) möglichst nicht verwendet und gegen die günstigere Sextakkordform (Rahmenintervall Sexte) ausgetauscht wird. In Dur-ähnlichen Kirchentonarten (Jonisch, Lydisch, Mixolydisch) kann die 7. Stufe jedoch erniedrigt werden und trägt dann einen Dur-Dreiklang. In dieser Form kann sie auch in einer funktionalen Durkadenz auftreten, jedoch nicht in unmittelbarer Nachbarschaft zum Dominant-Dur-Dreiklang (-sextakkord), da dieser den normalen Leitton zur Terz hat und dadurch eine unmittelbar chromatische Führung nicht zu vermeiden wäre.

Beispiel 52

Diese mixolydische 7. Stufe kann im Verlauf von Formabschnitten auch als Dominantersatz verwendet werden; bei der abschließenden Kadenz ist aber meist eine authentische Vollkadenz günstiger.

Beispiel 53

i) Plagalschlüsse

Trugschlußartige und plagalähnliche Halbschlüsse s. ebenfalls möglich.

Beispiel 54

k) *Querstände*

Ein spezielles Problem sind die in diesem Zusammenhang auftretenden Querstände. Entstehen zwischen den Zeilenabständen Querstände, sind sie unbedenklich. Die häufigsten Querstände treten zwischen gleichnamigen Dur- und Mollakkorden und bei terzverwandten Akkorden auf. Es ist zu beachten, daß die Molterz immer fallende Tendenz hat, die Durterz steigende. (Entsprechend der Richtungstendenz im melodischen Moll.) Die Molterz wird als Alterierung der Durterz empfunden.

Beispiel 55

Preatorius Hassler

l) *Akkordwiederholungen*

Mehr als drei Wiederholungen ein und desselben Akkords wirken leicht monoton. Wird der Akkord aber „quasi“ verändert, bekommt er ein stark rhetorisches

Beispiel 56

anonymer Choralsatz

Mein Un - glück tut er - wen - nen ih - re Spei - se

Die Quintfallkette

Sie ist eine sequenzartige Kadenz, die alle Stufen umfaßt und sie in fallenden Quinten nach Normalschritten ordnet.

Ihre Stufenfolge: I -IV
VII-III
VI -II
V -I

Die VII. Stufe in Dur erscheint hier als verminderter Dreiklang. Der trübe Klang des verminderten Dreiklangs wird in seiner Wirkung durch die Sequenz abgeschwächt. In Moll steht der Dreiklang der VII. Stufe als Durakkord, entsprechend der melodischen Molltonleiter.

Beispiel 58 Quintfallkette in Dur



Beispiel 59 Quintfallkette in Moll



Beispiel 60 Quintfallkette mit Sextakkorden



Die Quintfallkette läßt sich als Sequenz mit Dreiklängen, Sextak' den, Septakkorden und Umk' gen gestalten (Siehe später tel Nebendominanten).

Harmonisation von Tonleitern.

Die Harmonisation der Dur- und Molltonleiter auf- und ab im Grundsätzlichen, da Sekundfortschreitungen in dies' vorkommen.

Beispiel 61 Dur- und Molltonleiter (eine der



Spiele di

sierte Tonleitern in allen Formen und Tonarten.

Tabelle der wichtigsten Schlußklauseln

Die Schlußklauseln sind im Generalbaß notiert. Man spiele sie in enger und weiter Lage in verschiedenen Tonarten. Diese Schlußformeln müssen klanglich sich einprägen und gelernt werden wie Vokabeln.

Beispiel 62

a) Tenorklausel

Musical notation for the Tenorklausel. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a bass line with a '6' below it. The treble clef staff contains a melody with a '6' below it. The notation shows a sequence of chords and notes in a specific rhythmic pattern.

b) verlängerte Penultima

Musical notation for the verlängerte Penultima. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a bass line with a 'II⁶/₅' below it. The treble clef staff contains a melody with a 'II⁶/₅' below it. The notation shows a sequence of chords and notes in a specific rhythmic pattern.

c) Diskantklausel

Musical notation for the Diskantklausel. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a bass line with a '6' below it. The treble clef staff contains a melody with a '6' below it. The notation shows a sequence of chords and notes in a specific rhythmic pattern. There are additional markings: 'höhl.' above the treble staff and '#6' below the bass staff.

d) Ganzschluß

Musical notation for the Ganzschluß. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a bass line with a 'VI' below it. The treble clef staff contains a melody with a 'VI' below it. The notation shows a sequence of chords and notes in a specific rhythmic pattern.

phrygischer Schluß

Musical notation for the phrygischer Schluß. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff contains a bass line with a '6' below it. The treble clef staff contains a melody with a '6' below it. The notation shows a sequence of chords and notes in a specific rhythmic pattern.

Kirchentonarten

Die Kirchentonarten werden meist nur flüchtig gekannt, daher seien sie im Anschluß an diese Erörterung nochmals schematisch dargestellt.



Melodisches Charakteristikum: die 6. Stufe steht einen Ganzton über der 5. Stufe. Absteigend kann die 6. Stufe jedoch wie im melodischen Moll erniedrigt werden.

Der Unterschied zwischen authentischem Dorisch und plagalem Dorisch beruht auf dem Melodieumfang (Ambitus). Die authentische Tonart schwingt zwischen Tonika (Finalis) und deren höherer Oktave (mit geringen Über- oder Unterschreitungen). Die plagale Tonart bewegt sich gewissermaßen zwischen den Dominanten, endet aber natürlich auf der Tonika (Finalis).

a) authentisch



b) plagal



Diese Regel trifft auch für die anderen Tonarten zu; daher sei sie hier nommen.



Melodisches Charakteristikum: von der 1. zur 2. Stufe ein Halbtonschritt, im Gegensatz zu den anderen Kirchentonarten, in denen der 2. Schritt alteriert werden kann, wird dieser nie vermindert.



Melodisches Charakteristikum: von der 3. zur 4. Stufe ein Halbtonschritt. Anders ausgedrückt: zum Unterschritt der 3. Stufe, die 4. Stufe erhöht.



Melodisches Charakteristikum: der 8. Stufe führt ein Ganztonschritt. Anders ausgedrückt: der 8. Schritt ist ein Ganztonschritt, während der übrige Verlauf der Tonleiter derjenige der authentischen Kirchentonarten ist.

a.



Melodisches Charakteristikum: der Schritt von der 7. zur 8. Stufe ist ein Ganztonschritt. Diese Kirchentonart ist am meisten der absteigenden melodischen Moll-Tonleiter ähnlich; auch darin ähnelt sie der melodischen Moll-Tonleiter, daß die Finalis durch den erhöhten Leitton im Sinne des Moll-Geschlechts erhöht werden kann.



Melodisches Charakteristikum: sie ist intervallgleich mit der Dur-Tonleiter. In den jonischen Melodien zeigt sich, daß die einzelnen Formabschnitte sich oft nicht nur auf den Hauptfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante orientieren, sondern auch andere Stufen als Confinalis benutzen. Aus dem Blickwinkel von Dur könnte man sagen, daß diese Formabschnitte auch auf die Nebenstufen hinweisen sind.

Beispiel 57

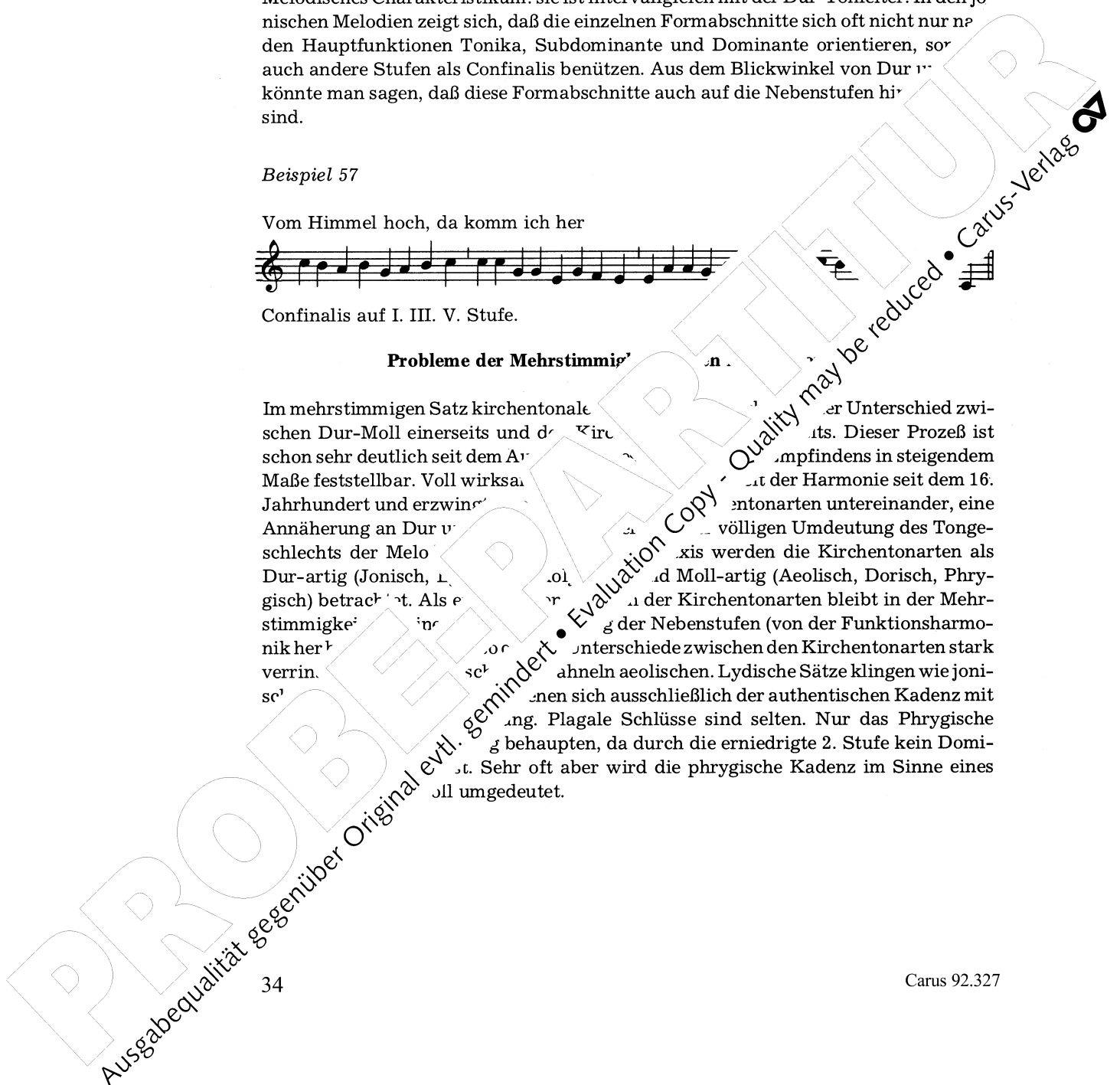
Vom Himmel hoch, da komm ich her



Confinalis auf I. III. V. Stufe.

Probleme der Mehrstimmigkeit

Im mehrstimmigen Satz kirchentonale... der Unterschied zwischen Dur-Moll einerseits und der... ts. Dieser Prozeß ist schon sehr deutlich seit dem A... mpfindens in steigendem Maße feststellbar. Voll wirksa... at der Harmonie seit dem 16. Jahrhundert und erzwin... entonarten untereinander, eine Annäherung an Dur v... völligen Umdeutung des Tongeschlechts der Melo... is werden die Kirchentonarten als Dur-artig (Jonisch, ... und Moll-artig (Aeolisch, Dorisch, Phrygisch) betrachtet. Als e... der Kirchentonarten bleibt in der Mehrstimmigkeit... g der Nebenstufen (von der Funktionsharmonik her... Unterschiede zwischen den Kirchentonarten stark verringert... ahneln aeolischen. Lydische Sätze klingen wie jonisch... enen sich ausschließlich der authentischen Kadenz mit... ang. Plagale Schlüsse sind selten. Nur das Phrygische... g behaupten, da durch die erniedrigte 2. Stufe kein Dominant... t. Sehr oft aber wird die phrygische Kadenz im Sinne eines... ll umgedeutet.



