

Iris Rieg

FEUER UND FARBE

FIRE AND COLOUR

Moderne Choralharmonisierung und freie Improvisation

Modern chorale harmonization and free improvisation

Band 1

Volume 1



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 11240

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von /
Printed with friendly support of

landgrafmoritzstiftung



Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für
Kultur und Medien im Rahmen von NEUSTART KULTUR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data is available in the internet at www.dnb.de.

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Heinrich Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany, info@baerenreiter.com
Umschlaggestaltung / Cover design: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Umschlagabbildung / Cover illustration: © Sozh – Fotolia.com
Lektorat / Copy Editing: Damian Poloczek
Satz / Typeset: Christina Eiling, EDV+Grafik, Kaufungen
Notenbeispiele / Musical Examples: Tatjana Waßmann, Winnigstedt
Druck / Printed: Bräuning und Rudert oHG Druckwerkstatt
Bindung / bound by: Buchbinderei Terbeck GmbH
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
ISMN 979-0-006-56413-2 (print) · ISMN 979-0-006-60425-8 (digital)

INHALT

Vorwort	11
Einleitung	12
 I MIXTUREN UND IHRE VERWENDUNG	
1. Terzparallelen	15
2. Quart- und Quintparallelen	16
a) Quartparallelen in der rechten Hand	16
b) Doppelte Quartparallelen in beiden Händen in Parallelbewegung	17
c) Doppelte Quartparallelen in beiden Händen in Gegenbewegung	18
d) Doppelte Quartparallelen in Gegenbewegung und komplementärer Rhythmik	18
e) Doppelte Quartparallelen im fünfstimmigen Satz	19
f) Vierstimmige Quartparallelen im fünfstimmigen Satz	19
g) Fünfstimmige Quart- und Quintparallelen	21
h) Quartparallelen zum Bass-Cantus firmus	21
i) Exkurs zur Neumodalität und zu Kirchentonarten bzw. Modi	24
3. Terz- und Quintparallelen gemischt	28
4. Quart- und Quintparallelen gemischt	29
a) Quinte liegt in linker Hand, Quarte in rechter Hand	29
b) Beispiele mit Choral	30
c) Quarte liegt in linker Hand, Quinte in rechter Hand	31
5. Quintparallelen	31
6. Verschiebung von Grundakkorden	33
a) Durakkorde in Grundstellung	33
b) Mollakkorde in Grundstellung	35
7. Sixte ajoutée-Akkorde: Parallel geführte Grundakkorde mit Sexte	38
8. Parallele Grundakkorde mit Septime	40
9. Parallele Sextakkorde und Fauxbourdon	40
10. Parallele Mollsextakkorde mit kleiner Sekunde	41
11. Parallele Quartsextakkorde in Dur	41
a) Moll und Dur gemischt, dreistimmig	42
b) Moll und Dur gemischt, vierstimmig	44
12. Parallele Quartsextakkorde in Dur mit großer Sekunde	45
13. Parallele Quartsextakkorde in Moll mit großer Sekunde	47
14. Parallele Quartsextakkorde in Moll mit kleiner Terz	47

15. Parallele Durseptakkorde	47
16. Parallele Terzquartakkorde in Dur	48
a) Vierstimmiger Sopran-Cantus firmus	49
b) Terzquartakkorde mit Nebennoten	50
c) Mischformen	51
d) Terzquartakkorde mit großer Sekunde	53
e) Terzquartakkorde am Choral	54
17. Parallele Sekundakkorde	55
18. Parallele Durseptakkorde mit Quinte	56
a) Mit tiefallerter Quinte	56
b) Mit hochalterter Quinte	59
c) Mit tief- und hochalterter Quinte	59
19. Parallele Durseptakkorde mit Sexte	60
20. Parallele große Durseptakkorde	62
21. Parallele Mollseptakkorde	63
a) Septakkorde in Moll	63
b) Parallele Mollseptakkorde mit None in einem Alt-Cantus firmus	64
22. Quintfälle von Septakkorden mit None und Undezime	64
23. Exkurs: Von Jazzharmonik beeinflusste Klänge am Choral	66

II TONLEITERN

1. Achtzehn verschiedene Tonleitern auf d	70
a) Vier Harmonisierungen	73
b) Dreizehn Kadenzen	74
2. Chromatik und Tonrepetition	76
3. Modi und Akkordtypen	79

III WEITERE MITTEL ZUR HARMONIEGEWINNUNG

1. Veränderung der Mittelstimmen im harmonischen Verlauf	84
2. Veränderung der Außenstimmen im harmonischen Verlauf	85
3. Dreiklänge ohne gemeinsamen Ton	86
4. Harmonisierung mit der Molldominante	87
5. Terzbeziehung und Mediantik	88
a) Terzbeziehung im Harmonieverlauf	88
b) Aufsteigende Terzbeziehung	90
c) Absteigende Terzbeziehung	90
d) Auf- und absteigende Terzparallelen gemischt	91
e) Mediantik in einer Meditation	93

6.	Tritonus-Beziehungen – Qualitäten des Diabolus in musica	94
a)	Dreistimmige Grundakkorde in horizontaler Tritonus-Beziehung	94
b)	Fünfstimmige Septakkorde in horizontaler Tritonus-Beziehung	96
c)	Vier Harmonisierungen einer diatonischen Tonleiter	101
d)	Harmonisierung diatonischer Leitern und ihre Verwendung bei einer Melodie	103
e)	Septakkorde in vertikaler Tritonus-Beziehung	105
f)	Kombination von horizontaler und vertikaler Tritonus-Beziehung	105
g)	Terz- und Tritonus-Abstand der Harmonien beim Choral	107
7.	Exkurs: Der verminderte Akkord und seine Auflösungen beim Choral	110
a)	Vorhalte, Nebennoten und Durchgänge zum verminderten Akkord	113
b)	Kombination eines verminderten Dreiklages mit einer großen Terz	114
c)	Kombination eines verminderten Akkordes mit einer Quarte	115
d)	Kombination eines verminderten Septakkordes mit einer Quarte	115
e)	Kombination eines verminderten Septakkordes mit einer großen Sekunde	115
f)	Kombination zweier verminderter Dreiklänge	117
g)	Kombination von großer Sekunde mit kleiner Terz und großer Sekunde	117
8.	Der übermäßige Akkord	117
9.	Ganztonfortschreitungen	119
10.	Perpetuum mobile	119
11.	Akkordfarbigkeit – Dissonanz ist nicht gleich Dissonanz	121
a)	Hörerfahrung und Gewohnheit, Praxisbezug und Bildungsauftrag	121
b)	Dissonanz-Grade	122
c)	Verfremdung eines Chorals	122
d)	Bedeutung der Lage und Üben der Umkehrungen	124

IV BITONALITÄT

1.	Dur und Moll gleichzeitig	126
2.	Berücksichtigung von Stimmführungsregeln bei Dissonanzen	127
3.	Enharmonik und Modulation	128

V RHYTHMUS

1.	Ungerade Takte	130
2.	Phrasierung Vier gegen Fünf	136
3.	Phrasierung Fünf gegen Vier	137
4.	Ostinato, Pattern, Taktwechsel	139
a)	Ostinato	139
b)	Pattern	142
c)	Taktwechsel	147

