

Inhalt

Einleitung	17
Vorwort zur dritten Auflage	19
THEORETISCHER TEIL	23
Erstes Kapitel	
c.f.-Improvisation zwischen Improvisations-„Ideal“ und Kompositions-„Modell“	
I. Die Vorstellung vom idealen Stück	23
II. Das Handwerk und seine Regeln	
1. c.f.-Improvisation als Klang-Übung	23
2. Klang-Welten und Regel-Systeme	
2.1. Im Kontext der Hör-Traditionen	26
2.2. Musik und Sprache innerhalb der Dur-Moll-Tonalität	27
2.2.1. Epochen-Abgrenzungen	27
2.2.2. Dur-Moll-Tonalität – Sprache – c.f.-Text	28
2.2.3. Die Notwendigkeit der Traditions-Kenntnis und ihre Grenzen	30
2.3. Musik und Sprache diesseits der Dur-Moll-Tonalität	33
III. Regel-Anwendung und Regel-Überwindung	
1. Tonsatz-Regeln und Kompositions-Modelle	34
2. „Gültige“ Modelle?	35
3. Hören – Verstehen – Spielen	
3.1. Kompositorische Vorbilder und improvisatorischer Impuls	36
3.2. Elementarisieren	39
3.3. Von der Modell-Kopie zur Modell-Verwandlung	41
IV. Fazit: Der schmale Pfad der Freiheit	42

Zweites Kapitel

c.f.-Improvisation und Gemeinde

I. Defizit-Anzeigen	45
II. Kantoriale Vorstellungen und gemeindliche Traditionen	
1. Im Pluralismus kantoraler Ästhetiken	45

2. Apologie der Gemeinde-Ästhetik	47
3. Die elementarisierte Tradition und die Vielfalt der Gestaltungsprinzipien	
3.1. Der c.f.	48
3.2. Zwischen Homophonie und Polyphonie	49
3.2.1. Der zweistimmige Satz	49
3.2.2. Der vierstimmige Satz	50
3.2.3. Ergänzungen	51
4. Soziologische Probleme: Zwischen Kultus und Konzert	52

Drittes Kapitel

Fragen des Improvisations-Unterrichts

I. Improvisieren lehren	
1. Improvisationsunterricht zwischen Fachinteresse und Arbeitsauftrag	53
2. Akademischer Unterricht?	53
3. Unterricht als fasziniertes Vor-Spielen?	54
II. Improvisieren lernen	
1. Lern-Erfordernisse und Lern-Motivationen	55
2. Improvisieren als Pflichtübung	55
3. Eine Ermunterung für die Ängstlichen	56
4. Chancen und Gefahren des musikantischen Lernens	57
III. Improvisation im Lebens- und Lern-Zusammenhang	
1. Improvisation und Lebensstil	58
2. Der Fächer-Kontext	58
3. Der Zeit-Kontext	59
IV. Lehrgang und Lehrbuch	
1. Improvisation als improvisierte Klang-Geschichte	60
2. Improvisation und Übungsbeispiele	60
3. Methodische Vorschläge	61

PRAKTISCHER TEIL

Erstes Kapitel

Elementare Übungen in barocker Diatonik (Grundstufe)

I. Inhaltliche und didaktische Vorentscheidungen	65
II. Vom „Satz“ zur „Intonation“	
1. Zielbestimmungen	67

2.	Das Bicinium	
2.1.	Grundstruktur und Grundregeln	67
2.2.	Vorübungen	
2.2.1.	Der Note-gegen-Note-Satz	68
2.2.2.	Fließende Bewegung	69
2.3.	Imitationsmöglichkeiten	
2.3.1.	c.f.-Struktur	71
2.3.2.	Einfache Lösungen	73
2.3.3.	Imitation mit Zwischengliedern	76
2.3.4.	Imitation mit Schlusskadenzen	77
2.4.	Ausblicke	
2.4.1.	Elementare Choralvorspiele	79
2.4.2.	Bau-Elemente für größere c.f.-Bearbeitungen	81
3.	Bewegte Dreistimmigkeit	
3.1.	Vorbemerkungen	
3.1.1.	Dreistimmigkeit mit Pedaliter-Orgelpunkt	81
3.1.2.	Manualiter-Imitation	83
3.2.	Intonation als Manualiter-Fugato	
3.2.1.	Der c.f. als Fugen-Thema	86
3.2.2.	Einfache Modelle	87
3.2.3.	Quintbetonte und andere nicht-modulierende c.f.-Themen	89
3.2.4.	Nicht-modulierende c.f.-Themen mit modulierenden Übergängen	89
3.2.5.	Modulierende c.f.-Themen	91
3.3.	Ausblicke	93
4.	Vom Kantionalsatz zur „verzierten“ Intonation	
4.1.	Vorbemerkungen	94
4.2.	Zugangsweisen	94
4.2.1.	Tonsatz-Regeln	94
4.2.2.	Lernschritte	94
4.2.3.	Stilistische Differenzierungen	95
4.3.	Intonation als c.f.-„Verzierung“	
4.3.1.	Vorbemerkungen	98
4.3.2.	Affektiv „langsame“ c.f.	98
4.3.3.	Affektiv „rasche“ c.f.	99

