



Torsten Laux wurde 1965 in Worms/Rhein geboren. Er studierte an der Musikhochschule in Frankfurt/Main: Kirchenmusik bis zur A-Prüfung 1989 und Orgel bis zum Konzertexamen 1992. Es folgten weitere Studien bei den Professoren Daniel Roth (Paris) und Bernhard Haas (Stuttgart) an der Musikhochschule Saarbrücken (1994 Solistenprüfung).

Seit 1993 ist er Dozent für Orgelimprovisation (seit 2000 auch Orgelliteraturspiel) an der Hochschule für Kirchenmusik in Bayreuth. Seit 1999 lehrt er als Professor für Orgel (Künstlerisches Orgelspiel und Improvisation) an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Er erhielt Preise in nationalen und internationalen Orgelwettbewerben (Literaturspiel und Improvisation) und spielte zahlreiche Aufnahmen ein. Seine Konzertreisen führen ihn in das In- und Ausland.

Torsten Laux gibt Meisterkurse und workshops für Literaturspiel und Improvisation im In- und Ausland. Weiterhin ist er Juror bei nationalen und internationalen Orgelwettbewerben.

Gemeinsam mit Herbert H. Ludwig und Andreas Petersen gründete Torsten Laux 2006 das jährlich im Herbst stattfindende Internationale Düsseldorfer Orgelfestival und ist seitdem Künstlerischer Leiter, seit 2011 außerdem auch Manager des Festivals.

Seit 2012 ist Torsten Laux der künstlerische Leiter des Krummhörner Orgelfrühlings - des Festivals historischer Orgeln in Norddeutschland.

Seine Kompositionen umfassen zahlreiche Werke für Orgel und geistliche Musik in verschiedensten Besetzungen.

2011 hat Torsten Laux im Siegburger Kompositionswettbewerb der Engelbert-Humperdinck-Gesellschaft einen 1. Preis gewonnen.

2012 erhielt er einen 2. Preis (kein 1. Preis vergeben) im Kompositionswettbewerb der Göttinger Stadtkantorei für die Komposition Psalm 118 „Der Herr ist auferstanden“.

Torsten Laux wurde vom Journal "organ" zum "Organisten des Jahres 2012" gewählt.

Stefan Antweiler wurde 1970 in Bad Kreuznach geboren. Seine musikalische Ausbildung begann er am Bischöflichen Institut für Kirchenmusik in Mainz, wo er die Kirchenmusiker-Prüfung C für Chorleiter und Organisten ablegte.

Daran anschließend vertiefte er seine Kenntnisse bei dem ehemaligen Essener Domorganisten und Komponisten Prof. Heino Schubert, der ihn in Orgel und Harmonielehre unterrichtete.

In Heidelberg studierte er Musik mit den instrumentalen Schwerpunkten Orgel und Tuba. Prägend war hier vor allem das Studium bei dem Komponisten und Organisten Uwe Lohmann.

Das Erste Staatsexamen in den Fächern Musik, Geschichte und Gemeinschaftskunde legte er in Heidelberg ab, das Zweite Staatsexamen am Studienseminar in Karlsruhe.

Neben seiner kompositorischen Arbeit ist Stefan Antweiler als Organist, Tubist und Chorleiter tätig. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit liegt im kirchenmusikalischen Bereich.



Inhaltsverzeichnis

	ORGELBEGLEITUNG VON CHORÄLEN UND LIEDERN	5
I	VORBEREITUNG (OHNE INSTRUMENT)	6
II	ORGANUM	7
III	BICINIUM	13
IV	VIERSTIMMIGER BEGLEITSATZ	15
V	SOPRAN-C.F. AUF SOLOMANUAL	27
VI	BASS-C.F.	30
VII	TENOR-C.F.	33
VIII	KANTIONALSATZ	37
IX	CHORALHARMONISIERUNG IN TRANSPONIRTER TONART	41
X	LITERATURSTÜCKE TRANSPONIEREN	42
XI	HINWEISE ZU MODULATIONEN	42
XII	KIRCHENTONARTEN	42
XIII	GRUNDLEGENDE ÜBUNGEN	45
XIV	VORBILDER AUS DER LITERATUR	47
	STICHWORTREGISTER	48

Orgelbegleitung von Chorälen und Liedern

In dem vorliegenden Lehrgang werden Wege zur Erarbeitung verschiedener Orgelbegleitsätze zu Chorälen und Liedern vorgestellt.