VI TECHNIKEN ZUR FANTASIE UND TOCCATA

1. Langsame Einleitung oder Zwischenspiel	149
2. Figuren der linken Hand	149
3. Laufwerk und Figuration	150
4. Figuren der rechten Hand	151
5. Cantus firmus im Alt	153
6. Geläufigkeitsstudie manualiter	155
7. Laufwerk in beiden Händen	157
8. Funktionstausch der Hände und Bass-Cantus firmus	165
9. Lagenwechsel	166
10. Geläufigkeitsstudie mit Pedal	168
11. Liegetöne und Schlussakkorde	169
a) Liegetöne	169
b) Beispiele interessanter Schlussakkorde in C-Dur	171

VII FINALE

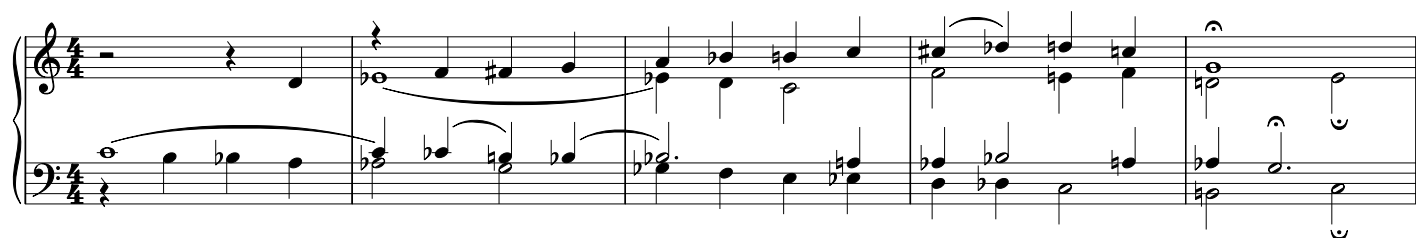
1. Liedauswahl	172
2. Notenempfehlung	173
3. Buchempfehlung	173
4. Nachwort	174
5. Dank	174
6. Verzeichnis der Rechteinhaber	175

VI TECHNIKEN ZUR FANTASIE UND TOCCATA

1. LANGSAME EINLEITUNG ODER ZWISCHENSPIEL

Bis hierher gab es bereits etliche Übungen, die toccatenhafte, also virtuose und spielfreudige Elemente verarbeiteten, so die Beispiele 100, 131, 136, 147.

Stichworte für Deine eigene **Toccaten-Gestaltung** könnten sein: mehrtaktige Liegetöne, langsame Akkordfortschreitungen mittels Chromatik und enharmonischer Verwechslung, homorhythmische Gegenbewegung zur Melodie, eingestreute Pausen, Pendelbewegung mit Nebennoten, Wechsel von Kantilene und Akkordrepetitionen in den Händen, Clusterauf- und Abbau, Dreiklang mit beweglicher Oberstimme, Quintparallelen ...



Ex.
156

2. FIGUREN DER LINKEN HAND

Zunächst geht es um verschiedene Figuren der linken Hand in den ruhigen Zwischenteilen einer Fantasie oder Toccata. Da Sopran und Bass oft thematisch vorgegeben sind bzw. kontrapunktisch aufeinander Bezug nehmen, stellt sich generell die Frage der **Beschäftigung der linken Hand**. Im Folgenden findest Du einige Anregungen zu deren Gestaltung.

Beispiel 157 zeigt eine Solokantilene der rechten Hand zu Dreiklängen in regelmäßigen Vierteln in der linken Hand, deren Oberstimme durch Wechselnoten in Achteln aufgelockert wird.

VI TECHNIQUES FOR FANTASIAS AND TOCCATAS

1. SLOW INTRODUCTION OR INTERLUDE

Up until this point we have looked at quite a few exercises that used virtuoso, playful elements – that is, pieces that had the character of a toccata, e.g. examples 100, 131, 136, 147.

Key words that can help inspire you to create your own **toccata** could be, for example: Notes sustained over several bars and changes of harmony, slow, chromatic chord progressions using chromaticism and enharmonic substitution, homorhythmic movement in contrary motion to the melody, interspersed rests, pendulums with auxiliary notes, alternation of cantilena and repeated chords in the hands, stacking up clusters and dismantling them again, three-part chords with movable top voices, parallel fifths ...

2. FIGURES IN THE LEFT HAND

To begin with we'll consider different figures in the left hand, in gentler interludes in a fantasia or a toccata. Often soprano and bass are either predetermined or are contrapuntally interdependent. This leaves us with the question how best to **occupy the left hand**. The following should give you a few ideas on how to form a part for it.

Example 157 shows a cantilena in the right hand on top of chords with changing notes in a pulsing crotchet rhythm in the left hand.

Ex.
157

$\flat$
 $B\flat m$

$F^{(8\#)}$
 3
 $F(add\sharp^8)/A$

3. LAUFWERK UND FIGURATION

Dieses virtuose Trio mag uns als Vorübung zur Fantasie dienen. Ich verwende sequenzierte Figurationen, die harmonisch aus einem Sixte ajoutée-Akkord gewonnen werden. Der Choral wandert hier jedoch phrasenweise vom Sopran in den Alt bzw. Tenor und dann in den Bass. Die durchgehenden Sechzehntel sorgen für schwingenden Puls, die Chromatik im Bass für Dichte und der Lagenwechsel des Cantus firmus für Lebendigkeit. Vergleiche auch Beispiel 149!

3. PASSAGEWORK AND EMBELLISHMENT

This virtuoso trio could be considered a preliminary exercise to a fantasia. I use embellishments of the melody in sequence, that take their harmonic material from a sixte ajoutée chord. The tune is shared phrase by phrase between soprano and alto, on through the tenor and then finally to the bass. The continuous semiquavers provide for a swinging pulse, the chromatic bass for density and the change of voice of the cantus firmus will keep the listeners on their toes. Compare also example 149!

GL 185 *Du hast, o Herr, dein Leben,*
EG 523 *Valet will ich dir geben*

EH 509 *All glory, laud and honour,*
GL 185, EG 523



Ex.
158

22

26

30

rit.

4. FIGUREN DER RECHTEN HAND

Der Cantus firmus in der linken Hand wird mit toccatenhaftem Laufwerk kombiniert.

► Achte also auf ein lockeres und kreisendes Handgelenk, das die immanente Melodie im Laufwerk zu verdeutlichen hilft.

4. FIGURES IN THE RIGHT HAND

Here we're combining the cantus firmus in the left hand with fast, toccata-like passagework.

► Make sure you keep a relaxed, rotating wrist, which will help to bring out the melody nestling amongst the semi-quavers.

GL 267 *O Mensch, beweine deine Sünde groß,* EG 76 und 127

Melody EH 479 *Faith of our fathers,* GL 267, EG 76

6



Ex.
159

In der sich anschließenden Erweiterung dieses Choralvorspiels wird die unterschiedliche Bewegungsrichtung der rechten Hand geübt. Harmonisch benutze ich Ganztonfortschreitung und Vorhalte.

Wenn Du an diesem virtuoson Herangehen Spaß hast, kannst Du auch den Cantus firmus ins Pedal legen und die linke Hand in die Sechzehntelgirlanden der rechten miteinbeziehen.

