

Andreas Ostheimer

# **Einfache Intonationen**

**Ein Arbeitsheft  
für Unterricht und Praxis  
mit kurzen und einfachen Intonationen  
zu allen Melodien des  
neuapostolischen Gesangbuchs**

## Vorwort

Dieses Heft soll ein Arbeitsheft sein, das sowohl im Orgelunterricht, in Orgelseminaren oder im Selbststudium verwendet werden kann als auch in der Praxis bei der Begleitung auf der Orgel.

In der Einleitung werden in einfachen Schritten Hilfestellungen gegeben, wie man sich das Intonieren aneignen kann. Ausgangspunkt ist dabei die Funktion einer Intonation im Gottesdienst. Entlang verschiedener Modelle werden unterschiedliche Techniken vorgestellt, dabei auch in die Grundlagen des dreistimmigen Satzes, der Kadenzlehre und des einfachen Kontrapunkts eingeführt.

Im Hauptteil sind zu allen Melodien des neuapostolischen Gesangbuchs eine oder mehrere kurze und einfache Intonationen enthalten, die alle den Modellen der Einleitung zugeordnet sind. Der Hauptteil ist damit eine einzige Beispielsammlung für die erklärten Techniken. Außerdem ist er ein Repertoire, das auch im praktischen Orgelspiel helfen kann, schnell und einfach eine Intonation für eine Melodie bereit zu haben. Weitere einfache Intonationen sind auch in den „99 leichten Orgelsätzen zum neuapostolischen Gesangbuch“<sup>1</sup> enthalten.

Im Anhang sind daher verschiedene Verzeichnisse gegeben, die alle Intonationen nach Modellen sortiert auflisten sowie alle Lieder des Gesangbuchs mit den hier und in den 99 Alternativsätzen enthaltenen Intonationen verbinden.

Alle Intonationsmodelle sind ohne Ausnahme auch zu und mit den Begleitsätzen des offiziellen Orgelbuchs zum Gesangbuch der Neuapostolischen Kirche<sup>2</sup> zu realisieren. Die Beispiele wurden alle auf Basis der „99 leichten Orgelsätzen zum neuapostolischen Gesangbuch“ erstellt. Zur Arbeit mit diesem Heft ist die Anschaffung der „99 leichten Sätze“ nicht notwendig.

---

1 99 leichte Sätze zum neuapostolischen Gesangbuch, Nürtingen (Edition Punctum Saliens) 2008.

2 Orgelbuch zum Neuapostolischen Gesangbuch Bd. 1 und 2, hrsg. von der Neuapostolischen Kirche International, Frankfurt / Main (Verlag Friedrich Bischoff) 2004.

## Reduktion von vier auf drei Stimmen

Jede Improvisationslehre beginnt im Grunde an einer fertigen Komposition, die ein Muster, ein Modell bietet.

Der erste Schritt in diesem Arbeitsheft ist nichts anderes. Um sich von einem gedruckten Notenbild frei zu machen, sollte man es als Ausgangspunkt für eigene kleine Variationen nehmen. Man kann Noten, Durchgänge, Wechselnoten,<sup>3</sup> Verzierungstöne hinzufügen. Man kann aber auch Töne weglassen und das ist meist schwieriger. Welchen Ton soll man denn auslassen und wie setzt man es um, daß der Tonsatz doch noch gut klingt?

Die erste Aufgabe, um in Zukunft leichter eine Intonation einem Lied hinzufügen zu können, ist das Weglassen von Tönen, die Reduktion eines vierstimmigen Satzes auf einen dreistimmigen.

