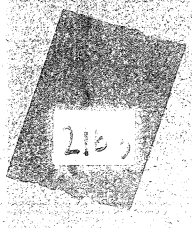
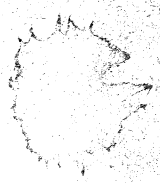




HEINRICH CREUZBURG

PARTITURSPIEL

LA REDUCTION AU PIANO · SCORE PLAYING

I	II	III	IV
Edition Schott 4640	Edition Schott 4641	Edition Schott 4642	Edition Schott 4643

HEINRICH CREUZBURG

Partiturspiel

Ein Übungsbuch in vier Bänden

La réduction au Piano / Score Playing

Recueil d'exercices en quatre volumes / A book of exercises in four volumes

I . . . . . Edition Schott 4640

Alte Schlüssel / Anciennes clefs / Old clefs

II . . . . . Edition Schott 4641

Stimmtausch · Transponierende Instrumente · Die Übertragung aufs Klavier

Le croisement des voix · Instruments transpositeurs · La transcription pour piano

Crossing of Parts · Transposing Instruments · Score-Reading at the Piano

III . . . . . Edition Schott 4642

Stimmtausch · Kombination transponierender Stimmen
Klavierübertragung schwieriger Partituren

Le croisement des voix · Combinaison de parties pour instruments transpositeurs
Réduction au piano de partitions difficiles

Crossing of Parts · Combination of transposing Parts
Arrangement for piano of difficult scores

IV . . . . . Edition Schott 4643

Schwierige Transpositionen der Blas-Instrumente

Transpositions difficiles d'instruments à vent

Difficult transpositions of wind instruments

Alfredo Rugeles

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Schott & Co. Ltd., London · Schott Music Corp., New York

© by B. Schott's Söhne, Mainz, 1956 · Printed in Germany

PREFACE

This book is planned to meet a demand which I, as conductor as well as teacher, have encountered. It is to provide practical material for all who are concerned with scores in order to enable them to read and play from them accurately: the would-be conductors, chorus-masters, church musicians, etc. It will be also of great practical use to chamber musicians (pianists, string- and wind-instrument players) so that they can study their scores with or without piano. It will also help orchestral players in studying their parts.

The aim of this book is not to teach only playing from score but to help in the thorough study of them. Far too often the playing from score becomes an end itself, resulting in the performance of either an assiduously learned or over-simplified piano score. I am concerned rather with furthering a live and accurate reading of scores, using my own experience as conductor as to what is essential, and as teacher as to what is misdirected in studying by the usual method of playing from score. The only one from whom competent playing from a score in correct tempo is demanded is the repetiteur who has to coach from a score; but he also needs the ability to read it accurately.

This book is divided into four volumes according to the different disciplines. They progress methodically. *Volume 1* is concerned almost exclusively with the "old" clefs, as far as they are still relevant to modern practice. Historical completeness is not intended. The method and order of the exercises should help the student to read these clefs as easily as treble and bassclefs. *Volume 2* is divided into three sections. The first specialises in the crossing of parts — in my experience not sufficiently practised. The exercise should assist the student to read the actual pitch of a note independently of its place in the score. This discipline is decisive in giving an overall view of a complex score. The second section deals with transposing wind instruments, supplying easy and methodical exercises. The third section gives examples of transcriptions for piano, beginning with duo sonatas and leading on to larger scores. The score is printed above the piano reduction for comparison. *Volume 3* corresponds in its three divisions to Volume 2. The exercises are more difficult, those for wind instruments demand the reading of several transposing parts simultaneously, and thus lead to *Volume 4* which offers really difficult examples of wind music with preparatory exercises.

The layout and plan of this book are intended to put the study of scores (reading and playing) on a broader and more thorough basis than usual teaching allows. The exercises and examples may stimulate the student to search on his own for more material. The book originated from the need for compiling teaching material for advanced students and, working backwards from Volume 4, became later the present compendium. Prof. Dr. Ernst Laaff in Mainz as well as many other colleagues — in particular Jost Michaels in Detmold — have given me invaluable help with their suggestions and also advice on literature. I thank them sincerely for their stimulating help.