In the subsequent extension of this prelude we train changing the direction of the semiquavers in the right hand. For harmony I use whole tone steps and suspensions.

If you are having fun with this virtuosity, you can also put the cantus firmus into the pedals and get the left hand to participate in the garlands of the right.



GL 267 *O Mensch, beweine deine Sünde groß*, EG 76 und 127

Melody EH 479 *Faith of our fathers*, GL 267, EG 76

♩ = ca. 72

Ex.
160

Iris Rieg

FEUER UND FARBE

FIRE AND COLOUR

Moderne Choralharmonisierung und freie Improvisation

Modern chorale harmonization and free improvisation

Band 2

Volume 2



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

BA 11240

INHALT

Anmerkungen	11
 I RENAISSANCE	
1. Stilmittel der Renaissance	12
2. Modus und Kirchentonart	15
a. Modus I	15
b. Modus II	15
c. Kadenzen I	16
d. Kantonalsatz	17
e. Modus III: Harmonisierungen modaler Tonleitern ohne Obertasten	17
f. Modale und durmolltonale Bestandteile gemischt	22
g. Modus IV: Vorzeichentabellen und Choralbeispiele	23
h. Modus V: Farben und Charakteristika	25
3. Kadenzen II, Verzierungen und Satztechniken in ausgewählter Literatur	26
a. Notenbeispiele aus der Renaissance	27
b. Notenbeispiele aus dem Frühbarock	34
4. Suite der Renaissance bzw. des Frühbarock	36
a. Suite 1. Satz: Choral	40
b. Suite 2. Satz: kolorierter Sopran, dreistimmig	40
c. Suite 3. Satz: Vorimitation und Fugato	43
d. Suite 4. Satz: kolorierter, vierstimmiger Pedalsatz	45
e. Suite 5. Satz: Fugato und vierstimmiger Tenor-Cantus firmus	47
f. Verwendung von Chromatik in ausgewählter Literatur	48
g. Modale Harmonisierung einer chromatischen Tonleiter	48
h. Suite 6. Satz: chromatische Harmonisierungen eines Cantus firmus in Bass und Tenor	50
 II DAS BAROCKE CONCERTO	
1. Barockes Concerto 1. Satz: schnell	52
2. Barockes Concerto 2. Satz: langsam	55
3. Barockes Concerto 3. Satz: schnell	56
 III DIE KLASSISCHE FRANZÖSISCHE MESSE DES BAROCK	
1. Chorale en taille	59
a. Übung I: vierstimmiger Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal, ohne Verzierungen	59
b. Übung II: fünfstimmiger Plein Chant mit Tenor-Cantus firmus im Pedal, ohne Verzierungen	60
c. Übung III: Verzierungen	62
d. Übung IV: Plein Chant mit kontrapunktischem Motiv	63
e. Chorale en taille à 5 mit Verzierungen	64

2.	Duo	67
3.	Trio en dialogue	69
a.	Übung I: punktierter Rhythmus mit diatonischem Motiv; zwei- bis dreistimmig; manualiter	70
b.	Übung II: Choralmotive fugiert, dreistimmig	70
c.	Übung III: einfache Dialogform mit Choralmotiv, dreistimmig; auf zwei Manualen und Pedal	71
d.	Trio en dialogue: anspruchsvolle Dialogform mit Choralmotiv in punktiertem Rhythmus; auf drei Manualen und Pedal	72
4.	Dialogue sur les Grands Jeux	74
5.	Fugue	77
a.	Übung I	77
b.	Übung II zu <i>Fugue sur les Jeux d'anches</i>	78
c.	Fugue à 5	79
6.	Dialogue sur la Trompette et Cromorne	81
7.	Tierce en taille	83

IV DIE FRANZÖSISCHE MODERNE SUITE AUF GRUNDLAGE EINES CHORALS

1.	Suite française moderne: 1. Satz	85
a.	Plein Chant	85
b.	Grave	86
c.	Plein Jeu à la française	87
2.	Suite française moderne: 2. Satz	89
a.	Tierce en taille et Récit de Cromorne	89
b.	Cantilène	91
c.	Duo en canon	93
d.	Petit Plein Jeu	95
3.	Suite française moderne: 3. Satz	96
a.	Flûte d'Écho	96
b.	Übung zu <i>Plainte</i>	97
c.	Plainte	100
d.	Offertoire	102
4.	Suite française moderne: 4. Satz	105
a.	Tierce en taille	105
b.	Récit en taille	107
c.	Scherzo	109
d.	Plein Jeu	113

V ROMANTISCHE HARMONISIERUNG

1.	Romantische Akkordik I	114
2.	Sequenzen	118
3.	Romantische Akkordik II: chromatisches Auseinanderstreben doppelter Akkordtöne	120

4. Sukzessiv progressivere Harmonisierung anhand einer Choralzeile	122
5. Romantische Akkordik III: Tonrepetitionen und chromatische Basslinie	123
6. Romantische Akkordik IV: Vorhaltsbildung und chromatische Rückung	124
7. Moderne Romantiker	125

VI HARMONISIERUNG NACH MAX Reger

1. Regerharmonik I: Auszüge aus den Choralvorspielen	126
2. Regerharmonik II: Der 100. Psalm	131
3. Regerharmonik III: zehn Harmonisierungen derselben Choralzeile	134

VII ZEITGENÖSSISCHE HARMONISIERUNG FRANZÖSISCHER ART

1. Akkordkombinationen, Nonenakkord, Quintalteration und Tritonusbezug	139
a. Akkordkombinationen	139
b. Nonenakkord	140
c. Alterierte Quinte	141
d. Tritonusbezug von Grundakkorden	142
e. Tritonusbezug von Septakkorden	142
2. Begleitende Sixte ajoutée-Akkorde	143
3. Begleitende übermäßige Akkorde bzw. Undezimenakkorde	145
4. Begleitende Terzquartakkorde	146
5. Begleitende Septnonakkorde in Dur	146
6. Begleitende Sekundakkorde	147
7. Begleitende Nonenakkorde	147
8. Septakkorde im Abstand eines Tritonusintervalls	148
9. Mollakkorde im Abstand einer kleinen Terz	149
10. Mollakkorde mit großer Septime	150

VIII CHORALVARIATIONEN NACH MARCEL DUPRÉ

1. Thema	151
2. Tenor-Cantus firmus	152
3. Oktavkanon	152
a. Oktavkanon einfach harmonisiert	152
b. Oktavkanon anspruchsvoller harmonisiert	156
c. Oktavkanon sehr anspruchsvoll harmonisiert	156
4. Chromatisches Scherzo I	158
5. Tanz	159