Lassen wir die Melodie, die oberste Stimme völlig unangetastet, ebenso den Baß als unterste Stimme. Die Aufgabe lautet daher genauer: Erstelle eine Stimme aus den Stimmen Alt und Tenor. Von zwei Tönen in den Mittelstimmen Alt und Tenor muß einer wegfallen. Die Entscheidung, welcher Ton wegfallen muß, scheint zunächst schwierig. Doch gehen wir von einem schlichten Satz aus: unter jeder Melodienote liegt nur ein einfacher Akkord. Dieser Akkord besteht meistens aus 3 unterschiedlichen Tönen. Da aber insgesamt 4 Stimmen vorhanden sind, muß eine Stimme immer einen Ton des Dreiklangs verdoppeln. Die Reduktion auf drei Stimmen geht daher in zwei Schritten recht einfach:

1. Bestimme die drei Töne. Wenn in Alt oder Tenor der Ton des Sopran oder Baß wiederholt wird, laß ihn weg.
2. Wenn Sopran und Baß denselben Ton haben, muß dennoch ein Ton in Alt oder Tenor wegfallen. Übernehme den Ton, der eine Terz oder Sexte über dem Baß liegt. Wenn beide Töne eine Terz oder Sexte bilden, dann nimm den, der am einfachsten mit dem Sopran zu greifen ist.

Nun kann es vorkommen, daß kein Dreiklang sondern ein Vierklang, also vier unterschiedliche Töne auf einen Melodieton fallen. Dann gilt genauso Schritt 2: übernehme den Ton, der zum Baß eine Terz oder Sexte bildet.

Es wird sich nun eine sehr unruhige Stimme zwischen Melodie und Baß bilden, die ständig zwischen Alt- und Tenorlage hin und her springt. Ein dritter Schritt kann dieses beheben:

3. Greife den mittleren Ton grundsätzlich mit der rechten Hand. Wenn er als Tenorton zu weit unten liegt, oktaviere ihn.

Im folgenden Beispiel wurde der vierstimmige Satz auf diese Weise reduziert. Einige Stellen sind markiert, da sie von den obigen Schritten abweichen:

- \* der Ton *h* müßte hier eigentlich stehen, statt dessen wurde der Baßton verdoppelt. Das liegt an einer Stimmführungsregel, die besagt, daß zwei Stimmen nicht parallel in Quinten oder Oktaven verlaufen sollten. Auf die Quinte *g-d* würde die Quinte *e-h* folgen. Um dieses zu vermeiden, weil es klanglich nicht schön wäre, wurde *e* statt *h* gesetzt.
- \*\* An dieser Stelle könnte man auch *g* spielen, also den Baßton verdoppeln, weil es klanglich gut klingt und leichter zu greifen wäre.
- + Bei diesem Auftakt wurde das *fis* weggelassen, weil das *fis* schwer zu greifen wäre. Klanglich reicht bei einem Auftakt auch der Einklang aus.

---

3 Im Folgenden kann nicht jeder Fachbegriff erklärt werden, hierzu muß auf eine allgemeine Musiklehre oder ein Lexikon verwiesen werden. Ein Durchgang ist z.B. der Ton *d* mit kleinerem Notenwert, der den Terzsprung *c-e* zu den Schritten *c-d-e* auffüllt. Eine Wechselnote verziert eine Tonwiederholung mit dem benachbarten Ton, aus *c-c* wird *c-h-c* oder *c-d-c*.

Die reduzierten dreistimmigen Sätze dienen nun im weiteren als Grundlage, um einfache Strukturen und Modelle für kurze Intonationen aufzuzeigen. Drei Stimmen reichen vollkommen aus, um die Akkorde und Harmonien, um deren Abfolge es gerade beim ersten Modell gehen soll, darzustellen. Drei Stimmen sind dabei recht leicht zu greifen und bilden auch dynamisch einen Kontrast zu den meist vierstimmigen Orgelsätzen bei der Gemeindebegleitung.

Alle hier vorgestellten Modelle gelten zunächst für einfache und kurze Intonationen. Ausdrücklich müssen hier längere und kunstvollere Intonationen ausgenommen werden. Eine Ausweitung in die Länge, eine Vertiefung und Verfeinerung des Tonsatzes ist immer möglich, würde aber den Rahmen hier sprengen. Hier soll das Grundsätzliche an einigen einfachen Modellen gezeigt und damit auch für Höheres das Fundament gelegt werden. Selbständig weiterzuarbeiten bleibt der persönlichen Spielfreude überlassen.