Heinrich Creuzburg

ERLÄUTERUNGEN ZU BAND I

Die Beherrschung der sog. „alten" Schlüssel ist eine der unabdingbaren Voraussetzungen des Partiturlesens und =spielens. Nicht nur, daß Alt= und Tenorschlüssel in jeder Instrumentalpartitur verwendet werden — der Altschlüssel für die Bratsche (bis Brahms auch für die 1. Posaune, bei Bach für die Oboe da caccia = Englischhorn [Taille]), der Tenorschlüssel für die höhere Lage des Violoncellos (ggf. auch des Kontrabasses), des Fagotts und für die Posaunen —, auch die Vokalpartituren bis weit in die neuere Musik hinein haben die alten Singeschlüssel; Mozarts Opernpartituren (ältere, aber in der Theaterpraxis noch durchaus gebräuchliche Drucke) verwenden für die Frauen= und Tenorpartien stets den Sopran= und Tenorschlüssel, und selbst Wagner benützt, zumindest für seine Tenorpartien, noch meist den C=Schlüssel. Darüber hinaus findet man auch bei den Tasteninstrumenten Klavier und Orgel noch die selbstverständliche fallweise Verwendung der verschiedenen C=Schlüssel, nicht nur bei den alten Meistern, sondern auch gelegentlich noch bei Brahms. — Ich halte es für einen empfindlichen Verlust, daß neuerdings der Verzicht auf diese reiche, der Klarheit des Notenbildes dienliche Vielfalt der Schlüssel immer weiter um sich greift, indem man Neuausgaben von alten Chorpartituren grundsätzlich nur noch in „neuen" Schlüsseln, mit dem Behelf des oktavierenden Violinschlüssels für den Tenor, druckt; es ist dies ein Verzicht auch auf die innere Plastik des Notenbildes; es scheint mir ein tiefer Sinn darin zu liegen, daß Sopran= und Altschlüssel einerseits und Tenor= und Baßschlüssel andererseits im Quintabstand zueinander stehen, erscheinen doch so in den Werken der großen polyphonen Zeit die quintierenden Stimmeinsätze im gleichen Zeilenraum und entsprechen einander auch schon visuell im Notenbild.

Ich habe darauf verzichtet, in diesem Band auch die wenig gebräuchlichen Schlüssel mit aufzunehmen, von denen Mezzosopran= (C=Schlüssel auf der zweituntersten Linie), Bariton= (F=Schlüssel auf der Mittellinie) und Subbaßschlüssel (F=Schlüssel auf der obersten Linie) praktisch wenig oder kaum noch Bedeutung haben. Gleichwohl werden uns diese Schlüssel bei der Erwähnung und Erläuterung der Chiavetten (Seite 54) kurz begegnen. Einige Übungen sind auch dem französischen Violinschlüssel gewidmet, der seine große Bedeutung in der Violinliteratur (Lully) inzwischen verloren, sich aber als stets gebrauchter Blockflötenschlüssel bei Bach auch in neueren Partiturausgaben noch erhalten hat. Da er (ein G=Schlüssel auf der untersten Linie) eigentlich nur ein versetzter Baßschlüssel ist (er bezeichnet — ähnlich wie der Violinschlüssel gegenüber dem Subbaßschlüssel — dieselben Töne 2 Oktaven höher), ist er relativ leicht zu lesen. Er findet sich auch noch in den Transpositionsübungen des 2. Bandes. — Man strebe an, die Sicherheit im Lesen der Schlüssel rasch bis zur absoluten Beherrschung zu steigern. Man leite vorerst den C=Schlüssel ganz bewußt von der jeweiligen C=Linie ab und setze alle Noten in eine Intervallbeziehung zu dieser Linie, die stets das eingestrichene c bezeichnet, und zueinander; mit der Zeit rückt dann dieser Vorgang ins Unterbewußtsein. Dieser Weg gilt auch besonders für beginnende Partiturspieler, die etwa von einem Streichinstrument herkommen und den Alt= oder Tenorschlüssel schon vom Instrument her, Bratsche oder Violoncello, genau kennen; diese beherrschen nämlich „ihren" C=Schlüssel meist nur griffmäßig auf ihrem Instrument — jeder Geigenlehrer kennt diese Erscheinung bei Kindern, die zwar die richtigen Töne greifen, nicht aber die Notennamen angeben können —, und merkwürdigerweise verbürgt das nicht auch schon ein einwandfreies Lesen des Schlüssels am Klavier. Keinesfalls setze man die verschiedenen C=Schlüssel in irgendwelche Intervallabhängigkeit von einem anderen schon beherrschten Schlüssel, also etwa vom Violinschlüssel, sondern halte strikt an der Intervallabhängigkeit von der Linie fest, auf der der Schlüssel steht*).