6.	Chromatisches Scherzo II	159
7.	Chromatisches Scherzo III	161
8.	Pentatonisches Scherzo	162
9.	Quart- und Quintkanon I	163
10.	Quart- und Quintkanon II	165
11.	Quart- und Quintkanon III	166
12.	Zweistimmige Kanonstudien	169
13.	Sekundkanon im Dupré-Stil	171
14.	Fugato	172
15.	Toccata	175
16.	Toccata à la française	180
 IX GREGORIANISCHES VORSPIEL UND CHORALSTEIGERUNGSFUGE		
1.	Vorspiel zum Introitus I mit moderner Harmonisierung	182
2.	Choralsteigerungsfuge als Introitus II oder zum Offertorium	185
 X ORGELSYMPHONIE		
1.	Grundsätzliche Überlegungen vorab	191
2.	Baustein I: kurze Themen und ihre Kombination	193
	a. 1. Satz: Allegro	196
	b. 2. Satz: Andante	198
	c. 3. Satz: Scherzo	200
	d. 4. Satz: Finale	202
	e. Bass-Cantus firmus	204
	f. Sopran-Cantus firmus	208
	g. Alt-Cantus firmus	209
3.	Baustein II	213
	h. Tenor-Cantus firmus	215
4.	Baustein III: entspannende Elemente	219
5.	Baustein IV: Klang und Lage	220
 XI FINALE		
1.	Liedauswahl	223
2.	Notenempfehlungen	224
3.	Buchempfehlungen	225
4.	Dank	225
5.	Verzeichnis der Rechteinhaber	225
6.	Quellenangabe der zitierten Werke	226

VII ZEITGENÖSSISCHE HARMONISIERUNG FRANZÖSISCHER ART

1. Fingerübung I

Üben wir diese pianistische Figur in beiden Händen in verschiedenen Tempi, Artikulationen und in unterschiedlichen Tonarten.

? Fallen Dir ähnliche Figurationen ein, die harmonisch interessant und unkonventionell gestaltet sind?



Ex.
98

C *simile* $\frac{As}{Ab}$
 7 $\frac{H}{B}$
 13 $\frac{f}{Fm}$ $\frac{As}{Ab}$ $\frac{Fis}{F\#}$ $\frac{D^v}{G^0}$ $\frac{G}{G}$
 19 $\frac{c}{Cm}$ $\frac{e}{Em}$ $\frac{H}{B}$ $\frac{a}{Am}$ $\frac{a}{Am}$ etc.

2. Fingerübung II

Wir gesellen eine Melodie hinzu und beziehen beide Manuale mit ein.



Ex.
99

GL 243, EG 30 *Es ist ein Ros entsprungen*

C $\frac{As}{Ab}$

VII CONTEMPORARY HARMONIZATION IN FRENCH STYLE

1. Finger exercise I

Let's practice this pianistic figure in both hands at different tempos and articulations, and in different keys.

? Can you think of similar figurations that you can create that are harmonically interesting and unconventional?

2. Finger exercise II

Let's add a melody and try two manuals as well.

EH 21 *A great and mighty wonder*

8

H B Fis F# D D^v C⁰ H B e Em D^v C#⁰ G etc.

3. Fingerübung III

Nun kommt das Pedal mit dem Cantus firmus hinzu.

3. Finger exercise III

Now the pedal is added with the hymn tune.

GL 243, EG 30 *Es ist ein Ros entsprungen*EH 21 *A great and mighty wonder*

Cantus firmus

Ex.
100

7

etc.

1. AKKORDKOMBINATIONEN, NONENAKKORD, QUINTALTERATION UND TRITONUSBEZUG

a. Akkordkombinationen

Akkordkombinationen sind ein wunderbares Mittel, um interessante Harmonien zu finden. Die chromatisch geführte Sequenz im zweiten Teil von Bsp. 101 endet jeweils in zwei gleichzeitig erklingenden Harmonien, die im Tritonusabstand zueinanderstehen.

⇒ Ich verweise hierzu auf Bd. 1, Kap. III/6.

1. CHORD COMBINATIONS, NINTH CHORDS, FIFTH-ALTERATIONS, TRITONE-RELATIONS

a. Chord combinations

Chord combinations are a wonderful way to find interesting harmonies. The chromatic sequence in the second part of ex. 101 ends in two simultaneously sounding harmonies, which are in tritone distance to each other.

⇒ I also refer you to Vol. 1, Chap. III/6.

Ex.
101

1. Kombination zweier Durakkorde im Tritonusabstand /
Combination of two major chords at the distance of a tritone

$\frac{6}{E+B^5}$ $\frac{6}{D+As^5}$
 $E+Bb(add^6)$ $D+Ab(add^6)$

2. Kombination von Dur- und Mollakkord im Tritonusabstand /
Combination of major and minor chord at the distance of a tritone

$\frac{E^7+b}{E^7+Bbm}$ $\frac{Es^7+a}{Eb^7+Am}$

b. Nonenakkord

Die Verwendung des Nonenakkordes in Dur bzw. die Kombination eines Grundakkordes in Dur mit seiner Dominante in Moll, z.B. C-Dur + g-Moll, ist harmonisch sehr ergiebig.

⇒ Siehe Bsp. 112 und auch Bd. 1, Bsp. 130

b. Ninth chord

The use of ninth chords in major, or the combination of a tonic chord in major with its minor dominant chord, e.g. C major + G minor, is harmonically very productive.

⇒ See ex. 112 and also Vol. 1, ex. 130

Ex.
102

$\frac{C+g}{C+Gm}$ $\frac{Es+b}{Eb+Bbm}$ $\frac{Fis+cis}{F\#+C\#m}$

dieselben Harmonien umspielt / the same harmonies ornamented

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

frei auf GL 318/EG 99 angewendet / freely applied to EH 177



c. Alterierte Quinte

Bereits bei Komponisten der Spätromantik war die **tiefalterierte Quinte** eines Septakkordes sehr beliebt. In meinem Beispiel tritt sie im Quintfall auf.

Integriere sie dann in Deine Improvisation, wenn z. B. ein **dominantisches Verhältnis** zweier Akkorde besteht.

Die **hochalterierte Quinte** hingegen klingt mit denselben Akkorden wesentlich dissonanter.

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. I/18.

GL 318, EG 99 *Christ ist erstanden*

c. Altered fifth

The **lowered fifth** of a seventh chord was already very popular with composers of the late Romantic period. In my example, it occurs in falling fifths.

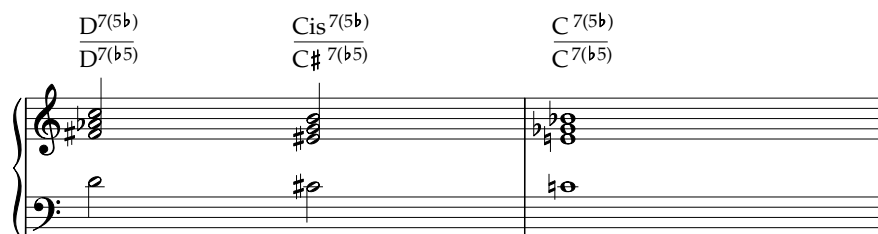
Integrate them into your improvisation if, for example, there is a **dominant relationship** between two chords.

The **augmented fifth**, on the other hand, sounds much more dissonant with the same chords.

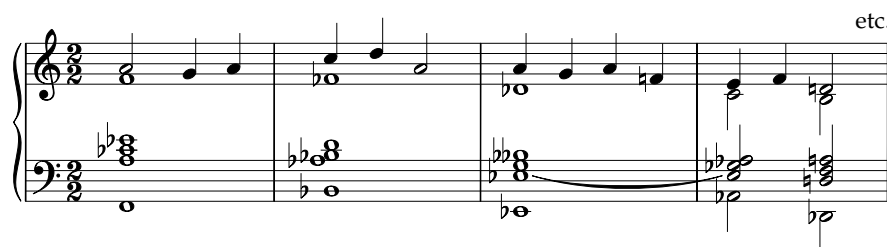
⇒ See also Vol. 1, Chap. I/18.