Bei der Erarbeitung der Gemeindebegleitung sollte die Entstehungszeit der Melodie – als Hinweis auf das musikgeschichtliche Umfeld – beachtet werden, um die Stilistik des Liedes möglichst gut nachzuahmen.

Für die Gemeindebegleitung der Choräle und Lieder eignen sich folgende Formen und Modelle:


- Das Organum für Choräle und Lieder vor 1600 und ab ca. 1930.
- Der Kantionalsatz für Choräle und Lieder aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert.
- Der Generalbass-Stil für Lieder aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Hier unterscheidet man zwischen früh-, hoch- und spätbarockem Stil.
- Die Harmonisierung in der Art eines Volksliedsatzes für Lieder des späten 18. und des 19. Jahrhunderts.
- Lieder des 20. und 21. Jahrhunderts finden sich in sehr verschiedenen Ausprägungen und können daher auf verschiedene Weisen begleitet werden.
Dies kann choralartig, individuell oder rhythmisch geschehen. Außerdem können Grooves aus der Populärmusik wie beispielsweise Ballade, Beat, Shuffle, Swing, Jazz Waltz, Latin (Calypso, Bossa Nova, Rumba, Beguine) und Foxtrott sowie Folklore (Tonada) Verwendung finden.

Da viele Melodien des Evangelischen Gesangbuchs (**EG**) und des neuen Gotteslobes¹ (**GL**) im 16. und frühen 17. Jahrhundert entstanden sind, konzentrieren wir uns in diesem Band der Reihe auf die Aufgabe, diese traditionellen Choräle angemessen zu begleiten.

Daher werden hier die Modelle Organum, Bicinium, vierstimmiger Begleitsatz, Sopran-c.f., Tenor-c.f., Bass-c.f. und Kantionalsatz vorgestellt.

Zur gründlichen Erarbeitung einer Gemeindebegleitung wird empfohlen, sich wenigstens eine Woche mit einem ausgewählten Lied zu beschäftigen.

Die Erarbeitung der verschiedenen Begleitungen erfolgt schrittweise. Wir beginnen dabei jeweils mit dem Schritt, den wir uns gerade zutrauen.

Die Schritte zur Erarbeitung eines Begleitmodells, die zur Begleitung des Gemeindegesangs geeignet sind, sind jeweils mit dem Tastatursymbol  gekennzeichnet.

Zusätzlich sollte man zur Übung täglich ein neues Lied vom Blatt spielen.

¹ Erscheinungsjahr 2013

I VORBEREITUNG (OHNE INSTRUMENT)

1. Texterarbeitung

Lies zunächst den Text des gewählten Liedes laut durch und versuche, ihn von der Aussprache, der Struktur und dem Sinn her zu erfassen.

Für die Gemeinde ist es am einfachsten, wenn nach jeder Verszeile – im Liedtext durch einen Schrägstrich (/) gekennzeichnet - geatmet wird.

Diese Verfahrensweise widerspricht allerdings häufig dem Sinnzusammenhang. Hier muss zwischen struktur- und sinngemäßer Phrasierung entschieden werden. Diese Phrasierung ist dann auf das Instrument zu übertragen.

2. Erarbeitung der Melodie

Studiere nun die Melodie des Chorals (c.f.)² und achte dabei auf folgende Kriterien, die die Melodie als Ganzes betreffen:

- Tonart
- Takt (gegebenenfalls wechselnde Taktarten beachten)
- Grundschlag (meist Viertel oder Halbe)
- Gesamtgestus
- Tempo
- Stilistik

Berücksichtige außerdem

- die Melodieentwicklung (Zielpunkte, Höhepunkte),
- besondere Rhythmen und
- charakteristische Intervalle.

So entsteht bereits vor der Erarbeitung am Instrument eine lebendige Klangvorstellung, die eine leichtere Umsetzung am Instrument ermöglichen wird.

3. Vergleich von Text und Melodie

Zwischen dem Text und der Melodie bestehen unter Umständen Konflikte. Hier muss entschieden werden, ob

- dem Text oder der Melodie,
- der Struktur oder dem Sinn der Vorrang gegeben wird,
- ein Kompromiss gesucht oder
- eine ganz eigene Interpretation entwickelt wird.