Ich war in den Übungen dieses Bandes bestrebt, das Material möglichst vielfältig zu gestalten und zu ordnen und stets der mannigfachen Verwendung der Schlüssel auf den verschiedenen Gebieten und im Verlauf der Zeiten Rechnung zu tragen. Die Anordnung der Übungen ist nur nach dem Schwierigkeitsgrad und nach dem Prinzip der lebendigen Abwechslung getroffen worden; chronologische Genauigkeit ist demgegenüber als unwichtig zurückgestellt worden. — In den zweistimmigen Beispielen aus der Konzertanten Symphonie von Mozart (Nr. 5) ist die Bratsche in der heute gebräuchlichen Art notiert; die originale transponierende Notation wird uns in Band II noch begegnen (siehe „scordatura"). Einige Chorsätze sind, obwohl im Original in „modernen" Schlüsseln notiert, hier übungsmäßig in alte Schlüssel umgeschrieben, so die A=cappella=Sätze von Verdi. Ich halte dies für weniger anachronistisch als die Notation eines Josquin oder Lassus in modernen Schlüsseln!

Es ist bei diesen Übungen auf das Überschreiten der Vierstimmigkeit fast durchweg verzichtet worden. Die gegenüber der Vierstimmigkeit erheblich gesteigerten Schwierigkeiten größerer Mehrstimmigkeit sind nämlich weitgehend unabhängig von den ungewohnten Schlüsseln und liegen nahezu ausschließlich im erschwerten Überblick über ein vielzeiliges System. Da nun ohnehin keinesfalls auf das Partiturspiel nach neuen Schlüsseln verzichtet werden darf, so konnten solche Übungen hier um so eher entfallen, als dafür eine sehr reichhaltige Literatur (Chorausgaben aller größeren einschlägigen Verlage) vorhanden und greifbar ist, während Ausgaben in alten Schlüsseln — vergriffen und selten neu aufgelegt — beinahe schon Seltenheitswert erlangt haben.

*) Siehe auch Vorwort zu Band II, Teil 2 (Darlegung des Unterschiedes zwischen Schlüsseln und Transposition).

ANNOTATIONS EXPLICATIVES AU VOLUME I

Connaître à fond les «anciennes» clefs est une condition sine qua non de la lecture et de l'exécution au piano des partitions. Non seulement la musique instrumentale utilise, de nos jours encore, les ciers d'alto et de ténor — la première pour l'alto (jusqu'à Brahms également pour le 1er trombone et chez Bach pour l'oboe da caccia, c.—à—d. le cor anglais, appelé aussi jadis taille de hautbois), l'autre pour la région aiguë du violoncelle (éventuellement aussi de la contrebasse) et du basson ainsi que pour les trombones —, mais même la musique vocale a conservé jusqu'aujourd'hui les clefs d'autrefois, usitées pour écrire dans les tessitures convenant aux différentes catégories de voix; des opéras de Mozart il existe en effet maintes éditions anciennes, toujours en usage dans les théâtres, où pour les voix de femmes et la partie du ténor l'emploi des clefs d'*ut* est courant; il en est de même chez Wagner, du moins en ce concerne la partie du ténor. Celles=ci, dans toute leur diversité, s'appliquent également au clavier du piano et de l'orgue et se rencontrent chez les maîtres de la musique ancienne mais aussi quelquefois chez Brahms. Ce serait une grave erreur que d'y renoncer, selon la mode actuelle, et de sacrifier en même temps que leur riche variété la clarté et la plasticité de la notation en introduisant dans les rééditions d'anciennes partitions de chœur les seules clefs «nouvelles» — telle que la clef de *sol* pourvue d'indices d'octaves, pour le ténor. Fait significatif, les clefs de soprano et d'alto d'un côté, celles de ténor et de basse de l'autre forment entre elles des inter= valles de quinte, si bien qu'à la grande époque de la polyphonie les rentrées des voix disposées dans les dits intervalles ont un emplacement identique sur la portée et s'y correspondent de façon frappante.