## Modell A – einteilige Liedform

Im ersten Modell gehen wir ganz einfach vom dreistimmigen Satz aus. Das bedeutet, die Melodie liegt immer in der obersten Stimme und jede Silbe des Chorals, bzw. jeder Melodieton hat in der Regel seinen eigenen Akkord.

### Variante A1

Die einfachste Variante A1 besteht aus dem Anfang und dem Schluß des Choralsatzes.<sup>5</sup> Damit wird sichergestellt, daß die Melodie erkennbar ist, man spielt ja den Anfang. Und es wird deutlich, welche Tonart und Tonhöhe man spielt, durch den letzten Vers des Choralsatzes ist ja die Schlußwendung, die Kadenz auf jeden Fall korrekt.

Zudem entsteht aus Anfang und Ende eine sehr stabile Form, vergleichbar mit Frage und Antwort oder einem Gedicht aus zwei Verszeilen. Vordersatz und Nachsatz, so die korrekten Begriffe, bilden zusammen eine Einheit. Wichtig ist und als Grundregel für dieses Modell kann gelten, daß Vordersatz und Nachsatz rhythmisch und metrisch sich aneinanderfügen. Wenn die erste Hälfte eventuell inklusive einer Pause bis zum dritten Viertel eines Taktes reicht, so muß die zweite Hälfte mit dem nächsten, also dem vierten Viertel beginnen. Es dürfen weder unvollständige noch übervolle Takte entstehen und der gleichmäßige Wechsel von betonten und unbetonten Schlägen muß wie in der Taktvorzeichnung angegeben eingehalten werden.

6 Von Gott will ich nicht lassen

<sup>5</sup> Meist wird man hier die erste und letzte Verszeile des Liedes nehmen. Wenn diese zu lang sein sollten, kann man auch nur die ersten beiden und letzten beiden Takte nehmen, sofern eine sinnvolle melodische Zäsur möglich ist.

Zur Übung und als Aufgabe kann die Reduktion des gesamten Satzes auf drei Stimmen vorgenommen werden:

Reduktion auf drei Stimmen

The image shows a piano reduction of a musical piece in 4/4 time, consisting of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The second system continues the melody in the treble clef: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line continues: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line.

Und aus Anfang und Ende entsteht die Intonation:

Intonation

The image shows a piano intonation exercise in 4/4 time, consisting of a single system of treble and bass staves. The treble clef staff has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff has a bass line of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The exercise ends with a double bar line.

Die formale Einheit, die in der Intonation entstanden ist, kann man als eine einteilige Liedform bezeichnen, da ja nur das Motiv des Melodiebeginns eingeführt und mit dem Ende der Melodie kombiniert wird. Die Schwierigkeit besteht allein in der Verbindung der beiden Hälften. Die Grundregel der metrischen Fortsetzung wurde schon beschrieben, der Fluß der Takte darf nicht gestört werden. Aber auch in der melodischen oder akkordlichen Verbindung muß man Details beachten.

Wenn der letzte Ton (oder sogar Akkord) des Vordersatzes identisch ist mit dem Ton (Akkord), der in der vollständigen Melodie vor dem ersten Ton des ihr entnommenen Nachsatzes kommt, dann entstehen in aller Regel keine Probleme. In Bsp. 6 ist dies der Fall, die Töne sind mit „=“ markiert.

Auch in vielen anderen Fällen, in denen die Anschlußöne nicht identisch sind, können ohne weiteres Anfang und Ende der Melodie zusammengefügt werden.

Wenn jedoch der Übergang problematisch ist, das Kriterium ist hier wieder das klangliche Ergebnis, so muß man das Ende der ersten Hälfte oder den Anfang der zweiten Hälfte ein wenig verändern.

Veränderungsmöglichkeiten können z.B. der Wechsel des Melodietons sein, auch kann der Akkord ausgetauscht werden. Meist liegt die Schwierigkeit darin, daß entweder die Melodie einen zu großen Sprung ausführen müßte, um Vordersatz und Nachsatz zu verbinden. Hier kann innerhalb des vorhandenen Akkords ein Tausch der Töne, also eine Umkehrung abhelfen. Oder aber die Akkorde, die am Ende und Anfang zusammentreffen, bilden keinen klanglich guten Übergang. Das ist vor allem dann der Fall, wenn auf einen Akkord einer folgt, dessen Grundton genau einen Ton tiefer liegt. Wie im folgenden Beispiel ist dies meist eine Dominante (D) und eine Subdominante (S).