Zweites Kapitel

Barocke Bausteine für eine vollständige c.f.-Bearbeitung

I.	Grundsatzüberlegungen	
	1. Inhaltliche und didaktische Vorentscheidungen	101
	2. Ästhetische Vorentscheidungen	103
II.	Das zweistimmige Ritornell	
	1. Vorbemerkungen	105
	2. Vorübungen	105
	3. Zur Themen-Bildung	
	3.1. Themen-Erfindung als Modell-Transformation	105
	3.2. Themen-Analyse	
	3.2.1. Der analytische Ausgangspunkt: der ritornellfähige c.f.	106
	3.2.2. Zwei Beispiele	106
	3.3. Transfer	
	3.3.1. zu EG 27	108
	3.3.2. zu EG 478	109
	4. Ritornell-Thema und Formverlauf	
	4.1. „Ich freu mich in dem Herren“	110
	4.2. „Auf meinen lieben Gott“	112
	4.3. Interpretationshinweise	112
	5. Ausblick	112
III.	Dreistimmigkeit	
	1. Unterstimmen-Figuration und einfaches Ritornell	112
	2. c.f.-Trios mit selbstständigen Ritornell-Themen	
	2.1. Themenbildung	114
	2.2. c.f. im Sopran	
	2.2.1. Vorübungen	115
	2.2.2. Ausführung	115
	2.3. c.f. in der Mittelstimme (Alt/Tenor)	
	2.3.1. Vorbemerkungen	117
	2.3.2. Vorübungen	117
	2.3.3. c.f.-Auswahl und Wahl der Stimmlage	118
	2.3.4. Zur Themen- bzw. Gegenstimmen-Bildung im Sopran .	118
	2.3.5. Ein Beispiel	118
	2.3.6. Modulationen und Transpositionen	120
	2.4. c.f. im Bass	
	2.4.1. Vorübungen	121
	2.4.2. c.f.-Auswahl	121
	2.4.3. Formale Gestaltung	122
	2.4.4. Zur Interpretation	124

3.	Der durchfugierte c.f.	
3.1.	Vorbemerkungen	124
3.2.	c.f.-Auswahl	125
3.3.	Regeln	126
3.4.	Ein Beispiel	127
	3.4.1. Gesamtgliederung	127
	3.4.2. Manualiter-Ausführung	128
	3.4.3. Pedaliter-Ausführung	129
IV.	Der neu-rhythmisierte und intervallisch veränderte c.f.	
1.	Vorbemerkungen	130
2.	Regeln	130
3.	Bausteine einer Choral-Suite	
3.1.	Rhythmus und Text	131
3.2.	Beispiele	
	3.2.1. Formen-Auswahl	132
	3.2.2. Menuett	132
	3.2.3. Sarabande	133
3.3.	Verwendung	134
4.	c.f.-Bearbeitung als Oberstimmen-Figuration	134
V.	Kolorierung	
1.	Vorbemerkungen	136
2.	c.f.-Auswahl und allgemeine Kolorierungs-Regeln	
2.1.	Zur Melodik	137
2.2.	c.f. und Text	138
2.3.	c.f.-Stimme und Unterstimmen	138
3.	Stil-Differenzierungen	
3.1.	Harmonische Differenzierungen	138
3.2.	Melodische Differenzierungen	139
4.	Gestaltungsmöglichkeiten	
4.1.	Vorübungen	140
4.2.	Einfache Formen	140
4.3.	Vorimitation	
	4.3.1. Vorbemerkungen	144
	4.3.2. Die zweistimmige Manualiter-Vorimitation	144
	4.3.3. Manualiter-Pedaliter-Vorimitation	145
VI.	<i>Sur la trompette</i>	
1.	Stilistische Erwägungen	149
2.	c.f.-Auswahl	150
3.	Ausführung	
3.1.	Einfache Form	151