Satzübung: Einfacher Choralatz

Man singe die Melodie, bzw. stelle sie sich innerlich klingend genau vor. Man beachte, in welcher Tonart sie steht (Dur, Moll oder Kirchentonart) und setze an den Melodieabschnitten (Confinalis) die entsprechenden Kadenzen oder Schlüsse; man beachte die tonale Basis der einzelnen Melodieabschnitte und eventuelle Modulationen. Choräle in Dur modulieren meist in die Dominante oder das parallele Moll. Choräle in Moll modulieren häufig in das parallele Dur. In Kirchentonarten müssen die tonalen Basen des Anfangs und Schlusses nicht immer gleich sein (besonders bei der Harmonisation phrygischer Melodien).

Beispiel 63 Choral: Es ist gewißlich an der Zeit

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a common time signature. The melody is written on the treble staff, and the bass line is on the bass staff. A bracket over the second measure of the bass line is labeled 'verlängerte Penultima'. The second system also has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues on the treble staff, and the bass line is on the bass staff. A bracket over the first measure of the bass line is labeled 'Modulation', and a bracket over the last measure of the bass line is labeled 'phryg. 6', indicating a phrygian cadence. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Man analysiere die Melodie in metrisch-rhythmischer Hinsicht, beachte die melodischen Spannungsverläufe (I

Als Anfänger ergründe man alle Stufenmöglichkeiten in Tonhöhen notiert, und wähle dann unter Beachtung des Gesichtspunkts melodisch fließender Gestaltung

Bei steigender Übung wird dieses anfänglich anwendende Verfahren, das aber alle Möglichkeiten (und möglicherweise überflüssig werden. Man ziehe dann die Baßlinie aus dem Kontext aus (Staven und Dezimen zum Baß sind mehrdeutig!). Danach sind die Melodien in den Stimmen aus. Man bedenke, daß jeder Melodieton Grundton einer Terz, Quinte, Sexte oder Oktave eines Sextakkordes sein

Beispiel 64

gewählte Baßlinie

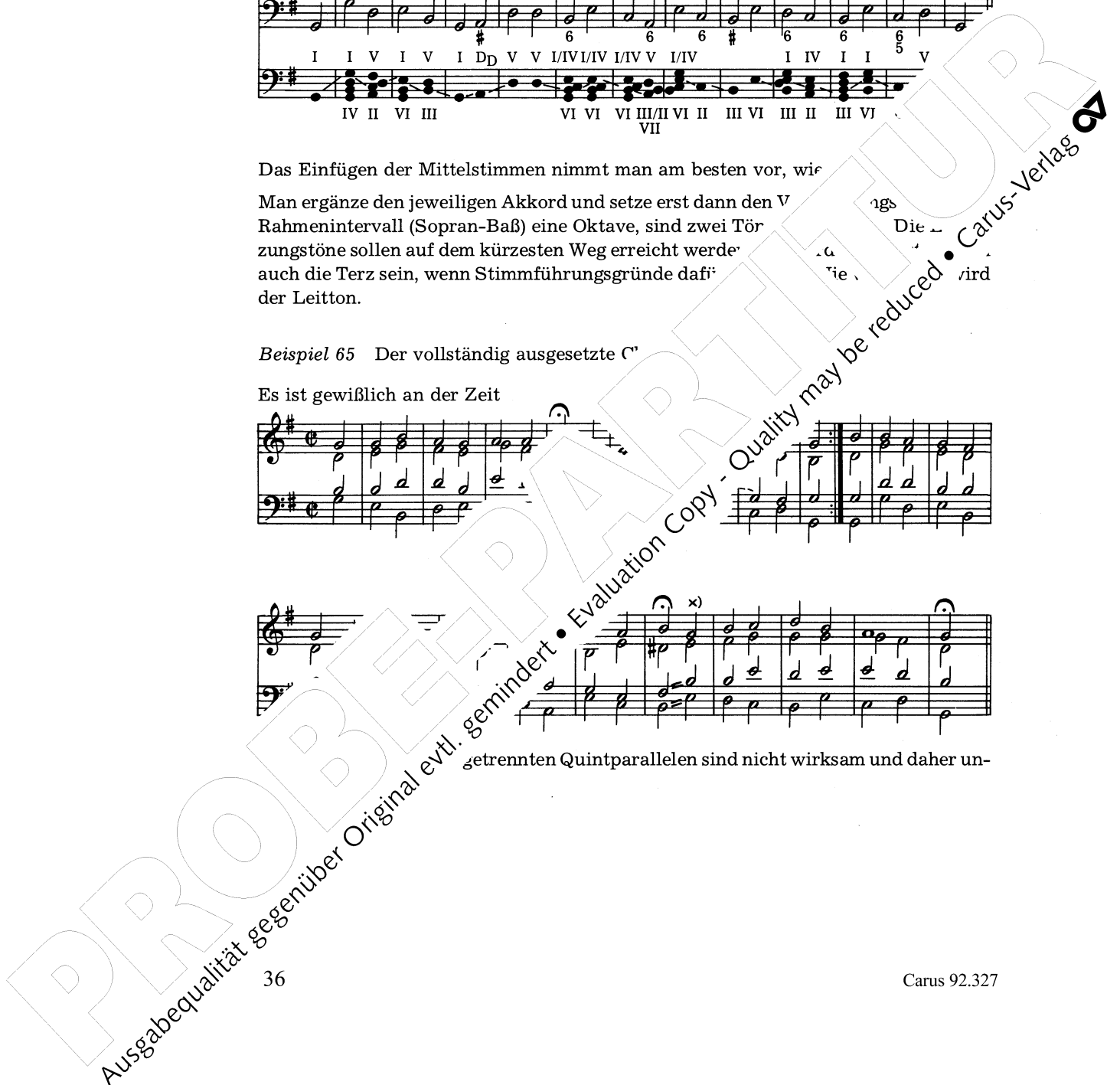
mögliche Stufen-Baßtöne

Das Einfügen der Mittelstimmen nimmt man am besten vor, wie
 Man ergänze den jeweiligen Akkord und setze erst dann den V
 Rahmenintervall (Sopran-Baß) eine Oktave, sind zwei Tör
 zungstöne sollen auf dem kürzesten Weg erreicht werde
 auch die Terz sein, wenn Stimmführungsgründe dafi
 der Leitton.

Beispiel 65 Der vollständig ausgesetzte C

Es ist gewißlich an der Zeit

getrennten Quintparallelen sind nicht wirksam und daher un-



Historische Beispiele

Die Sätze alter Meister sind natürlich nicht von vornherein nach unseren Regeln geschrieben worden, sondern unsere Satzregeln wurden aus den besten Sätzen abgeleitet. Das bedeutet, daß wir nicht jeden Satz eines alten Tonsetzers unbesehen hinnehmen sollen, andererseits auch nicht einfach „verbessern“ dürfen. Abweichungen von unseren Prinzipien sind so gut wie immer Grenzfälle, die mehrere Möglichkeiten offen lassen. Außerdem ist zu beachten, daß die Sätze des 17. Jahrhunderts noch stark von einem kirchentonalen und kontrapunktischen Empfinden geprägt sind, was ihnen manchenmal eine reizvolle Herbheit gibt, die sie von rein kunstgewerblicher Glätte wohltuend unterscheidet. Tonsatzprinzipien an und für sich gewährleisten nie einen künstlerisch wertvollen Satz von sich aus, sondern sie führen nur in die größtmögliche Nähe eines gelungenen Satzes. Es liegt auch bei diesen einfachen Tonsätzen in der Hand des Setzers, das allzu Glatte und Gewohnte zugunsten einer weniger abgenutzten und doch sinnvollen Harmonie zu vermeiden. Die Sätze aus dem 17. Jhdt. sind Anschauungs- und Lernmaterial, an denen sich der Tonsatzschüler bilden soll. Genau so wenig wie ein glatter Satz ansich schon künstlerisch die Spitze zu sein braucht, genau so wenig wird diese Höhe durch einen aus Prinzip rauhen Satz gewährleistet. Die Vorliebe der Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte unserer Zeit für alte Tonsätze führte auch zur Veröffentlichung weniger wertvoller Sätze, nur weil sie die Patina des Alt tragen.

Beispiel 66 Johann Herm. Schein, 1627: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern
Du Sohn Da - vids aus Ja - kobs Stamm,

Wahr - heit vor dem Herrn, die
und mein Bräu - ti - gam hast n. se. | 2. ses - sen.

Lieb-lich, freund-lich, schön und herr-lich, groß und ehr-lich, reich an Ga-ben,

hoch und sehr prächt-ig er-ha-ben.

Beispiel 67 Michael Praetorius, 1609: „Im Frieden dein, o Herre

Im Frie-den dein, o Her-re mein, laß ziehn mich tra-

Wie mir dein Mund ge-^rku. un-ne Ma-ßen,

das Licht, den Hei-land schau-en las-sen.

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Beispiel 68 Hans Leo Hassler, 1608: „Erstanden ist der heilige Christ“

Er - stan - den ist der hei - li - ge Christ, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

- ja, der al - ler Welt ein Trö - ster ist, Hal - le - lu - ja.

Bei diesem Satz beachte man, wie Hassler beim ersten „Halleluja“ die drohe Quintenparallelen zwischen Alt und Tenor umgeht. Die dadurch entstehende schlagenden Oktaven zwischen Alt und Baß sind ob ihrer Kürze, und weil Mittelstimme versteckt sind, kaum fühlbar.

Hans Leo Hassler schrieb eine Choralstabsammlung „Kirchen“ 1608, die eine Fülle an studienwerten Beispielen in sich bir

Beispiel 69 Johann Crüger, 1653: „Lobet den F“

Im Satz Crügers fallen verdeckte Quint- und Oktaven zum Baß auf. Sie sind klanglich gerechtfertigt durch die Führung des Tenors, der zusammen mit dem Baß in der ersten Taktgruppe dem Charakter des Textes gerecht wird. Die Führung des Basses von Takt 4 zu Takt 5 ist durch die dazwischenstehenden Akkorde wirksam.

Lo - bet den F - r - uen - den, der die Welt ge - sch - o - fen hat.

le die ihn eh - ren!

Laßt uns mit Freu - den sei - nem Na - men sin - gen und Preis und

Dank zu sei - nem Al - tar brin - gen. Lo - bet den Her - ren!

Beispiel 70 Heinrich Schütz (1585–1672) „Nun will sich scheide“

Nicht direkt zu den Choralen ist seiner Herkunft nach der
 rich Schütz zu zählen, wohl aber seinem Charakter nach
 Stufenwechsel dieses phrygischen Satzes, der dem Tex'
 haft entspricht. Wie in allen alten Sätzen resultieren
 melodischen Stimmführung, besonders häufig im T
 rhythmisch differenziert sind, hat Schütz in s
 Cornélius Becker, 1628“, geschrieben.

Nun will sich scheiden Nacht un. sein Ru - he hab.

Halt aut, daß uns die Ru - he kommt zu gut!

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Beispiel 71 Adam Gumpelzhaimer 1560–1611: „Jesu Kreuz, Leiden und Pein“

Gumpelzhaimers Satz „Jesu Keuz, Leiden und Pein“ ist ebenfalls kein harmonisiertes Kirchenlied, aber liedhaft in der Gestaltung. Diese schlichte Motette spiegelt mit einfachen Mitteln den ganzen harmonischen Ausdrucksreichtum der Renaissance wider. Da die Grenze zwischen Choral und liedhafter Kurzmotette fließend ist und sich die Gestaltungsweisen ergänzen, wurde dieses Beispiel hier aufgenommen. Der Chorsatz ist verhältnismäßig eng geführt. Der Abstand des Soprans zum Baß beträgt an den weitesten Stellen höchstens zwei Oktaven und verringert sich bis zur Sexte. Dieser dichte Satz verbürgt in guter Vokallage besten Klang. Beachtlich sind auch die mit Vorhalten gewürzten Zeilenkadenzen. An diesem Beispiel ist zu ersehen, daß Kunstmittel nicht abstrakt isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit dem angestrebten Ausdruck verwendet werden sollen. Was, oberflächlich betrachtet, als konventionelle Floskel betrachtet werden könnte, bekommt tiefere Bedeutung durch den Einsatz an richtiger Stelle.