## Quartsextakkord

Die erste Erweiterung ist eigentlich eine Ableitung. In Bsp. 13 ist zunächst eine vollständige Kadenz zu sehen, in der der Schlußakkord auf die betonte Zählzeit fällt. Beginnt diese Kadenz aber mit einem Auftakt wie bei \*, dann ist eine Erweiterung der Dominante nötig. Man kann sie als eine Wiederholung der Tonika in der rechten Hand beschreiben, während die linke Hand schon in die Dominante geht. Es entsteht ein Akkord, der noch nicht Dominante ist, aber doch zu ihr hinstrebt. Im Baß kommt die Quinte des Tonikadreitklangs zu liegen und macht ihn instabil. Das ist der Grund, warum weiter oben vor der Verwendung der Quinte eines Dreiklangs im Baß gewarnt wurde. Der entstandene Strebeakkord wird nach dem Abstand der Töne vom Baßton als Quartsextakkord bezeichnet und als zur Dominante gehörig verstanden. Ein Quartsextakkord sollte möglichst auf betonter Zählzeit stehen und kann so auch wie bei \*\* an die Stelle der Tonika treten.

13

I IV I V I I IV I I V I I IV I V I

T S T D T T S T D D T T S D D T

6 4 6 4

## Vorhalt

Der Quartsextakkord ist ein Strebeakkord, der in die Dominante aufgelöst werden muß. Man kann ihn also auch als einen Verbund aus zwei Vorhalten verstehen. Ein Vorhalt ist eine Dissonanz, die einen erwarteten Dreiklangston zunächst vorenthält, zeitlich verzögert und erst später auflöst. Quarte und Sexte können als Vorhalte auch einzeln auftreten und damit eine zeitliche Ausdehnung der Dominante interessanter gestalten. Sehr häufig ist der Quartvorhalt, bei dem die Quarte das Eintreten der Akkordterz hinausgezögert.

14

I IV V I I IV V I I IV V I

T S D T T S D 3 T T S D 3 7 T

## Dominantseptakkord

Anders als ein Vorhalt tritt die Erweiterung des Dominantdreiklangs zum Vierklang als Durchgang ein. Die Oktave des Grundtons kann über die Septime in die Terz der Tonika führen. In Bsp. 14 kann dies bei \* gesehen werden, das *b* führt zur Terz *a* im Folgeakkord.

Zur Verschärfung der dominantischen Strebekraft hin zur Tonika kann die Septime auch gleichzeitig mit der Dominante eintreten, aus einem Dreiklang wird so ein Vierklang. Auf die Terz und die Quinte des Dreiklangs wird eine weitere Terz aufgesetzt:

Das letzte Beispiel, das einen mißglückten Halbschluß zur Sp hin versucht, zeigt, daß nicht alle Melodien für diese Variante mit einfacher Harmonik geeignet sind. Halbschlüsse, die melodisch auf die Quinte der Dominante zielen (im Beispiel war dies *a* als Quinte in einem gedachten Dominantklang D-Dur), können nicht mit derselben Harmonik in den Baß gelegt werden, da dadurch ein Quartsextakkord entstehen würde. Man müßte hier mit anderen harmonischen Mitteln, einer harmonischen Ausweichung in eine andere Tonart z.B. arbeiten. Daher ist es, wenn man diese Mittel nicht anwenden kann – und es würde hier zu weit führen, die nötige theoretische Grundlage zu schaffen –, besser, bei diesen Melodien auf das Modell B zu verzichten.