	3.2. Ritornelle	
	3.2.1. Themenbildung	151
	3.2.2. Formale Gliederung	153
	3.2.3. Zur Interpretation	154
VII	Die meditative Verlaufsform	
	1. Vorbemerkungen	155
	2. c.f.-Auswahl	156
	3. Ausführung	
	3.1. Orgelpunkt-Übungen	156
	3.2. Zur Figuration	157
	3.3. Motivik und Proportionen	158
	3.4. Formaler Ablauf	
	3.4.1. Tonale Bezüge zwischen Orgelpunkt-Abschnitten und c.f.	159
	3.4.2. c.f.-Integration	160

Drittes Kapitel

Mehrteilige und mehrsätzliche Formen (zwischen Scheidt und Händel)

I.	Didaktische Vorbemerkungen	163
II.	Die Partita	
	1. Vorbemerkungen	164
	2. Ein Beispiel	165
	3. Ergänzungen	166
III.	Die Choralfantasie	
	1. Vorbemerkungen	166
	2. c.f.-Auswahl	166
	3. Gestaltungsmittel	
	3.1. Bereits erarbeitete Gestaltungsmittel	167
	3.2. Ergänzungen	167
	4. Ein Beispiel	
	4.1. Gliederung	168
	4.1.1. I. Abschnitt	168
	4.1.2. II. Abschnitt	168
	4.1.3. III. Abschnitt	168
	4.2. Gesamtablauf	169
	4.2.1. I. Abschnitt	169
	4.2.2. II. Abschnitt	171
	4.2.3. III. Abschnitt	172

IV.	Das Choral-„Concerto“	
1.	Vorbemerkungen	173
2.	„Concerto“ und „Text“	174
3.	Bau-Elemente	176
4.	Ein Beispiel	
4.1.	Zur Wahl des c.f.	176
4.2.	Erster Satz	
4.2.1.	Themenbildung	177
4.2.2.	c.f.-Integration und -Fortspinnung	180
4.3.	Der langsame Satz	183
4.4.	Der Schlusssatz	187
4.5.	Kommentar	190

Intermezzo

Rückblicke in den Frühbarock

I.	Vorbemerkungen	191
II.	Harmonik und Polyphonie	191
III.	c.f. in großen Notenwerten	
1.	Imitation	192
2.	„ <i>In cantu colorato</i> “	193
IV.	Zwischen Isometrie und Polymetrie	
1.	Rhythmische Lebendigkeit	194
2.	Ritornell-Bildungen	
2.1.	Modale Vorübungen	194
2.2.	Rhythmisch-profilierter Isometrie	
2.2.1.	Im „Dur“-Bereich	195
2.2.2.	Im „Moll“-Bereich	198
3.	Polymetrie	
3.1.	Rhythmische Vielfalt	200
3.2.	Möglichkeiten	200
4.	Zur Interpretation	202

Viertes Kapitel

Zwischen Diatonik und Chromatik (Romantik und Spätromantik)

I.	Zwischen Tradition und Innovation	
1.	Anknüpfung an die Tradition	203

2.	Erweiterung des Tonmaterials	
2.1.	Im Umfeld der Diatonik	
2.1.1.	Regeln	203
2.1.2.	Übungen	204
2.2.	Chromatische Erweiterungen	
2.2.1.	„Dominantisierungen“	205
2.2.2.	Übungen	205
3.	Stil-Antagonismen: zwischen Mendelssohn und Reger	209
4.	c.f.-Bearbeitung und Text	209
II.	Einfache Modelle	
1.	Allgemeine Voraussetzungen	211
2.	Intonationen	
2.1.	„Verzierte“ c.f.	212
2.2.	Imitations-Intonationen	213
3.	Das „Choralvorspiel“	
3.1.	Grundformen	
3.1.1.	„Note gegen Note“	214
3.1.2.	Bewegte Unterstimmen	216
3.1.3.	c.f.-„Verzierung“	217
3.1.4.	Avanciertere Figurationstechniken	217
3.2.	Bearbeitung in Mikro-Strukturen	
3.2.1.	c.f.-„Durchführung“	219
3.2.2.	Text-„Durchführung“	221
4.	Ritornelle	
4.1.	Im Umkreis der Frühromantik	
4.1.1.	Themen-Findung	222
4.1.2.	c.f.-Auswahl	225
4.1.3.	Form-Abläufe	225
4.2.	Im Umkreis der Chromatik	
4.2.1.	Vorbemerkungen	227
4.2.2.	Themen-Findung	227
4.2.3.	Formverlauf	228
III.	Größere Modelle	
1.	Didaktische Vorbemerkungen	228
2.	Die Choralvariation	
2.1.	Vorüberlegungen	229
2.2.	c.f.-Auswahl	231