Il a fallu néanmoins éliminer de ce volume les clefs peu usuelles, pratiquement dépourvues d'intérêt: celles de mezzo=soprano (clef d'*ut* 2e ligne), de baryton (clef de *fa* 3e ligne) et de sous=basse (clefde *fa* 5e ligne). Elles ne retiendront brièvement notre attention qu'au moment où les Chiavettes seront à l'étude (v. page 54). Quelques exercices sont consacrés aussi à la clef française de violon — clef de *sol* 1ère ligne — qui tout en ayant perdu aujourd'hui la place importante qu'elle occupait autrefois dans la littérature pour violon (Lully) s'emploie toujours pour la flûte à bec chez Bach, jusque dans les éditions récentes. Sa lecture est relativement facile puisqu'elle n'est au fond qu'une clef de basse transposée à la deuxième octave supérieure (relation analogue à celle qui existe entre la clefs ordinaire de violon et celle de sous=basse); il en sera encore une fois question au volume II, à propos des exercises de trans= position. — Il est vivement recommandé de pousser la lecture des clefs à la perfection. Afin de bien lire les clefs d'*ut* il importe au début de considérer chacune par rapport à celle parmi les lignes de la portée qui, pour être marquée par le signe de la clef d'*ut* assigne à la note qu'elle porte inscrite la valeur d'*ut*3; c'est toujours par rapport à cette ligne qu'en mesurant les intervalles réciproques on déchiffrera les autres notes, acte qui, conscient d'abord, finira par se faire inconsciemment. Ce même procédé peut être suivi pour initier au jeu des partitions le débutant ayant déjà l'habitude de se servir des clefs d'alto ou de ténor grâce à la pratique d'un instrument à archet, alto ou violoncelle; celui=ci n'a en général de «sa» clef qu'une connaissance pour ainsi dire manuelle due uniquement à l'application adroite du doigté sur son instrument, mais ne lui assurant point une lecture impeccable au piano — chose curieuse remarquée aussi par les professeurs de violon chez bien des enfants qui savent correctement doigter tel son, mais qui, interrogés sur la note exécutée, sont incapables d'en dire le nom . . . En tout cas il serait contre=indiqué d'étudier les différentes clefs d'*ut* à l'aide de notions d'intervalles établies en fonction d'autres clefs déjà familières, celle de *sol* p. ex.; qu'on s'en tienne plutôt strictement aux intervalles dépendant de la ligne sur laquelle se place la clef en question*).

Les exercices de ce volume ont été réunis avec le souci de présenter le plus de variétés possibles et de tenir compte des multiples fonctions qu'au cours des siècles les clefs ont assumé dans les divers domaines; ils se suivent par degrès de difficulté et de façon à tenir l'intérêt éveillé grâce à leur diversité, sans se soucier de l'ordre chronologique des compositions. — Les exemples à deux voix extraits de la Symphonie concertante de Mozart (N° 5) notent l'alto selon l'usage actuel; l'étude de la notation originale qui demande à l'exécutant d'avoir recours à une certaine façon de transposer sera réservée au volume II (v. «scordatura» ou jeu à cordes ravallées). Pour mieux s'entraîner, quelques morceaux pour choeur, quoiqu'originalement notés en clefs «modernes», se trouvent ici transcrits en clefs anciennes — ainsi des pièces a cappella de Verdi —, ce qui me semble être moins un anachronisme que la nota= tion inverse s'il s'agit de musique de Josquin ou de Lassus . . .

Le nombre de voix n'y dépassera presque jamais quatre, étant donné que les difficultés considérables provoquées par une augmen= tation des parties ne relèvent pas de la pratique des clefs mais de la complexité d'un système de partition aux portées nombreuses. Pour l'étude des clefs nouvelles qu'il ne faudra certes pas négliger, la littérature didactique (tels les ouvrages pour choeur parus chez tous les grands éditeurs spécialisés dans ce domaine) offre un matériel suffisamment riche pour qu'il soit permis ici de les écarter de nos exercices au profit des clefs anciennes, dont il faudrait chercher des exemples dans des éditions désormais épuisées et devenues presque introuvables.