Je - su Kreuz, Lei - den und Pein, deines Hei - lands und Her - ren,
 be - tracht, christ - li - che Ge - mein, ihm zu Lob und Eh - ren.

Merk, was er ge - lit - ten hat, da er

dich von dei - st, Gnad er - wor - ben.

Der Choralatz des 18. Jahrhunderts

Die Geschichte des Choralatzes zeigt einen zunehmenden Zug zu stärkerem Ausdruck. Man bezieht die ausdrucksverstärkende Dissonanz in Form freier und vermehrter Vorhalte und harter Durchgänge ein und im Gefolge dieser Entwicklung treten immer mehr Septakkordbildungen auf; sie werden zwar meist noch vorbereitet, wirken aber in dieser Häufung eigenständiger und sind zusammen mit den Vorhaltsbildungen die eigentliche Würze des Satzes. In der Freude an den gesteigerten Ausdrucksmitteln geht man allerdings vorerst formalistisch vor. Man verwendet sie um ihrer selbst willen wo man kann, ohne auf den allgemeinen Spannungsverlauf und den Text viel Rücksicht zu nehmen. Man genießt die Novität als solche. (Diese Erscheinung, Neuheiten formalistisch zu verwenden, ist typisch für das „Nur-Modische“ und ist im Verlauf der ganzen Kunstgeschichte zu finden.)

Der folgende Choralatz aus dem Gesangbuch von Halle 1713 zeigt einen an Vorklängen, Formeln und Septakkorden reichen Satz, der aber modisch maniert klingt. All dem Aufwand nicht recht überzeugt.

Beispiel 72 „Auf, Zion auf“

Auf, Zi - on, auf! auf, Toch - ter, säu - r in K...
kommt, dich freund - lich zu er brennt aus Lieb, aus
M b. en. Halt dich be - reit, da - mit nicht

Öl ge - bricht. Laß al - le Zeit die Glau - bens - lam - pe bren -
 - nen, dein Au - ge muß izt kei - ne Schlaf - sucht ken - nen.

Affektenlehre

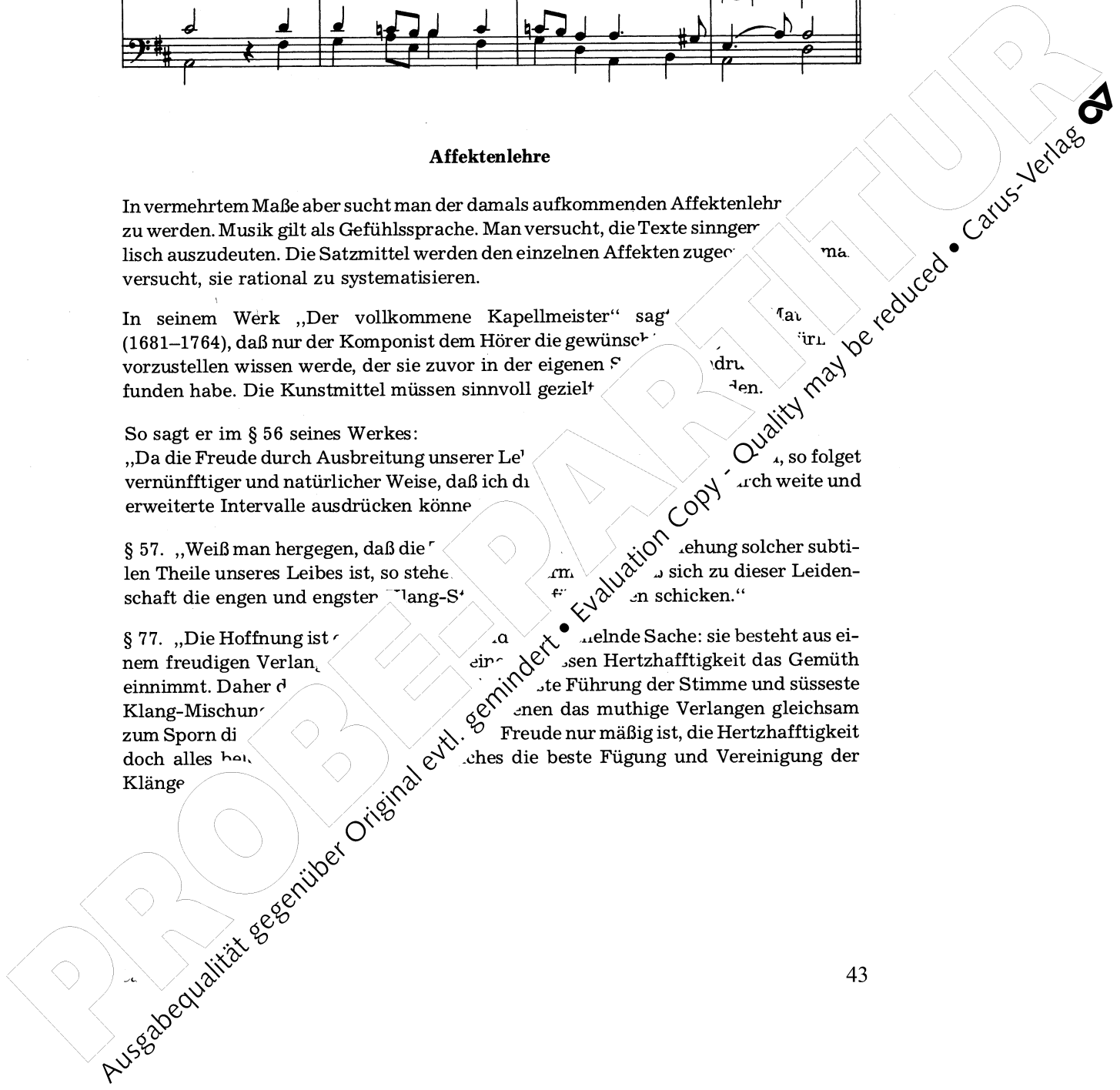
In vermehrtem Maße aber sucht man der damals aufkommenden Affektenlehre zu werden. Musik gilt als Gefühlssprache. Man versucht, die Texte sinnvoller auszudeuten. Die Satzmittel werden den einzelnen Affekten zugeordnet, versucht, sie rational zu systematisieren.

In seinem Werk „Der vollkommene Kapellmeister“ sagt er (1681–1764), daß nur der Komponist dem Hörer die gewünschte Vorstellung vorzustellen wissen werde, der sie zuvor in der eigenen Erfahrung gefunden habe. Die Kunstmittel müssen sinnvoll geziel

So sagt er im § 56 seines Werkes:
 „Da die Freude durch Ausbreitung unserer Leiden vernünftiger und natürlicher Weise, daß ich die erweiterte Intervalle ausdrücken könne

§ 57. „Weiß man hergegen, daß die Bewegung solcher subtilen Theile unseres Leibes ist, so stehen sie sich zu dieser Leidenschaft die engen und engster Klang-Sachen schicken.“

§ 77. „Die Hoffnung ist ein freudiges Verlangen, ein einseitige Hertzhaftigkeit das Gemüth einnimmt. Daher die beste Führung der Stimme und süsseste Klang-Mischung, die das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dient. Freude nur mäßig ist, die Hertzhaftigkeit doch alles beherrsches die beste Fügung und Vereinigung der Klänge



Im § 83 sagt Mattheson abschließend:

„In einer weiteren Ausführung dieses Hauptstückes vom Klange an sich selbst, von der musikalischen Natur-Lehre, den dahin gehörigen Gemüths-Bewegungen, und welcher Gestalt derselben genaue Erkenntnis einem Setzer dienlich seyn könne, wollen wir uns diesesmahl nicht einlassen: anerwogen es mit den Affecten insonderheit eben die Bewandniß hat, als mit einem unergründlichen Meer, so daß, wieviel Mühe man sich auch nehmen mögte, etwas vollständiges hierüber auszufertigen, doch nur das wenigste zu Buche gebracht, unendlich viel aber ungesagt bleiben, und der eigenen natürlichen Empfindung eines jeden anheimgestellt werden dürfte.“

Die Bestrebungen um Darstellung der Choräle, den „Affecten des Textes“ gemäß, gipfeln im Choralatz Johann Sebastian Bachs, der alle ihm zur Verfügung stehenden Mittel in diesen Dienst stellt und mit seiner überlegenen Satzkunst die anderen Tonsetzer weit übertrifft.

Der Choralatz Joh. Seb. Bachs

Tonsetzerische Voraussetzungen:

Septimenakkorde in allen Formen, neapolitanischer Sextajoutee, Nebendominanten (Dominanten zweiten Grades), komplexe Vorhaltsbildungen.

Der Choralatz J. S. Bachs unterscheidet sich durch einen auffälligen Harmoniereichtum. Dies ist aber nicht nur Selbstzweck. Entsprechend dem gestiegenen Ausdrucksgehalt der Texte vertieft Bach die Harmonien und Dissonanzen, die freie Anwendung der Septimakkorde in allen Formen bereitet. Dabei tritt eine Umwertung der Dominantseptimen ein, die als milde Dissonanz eingesetzt werden, wogegen in bestimmten Umständen wesentlich schärfer wirken. Ein weiteres Merkmal sind die Neben-Dominanten und die freiere Behandlung der Vorhaltsbildungen. Im großen Raum der Choräle mancher Sätze vom harmonisch faktisch eingebunden, könnte man sie dominantisch bezeichnen. Tatsächlich hat auch die Romantik, die die einseitige Überbetonung des Affekts und Gefühls

in „Als tiefer Not schrei ich zu Dir“, der höchst ungewöhnlich einfängt, um die schneidende Not zu versinnbildlichen. Von den ist besonders die sich in das Helle wendende Akkordfolge auf das Wort „dir“ aussagekräftig.

Beispiel 73

Aus tie-fer Not schrei ich zu dir

D₂

Ein weiterer Choralsatz „Christus, der ist mein Leben“ zeigt ebenfalls deutlich dieses Streben nach Ausdruck. Auf das Wort „Sterben“ setzen die Chorstimmen in Dissonanzen ein, die sich erst langsam lösen.

Beispiel 74

sterben

sterben

sterben

sterben

sterben

Immer wieder lassen sich in den Choralsätzen Bachs Beziehungen zwischen Ausdruck und angewandtem Mittel feststellen. Alles steht im Dienst einer rein harmonischen Analyse eines Bachchorals ohne Berücksichtigung der Wortwahl zeigt nur die Hälfte der Aspekte. Natürlich wurden einzelne Werke ausgewählt, weil sie interessant waren, doch befindet sich die Auswahl nicht zufällig. Harmonien in der Minderzahl.

Die von Bach verwendeten harmonischen Mittel sind zwar schematisch bekannt, werden dort aber meist nur in ihrer Funktion betrachtet. In unserer Betrachtung geht es nicht nur darum, Verstärkung zu erlangen, sondern auch die Verwendung der Nebendominanten zu untersuchen.

Die harm.

Mittel

a) Nebendominanten

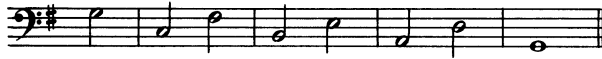
Am auffälligsten ist die Verwendung der Nebendominanten (ND).

Nebendominante ist die Quinte der Subdominante, das heißt, daß jede Nebenstufe der Tonleiter der Subdominante gestützt werden kann. Dadurch erhält sie eine besondere Bedeutung. Diese Einschaltung der Nebendominanten ergibt ein reichhaltiges Gebilde; sie sind tatsächlich insofern der

Modulation verwandt, als sie wie unvollständige Kadenzen in eine neue Zieltonart wirken. In Fällen, in denen die Nebenstufe von ihrer eigenen Subdominante und Dominante gestützt wird, haben wir es mit einer echten Modulation zu tun. In den anderen Fällen spricht man besser von einer Ausweichung.