2.3. Ein Beispiel	231
3. Die Choral-Sonate	
3.1. Vorbemerkungen	235
3.2. Gestaltungsmöglichkeiten	
3.2.1. c.f.-Auswahl	238
3.2.2. Ausführung	238
4. Die Choral-Passacaglia	
4.1. Vorbemerkungen	243
4.2. Unvollständige c.f.-Bearbeitung	
4.2.1. Vorbemerkungen	244
4.2.2. c.f.-Auswahl	244
4.2.3. Ein Beispiel	246
4.3. Vollständige c.f.-Bearbeitung	
4.3.1. Der c.f. als vollständiger Ostinato-Bass	249
4.3.2. Der c.f. als Teil einer Passacaglia mit freiem Ostinato-Bass	250
5. Noch einmal: die Choral-Fantasie	
5.1. Vorbemerkungen	260
5.2. Bau-Elemente	
5.2.1. Allgemeine Voraussetzungen	260
5.2.2. Vorübungen	261
5.3. Ausführung	
5.3.1. c.f.-Auswahl	263
5.3.2. „O Heiland, reiß die Himmel auf“	264

Fünftes Kapitel

Zwischen Tonalität und Atonalität

I. Im Unmaß der Möglichkeiten	
1. Freiheit und Zufall	
1.1. Das Ende der Funktionsharmonik als Chance	277
1.2. Regelfreiheit und Regellosigkeit	277
2. c.f.-Bearbeitung diesseits der Funktionsharmonik	
2.1. Der c.f. zwischen Neo-Modalität und Atonalität	278
2.2. Der c.f.-Text	280
3. Folgerungen: Improvisieren zwischen individueller Entscheidung und Hörer-Erwartung	282

II.	Tonale Regel-Systeme	
1.	Diatonische Neo-Modalität	
1.1.	Grundregeln und Vorübungen	
1.1.1.	Grundregeln	283
1.1.2.	Vorübungen	285
1.2.	Frei-metrische Intonationen und Choralvorspiele	
1.2.1.	c.f.-Auswahl	286
1.2.2.	Umgangsweisen	287
1.3.	Rhythmisch profiliertere Intonationen und Choralvorspiele	
1.3.1.	Vorbemerkungen	291
1.3.2.	Einfache Formen	291
1.3.3.	Vorimitation	293
1.4.	Größere Formen	
1.4.1.	Ritornelle	295
1.4.2.	Im Umfeld des monothematischen Concerto-Satzes	299
2.	Chromatisch bestimmte Neo-Modalität	
2.1.	Vorbemerkungen	301
2.2.	Erweiterungsmöglichkeiten	
2.2.1.	Die Ganztonleiter	301
2.2.2.	Chromatische Septakkord-Führungen	302
2.3.	c.f.-Integration	303
3.	Die einsätzliche symphonische Großform als Stil-Synthese	
3.1.	Stil-Synthese und Stil-Elemente	306
3.2.	Verwendbare c.f.	306
3.3.	„Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“	
3.3.1.	Das Konzept	307
3.3.2.	Gestaltungsmittel	307
3.3.3.	Verlaufsbeschreibung	312
4.	Erweiterungen zur Mehrsätzigkeit	
4.1.	„Introduktion – Meditation – Toccata“	318
4.2.	Orgelmesse und <i>Suite liturgique</i>	319
III.	Diesseits der Tonalität	
1.	Dodekaphonische Vorübungen	319
2.	Melodie-Verfremdungen	321
3.	Kriterien der Klang-Auswahl?	
3.1.	Der c.f. als „Material“?	323
3.2.	Ein Gemeindelied	323
3.3.	Innermusikalische Kriterien	325

4. Der Text als Impuls	
4.1. Grundregeln	326
4.2. Ein Beispiel	326
4.3. Semantischer Kommentar	327
5. Der Bearbeitungs-Kontext	
5.1. Apologie der improvisatorischen Individualität	328
5.2. Der liturgische Kontext	
5.2.1. Regeln	329
5.2.2. Beispiele	330
5.3. Das Orgelkonzert	334
Vorklänge	334

ANHANG

Verzeichnis der Lieder	339
Personenverzeichnis	345