*) Voir également la préface du volume II, IIe Partie (remarques sur l'importance de ne pas confondre les notions «clef» et «transposition»).

EXPLANATIONS FOR VOLUME I

A command of the "old" C=clef is one of the indispensible necessities of score=reading. It is not only a question of reading the alto and tenor clefs in instrumental scores — alto clef for the viola (until Brahms for the lst trombone also, and with Bach for the oboe da caccia or English horn — Taille —), and the tenor clef for high positions on the cello (and double bass), the bassoon and trombones — for until well into modern times they have been used in vocal scores. Scores of Mozart operas (old, but still used) employ the soprano and tenor clefs, and Wagner used the C=clef at least for his tenor parts. Even in piano and organ music the different C=clefs make an occasional appearance, not only in the old masters but even sometimes with Brahms. The disappearance of the rich variety of clefs and the substitution of the "new" clefs (e. g. the violin clef with octave transposition for the tenor) palpably obscures the clarity of the notation. I think it of real significance that the soprano and alto clefs on the one hand and the tenor and bass on the other stand a fifth apart from each other, since the voices in music of the great polyphonic period entered a fifth apart while remaining visually the same.

I have decided not to include in this volume the little used clefs which have little or no practical value: the mezzo=soprano clef (C=clef on the second line from the bottom), baritone clef (F=clef on the middle line) and "Subbass" clef (F=clef on the top line). We shall soon, however, come across them in the section dealing with Chiavetta (page 54). Some exercises are in the French violin clef (a treble clef on the bottom line) which has lost its importance in violin music (Lully) but is still used in some modern editions of Bach's recorder music. As it is merely a bass clef transposed two octaves higher, it is relatively easy to read, similar to the "Sub=bass" clef which is the treble clef transposed two octaves down. The French violin clef is also found in the transposition exercises of Volume 2. The student should quickly obtain complete mastery in reading clefs, first by learning the nature of the clef from its C=line (always c') and then putting all other notes in interval relationship with it and one another. Soon this procedure will become automatic. This applies also to viola and cello players, though they know the alto and tenor clefs from their instrument. Every vio=lin teacher knows how children can play the right notes but are unable to give the right names to them. On no account should the student relate these clefs to another one, e. g. the treble clef; he should keep strictly to the clef in question and relate notes only to their own C=line *).

I have attempted in this volume to organise the material in as many ways as possible in accordance with the numerous uses of the clefs in musical history. The exercises are in progressive order and varied; a chronological sequence is not observed. In the examples from Mozart's Sinfonia Concertante (No. 5) the viola part is written in the normal way: in Volume 2 we shall meet the original notation in "scordatura". Some choral movements, although written originally in present=day clefs, are here transcribed into the old clefs for practice purposes, e. g. the a cappella choruses of Verdi. I consider this less of an anachronism than writing Josquin or di Lassus in modern notation!

In almost all these exercises we have kept within the limits of four=part writing. Music in more parts offers the additional difficulty of reading more lines, quite independently from the difficulty of deciphering old clefs. Exercises in new clefs are here omitted, as there is a wide range of them easily available (see the choral catalogues of many publishing firms), whereas the rare editions in old clefs (out of print and seldom re=printed) have nearly acquired an antiquarian value.

*) See the preface to Volume 2, Part 2, explanation of the difference between clefs and transpositions).

Herrn Dr. Max Hochkofler, Salzburg,
in freundschaftlicher Verehrung zugeeignet

VORWORT

Dieses Buch möchte eine Lücke ausfüllen, die mir sowohl in der Kapellmeister- wie in der Unterrichtspraxis fühlbar geworden ist. Es will Übungsmaterial – „Etüden" – bereitstellen, die den werdenden Kapellmeister sowie alle, die mit Partituren zu tun haben, wie Chorleiter, Schul- und Kirchenmusiker, zu einem unbestechlich genauen Partiturlesen und zu sicherem Partiturspiel bringen sollen. Darüber hinaus wendet es sich auch an die Pianisten, Streicher und Bläser, die Kammermusik treiben; denn auch diese können von der Fähigkeit, ihre Kammermusikpartituren einwandfrei und mit Klangvorstellung lesen und, soweit sie Klavier spielen, auch am Klavier studieren zu können, für die Praxis nur Nutzen haben. Und auch der Orchestermusiker, vor allem der erste Bläser, wird bei echter Partiturkenntnis seinen verantwortungsreichen Part im Orchester mit mehr Verständnis, besserem Einfühlungsvermögen und mit größerem künstlerischem Gewinn für sich selbst ausführen können als bei Beschränkung auf die Kenntnis nur seines eigenen Parts.