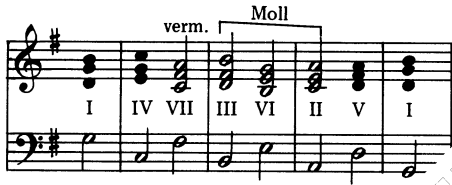
Wir verstehen das Wesen der Nebendominanten besser, wenn wir zur Quintfallkette zurückkehren. Wir haben bereits früher festgestellt, daß sich die Quintfallkette dominantisch, d.h. nach Quintbeziehungen ordnet.

Beispiel 75



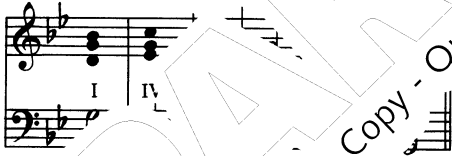
Die Dominantwirkung der Baßschritte wird aber etwas neutralisiert, weil sich in den Nebenstufen Moll-dreiklänge bilden, bzw. die VII. Stufe einen verm. Dreiklang trägt.

Beispiel 76

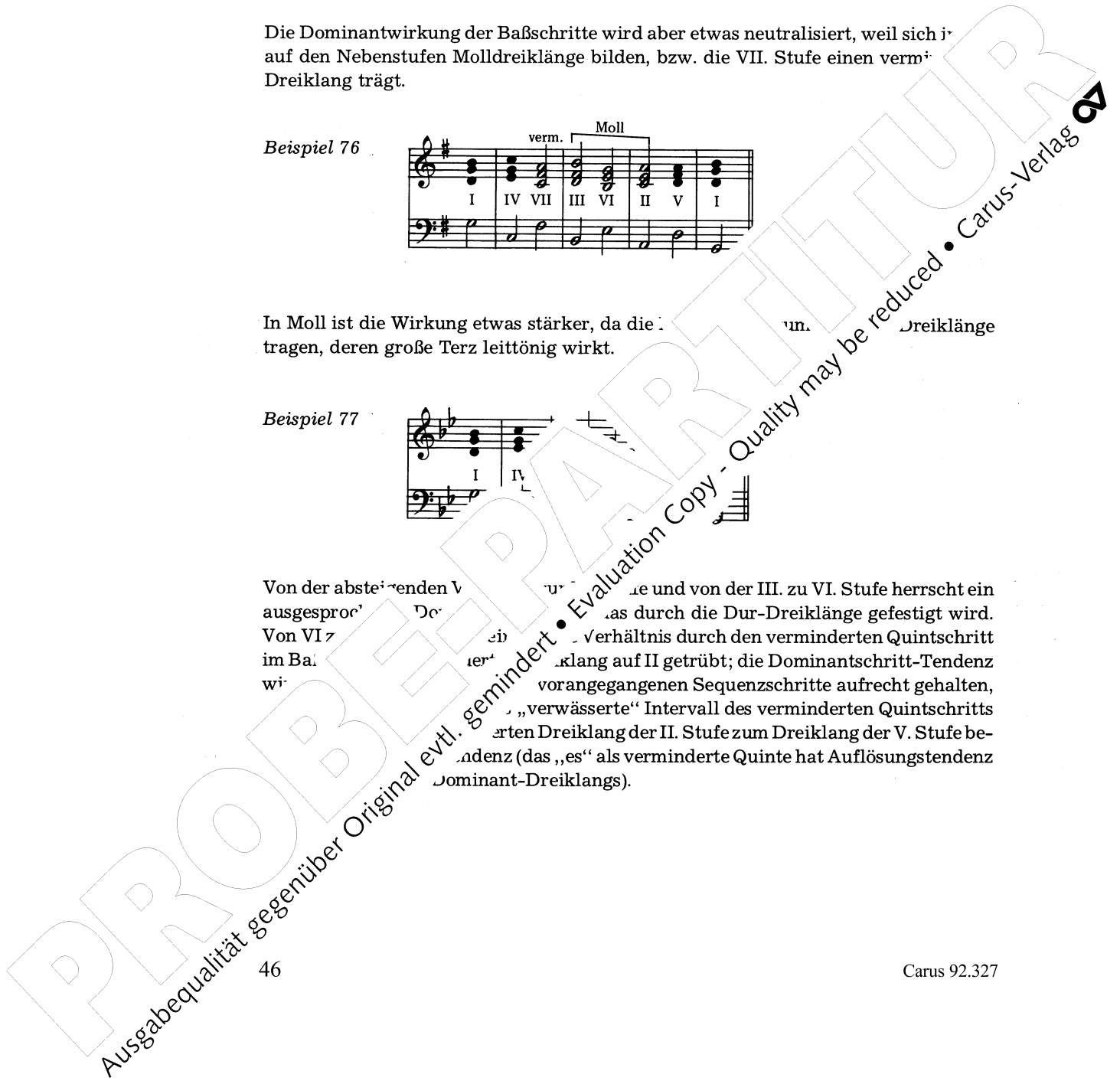


In Moll ist die Wirkung etwas stärker, da die Nebenstufen Moll-dreiklänge tragen, deren große Terz leittönig wirkt.

Beispiel 77



Von der absteigenden V. Stufe zum Moll-Dreiklang der III. Stufe herrscht ein ausgesprochenes Dominanzverhältnis, das durch die Dur-Dreiklänge gefestigt wird. Von VI zu V herrscht ein ähnliches Verhältnis durch den verminderten Quintschritt im Baß. Die Dominanzwirkung des Moll-Dreiklanges auf II getrübt; die Dominanzschritttendenz wird durch die vorangegangenen Sequenzschritte aufrecht gehalten, die „verwässerte“ Intervall des verminderten Quintschritts trüben das Verhältnis des Moll-Dreiklanges der II. Stufe zum Dreiklang der V. Stufe bedingt die Dominanz (das „es“ als verminderte Quinte hat Auflösungs- tendenz zum Dominant-Dreiklang).



Fügt man zu den Nebendreiklängen noch die Septime dazu, dann ergeben sich durch den Auflösungsdruck der Septimen intensivere Dominantbeziehungen der Nebenstufen untereinander.

Beispiel 78



Ersetzt man die Mollterzen durch Durterzen, werden die Nebenstufenakkorde zu ausgeprägten Dominantakkorden, die in die nächste quintverwandte Stufe führen.

Beispiel 79



Macht man aus den verminderten Dreiklängen ebenfalls in Dur eine neapolitanische Wendung, ebenso in Moll.

Beispiel 80



Errichtet man über noch zwingende VII in Dur ur lassen sich durch .septakkorde, wird die Quintfallkette die übermäßigen Quartschritte von IV zu t von VI zu II in Moll. Diese beiden Schritte .nantisieren. Ihre innere Logik erhalten sie en sie umgeben sind.

Beispiel 81



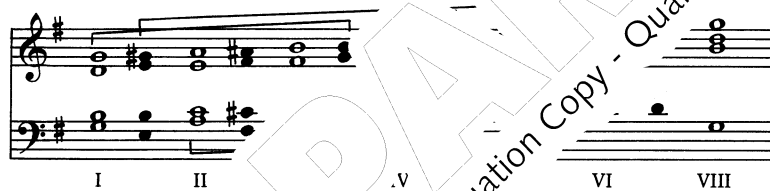
Bei dieser konsequenten Septakkordkette ist es nicht mehr möglich, den Leitton der Regel entsprechend zu lösen. Diese Folge von Septimenakkorden ist aber deshalb möglich, weil es sich dabei um eine Kette von Akkorden gleichen Spannungsgrades handelt, deren letztes Glied allerdings dann die aufgeschobene Spannung lösen muß. Die Regel gilt prinzipiell und nicht nur für diese Septimenakkordkette. In der Praxis aber eine so stereotype und mechanische Folge kaum verwendet. (In der Praxis des Tonsatzes finden wir eher eine bunte Folge verschiedener Nebenseptime gemischt mit Dominantseptakkorden.)

Wenn wir die Nebendominantakkorde stufenweise den Nebenstufen ergibt sich in der Oberstimme die chromatische Tonleiter.

Wir erkennen dabei die Beziehung der II. Stufe zur Wechs III. Stufe zur Nebendominante von VI. usw. Diese Klammern bezeichnet. Genauer: die Nebendominant A-Moll (gleicher Grundton! Wie schon erwähnt Durterz die Wandlung der VI. Stufe zur Nebel

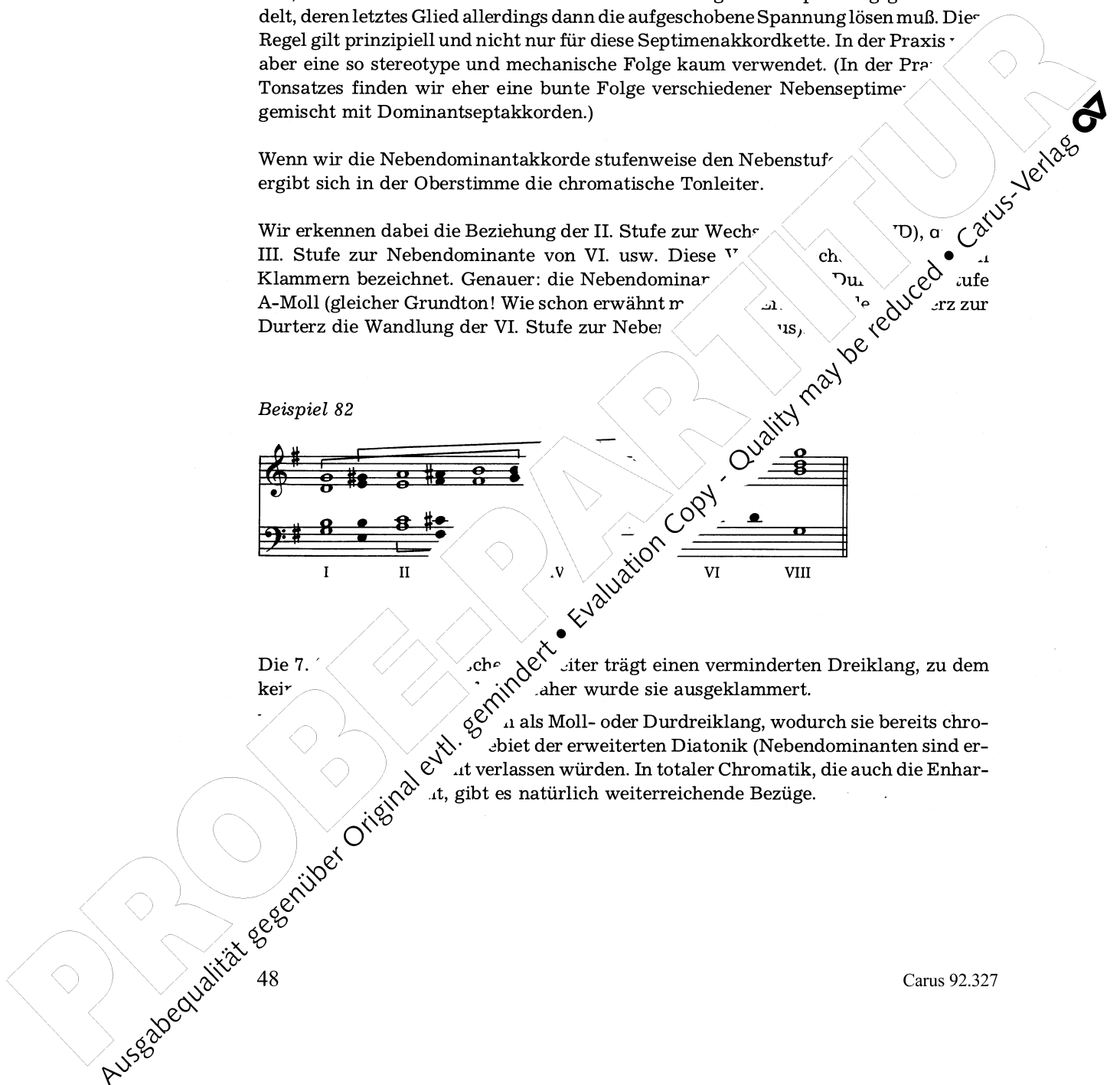
ch. (D), a
Du. auf
auf
zur

Beispiel 82



Die 7. ... che ... iter trägt einen verminderten Dreiklang, zu dem kein ... ahner wurde sie ausgeklammert.