EH 177 *Christ, upon the mountain peak*

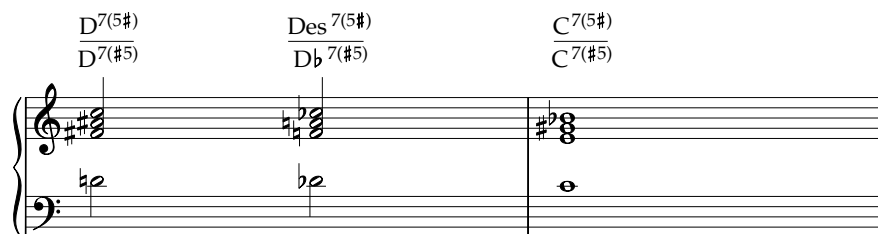
1. Mit tiefalterierter Quinte / 1. With diminished fifths



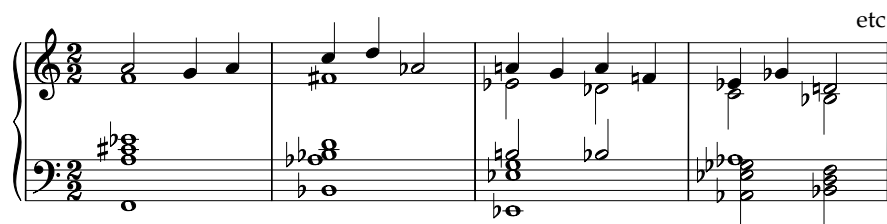
c.f. GL 318/EG 99/EH 177



2. Mit hochalterierter Quinte / 2. With augmented fifths



c.f. GL 318/EG 99/EH 177



Ex.
103

d. Tritonusbezug von Grundakkorden

Da in zeitgenössischer Orgelliteratur der Tritonus eine immens wichtige Rolle spielt, übe ich im Legato einander folgende Durakkorde, die im Tritonusbezug zueinander stehen.

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. III/6.a.



Ex. 104



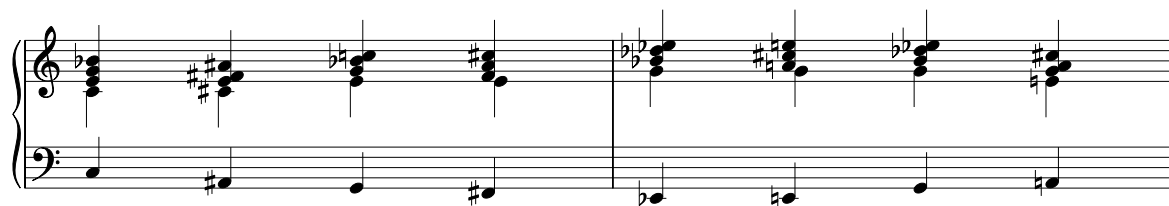
e. Tritonusbezug von Septakkorden

Gemeinsame Töne schaffen eine enge Verbindung zwischen kontrastierenden Akkorden. Dichtes Legatospiel und ein **Voraus hören der Harmonien** schaffen zusätzlich eine mystische Atmosphäre. Dazu wechseln zwei Septakkorde in Dur einander im Tritonusabstand ab.

⇒ Siehe auch Bsp. 114 und Bd. 1, Kap. III/6.e.



Ex. 105



d. Tritone reference of basic chords

Since the tritone plays an immensely important role in contemporary organ literature, I practice the following major chords in the legato, which are at a distance of tritone from one another.

⇒ See also Vol. 1, Chap. III/6.a.

e. Tritone reference of seventh chords

Common tones create a close connection between contrasting chords. Dense legato playing and an **advance hearing of the harmonies** create a mystical atmosphere. In addition, two seventh chords in major alternate with each other in tritone pitch.

⇒ See also ex. 114 and Vol. 1, Chap. III/6.e.

GL 516 *In paradisum deducant te angeli*GL 516 *In paradisum deducant te angeli*

Ich experimentiere musikalisch weiter anhand folgender Elemente:

- übermäßige Akkorde
- Kombination eines verminderten Akkordes mit einem Quartsextakkord in Moll/Sextakkord in Moll
- Chromatik
- Verfremdung der Melodie
- Verwendung nebeneinanderliegender Durakkorde

⇒ Siehe auch Bd. 1, Kap. III/6. und 7.

I experiment musically with further elements:

- augmented chords
- the combination of diminished chords and minor second-inversion chords/minor sixth chords
- chromatics
- alterations of the melody
- use of major chords next to each other

⇒ See also Vol. 1, Chap. III/6. and 7.

X ORGELSYMPHONIE

1. GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN VORAB

Zunächst möchte ich folgende Gedanken zur Disposition stellen:

Als Musizierende des 21. Jahrhunderts haben wir meines Erachtens zwei Aufgaben: Einerseits Traditionen zu pflegen, andererseits Neues zu entwickeln und zu Gehör bringen. Wir wissen, dass in der Sonatenform kontrastierende Themen einander gegenübergestellt, verarbeitet und kombiniert werden. Es sind uns auch die Ausmaße eines Symphoniesatzes mit Elementen von Toccata, Fuge, Scherzo und Tanz bekannt. Doch was macht ein musikalisches Werk zu einem zeitgenössischen bzw. wo sehen wir in ihm Neuerung? Wo in der musikalischen Praxis hat es seine Berechtigung? Wie definieren wir unseren Anspruch an seinen Inhalt? Ist es nur dem Konzert vorbehalten oder kann es einen Platz im liturgischen Dienst finden? Wie grenze ich seine Struktur zur Form beispielsweise einer Toccata ab, oder verschwimmen die Unterschiede gar?

Machen wir uns bewusst, dass sich Musik, wie das Leben selbst, in einem **Auf und Ab** befindet. Spannung steigt und nimmt wieder ab. Gegensätze tun sich auf und verbinden sich. Einem lautstarken Ausbruch folgt inniges Nachsinnen und so fort. Der dabei erkennbare **rote Faden** ist zum einen unsere individuelle Musikerpersönlichkeit, die authentisch inspiriert agiert und im besten Fall einen unverwechselbaren Personalstil zeigt, zum anderen strukturieren die zurechtgelegte **Form**, die vorbereiteten **Registerkombinationen**, die zeitliche Ausdehnung des Satzes oder das **liturgische Geschehen** unser Tun.

Eine große Hilfe beim Improvisieren einer Symphonie ist das Erstellen einer **grafischen Notation** bzw. eines festen Ablaufes, der einen durch die Sätze führt. Grundsätzlich unterstützen folgende Fragen die eigene Positionierung: Wie könnte eine zeitgenössische bzw. Dir adäquate Version des 1. Satzes aussehen? Wie weit dürfen die traditionellen Parameter, wie z. B. das Tonartenverhältnis der Hauptthemen, abgeändert oder sogar ins Gegenteil verkehrt werden? Wann fangen Paraphrase, Hommage oder gar Karikatur an, und wann hört die museale Stilkopie in traditionellem Gewand auf? Bewegen wir uns auf tonaler Basis und hat stilgerechte Modulation noch ihre kompositorische Berechtigung? Wie klar müssen die Themen voneinander abgegrenzt sein, damit

X ORGAN SYMPHONY

1. BASIC CONSIDERATIONS IN ADVANCE

First of all, I would like to put up some thoughts for discussion:

As musicians of the 21st century, I think we have two tasks: on the one hand to cultivate traditions, on the other hand to develop something new and make it heard. We know how a sonata movement is structured, how contrasting themes are juxtaposed, processed and combined. We are also familiar with the dimensions of a symphony movement and that it contains elements of toccata, fugue, scherzo, dance, etc. But what makes a musical work modern, or where do we see innovation in it? Where in musical practice is it justified? How do we define our demands on its content? Is it reserved only for concert or can it find a place in liturgical service? How do I define, for example, its distinction from the toccata? Or do the forms blur together?