Das Spannungsverhältnis zwischen Takt, Versmaß, Wortakzenten, Sinnakzenten, musikalischen Akzenten, Zäsuren am Zeilenende, musikalischer Phrasierung und Gedankenzusammenhängen bietet hier eine Fülle von Anregungen. Es gibt viele sinnvolle Wort-Ton-Beziehungen, die entdeckt und hervorgehoben werden wollen.

² lat. **cantus firmus**: fester Gesang, abgekürzt c.f.

II ORGANUM

1. c.f. in der rechten Hand spielen und dazu singen

Spieler zuerst die Melodie einstimmig in der rechten Hand und singe dazu den entsprechenden Liedtext. Dabei stellt sich die Atmung auf die Phrasierung ein. Das Spiel ahmt in Tempo, Artikulation und Phrasierung das Singen nach, denn die Gemeinde soll später an dem Orgelspiel erkennen können, wie der Gesang gewünscht wird.

2. c.f. unisono mit beiden Händen spielen

Es ist nicht viel schwieriger, die Melodie gleichzeitig in der rechten Hand (Sopran) und in der linken Hand (Tenor) unisono zu spielen. Dadurch erklingt die Melodie auch in der Männerstimmenlage, die Gemeinde kann dazu bereits singen. Weiterhin wird beim Orgelspiel die Melodie mitgesungen.

3. c.f. nur in der linken Hand (Tenorlage) spielen

Spieler jetzt den c.f. auch einmal nur in der linken Hand und singe dazu. Das ist eine gute Vorübung zum Tenor-c.f.-Begleitsatz,³ der eine attraktive Begleitmöglichkeit für einen Choral darstellt. Auch wer diese für anspruchsvolle Gemeindebegleitung und weiterführende Formen der Improvisation von Choralbearbeitungen wichtige Möglichkeit nicht ins Auge fasst, fördert mit dieser Übung die Selbständigkeit der linken Hand.

4. c.f. nur im Pedal spielen

Übe dann den c.f. im Pedal in der höheren Basslage („kleine“ Oktave) als Vorübung zum Pedal-c.f.-Begleitsatz⁴ und zu Choralbearbeitungen mit Pedal-cantus-firmus mit einer 16'-Registrierung.

Für Männerstimmen ist diese Spielart besonders unterstützend und zum Mitsingen einladend. Frauenstimmen werden sich wohl fühlen, wenn die Registrierung hell genug ist, so wie dies auch in der Gemeinde-Praxis erforderlich ist.

5. c.f. unisono beide Hände und Pedal ■■■■

Fasse nun die Frauenstimmenlage (Sopranlage, rechte Hand) und die hohe Männerstimmenlage (Tenorlage, linke Hand) zusammen und verbinden sie mit der tiefen Pedallage. In kräftigem Klanggewand kann diese Version eine gut passende Gemeindebegleitung

- zur Textausdeutung bei passender Strophe,
- als Abwechslung bei vielen Strophen oder
- zur klanglichen Verdichtung in einer gesteigerten Registrierung sein.

³ siehe VII TENOR-C.F., S. 33ff.

⁴ siehe VI BASS-C.F., S. 30ff.

NB 1 EG 193 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“
NB 2 GL 171 „Preis und Ehre Gott dem Herren“

6. Organum

Diese Satztechnik ist ca. 1.000 Jahre alt und führt gleichzeitig in einen zeitgenössischen „modalen“ Stil ein, der von sehr alten auf Kirchentönen beruhenden harmonischen Strukturen ausgeht:

Die rechte Hand spielt den c.f. im Sopran. Die Altstimme wird parallel dazu im Abstand einer Quarte geführt.

Verwende reale Quartan und vermeide dadurch den Tritonus. Der so entstehende Quartengriff ist in vielen stilistisch verwandten Strukturen hilfreich.

Zusätzlich wird der c.f. auch in der linken Hand in der Tenorlage und im Pedal nochmals eine Oktave tiefer in der Basslage gespielt.

Diese Mixturentechnik ist bei einigen sehr alten Chorälen (vor 1600) oder neueren Liedern (ab 1930) eine passende Möglichkeit der Gemeindebegleitung.