... als Moll- oder Durdreiklang, wodurch sie bereits chroma ... ebiet der erweiterten Diatonik (Nebendominanten sind er- ... at verlassen würden. In totaler Chromatik, die auch die Enhar- ... at, gibt es natürlich weiterreichende Bezüge.



Jeder Ton einer diatonischen Tonleiter enthält Möglichkeiten der Nebendominantbildung. Jeder Melodieton kann Grundton, Terz, Quinte oder Septime eines Nebendominantseptimenakkordes sein.

Betrachten wir die Tonleiterstufen der Durtonleiter in dieser Hinsicht.
(Für die Molltonleiter gilt entsprechendes)

Beispiel 83 (in G-Dur)

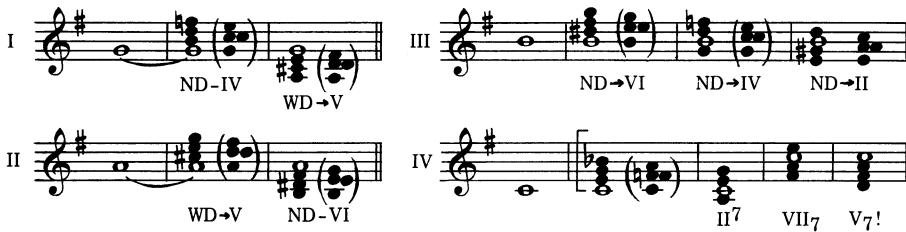


Diagram showing chord functions for steps I, II, III, and IV in G major. Step I: ND-IV, WD-V. Step II: WD-V, ND-VI. Step III: ND-VI, ND-IV, ND-II. Step IV: II⁷, VII⁷, V⁷!

Die IV. Stufe ergibt wenig brauchbare Umdeutungsmöglichkeiten in einen Dorseptakkord. Als erste Möglichkeit erhalten wir einen D₇ von F-Dur; das F sch als chromatische Stufe aus. Die zweite Möglichkeit ergibt einen normale taktakkord von II, der als Nebendominante wirken kann, aber nicht so z ein Dominantseptakkord; die dritte Form, C als Quinte, bringt eine von VII, der auch als Nebendominante verwendet werden kann (s r), t w rd



Diagram showing chord functions for steps V and VII. Step V: D₇, ND-IV, ND-II. Step VII: ND-II.

Nebendominantfunktion en e, die auf den Leitönen der Nebenstufen aufgebaut en e, die auf den Leitönen der Nebenstufen aufgebaut en e, die auf den Leitönen der Nebenstufen aufgebaut (Sextakkorde sind e, die auf den Leitönen der Nebenstufen aufgebaut (Sextakkorde sind e, die auf den Leitönen der Nebenstufen aufgebaut Septakkorde se

Als Leitton e schritt unter dem Grundton der jeweiligen Nebenstufe t. t muß von zwei verschiedenen Stammtönen gebildet t es-e!

Zwischendominantfunktionen der Sextakorde der Leittonne:

Beispiel 84

Auf den Leittönen aufgebaute Septimenakkorde:

Jeder dieser Klänge kann als verkürzter Dominantnonakkord (ohne Grundton) aufgefaßt werden.

Beispiel 85

Zusammen mit dem verminderten Septakkord ergeben sich folgende Möglich' (der waagerechte Pfeil zeigt die Lösungstendenz an).

Beispiel 86

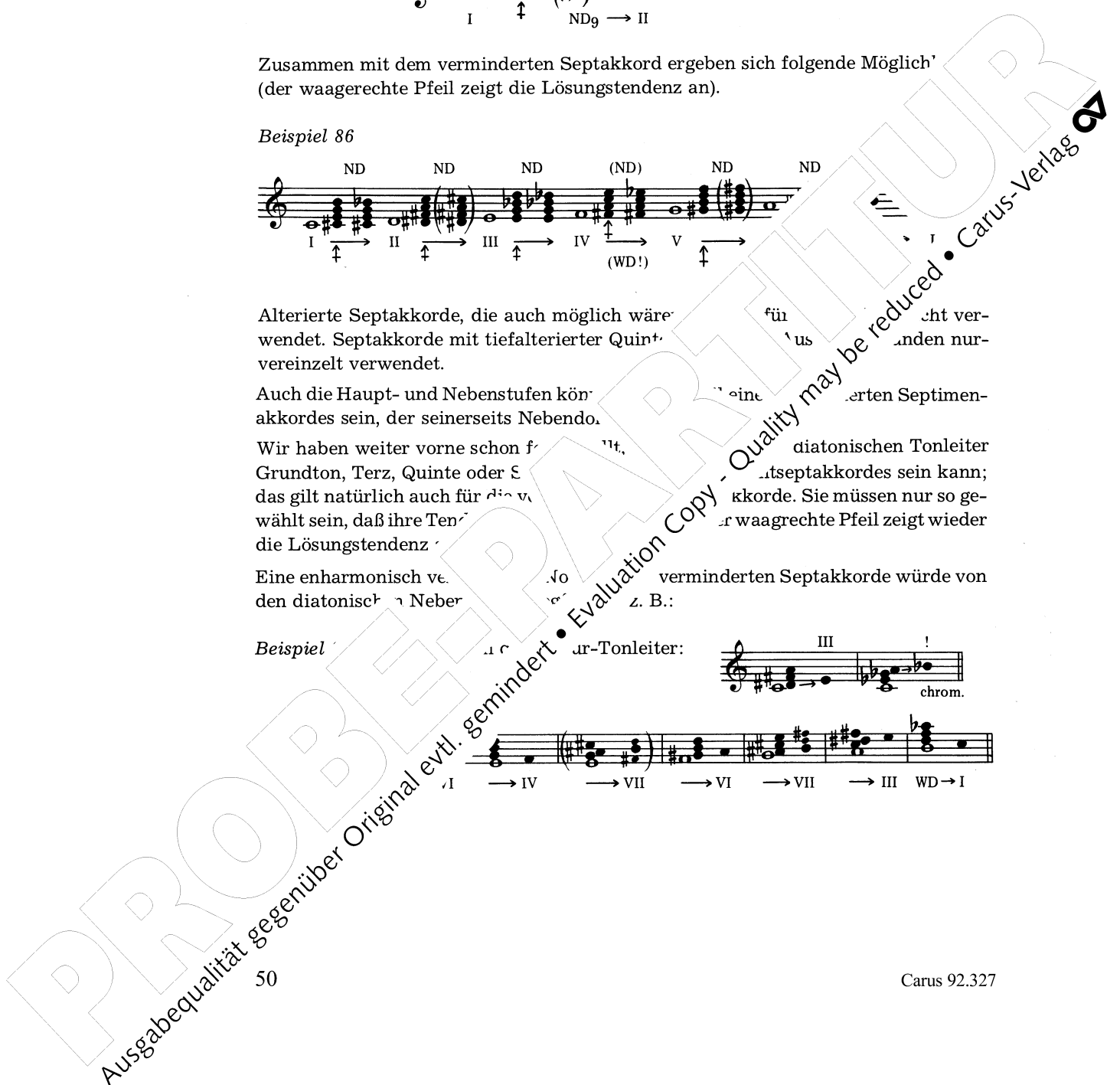
Alterierte Septakkorde, die auch möglich wäre verwendet. Septakkorde mit tiefalterierter Quint+ vereinzelt verwendet.

Auch die Haupt- und Nebenstufen können eine alterierten Septimenakkordes sein, der seinerseits Neben-

Wir haben weiter vorne schon für die diatonischen Tonleiter Grundton, Terz, Quinte oder Septime als verkürzter Septakkordes sein kann; das gilt natürlich auch für die verminderte Septakkorde. Sie müssen nur so gewählt sein, daß ihre Tenor- und Bassstimmführung die Lösungstendenz anzeigt.

Eine enharmonisch verminderte Septakkorde würde von den diatonischen Nebenstufen her zu verstehen sein. z. B.:

Beispiel 87



Fassen wir zusammen: Nebendominantklänge können auftreten als:

- a) Dreiklänge und Sextakkorde
- b) Dominantseptakkorde und Umkehrungen
- c) Dominant-Nonakkorde (nicht extra als Beispiel angeführt, da sie nur eine Verschärfung des Dominantseptakkordes sind).
- d) als Septakkorde der Leittöne
- e) als verminderte Septimenakkorde

Schwächere Formen der Nebendominantfunktion sind:

alle Dreiklänge, Sextakkorde und Septimenakkorde der Nebenstufen (inklusive der IV. Stufe!), wenn sich ihre Grundtöne im Quint- oder Quartabstand zueinander befinden (siehe Quintfallkette). Da es sich bei den Nebendominanten um alterierte Stufen handelt, ergibt sich, daß *chromatische Stimmführungen* in dieser Harmonik die natürliche Folge sind.

b) *Neben-Subdominanten*

Außer den Nebendominanten werden auch die Subdominanten der Nebenstufen verwendet. Man verwendet sie aber selten allein, da sie nicht so zwingend sind wie die Nebendominanten. Man verwendet sie zusammen mit den Nebendominanten, wenn man sie eine vollständige Kadenz zur jeweiligen Nebenstufe erlauben möchte. Wenn man die Quintkette betrachtet, so fällt auf, daß die Quintschritte des Fünftons die dominantische Beziehung deutbar sind. (C ist Subdom. von G, G von D, D von A, A von E, E von B, B von F, F von C usw.)

Beispiel 88



Als Subdominantklänge verwendet man Dreiklänge (Sexte ajoutée) und die davon abgeleitete Parallelklänge. (NS = Nebensubdominante, NS₁ = Parallelklänge)

Die Haupt- und Nebenstufen mit ihren Subdominanten:

Beispiel 89



Die Molltonleiter aufsteigend



absteigend



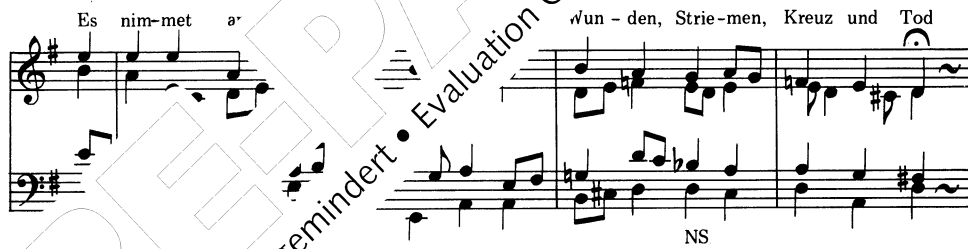
In den Choralen von J. S. Bach werden die Nebensubdominanten fast immer nur zusammen mit den Nebendominanten in vollständiger Kadenz verwendet. Dadurch kommt praktisch eine Modulation zustande.