Let us remember that music, like life itself, has **ups and downs**. Tension ebbs and flows. Opposites open up and unite. A vociferous outburst is followed by deep contemplation and so on. The **thread** that runs through it is, on the one hand, our individual musical personality, which acts authentically inspired and in the best case shows an unmistakable personal style, on the other hand, we have the arranged **form**, the prepared **registrations**, the temporal extension of the movement or the **liturgical events** structure our actions.

A great help in improvising a symphony is to invent your own **graphical notation** or a timetable that guides you through the movements. Basically the following questions support your positioning: What could a contemporary or adequate version of the 1st movement look like? To what extent may the traditional parameters such as the key relationship of the main themes be changed or even reversed? When do paraphrase, homage or even caricature begin and when does the museum-style pastiche end? Are you moving on a tonal basis and does stylistic modulation still have its justification? How clearly must the themes be separated from each other, so that the listener perceives them and even recognizes them? Do enthusiasm and desire for virtuosity determine the first movement or do I purposely provoke with contrary statements? Am I serving the **expectations of my audience** or am I avoiding this? What about the formal proportions

der Hörer sie wahrnimmt und sogar wiedererkennt? Bestimmen Spielfreude und Willen zur Virtuosität den 1. Satz oder provoziert man absichtlich mit gegenteiligen Aussagen? Bediene ich die **Hörerwartung meines Publikums** oder vermeide ich genau dies? Wie steht es mit den formalen Proportionen innerhalb des 1. Satzes, und gibt es allgemeingültige Aussagen hierzu? Hilft es, Literaturbeispiele zu durchforsten, oder ersticke ich dadurch eigene Ideen und meinen Mut zur Unkonventionalität?

Mir persönlich hilft die Vorstellung des bildhaften und fantasiereichen **Geschichtenerzählens**: Etwas Interessantes ist passiert und ich möchte es mitteilen. Das Gegenüber fragt nach, man beleuchtet das Geschehene anders, gerät beim Erzählen in Fahrt, sieht humorvolle oder tragische Komponenten und kommt letztendlich vielleicht zur Ersteinschätzung, quasi der Reprise, zurück.

Solch **innere Dramaturgie** lässt sich sowohl auf den 1. Satz als auch auf die Abfolge der Sätze übertragen. Wie immer gilt: Es ist Deine Gewichtung, und Deine Entscheidung ist alles, was zählt.

Kennst Du die Erfahrung, wie spannend es ist, einem Kind dabei zuzuschauen, wie es nachdenkt? Fällt Dir Musik ein, die einen kreativen Entstehungsprozess derart plastisch miterleben lässt, dass man beim Üben immer wieder mit energetisch niedrigem Anfangslevel starten muss, um dem Hörer das Miterleben dieser in Bann ziehenden Steigerung zu ermöglichen?

Ich denke dabei an späte Orgelwerke von **Franz Liszt** oder an rekonstruierte Improvisationen von **Charles Tournemire** oder **Pierre Cochereau**.

Mein Ziel, mein roter Faden zur Gestaltung des 1. Satzes ist: Erzähle eine Geschichte, die mit Dir persönlich zu tun hat! Sie kann kurz oder lang sein, pathetisch oder trocken, skandalös provozierend oder mehr dem bodenständigen Alltag verhaftet. Beschäftigt sie Dein Gemüt, wird sie nicht langweilig klingen!

Nachdem Du den Aufbau Deiner Großform festgelegt hast, ist es sinnvoll, den jeweiligen Tonartenverlauf und die ungefähre Länge der einzelnen Sätze zu bestimmen. Wie wäre es z. B. mit Harmonien im Abstand einer kleinen Terz, die die Gesamtanlage strukturieren?

Haben reine Grundakkorde noch ihre Daseinsberechtigung oder reichere ich jeden Akkord mit Nebennoten an und benutze gar Cluster?

Stehen Dir eine Setzeranlage und ein Schwellwerk zur Verfügung, lohnt sich die sorgfältige Einprogrammierung eines bruchlosen Crescendos bzw. Decrescendos, da diese auch im liturgischen Kontext hervorragende Dienste leisten. Im Gegensatz dazu besteht eine besondere Herausforderung darin, manuell organisch auf- und abzuregistrieren. Dies muss richtiggehend ge-

in the first movement and are there any general statements about this? Does it help to sift through literature examples or do I thereby suffocate my own ideas and my courage for unconventionality?

The idea of pictorial and imaginative **storytelling** helps me personally: something interesting has happened and I want to share it. The other person inquires, lighting up what has happened in a different way. One gets going while narrating, sees humorous or tragic components and eventually comes back to the first estimate, the *reprise*.

Such **inner dramaturgy** can be transferred to the first movement as well as to an order of movements. As always: it is your weighting and your decision matters.

Do you know the experience of how exciting it is to watch a child's thinking? Do you find music that allows you to experience the process of creation so vividly that you have to start practicing with energetically low initial levels in order to enable the listener to experience this captivating increase?

I am thinking of late organ works by **Franz Liszt** or of reconstructed improvisations by **Charles Tournemire** or **Pierre Cochereau**.

My goal, my red thread for the creation of the first movement is: tell a story that has to do with you personally! Whether short or long, pathetic or dry, scandalously provocative or more attached to the down-to-earth everyday life. If it occupies your mind, it won't sound boring!

After you have determined the structure of your large form, it makes sense to determine the key progression and the approximate length of the individual movements. How about, for example, harmonies in third relationships that organize the entire system?

Do simple root position chords still have their right to exist or do I enrich every chord with side notes and even use clusters?

If you have a setting system and a swell at your disposal, it is worthwhile to carefully program in an uninterrupted crescendo or decrescendo, as these also provide excellent service in the liturgical context. A special challenge is the manual organic registration. This must be practiced thoroughly to keep your improvisational flow stable.

If one observes excellent improvising players, their extremities are usually all in constant, almost sporty action.

Do you rather choose mixtures of German sound characteristics or do you prefer French-style reeds as your sonic crown?

What do you find to be the ultimate emotional enhancement: a furious toccata with cantus firmus in the

übt werden, damit Dein improvisatorischer Spielfluss stabil bleibt.

Beobachtet man hervorragend improvisierende SpielerInnen, sind deren Extremitäten zumeist alle in ständiger, sportiver Aktion.

Wählst Du als Klangkrone Mixturen deutscher Klangcharakteristik oder doch lieber Zungenregister nach französischem Vorbild aus?