Es ist auch sonst nicht nötig, die Melodie in Vorder- und Nachsatz in den Baß zu legen. Es kann auch schon ausreichen, wenn nur der Vordersatz oder nur der Nachsatz die Melodie in der tiefen Lage z.B. verwendet. Angefügt seien hier daher noch einige Übungen, die im Vordersatz die Melodie in Baßlage bringen und im Nachsatz die Auswahl völlig offen lassen, es kann nach Modellvariante A2 oder A4 eine freie Kadenz angefügt oder aber wie in A1 der Schluß des Choralatzes genommen werden.

41 Nun singet und seid froh

The score is for the first system, numbered 41. It is in the key of B-flat major (two flats) and 6/4 time. The bass clef contains a melody of six notes: B-flat, D-flat, F, A-flat, B-flat, and D-flat. The treble clef is empty.

Nun laßt uns gehn und treten  
(Nun laßt uns Gott dem Herren)

The score is for the second system. It is in the key of D major (two sharps) and 3/24 time. The bass clef contains a melody of six notes: D, F, A, B, D, and F. The treble clef is empty.

Wie schön ist's doch, wenn im Gebet

The score is for the third system. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The bass clef contains a melody of six notes: D, F, A, B, D, and F. The treble clef is empty.

## Variante B2

Trotz der tiefen Lage der Melodie im Baß, und auch wenn man die Melodie noch eine Oktave tiefer legt, bleibt sie doch schlecht hörbar. Die Hörbarkeit und damit die Erkennbarkeit des Liedes kann man noch weiter verbessern, indem man wie schon in der Modellvariante A3 oder A4 die Stimmen nacheinander einsetzen läßt. Hinzu kommt hier noch die Möglichkeit, daß der Vordersatz auch einmal nur zweistimmig ausgestaltet sein kann. Es leuchtet natürlich ein, daß als erste Stimme hier der Baß mit der Melodie einsetzen muß. Als Beispiele für diese Variante seien Lösungsvorschläge zu den letzten Übungen gegeben:

42 Nun singet und seid froh

Nun laßt uns gehn und treten  
(Nun laßt uns Gott dem Herren)

Wie schön ist's doch, wenn im Gebet

Man wird leicht ein Prinzip erkennen: Die Stimme, die hinzutritt, wird möglichst auf die Terzen und Sexten zum Baß hin zielen. Sinnvoll ist auch, zwischen Terz und Sexte zu wechseln und so gegebenenfalls Gegenbewegung zur Melodie im Baß zu erhalten.

## Modell C – Imitationen und einfache Kontrapunktik

Mit dem Hinweis, daß eine zweite Stimme, die zu einer Melodie hinzutritt, sich an den Abstand in Terz und Sext halten sollte, sind wir bei einem anderen Aspekt des Tonsatzes. Nicht mehr primär der Dreiklang oder Akkord als Teil einer Kadenz bildet jetzt den Hintergrund für die Wahl der Töne, die gegen den Melodieton gesetzt werden. Es geht zunächst um die zweite Stimme, die notenweise gegen die Melodie gesetzt wird und als eine selbständige Melodielinie gesehen werden kann. Es geht um Melodie gegen Melodie, um Note gegen Note, lateinisch um punctum contra punctum. Der Anfang des Kontrapunkts, der bis in die komplizierte Welt der vielstimmigen Fugen Bachs führt, liegt in zwei einfachen Stimmen.

### Variante C1

Als Vorübung greifen wir noch einmal die letzte Intonation aus Bsp. 41 auf. Dort erschien die Melodie zuerst im Baß und dann in der obersten Stimme. Bilden wir dieses, reduziert auf zwei Stimmen, einmal mit einer anderen Melodie nach:

## **Hauptteil**

### 335 Intonationen zu allen Melodien des neuapostolischen Gesangbuchs

Jeder Intonation sind links das Stammlied sowie die zugehörigen Liednummern des neuapostolischen Gesangbuchs, des evangelischen Gesangbuchs (Ausgabe Württemberg) und des katholischen Gotteslobs beigegeben. Auf der rechten Seite ist die zugewiesene Modellvariante entsprechend der Einleitung notiert.