Beispiel 90 „Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig“

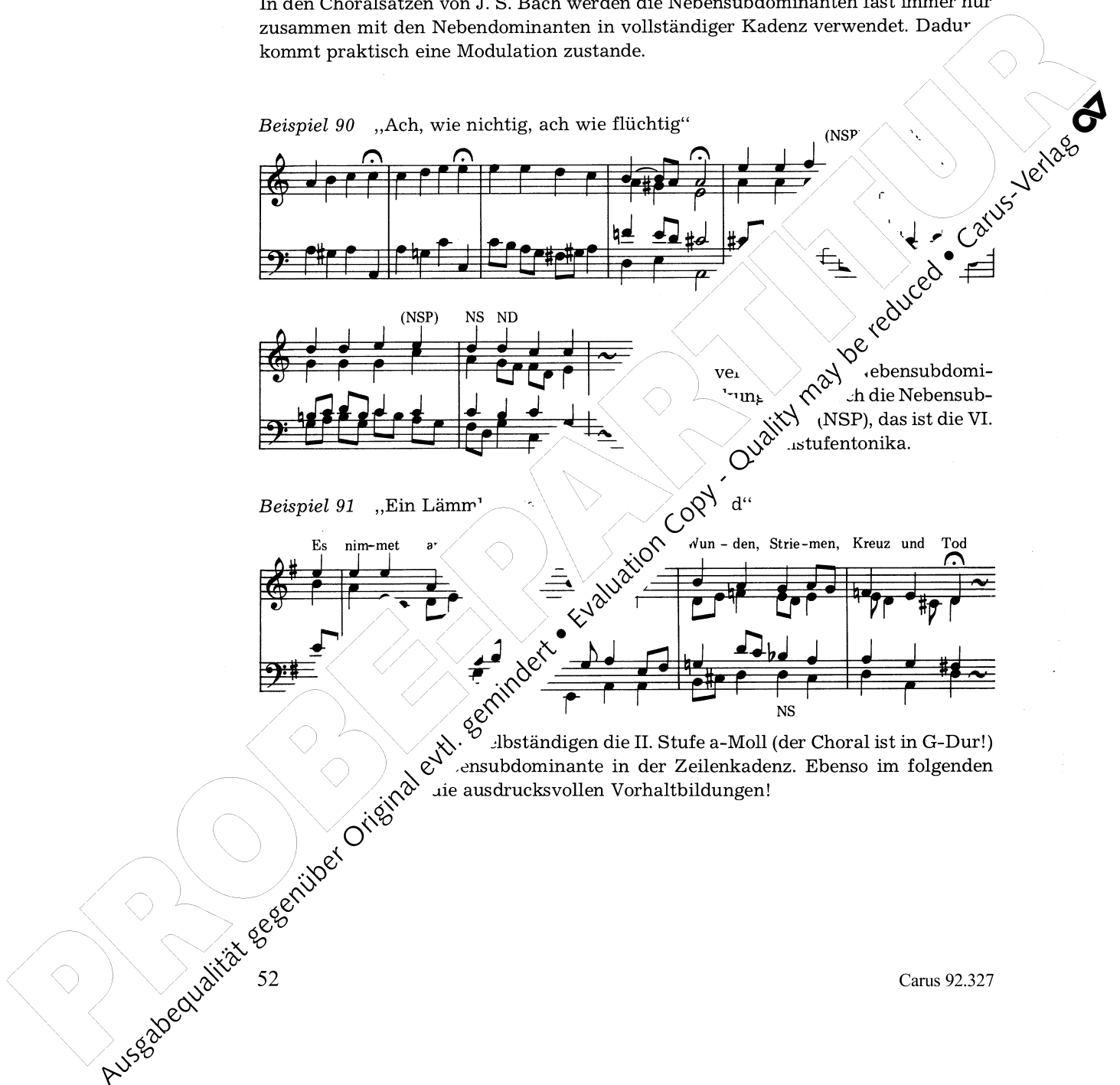


ver... Nebensubdomi...
...ch die Nebensub...
(NSP), das ist die VI...
...stufentonika.

Beispiel 91 „Ein Lämm’



Abständigen die II. Stufe a-Moll (der Choral ist in G-Dur!)
...ensubdominante in der Zeilenkadenz. Ebenso im folgenden
...ie ausdrucksvollen Vorhaltbildungen!



Analyse eines Choralsatzes von J. S. Bach

Wir haben den Passionschoral „O Mensch beweine deine Sünde groß“ gewählt. Bach hat dieses Kirchenlied zweimal bearbeitet; einmal als Choralsatz und einmal als Chorphantasie, die den zweiten Teil der Matthäuspasion eröffnet. Wir betrachten den Choralsatz. Bach bedient sich zur harmonischen Ausdeutung des Textes aller ihm zur Verfügung stehenden Mittel. Die Nebendominanten werden häufig verwendet, wodurch ein reicher Stufenwechsel entsteht, der vielfach modulatorischen Charakter hat. Weiters werden die harmonischen Bezüge durch reichlichen Gebrauch von Vorhalten, die spannungs- und ausdrucks erhöhend wirken, vertieft. Schon im ersten Takt setzt Bach im dritten Viertel die Nebendominante der VI. Stufe ein. Diese Nebendominante wird schon vorher im Alt durch die Wechselnote „h“ vorbereitet. Die VI. Stufe aber wird umgedeutet in die IV. von „g“, der folgerichtig dann die ND von „g“ folgt. Wir haben es mit einer Modulation in die III. Stufe zu tun. Man könnte die so rasch eintretende Wendung in das parallele Moll als bewußten Ausdruck der Trauer über die „Sünde groß“ deuten, sogar weitergehend dieses rasche Heraustreten aus der Grundordnung der Tonika als Symbolisierung des „aus der Ordnung Tretens“ der Sünde überhaupt. Daß der harmonische Wechsel auf das Wort „beweine“ eintritt, ist ganz bewußt gewählt, wie wir später sehen werden. In der Wiederholung stehen aber an gleicher Stelle die Worte „Jungfrau, rein und zart“, die mit dem Affektgehalt der soeben geschilderten nicht übereinzustimmen scheinen. Bei näherer Betrachtung aber ergibt sich, daß diese Worte mit dem gleichen harmonischen Inhalt übereinstimmen. Die Mittel sind mehrdeutig; viel mehr, als in der Sprache ist eine „übertragung“ möglich. Die Geburt des Gottessohns durch eine Jungfrau ist ebenfallt ein natürliches Ereignis und kann daher ebensowohl in der harmonischen Wendung symbolisiert werden. Daß aber die Mollwendung zu stehen kommt, mag Zufall sein. Die Keuschheit sehr oft durch reine Mollakkorde dargestellt. Im 3. Takt wird die Harmonie nach Es kurzfristig zu Es und ND zur VI. Stufe gedrängt, die im weitern Verlauf der Harmonik deutet wird, der die Wechseldominante folgt, wodurch eine Modulation in die Tonika herbeigeführt wird. Der bis zum Doppelstrich folgende Teil der Harmonik, die aber durch viele spannungsverweckende Vorhalte ab Takt 3 symbolisiert ist. Der Gebrauch der Vorhalte ab Takt 3 symbolisiert das Aufsteigen des Gottessohns aus „des Vaters Schoß“, die Harmonik nach dem Doppelstrich ändert sich der Ausdruck in sehr weiter, klangvoller Weise. Die Wechsel-Dominante der VI. Stufe bald folgende Nebendominante der III. Stufe gewissermaßen neu dargelegt. Die Harmonik auf das Wort „legt dabei alle Mühsal des Leiblichen versinnbildlichen. Bei der Harmonik auf das Wort „setzt herdrange“ setzen starke Chromatismen ein; die Harmonik zeigt einen Harmoniewechsel und Vorhaltsgebrauch

dargestellt. Die chromatische Führung des Basses verstärkt diesen Eindruck. Das harmonische Geschehen führt über eine flüchtige Wendung in die Subdominante durch das „des“ im Baß zurück zur Tonika und weiter über die ND zur II. Stufe, die zur IV von c-Moll wird, auf die die ND von c-Moll folgt. Diese Zeile moduliert wieder in die VI. Stufe, die schon anfangs betont wurde. Die Zeile „Daß er für uns geopfert würd“ führt zuerst in den Subdominantbereich (IV. und II. Stufe) und wieder zurück zur Dominante. Die folgenden Worte „trug unsrer Sünden schwere Bürd“ ist wieder durch starke Chromatik des Basses gekennzeichnet, welche das mühsame Tragen der „Bürd“ deutlich nachzeichnet. Harmonisch führt der Weg von der Dominante in die III. Stufe. Diese nach aufwärts gerichtete Kadenz in die III ist eine Folge von ineinandergeschobenen Nebendominanten. Der Schluß „wohl an dem Kreuze lange“ wendet sich wieder, wie erschöpft, zur Tonika zurück, deren ausgespinnene Kadenz und reiche Melismatik genau zum Text passen.

Beispiel 92 „O Mensch, bewein dein Sünde groß“

Weise: Sebaldus
Tonsatz: Joh. C.

ND → VI — NS NT — IV₅ — ND VI —

— WD V — IV₆ II₆ V I —

ND → IV — VI WD — V WS WD —

PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sich die Zeit her dran - ge, daß er für uns ge - op - fert würd, trug

WD IV I WD WD → II ND VI SS ND IV V III ND-II I₆ V
 (c moll: IV V₅⁶ I)

uns - rer Sün - den schwe - re Bürd wohl an dem Kreu - ze lan - ge.

WD V₂ I III NS ND III IV V₂ I V₅⁶V₇ I I₆ II₅⁶ V I

(g moll: I IV₅⁶ V₅⁶ I)

SS = Subdom. der Subdom. WS = Wechsel-Subdom
 ——— = Kette von ND

Man könnte einwenden, diese Deutung sei vielleicht doch zu „romantisch“ und hebe sich die Frage, ob Bach seine Harmonien nicht in einer Mischung aus Freude an neuen harmonischen Möglichkeiten und nur halb bewußter Neugier geschrieben habe. Dem steht entgegen das Wort seiner Söhne, daß Bach die Harmonik nachdenken geschrieben habe. Bach hat den Affekt bewußt bearbeitet.

Wie bewußt Bach seine Kunstmittel einsetzt, sehen wir bei dem Beginn dieses Chorals zu Beginn des zweiten Teils der Matthäusevangelium.

Die Satzstruktur ist aufgelockert, die Stimmen sind instrumentaltimbrisch weichen ausdrucksvoll durch sehr beweglich (motivisch an der Grundstimmung des Satzes) charakteristische Wendung über die ND zur VI. Stufe für die

Beispiel 93
Takt 17

o Mensch be - wein dein

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sün - de groß, dein Sün - de groß

Sün - de groß, dein Sün - de groß

S_S^x III (verm.) ND zu II (=Wechseldominante)

x) S_S = Subdominante der Subdominan'

Die Unterstimmen bringen in einer Art Coda zur ersten Zeile noch ein Melisma auf das Wort „bewein“; Alt und Tenor ergehen sich in langen der Baß ein Seufzermotiv singt.

Beispiel 94

ND WD Moll-Dominante

o Mensch, be - wein

o Mensch, be -

be - wein dein Sün - de groß

Der weitere Verlauf ... sieht ähnliche Zeilentendenzen; der Stufengang ist nicht ... stimmigen Choralsatz, doch ist das verständlich, weil das diffi ... von Chor und Orchester dadurch zu sehr überlastet v ... Komponente aber durch eine sehr ausdrucksvolle Führung ... zeile „äußert und kam auf Erden“ schließt in der ausklu ... Plagalschluß:

Beispiel 95

äu - ßert und kam auf Er - den.
 äü - ßert und kam auf Er - den, äü - ßert und
 äü - ßert und kam auf Er - den, äü - ßert und
 äü - ßert und kam auf Er - den, äü - ßert und

ND → IV I
 kam auf Er - den.
 kam auf Er - den.
 kam auf Er - den.

Man beachte die durch den chromatischen Baßgang auf das Wort „Er“ entstehenden Nebendominante druckvoll nach unten geneigt die Altführung am Schlusse („den“).

Vom weiteren Verlauf seien nur markante Stellen her dem Doppelstrich „Den Toten er das Leben gab“ ist in tisch mit dem (einfachen) vierstimmigen Satz. ft, der Nebendominante zur VI. Stufe symbolisiert hi

Beispiel 96

Le ben
 der ten er -
 ben gab, den To -
 ben gab, den To -

Die Zeile „Und legt dabei all Krankheit ab“ versinnbildlicht wieder in einer Coda der drei Unterstimmen das Wort „Krankheit“.