Was empfindest Du emotional als eine ultimative Steigerung: Eine furiose Toccata mit Cantus firmus im Bass oder doch eher eine intellektuell-disziplinierte und schnörkellose Steigerungsfuge, die erst im Verlauf an Tempo gewinnt?

Darf ein virtuoser kräftiger Satz auch im verhuschten Pianissimo verklingen?

So, wie es langsame Introduktionen, ja, ein zaghaftes Annähern im Eröffnungssatz einer Symphonie gibt, kann ich ebenso auch mit der Tür ins Haus fallen und direkt in mein Hauptthema einsteigen.

Spannung wird durch Gegensätze erzeugt, abrupt gespielt oder sukzessiv vorbereitet. Sie entsteht durch **Abwechslung**. Es ist in der Improvisation legitim, sich mit Stichworten oder -noten schriftlich einen Ablaufplan zurecht zu legen, aus dem die Hauptthemen und ihre Registrierung hervorgehen. Mit dieser Freiheit können wir uns dann musikalischem Fluss öffnen und Inspiration strömen lassen.

Sammeln wir – neben unseren Chormelodien – eigene, **nichtliturgische Themen**, die in gegenseitigem Kontrast stehen und doch miteinander kombinierbar sind. Schreiben wir sie nieder, drehen, wenden und verarbeiten wir sie.

Doch was macht ein Thema zu einem guten, brauchbaren Thema und hat es immer auch eine melodische Komponente? Kann der Extrakt eines Themas auch nur dessen prägnante Harmonik sein, so wie in Bsp. 165 die Abfolge C-Dur, fis-Moll, Es-Dur? Sind die charakteristischen Attribute der Themen in der Verarbeitung gegenseitig austauschbar und wieviel dürfen sie davon einbüßen, um erkennbar zu bleiben?

2. BAUSTEIN I: KURZE THEMEN UND IHRE KOMBINATION

Ich liste im Folgenden unterschiedliche Themen und ihre Kombinationen auf. Dabei birgt jedes Thema genug Inhalt, um für sich allein zu existieren und ist trotzdem mit anderen kombinierbar.

bass, or rather an intellectually disciplined, pure and straightforward hymnal fugue that only gains speed as the piece progresses?

May a virtuosic, powerful movement also fade away with a hushed pianissimo?

Just as there are slow introductions or timid approaches in the opening movement of a symphony, I can come straight to the point and go directly into my main theme.

Tension arises from opposites, abruptly played or successively prepared. It results from **variety**. In improvisation it is legitimate to draw up a timetable in writing with keywords or notes, showing the main themes and their registration. With this freedom we can then surrender to musical flow and inspiration.

Apart from our chorale melodies, we collect our own, **non-liturgical themes** that contrast with each other and yet can be combined. Let's write them down, rotate, turn and process them.

But what makes a theme a good and useful theme, and does it always have a melodic component? Can the essence of a theme be only its concise harmony, as in ex. 165 the sequence C major, F-sharp minor, E-flat major? Are the characteristic attributes of the themes interchangeable during processing and how much may they lose in order to remain recognizable?

2. MODULE I: SHORT THEMES AND THEIR COMBINATION

In the following I list different themes and their combinations. Each theme has enough content to exist on its own, but can still be combined with others.

Mein Rat

Halte Deine **Themen prägnant**. Bedienst Du Dich einer Choralzeile, extrahiere ein griffiges Motiv. Mit zunehmender Spielerfahrung gewinnen die Themen an Raum. Allerdings steigt dann auch die Gefahr des „Organistenzwirns“. Also: **Fasse Dich kurz!**

My advice

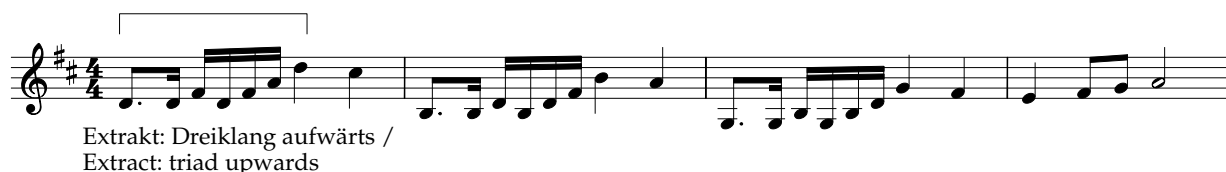
Keep your **themes concise**. If you use a chorale line, extract a catchy motif. With increased experience, the themes gain space. However, the danger of taxing the patience of your audience increases as well. So: **make it short!**

1. Thema in D-Dur, fanfarenartig, prägnante Artikulation, aufwärts gerichtet, harmonisch traditionell

1st theme in D major, fanfare-like, concise articulation, upwards, harmonious traditional

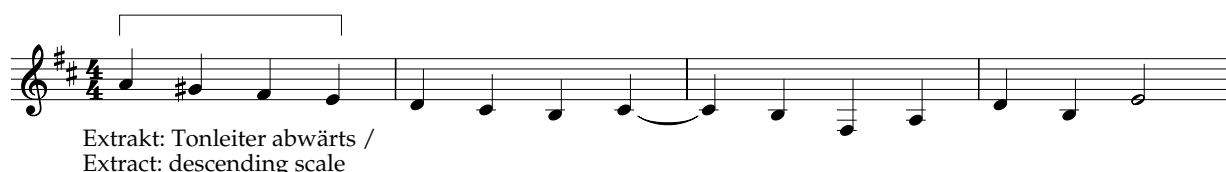


Ex.
164



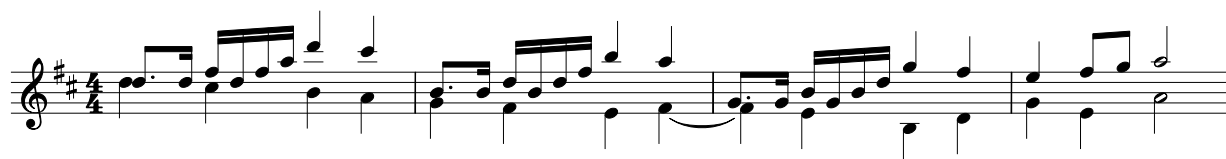
2. Thema in A-Dur, linear geführt, dichte Artikulation, diatonisch abwärts gerichtet, harmonisch traditionell

2nd theme in A major, linearly guided, dense articulation, moving diatonically downwards, harmonious traditional



Kombination beider Themen in der Grundtonart

Combination of both themes in the basic key



Rückgrat und Gemeinsamkeit beider nun folgender Themen bilden der Vierertakt und ein mit Nebennoten angereicherter C-Dur-Akkord. Der jeweilige Extrakt erleichtert es, sie zu memorieren, voneinander zu unterscheiden und durchzuführen.

The backbone and common ground of the two themes that follow are the quadruple time and the enriched C major chord. The respective extract makes it easier to memorize them, to distinguish them from each other and to perform them.