Im Anhang sind Verzeichnisse zu finden, nach denen bei den Liedern des neuapostolischen Gesangbuchs auf die Seiten mit den passenden Intonationen verwiesen wird. Ebenso sind alle Melodien mit Seitenangaben jeder einzelnen Modellvariante zusammengefaßt, so daß für Unterricht und Übung die jeweiligen Modelle leicht aufgefunden werden können.

Es ist ein Ros entsprungen  
NG 11 - EG 30 - GL 132; 133

A4

Musical score for 'Es ist ein Ros entsprungen' (A4). The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole note chord (F4, A4, C5) and continues with a series of chords and moving lines. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Es ist ein Ros entsprungen  
NG 11 - EG 30 - GL 132; 133

A2

Musical score for 'Es ist ein Ros entsprungen' (A2). The score is in 4/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment in the bass staff.

Wie schön leuchtet der Morgenstern  
NG 12; 77; 84; 192; 218; 228; 359; 388

C2

Musical score for 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (C2). The score is in 4/4 time and C major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment in the bass staff.

Wie schön leuchtet der Morgenstern  
NG 12; 77; 84; 192; 218; 228; 359; 388

B2

Musical score for 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (B2). The score is in 4/4 time and C major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a more active melodic line with eighth notes and a steady accompaniment in the bass staff.

Wie schön leuchtet der Morgenstern  
NG 12; 77; 84; 192; 218; 228; 359; 388

D1

Musical score for 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' (D1). The score is in 4/4 time and C major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment in the bass staff.

## Anhang

Im Anhang sind Verzeichnisse zusammengefaßt, die die Erschließung des Arbeitsheftes erleichtern sollen.

Das erste Verzeichnis listet die Modellvarianten auf mit den zugehörigen Intonationen im Hauptteil sowie in den „99 leichten Sätzen“. Dieses Verzeichnis kann für Unterricht und Übung verwendet werden, um schnell die entsprechenden Beispiele der einzelnen Varianten zu finden.

**Verzeichnis der Modellvarianten** 112

Das alphabetische Verzeichnis listet alle Lieder des neuapostolischen Gesangbuchs (Ausgabe 2004) auf und weist ihnen die Seite mit einer oder mehreren möglichen Intonationen zu.

**Alphabetisches Verzeichnis nach Textanfang** 116

Das Inhaltsverzeichnis gibt den Überblick vor allem über die Einleitung mit ihren Kapiteln und Unterabschnitten.

**Inhaltsverzeichnis** 119

Das numerische Verzeichnis ist für den schnellen Einsatz in der Praxis gedacht, um ggf. kurzfristig eine Intonation zu einer Liednummer zu finden. Jeder Nummer eines Liedes ist die Seitenzahl mit einer oder mehreren Intonationen beigegeben. Um die Suche zu beschleunigen, wurde dieses Verzeichnis auf die Rückseite gedruckt.