Beispiel 97

und legt da - bei - all' Krank - heit ab,
 und legt da - bei - all' Krank - heit ab, und legt da - bei all'
 und legt da - bei all' Krank - heit ab, und legt da - bei all' Krank -
 und legt da - bei all' Krank - heit ab, und legt da -

Krank - heit ab, all' Kran' ab,
 Krank - heit ab,
 Krank - heit ab,

Die meisten Choralzeilen werden durch die Stimmen kommentiert. Stellvertretend für die restlichen Stimmen wird die Zeilencoda den Kommentar vorausnimmt:

Beispiel 98

zeu - ze lan - ge, wohl
 dem Kreu - ze lan - ge, wohl
 dem Kreu - ze lan - ge, wohl an dem

wohl an dem Kreu - ze
 an - dem - Kreu - ze lan - ge, wohl an dem Kreu - ze lan -
 an - dem - Kreu - - - - ze wohl an dem
 Kreu - ze - - - lan - ge, wohl an dem Kreu - ze,

lan - - - ge.
 ge.
 Kreu - ze - lan - - - ge.
 wohl an dem Kreu - ze lan - - - ge.

Wenn auch diese Choralfantasie nicht im einzelnen harmonisch analysiert geht doch aus den angeführten Beispielen hervor, wie bewußt Bach setzt und je nach Gesamtsituation verändert.

Bach hat dieses Kirchenlied auch als sehr ausdrucksvolle Verzierung der Oberstimme, bearbeitet. Der harmonische Verlauf des zweiten Choralatzes ist dem ersten ähnlich. Der Schluß wie weit Bach in harmonischer Hinsicht seiner Zeit voraus sind aber nie isolierte Sensation, sondern stehen in Zusammenhang mit dem Gesamtwerk.

Beispiel 99 Orgelchoral, Orgelbüchlein

Adagio assai

daß er für fert würd trug

II V7 I WD V2

uns - rer Sün - - den schwe - re Bürd wohl

I V I NS III ND → WD V V₂ I_{moll} ND

an dem Kreu - ze lan - - ge.

Adagissimo

ND-Kette — IV V⁶₅ I VI_{alt.} (neap.) II I⁶₄ V.

Man beachte die mühsam aufsteigenden Note, die „er für uns geopfert würd“ und „wohl an dem Kreuze“ im Orchesterpart zum Chor aus der Matthäuspassion in dem letzten Viertel dieses Taktes still, als wollte sie *adagio* ausholen auf dem Wort „schwere“ mit dem endlichen Ausholen auf dem Wort „Bürd“. Das letzte Textwort „lange“ ist *adagio* durch die Tempovorschrift *Adagissimo* und durch die „alte“ Wendung in die alterierte VI. Stufe, die dieser Stelle *neapolitanische* Wendung gibt; auch die mit dem „fes“ auftauchende *neapolitanische* Wendung drückt die Ergebung in den Opfertod tief sinnig aus.

Damit sei die *neapolitanische* Wendung *adagio* und seine Bearbeitungen durch Bach abgeschloffen. Die *neapolitanische* Wendung sollen Hinweise bringen zu eigener Beschäftigung.

PROBEKOPPIERT

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Choralsätze von J. S. Bach

Beispiel 100

„Mit Fried und Freud ich fahr dahin“

Joh. Seb. Bach

Mit Fried und Freud' ich fahr da - hin in Got - tes Wil - le. Ge -

trost ist mir mein Herz und Sinn, sanft — und stil - le. Die Gott

mir ver - hei - ßen hat, der Tod ist mein Schlaf

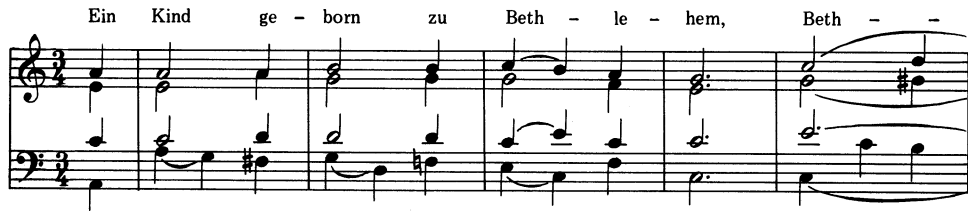
Bach behandelt die kirchlichen Choralsätze in der d-Moll-System. Er weist die einzelnen Zeilenabschnitte in der d-Moll-System. Durch die ständige Verwendung der d-Moll-System, eine nahtlose Modulation von einem Zeilenabschnitt zum nächsten. Die harmonische Ausdeutung der Stelle „sanft und stille“ ist nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, nach C-Dur, sondern in d-Moll. Nur als Mediante von d-Moll und erreicht hierdurch eine „Stille“. In der folgenden Choralzeile blüht die Harmonik („Stille“) und schwingt in der Schlußzeile über reichlich in der d-Moll-System.

Beispiel 101

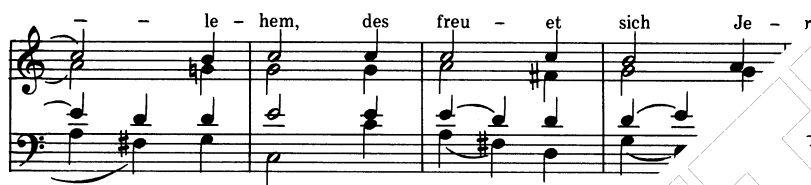
„Ein Kind geboren zu Bethlehem“

Joh. Seb. Bach

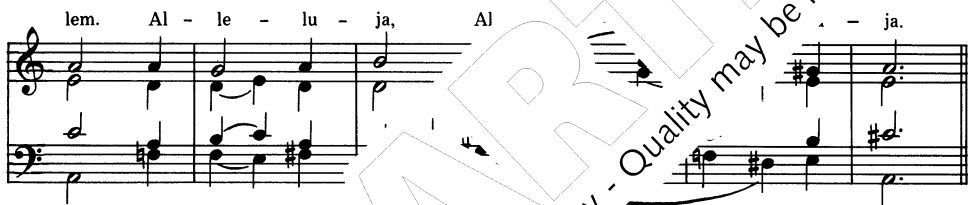
Ein Kind ge - born zu Beth - le - hem, Beth - -



- - le - hem, des freu - et sich Je - r -



lem. Al - le - lu - ja, Al - - ja.



Dieser Choral verweilt in der vierten Stufe, die eine Halbtonstufe über dem Grundton liegt, was die Harmonik ebdominant macht, wodurch der Choral wie ein farbenpräc. Bild wirkt. Er darf nicht zu schnell gesungen werden, da sonst die rezeptive Klarheit verliert. Der Choral wendet sich sofort in festliche Stimmung um und kehrt zum Grundton zurück. Das Halleluja führt wieder zurück nach a-Moll zu kehren. Das Halleluja führt zum A-Dur-Schluß.

Beispiel 102 Schlußchor aus der Johannes-Passion

Joh. Seb. Bach

ND → IV

Ach Herr, laß dein lieb' En - ge - lein am letz - ten End' die
Den Leib in sei'm Schlaf - käm - mer - lein gar sanft, ohn' ein' - ge

ND-(IV) II WD

See - le mein in A - bra - hams Schoß tra - - gen! Als dann vom Tod' er
Qual und Pein, ruhn bis am jü - ng - sten Ta - - ge!

WD WD

wek - ke mich, daß mei - ne Au - gen se - hen dir - - neu

Got - tes Sohn, mein Hei - lan - - - - - Je - su Christ, er -

→ II ND → VI V I WD

le mich, ich will dich prei - sen e - wig - lich!

Satzübung: Satz eines Chorals mit Nebendominanten

Wir wählen den Choral „O Traurigkeit, o Herzeleid“. Wenn wir uns in den Text versenken, sehen wir, daß er als Lied der Trauer die Möglichkeit zu vertieftem, harmonisch reicherem Ausdruck bietet.

*O Traurigkeit, o Herzeleid,
ist das nicht zu beklagen:
Gott, des Vaters einig Kind
wird zu Grab getragen.*

Man denkt an herbe Vorhaltsbildungen, eventuell an verminderte Septimenakkorde, deren Gebrauch aber nicht überwiegen darf, da sonst der Satz durch diese Häufung das Sentimentale ableitet. Weiters wird man eine zu weitgehende Umdeutung der Melodie in das parallele Dur (As-Dur) vermeiden, das dem Ausdruck der Trauer spricht.

Betrachten wir die Melodie. Sie bewegt sich kaum über den Quintraum unten vom Leitton „e“ und oben von der abwärts gerichteten kleingrenzt. Der Anfang bringt, gleich einem Seufzer, eine absteigende Bewegung, dem eine enge Umspielung der Tonika auf die Worte „O Traurigkeit“ in Form von Terzpaaren mit nach innen gerichtetem Schmerz, der große Schmerz ist. Dann ein erneutes Ausholen zur Klage: die Melodie springt auf die Quinte des Anfangs auf als Frage: „ist das nicht zu beklagen?“ und endet fragend auf der Tonikaterz. Die nächste Zeile beginnt in reinen Sekundgängen, einen Ton tiefer beginnend mit „Gott, des Vaters einig Kind“ dem dann ein Ausholen folgt „wird zu Grab getragen“. Wir haben hier ein Beispiel für ein langsames absteigendes Versinken in die Trauer.

Beispiel 103

O Traurigkeit, o Herzeleid, ist das nicht zu beklagen:
Gott, des Vaters einig Kind wird zu Grab getragen.

Der 1. Teil und der 2. Teil umkreist die Tonika. Ab 3. Teil erfolgt allmählich eine Modulation in die III. Stufe (As), obwohl auch dieser Teil ohne Modulation in f-Moll verbleibend denkbar ist. Der Abschnitt 4 wendet sich wieder zurück in die Dominante (C-Dur) und der Teil 5 bringt die abschließende Kadenz zuerst in den Sekundschritten feststellend und dann nochmals bekräftigend in den beiden letzten langen Noten.

Beispiel 104

① ② ③
 Modulation → As: ④ V I Rückführung → V von F ⑤ I IV V4-3 I

Untersuchen wir nun den 1. Abschnitt auf reichere harmonische Möglichkeiten gibt sich gleich bei der dritten Note „f“ die Möglichkeit einer Wechseldominante Form des verminderten Septakkordes. (Die Lösung des Septakkordes mit Parallele verminderte Quint – reine Quint zwischen Sopran und Tenor durch die Gegenbewegung des Basses und des Alts. Obwohl an vollständiger vermindertes Septakkord steht, sondern genau genau genakkord der Wechseldominante (7. Stufe von C!) wird durch die des Soprans dieser Sextakkord als unvollständiger Septime. folgende Trugschlußwendung des Teils 2 „o Herzeleid“ kende Möglichkeit eines herben Vorhalts. Der folger

Beispiel 105

O Trau - rig keit, ... eia ... as nicht zu be - kla - gen.

Es gäbe nu... dominante von Des (inklusive Wechseldomi... nante zu As, ... as dem ganzen einen zu friedlichen, entspannten Ausd... nt passen will.

Beispiel 106

ist das nicht zu be - kla - gen.

ND → VI WD → ND — III

Besser ist es, wenn auch dieser Teil so lange als möglich in der Tonart der Trauer auf der Tonika verharnt und sich erst knapp vor dem Zeilenschluß nach As wendet. Dadurch wird auch der Fragecharakter deutlicher. Der verminderte Septakkord der VII Stufe von f verstärkt den schmerzlichen Charakter.

Beispiel 107

ist das nicht zu be - kla - gen.

NS ND

Der folgende Teil 4 wäre von As aus deutbar (mit ... ui. ... aber ebenfalls zu harmlos.

Beispiel 108

Gott, des Va -
in As

Die andere Möglichke. ... vermittelt vom Raum der Tonika aus zu ... e c-Moll), wird dem Text schon gerechter.