NB 3 EG 193 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“

NB 4 GL 171 „Preis und Ehre Gott dem Herren“

7. Organum mit freiem Pedal

Spieler jetzt im Pedal statt des c.f. passende Orgelpunkte, die gleichzeitig mit musikalischen und textlichen Akzenten einsetzen und wechseln können.

Es bietet sich an, mit einem Orgelpunkt auf der I. Stufe zu beginnen, der in der 1. Choralzeile gehalten wird. Fahre dann im Pedal entlang der dem Choral zugrunde liegenden Tonleiter fort. Im weiteren Verlauf können die Wechsel der Pedaltöne schneller erfolgen, um die Bewegung zu intensivieren.

Folge dabei zunächst der aufsteigenden Tonleiter, da dies eine wünschenswerte Steigerung der Spannung erzeugt. Bei längeren Chorälen ist unter Umständen eine Pedallinie über zwei Oktaven möglich.

Auf jeden Fall soll abschließend eine absteigende Tonleiter folgen, die den Spannungsbogen abrundet.

NB 5 GL 171 „Preis und Ehre Gott dem Herren“

II. Stufe
(kann über-
sprungen
werden)

VII. Stufe

5

II. Stufe
wird über-
sprungen

Mixolydi-
sche Sept
(erniedrigte VII. Stufe)

9

II. Stufe
(kann über-
sprungen
werden)

13

Mixolydi-
sche Sept
(erniedrigte VII. Stufe)

NB 6 GL 171 „Preis und Ehre Gott dem Herren“ (Schlussvariante, Takt 13ff.)

13

Hinweise:

- Die II. Stufe klingt nicht immer überzeugend, sodass diese übersprungen werden kann. (Vgl. **NB 5** Takt 5-6)
- Die VII. Stufe klingt am besten als Ganztonschritt zum Grundton. Der Leitton des Ionischen oder Lydischen Modus (bzw. Dur) wird daher durch die Mixolydische Sept⁵ (erniedrigte VII. Stufe) ersetzt. Diese (erniedrigte) VII. Stufe ist als Doppel-Subdominante zur Schlussbildung sehr geeignet, bevor schließlich die I. Stufe wieder erreicht wird. (Vgl. **NB 5** Takt 8, 16)
- Mehr Spannung können Töne entlang der Ganztonleiter erzeugen. Besonders der Tritonus zum Grundton ruft als modusfremder Ton eine starke Schlusswirkung hervor. (Vgl. **NB 7**)
- Gerne kann mit weiteren Tönen experimentiert werden, die nicht im Material des c.f. enthalten sind. Diese sollten aber erst gegen Ende eingesetzt werden, um nicht zu früh zu viel zu versprechen und das „Pulver zu verschießen“.
- Artikulation der Pedalstimme: Tonleiter wird staccato („getupft“) gespielt.
- Orientierung an der Quintfallsequenz statt an der Tonleiter.
- Freie Gestaltung der Pedalstimme.

NB 7 GL 171 „Preis und Ehre Gott dem Herren“ (Schlussvariante mit Tritonus zum Grundton, Takt 13ff.)

13

Tritonus
zum
Grundton

⁵ vgl. **XII KIRCHENTONARTEN**, S. 42ff.

5. Durchgehend vierstimmiger Satz ■■■■

Erst jetzt harmonisieren wir den gesamten c.f. vierstimmig, was der üblichen Gewohnheit der Gemeindebegleitung entspricht.

Die Auflockerung durch Pausen und der Eindruck der Polyphonie gehen dabei verloren. Gerne kann aber zur Textausdeutung und zur Abwechslung bei Liedern mit vielen Strophen auf die in den vorausgehenden Schritten erarbeiteten Sätze zurückgegriffen werden.

Zuerst soll der Satz in einem ruhigen, gut singbarem Tempo im Zusammenhang gespielt werden. Der c.f. wird beim Spielen mitgesungen, denn wer durch das eigene Singen zum Vorbild für die Gemeinde wird, findet leichter einen Zugang zum Gemeindegesang. Nur durch das eigene Singen wird das wichtigste Ziel der Gemeindebegleitung erreicht: Die Gemeinde zum Mitsingen zu animieren.