**Verzeichnis nach Liednummern** Rückseite

Nr.	Textanfang	Seite
194	So nimm denn meine Hände	76
115	So wie ich bin, ohn alle Zier	64
259	Sollt ich meinem Gott nicht singen	86
177	Stark ist meines Jesu Hand	109
371	Stern, auf den ich schaue	100
26	Stille Nacht, heilige Nacht	49
184	Stillehalten deinem Walten	75
328	Stimmt an mit vollem Klang	94
348	Such, wer da will, ein ander Ziel	73
303	Süße Kost des Himmels	65
433	Teuer ist der Tod der Deinen	109
4	Tochter Zion, freue dich	44
411	Treff ich dich wohl bei der Quelle	105
100	Tut mir auf die schöne Pforte	61
72	Über aller Himmel Heere	102
217	Um Gold und Schätze bitt ich nicht	80
10	Vom Himmel hoch, da komm ich her	45
56	Vom Tode heut erstanden ist	56
143	Von Gott will ich nicht lassen	68
313	Vor die Gemeinde treten	65
202	Vor meines Herzens König	78
389	„Wachet auf!“ ruft uns die Stimme	102
425	Wann schlägt die Stunde	108
152	Warum sollt ich mich denn grämen	71
156	Was Gott tut, das ist wohlgetan	72
341	Was hat uns so verbunden	53
269	Weil ich Jesu Schäflein bin	88
34	Weiß ich den Weg auch nicht	52
237	Welch ein Freund ist unser Jesus	83
294	Welch Glück ist's, erlöst zu sein	90
251	Welche Wahl! Aus Gottes Gnaden	102
407	Wenn der Heiland	105
210	Wenn der Herr ein Kreuze schickt	109
214	Wenn du in des Lebens Stürmen	80
295	Wenn Friede mit Gott	91
172	Wenn ich verlassen scheine	53
267	Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht	51
203	Wenn, Herr, mein Herz ist fern von dir	56
132	Wer da will, der komme	67
44	Wer hat dich so geschlagen	53
154	Wer nur den lieben Gott läßt walten	72
428	Wer überwindet	96
286	Wie bist du mir so innig gut	89
223	Wie dank ich's Jesus, deiner Liebe	55
229	Wie ein Hirt, sein Volk zu weiden	82
165	Wie Gott mich führt, so will ich gehn	51
227	Wie groß ist des Allmächt'gen Güte	82
193	Wie groß ist Gottes Macht	76
215	Wie hab ich doch zum Leiden	76
188	Wie hat man's doch bei dir so gut	72
301	Wie heilig ist doch dieser Ort	52
254	Wie herrlich, wie selig bei Jesus	85
51	Wie könnt ich sein vergessen	78
136	Wie lieblich ist der Boten Schritt	51
113	Wie lieblich ist es Sonntags früh	64
140	Wie schön ist's doch, wenn im Gebet	68
12	Wie schön leuchtet der Morgenstern	46
360	Wie selig ist das Volk des Herrn	56
3	Wie soll ich dich empfangen	44
404	Wie wird uns sein	96
225	Wie wohl ist mir, wenn mein Gemüte	87
36	Wir bitten dich durch Jesus Christ	59

Nr.	Textanfang	Seite
231	Wir haben einen Hirten	82
84	Wir jauchzen froh in dieser Zeit	46
369	Wir können's ja nicht lassen	100
137	Wir möchten Jesum sehn	68
318	Wir stehn vor deinem Angesicht	93
398	Wir warten dein, o Gottessohn	72
403	Wo findet die Seele die Heimat	104
76	Wo Gottes Geist regieret	63
438	Wo keine Wolke mehr sich türmt	110
350	Wohl mir, dass ich Jesum habe	97
183a	Wort des Lebens, laut're Quelle	65
183b	Wort des Lebens, laut're Quelle	75
155	Wunderanfang, herrlich's Ende	70
178	Zaget nicht, wenn Dunkelheiten	61
13	Zu Bethlehem geboren	47
130	Zu des Heilands Füßen	67
139	Zu Gott im Himmel beten	100
297	Zu Jesu Füßen darf ich nun	91
334	Zu lernen bleibt noch unsern Seelen viel	95
317	Zwei Hände wollen heute sich	93

## Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	5
<b>Einleitung</b>	6
Reduktion von vier auf drei Stimmen	7
Modell A – einteilige Liedform	11
Variante A1	11
Einschub Kadenzlehre	13
Quartsextakkord	17
Vorhalt	17
Dominantseptakkord	17
Subdominantquintsextakkord	18
Variante A2	18
Fortsetzung Einschub Kadenzlehre	21
Moll-Kadenz	21
Parallelen	21
Sonderfall: Vordersätze mit Modulation	23
Variante A3	23
Variante A4	26
Modell B – die Melodie verläßt die oberste Stimme	27
Variante B1	28
Variante B2	32
Modell C – Imitationen und einfache Kontrapunktik	33
Variante C1	33
Variante C2	36
Trugschluß	38
Modell D – freie Form und motivisches Spiel	38
Variante D1	38
Variante D2	40
<b>Hauptteil</b>	43
<b>Anhang</b>	111
Verzeichnis der Modellvarianten	112
Alphabetisches Verzeichnis nach Textanfang	116
Inhaltsverzeichnis	119
Verzeichnis nach Liednummern	120