1. Thema: Töne der Bluestonleiter auf c: auftaktig, weicher Rhythmus, Wellenbewegung

1st theme: notes of the blues scale on C: upbeat, soft rhythm, wave movement



Ex.
165

Extrakt: Triolen aus C-Dur, fis-Moll, Es-Dur /
Extract: triplets of C major, F-sharp minor, E-flat major



2. Thema: Repetitionen, volltaktig, insistierender Rhythmus

2. theme: repetitions, full bar, insistent rhythm

Extrakt: punktierte Tontraube in Moll /
Extract: dotted cluster in minor



Kombination beider Themen auf zwei Manualen, verschieden registriert



Pentatonisches Spiel auf den Obertasten wird mit Tönen der dorischen Leiter kombiniert. Transponiere die Themen, augmentiere das 2. Thema und verbinde es mit dem originalen 1. Thema. Vertausche die Hände. Lege ein Thema ins Pedal oder verdopple es in Quinten. Agiere wie ein **spielfreudiger Entdecker**, der einen spannenden Baukasten erkundet!

Combination of both themes on two manuals with different stops

Pentatonic play on the black keys is combined with notes from the Dorian scale. Transpose the themes, augment the second theme and connect it to the original first theme. Switch hands. Put a theme in the pedal or double it in fifths. Act like a **playful explorer** with an exciting construction kit!

1. Thema: reperiessiv-staccato, pentatonisch in Des, aufgeregter Charakter

Extrakt: schnelle Tonrepetition /
Extract: fast repeated notes



2. Thema: Liegetöne, aufwärtsgerichtet, lyrisch verhalten, in As-Dorisch

Extrakt: Liegetöne /
Extract: sustained notes



Kombination beider Themen mit unterschiedlicher Artikulation



Die Anzahl der einzelnen Sätze einer Orgelsymphonie sowie ihr jeweiliger Charakter wurden in der jüngeren Vergangenheit variabel behandelt. Bei Charles Marie Widor's komponierten Symphonien finden sich fünf- bis sechssätzliche Anlagen, bei denen von Louis Vierne zumeist fünf Sätze. Charles Tournemire's *Symphonie sacrée* besteht aus nur einem, dafür über zwanzigminütigen Satz, der in die unterschiedlichsten Abschnitte gegliedert ist. Da es sich in unserem Fall um Improvisation und nicht um Komposition handelt, gehe ich im Folgenden von insgesamt vier Sätzen aus.

Will man diese vier Sätze einer improvisierten Orgelsymphonie möglichst kontrastreich gestalten, und legt

Combination of both themes with different articulation

The number of individual movements of an organ symphony, as well as their respective character, has been treated variably in the recent past. Charles Marie Widor's symphonies are in five to six movements, those of Louis Vierne mostly in five. Charles Tournemire's *Symphonie sacrée* consists of only one movement, lasting over twenty minutes, which is divided into a wide variety of sections. Since in our case we are dealing with improvisation and not composition, I will assume a total of four movements in the following.

If one wishes to make these four movements of an improvised organ symphony as rich in contrast as possible, and if one bases the overall arrangement on a virtuo-



Ex.
166a

man der Gesamtanlage ein virtuosos Finale als 4. Satz zu Grunde, bieten sich für die Konzeption der anderen drei Sätze mehrere Möglichkeiten an:

- a. Einem schnellen Satz folgt ein langsamer Satz bzw. umgekehrt.
- b. Einem Satz in moderatem Tempo folgt ein etwas schnellerer Satz als allmähliche Steigerung dessen oder umgekehrt.
- c. Das Tempo wird innerhalb eines Satzes verlangsamt oder gesteigert oder sogar abrupt ein neues schnelleres oder langsames Tempo angestrebt.

Zunächst folgt in Stichworten ein Entwurf, der mit einem schnellen Satz beginnt: 1. Satz: schnell (Allegro), 2. Satz: langsamer (Andante), 3. Satz: schnell (Scherzo), 4. Satz: noch schneller (Finale).

a. 1. Satz: Allegro

- langsame Introduction mit Hinführung zum 1. Thema
- Verarbeiten des Themas in verschiedenen Tonarten
- Weiterentwicklung und Veränderung der Originalgestalt, Verfremdung des Themas, stilistische Freiheiten oder Brüche
- Modulation zum 2. Thema, das zum 1. Thema kontrastiert und in anderer Tonart steht, vorzugsweise in der Dominante oder in Moll
- Verarbeiten des 2. Themas
- Wiederkehr des 1. Themas
- Wiederkehr des 2. Themas in Tonart des 1. Themas
- Schlussteil, der auch im *pp* oder im Lento möglich ist, z. B. als Rahmen zur langsamen Introduction

Eine im Tempo anders angelegte Disposition findet man bei Pierre Cochereaus *Symphonie en improvisation* (Paris, 1963) und *Symphonie improvisée* (Boston, 1956) sowie Marcel Dupré *Symphonie en sol mineur pour Orgue et Orchestre*, op. 25: 1. Satz: langsam, 2. Satz: schnell, 3. Satz: langsam, 4. Satz: schnell.

Den 1. Satz der eben benannten improvisierten, viersätzigen Symphonien begann Cochereau in langsamem Tempo und ließ dann ein virtuosos Scherzo als 2. Satz folgen. Das Lento bzw. Adagio des 3. Satzes wurde von einer virtuosos Final-Toccata als 4. Satz abgelöst.

⇒ Beachte, dass ursprüngliche Formen der Sinfonie längst modifiziert wurden. Unsere heutigen Freiheiten in Bezug auf Aufbau, Länge, Tonartenverhältnis, Festlegung der Tempi und Charaktere der einzelnen Sätze eröffnen zwar musikalisch und formal neue Wege, fordern aber Überlegungen zur Einhaltung der Großform, zur Beziehung der Bestandteile untereinander usw. ein.

so finale as the fourth movement, there are several possibilities for the conception of the other three movements:

- a. A fast movement is followed by a slow movement or vice versa.
- b. A moderate tempo movement is followed by a somewhat faster movement as a gradual increase, or vice versa.
- c. The tempo is slowed down or increased within a movement or even abruptly a new faster or slower tempo is aimed at.

First of all, here is an outline in key words, beginning with a fast movement: 1st movement: fast (Allegro), 2nd movement: slower (Andante), 3rd movement: fast (Scherzo), 4th movement: even faster (Finale).

a. 1st movement: Allegro

- slow introduction with a transition to the **first theme**
- processing of the theme in different keys
- further development and change of the original form, alteration of the theme, stylistic freedoms or breaks
- modulation to the **2nd theme**, which contrasts with the 1st theme and is in a different key, preferably in the dominant or in minor
- development of the 2nd theme
- **reprise of the 1st theme**
- **reprise of the 2nd theme** in the key of the 1st theme
- **final part** that is also possible in *pp* or lento, e. g. as a frame to a slow introduction

A different tempo disposition can be found in Pierre Cochereau *Symphonie en improvisation* (Paris, 1963) and *Symphonie improvisée* (Boston, 1956), as well as Marcel Dupré *Symphonie en sol mineur pour Orgue et Orchestre*, op. 25: 1st movement: slow, 2nd movement: fast, 3rd movement: slow, 4th movement: fast.

Cochereau began the first movement of the improvised four-movement symphonies just named in slow tempo and then let a virtuosos scherzo follow as the second movement. The Lento or Adagio of the 3rd movement was followed by a virtuosos final toccata as the 4th movement.

⇒ Note that the original forms of the symphony in classical music, have long been modified. Our current freedom with regard to structure, length, key relationship, determination of tempos and characters of the individual movements opens up new musical and formal avenues, but it calls for consideration of the observance of the larger form, the relationship between the components, etc.