Danach erfolgt erst die Detailarbeit. Dabei empfiehlt es sich, folgende Aspekte zu berücksichtigen:

- Verwende passende, sinnvolle, stilistisch angepasste Harmoniefolgen.
- Achte auf gute Stimmführung mit Bevorzugung von Gegen- und Seitenbewegung und der Benutzung von enger, gemischter und weiter Lage.
- Korrigiere Satzfehler.

Stimmführungsregeln:

- Verboten sind Einklangs-, Oktav- und Quintparallelen.
- Vermeide Akzentparallelen. (Auf betonten Taktzeiten finden sich Einklänge, Oktaven oder Quinten, die zur nächsten betonten Taktzeit parallel geführt werden.) **NB 21**
- Nicht immer zu vermeiden, aber ungünstig in Verbindung mit Sprüngen in den Außenstimmen (Sopran und Bass) sind verdeckte Parallelen. (Beide Stimmen gehen in die gleiche Richtung und treffen sich im Einklang, in Oktave oder Quinte). **NB 21**
- Gegenparallelen oder auch Antiparallelen in den Außenstimmen (Sopran und Bass treffen sich in Gegenbewegung in Oktaven oder Quinten) sind möglichst zu vermeiden. **NB 21**

NB 21 Parallelen

The musical notation illustrates three types of parallelisms in a 4/4 time signature:

- Akzentparallele:** Shows a treble staff with notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines, and a bass staff with notes on the 1st, 2nd, and 3rd lines. The notes are aligned vertically, creating a parallel motion.
- verdeckte Parallele:** Shows a treble staff with notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines, and a bass staff with notes on the 1st, 2nd, and 3rd lines. The notes are aligned vertically, creating a parallel motion.
- Gegenparallele:** Shows a treble staff with notes on the 2nd, 3rd, and 4th lines, and a bass staff with notes on the 1st, 2nd, and 3rd lines. The notes are aligned vertically, creating a parallel motion.

Durch das Mischen der verschiedenen Lagen (enge Lage, gemischte Lage und weite Lage) wird eine geschmeidige Stimmführung ermöglicht.

Zur Gewöhnung an die weite Lage sollen die Kadenzen¹⁶ mit Pedal in weiter Lage in allen gebräuchlichen Tonarten geübt werden. Am besten auch „obligat“, das heißt, übe den Sopran und den Tenor jeweils auch auf einem Solomanual.

¹⁶ siehe: XIII GRUNDLEGENDE ÜBUNGEN, S. 45f.

NB 22 EG 106 / GL 816 (MZ) „Erschienen ist der herrlich Tag“

The image displays a musical score for a piece titled "Erschienen ist der herrlich Tag". The score is written for piano and consists of three systems of music. Each system includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The music is in a major key and 4/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like accents (v). The piece concludes with a double bar line.

Probiere verschiedene Harmonisierungen aus und verwende dabei alle denkbaren Akkorde. Der c.f.-Ton kann im Dreiklang Grundton, Terz oder Quinte sein.

Je nach stilistischer Ausrichtung sind auch Vorhalte, hinzugefügte Sexten, Septimen und andere Dissonanzen möglich!

NB 23 EG 321 / (GL 405) „Nun danket alle Gott“

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music features a steady bass line in the bottom staff and a more active melody in the top staff, with some rests and a fermata in the second measure.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The music continues from the first system, with a similar texture of bass accompaniment and a melodic line in the upper voice.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The music continues with a consistent rhythmic pattern and melodic development.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The music concludes with a final cadence, indicated by a double bar line at the end of the system.

6. Vierstimmig mit Pausen **|||||**

Der vierstimmige Satz kann mit Pausen und danach auftaktig einsetzenden Begleitstimmen durchbrochen werden. Damit erhalten wir einen gut klingenden Begleitsatz, der die Gemeinde zum mutigen Singen erzieht.

NB 24 EG 322 / GL 403 „Nun danket all und bringet Ehr“

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a four-part vocal setting. The middle staff is a single bass clef staff, likely for a piano accompaniment. The bottom staff is another single bass clef staff, possibly for a second piano accompaniment or a different instrument. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first system ends with a double bar line.

7

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for the four-part vocal setting, a single bass clef staff for piano accompaniment, and another single bass clef staff for piano accompaniment. The music is in the same key and time signature as the first system. The second system ends with a double bar line.