Beispi

va - ters ei - nig Kind

I IV₆ I₆ IV I

Mischt man beide Deutungsmöglichkeiten des harmonischen Raumes und fügt man die Wechseldominante in der Form des verminderten Septimenakkordes ein, so verstärkt man wieder den Ausdruck.

Beispiel 110

Noch stärker im Ausdruck aber wird dieser Teil, wenn das bisher als IV. Stufe gedeutete „b“ des Soprans als Vorhalt zur Tonikaharmonie gedeutet wird, die sich folgerichtig nach „as“ löst, das aber sofort umgedeutet wird als verminderte Septime der Wechseldominante (7. Stufe von C).

Beispiel 111

Der 5. Teil bringt die abschließende Kadenz und w
lauten:

Beispiel 112

Um auch hier noch ein wenig zu erreichen und den Satz nicht einfach glatt auszuweisen, wird die Wechseldominante (6-Akkord) eingefügt, wie ein Sirkel, bevor sie endgültig in die Tonika sinkt. Die Wechseldominante wird durch den in Achteln absteigenden Baß, der die Wechseldominante münden mußte.

Beispiel 113

VI V I IV WD V I

An die Stelle der Harmoniefolge VI–V tritt in der Endfassung die Folge VI–IV, da durch den Halbschluß vorher die Dominante schon sehr betont ist und sich nicht zu rasch wiederholen sollte.

Beispiel 114

V VI IV I

Der Satz in seiner Endgestalt lautet:

Beispiel 115

O Trau-ri-ge-keit, o Her-ze-da-klagen? Gott, des Her-zen Traub ge-tra-gen.

der Tonsatzübungen

...rischen Stil- und Satzmitteln erhebt sich oft die Frage, und ob ihnen ein ästhetischer Wert zukommt. Fragen dieser Art stellt; früheren Zeiten waren sie fremd, da man von vornherein man könne von der Kunst der Vergangenheit etwas lernen. Ratlo-

PROBENPARTEITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

sigkeit, Geschichtsmüdigkeit, vor allem das Unvermögen, die Vergangenheit schöpferisch zu bewältigen, führten dazu, die Frage nach dem Sinn oder Unsinn von Tonsatzübungen mit traditionellen Mitteln zu stellen. Man huldigt nur mehr der Antithese, die Synthese bleibt aus. Deshalb ist es nötig, einige Binsenwahrheiten zu wiederholen. Übungen mit historischen Stilmitteln vertiefen die Stilkenntnis und sind deshalb schon sinnvoll. Man kennt nur, was man kann. Darüber hinaus führt aber die Tatsache, daß jeder Stil nicht nur zeitgebundene, sondern auch objektive, zeitunabhängige Elemente enthält und um dieser Elemente willen kopierte man früher Meisterwerke, um von ihnen tätig zu lernen. Sinnvoll kopieren heißt zugleich analysieren. Dabei geht es aber nie um ein nur intellektuelles Zerlegen, sondern um die Einsicht in allgemeine Zusammenhänge. Dieses Üben ist einem rein analytisch passiven Verfahren weit überlegen, da es den Studierenden fühlen läßt, daß der alte Grundsatz richtig ist, daß das Ganze mehr ist, als die Summe seiner Teile. In diesen Übungen wird ein kreatives Element wirksam, das den Studierenden über den engeren Zweck hinaus fördert.

Es geht nicht darum, den Personalstil eines Meisters um seiner selbst willen zu studieren und kopieren, sondern es geht um allgemeine Einsichten und Fertigkeiten an Hand dieser Übungen. Der Personalstil eines Komponisten läßt sich nie wirklich kopieren, auch nicht mit den genauen Mitteln der Computertechniken. Wir haben es bei den Kunstwerken ja nie mit den Produkten eines deterministisch vorprogrammierten Menschen zu tun, sondern in seiner künstlerischen Tätigkeit ist ein Element der Freiheit, des nicht Vorprogrammierten, das auch für das Unvorhergesehene Platz für den Jugendstil eines Komponisten unterscheidet sich vom Stil seiner späteren nicht völlig vorhersehbarer Weise. Die nachschaffende Kopie so weit zu ein müßiges Unterfangen.

Im Falle der Satzübungen nach den Prinzipien der barocken Affekttheorie, die im 18. Jahrhundert völlig überholt ist, sondern durch andere Anschauung ersetzt wurde (es handelt sich dabei um Akzentverschiebung, nicht um Widerlegungen), dienen die Choralsätze von Bach, die in diesem Typus besonders rein ausgeprägt ist und sich als ein besonders wirksames und hinauswirkendes objektives Element enthalten. Die Persönlichkeit des Komponisten wird durch ihre Persönlichkeit mitgeprägt und bei der Nachschaffung eine persönliche Komponente, trotz aller Beschränkung, einbringen können. Bei allen Übungen dieser Art geht es darum, die Persönlichkeit des Komponisten zu studieren, um letztlich auf der Basis der gewonnenen Einsichten eine eigene Aussage zu entwickeln. Die so gewonnene Disziplin fördert das Unterscheidungsvermögen für die Beherrschung der Satzmittel in die Skulptur. Die Unzahl der neuen Kompositionen oder mißglückte Versuche, die durch die Begabte wird durch die Nachschaffende (gebildet im Stil des Originalen) dargestellt. Seine Interpretation und Darstellung

Der Choralatz des 19. Jahrhunderts

Die Zeit der Wiener Klassik mit ihren Idealen der Einfachheit, Empfindsamkeit und Natürlichkeit drängte das alte Kirchenlied sehr stark zurück und ersetzte es durch eigene Liedschöpfungen im Stil der Zeit mit einfacher Harmonik und vielen Vorhaltsquartsexten.

Der Choralatz Bachs wirkte aber auf die Romantik, die ihn ja wieder entdeckte. Die großen Komponisten des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich jedoch kaum mit dem Kirchenlied und dessen Bearbeitung blieb Komponisten geringeren Grades überlassen. Die Romantik ist zugleich auch die Zeit historischer Rückgriffe. Man schwärmt vom „wahren Kirchenstil“ vergangener Zeiten und je nach Einstellung findet man bewußt archaisierende Sätze nach Vorbildern des 17. Jahrhunderts oder eben Sätze, die an Bach anknüpfen, ihn aber in einem mehr oder minder sentimentalsten Sinn umdeuten und die sentimentalsten Wendungen der Jahrhundertwende miteinbeziehen. Zu den schon bekannten Mitteln der Nebendominanten und Septakkorde treten chromatische Durchgangs- und Wechseltöne, chromatische Vorhalte, die dem Satz einen besonderen Charakter geben. Sehr häufig werden Melodietöne als freie Vorhalte auf ebenfalls meist allzu gefühlvoll wirken.

Ein negatives Beispiel dieser unmotivierten Anwendung der Chromatik ist der Choralatz selbst willen, unter dem Vorzeichen einer falsch verstandenen Modernisierung des nachstehenden Satzes. (Man rümpfe jedoch nicht zu sehr die Nase über diesen Choralatz. Auch heute noch werden Kirchenlieder auf eine zwar an sich unpassende Weise modernisiert. Zeitbefangenheit treibt die Modernisierer zu überflüssigen Blüten.)

Beispiel 116 „Es ist ein Ros entsprungen“

Die großen Komponisten der Romantik beschäftigen sich kaum mit dem Kirchenlied. Eine Ausnahme ist Johannes Brahms, der in seine Motetten noch Kirchenliedbearbeitungen einbaut. Er orientiert sich eindeutig an Bach und den Alten Meistern und meidet allzu gefühlvolle Wendungen, wie sie dann um die Jahrhundertwende grassieren. Der Einleitungssatz zur Motette „Es ist das Heil uns kommen her“ zeigt deutlich die Übernahme Bach'scher Prinzipien.

Beispiel 117 Johannes Brahms (1833–1897)

„Es ist das Heil uns kommen her“

Es ist das Heil uns kommen her von Gnad und lauter
 Die Werke helfen nimmer mehr, sie mögen nicht be-

Gü - - ten Der Glaub sieht Je - sum Chri - stum an:
 hü - - ten

hat g'nug für uns all' ge - tan, er i
 w:

Ebenso eindeutig an Bach... tier'... gelsatz zu „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ des r... komponisten Heinrich von Herzogenberg. Es ist aber an r... und Schlußfloskeln deutlich zu hören, daß es sich hier d'... Stilistik handelt, die zwar sauber in der inneren Halti... rische der Bach'schen Sätze hat. Im Vergleich zu v'... Bach oft kühner, unkonventioneller, auch rauher. Er s... aus Gründen einer Stilkonvention ein, sondern sein... onvention.

Beispiel 118 Heinrich von Herzogenberg (1843–1900)

Orgelsatz „Vom Himmel hoch, da komm ich her“



Max Reger beschäftigte sich in der Nachkriegszeit ebenfalls mit dem Kirchenlied und erfaßte es vor allem vor dem Hintergrund, bekannt ist sein Ausspruch, die Protestanten wüßten nicht, was sie hätten. Seine Sätze sind im Vergleich zu den restaurativen, eher romantischen Komponisten in gesteigertem Maße der Nebendominanten. In der neapolitanischer Wendung tritt ein stärkerer Einsatz neapolitanischer Wendungen (Mediantik), die im unmittelbaren Dienst der Orgel beschäftigt sich mit dem Kirchenlied vorwiegend in seinen Choralbearbeitungen und den leider zu wenig bekannten Choral-kantaten „Meine Seele“ und zwei Harmonisationen dieses Chorals als Beispiele angeführt. In diesen Sätzen sind im Original die einzelnen Zeilenabschnitte in Harmonisierungen getrennt. Dadurch werden die scheinbaren Zusammenhänge zum 2. Zeilenabschnitt der 4. Strophe erklärlich. Obwohl Lösungen von jeher möglich waren, da die Zäsur ihre Parallelwirkung

aufhebt, hat Reger sie in zusammenhängenden Sätzen nie geschrieben; durch das Zusammenrücken der Teile entstehen sie hier unabsichtlich. Man beachte, um wieviel gesteigerter die Harmonik der 4. Strophe des Liedes ist. Die buchstäblich „entrückende“ Terzenrückung von D- auf F-Dur bei der Stelle „Hören“ ist kein nur modischer Einfall. Diese Stelle entpuppt sich im weiteren Verlauf als neapolitanische Wendung zur VI. Stufe.

Beispiel 119 Max Reger (1873–1916):

Aus der Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht“

1. Strophe



1. Mei-nen Je-sum laß ich nicht; weil er sich für mich ge-ge-

so er-for-dert mei-ne Pflicht nur al-in jen.

Er ist m-mei-nen Je-sum laß ich nicht.

4. Strophe

pp

Laß ver - ge - hen das Ge - richt, Hö - ren, Schmek - ken, Füh - len, Wei - chen,

pp

laß das letz - te Ta - ges - licht mich auf die - ser Welt er - rei - chen;

p *pp*

wenn des Lei - bes - Hül - te bricht: ... ch nicht.

Choralhafte Stellen sind zu finden. Mit einem besonders schönen Beispiel, das zwar aus dem 19. Jahrhundert herkommt, schließen wir die Besprechung ab. Regers Harmonik bedingt eine besondere Führung der Singstimme. Mit seinen erweiterten Stimmführungen erreicht er eine neue, große Ausdrucksintensität, weil diese nicht nur die „Können“ (doch nicht nur routiniert) sondern dem Text Ausdruck verleihen. Jeder Kirchenliedsatz hat bei ihm, ähnlich wie bei Bach, ein eigenes Gesicht und nicht nur ein modisches Kostüm.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Beispiel 120

„Klage vor Gottes Leiden“ (aus op. 137)

Max Reger

O Ursprung al - ler Bron - nen, wie willst Du so - gar ver - sie -
gen? Trost al - ler Her - zen, wie bist Du, Du ge - schwie - gen?
Blu - me al - ler Schö - ne, wie bist Du so - gar ver - bli -
chen? Licht al - ler der Welt, wie bir
dun kel wor - den? E - wi - ges Le - ben?

PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 