Mir kam es bei der Anlage dieses Buches nicht in erster Linie darauf an, das Partiturspiel als solches zu pflegen, wie es sich in der Unterrichtspraxis mehr oder weniger von seinem ursprünglichen Sinn entfernt hat, dem Sinn nämlich, Hilfen zum Partiturstudium zu geben; vielfach ist es dabei zum Selbstzweck geworden und genügt sich in mühsam erübtem glattem Spiel einer klavierauszugsmäßig zurechtgelegten Partitur oder in einem allzu großzügigen „pauschalen" Exzerpt. Vielmehr war ich bestrebt, das „aktive Lesen" der Partitur zu fördern. Ich ging dabei von meinen praktischen kapellmeisterlichen Erfahrungen aus, die mir gezeigt hatten, worauf es bei der Partiturarbeit wirklich ankommt, und von den Mängeln, die ich an im landläufigen Partiturspiel-Unterricht vorbereiteten Schülern beobachten konnte. Auch jenes souveräne Partiturspiel, das zum Korrepetieren aus der Partitur nötig ist (wohl die einzige wirkliche Notwendigkeit zu glattem fließendem Partiturspiel im richtigen Zeitmaß!) setzt jenes unbestechliche Lesen der Partitur voraus, wie es dieses Buch zum Ziel hat.

Die Gliederung des Buches in vier Bände entspricht den verschiedenen Disziplinen, die erarbeitet werden sollen, und einer methodischen Ordnung der artmäßig verschiedenen Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt. *Band I* befaßt sich ausschließlich mit den sog. alten Schlüsseln unter Beschränkung auf solche, die heute noch in der Praxis Bedeutung haben; historische Vollständigkeit liegt der Absicht dieses Buches naturgemäß fern. Art und Ordnung der Übungen sollen helfen, diese Schlüssel *absolut* lesen zu lernen, sie also möglichst so selbstverständlich zu beherrschen wie Violin- und Baßschlüssel, damit nicht später mangelhaftes Lesen die allgemeinen *Spiel*-Schwierigkeiten des Partiturspiels zusätzlich vergrößert. *Band II* ist in drei Teile gegliedert. Der *erste* spezialisiert eine Disziplin, die nach meinen Erfahrungen bisher gar nicht oder zu wenig gepflegt, ja kaum als Notwendigkeit erkannt wurde: den *Stimmtausch*. Diese Übungen und Beispiele sollen helfen, die absoluten Tonhöhen unabhängig von ihrer Stellung im Partitur-System zu lesen und zu greifen; es hat sich erwiesen, daß die Erarbeitung dieser Disziplin den notwendigen komplexen Blick über ein Partitur-System entscheidend fördert. Der *zweite* Teil macht mit den verschiedenen Stimmungen der transponierenden Blasinstrumente bekannt, in systematischer Ordnung und an Hand leichter Übungsbeispiele. Der *dritte* Teil bringt Beispiele für die Übertragung einer Partitur auf das Klavier, beginnend mit Duo-Sonaten und zu größeren Partitursystemen fortschreitend. Das über dem „Klavierauszug" abgedruckte Partiturbild dient zum Vergleich und zur Sinnfindung der jeweils gewählten Art der Klavierübertragung.

Band III entspricht in seiner Anordnung in drei Teilen dem II. Band, in allen drei Disziplinen ist jedoch die Schwierigkeit dem II. Band gegenüber gesteigert; bei den Bläserübungen wird jetzt das gleichzeitige Lesen mehrerer Stimmungen verlangt und damit der Weg bereitet zur Erarbeitung des *IV. Bandes*, der ausgesprochen schwierige Beispiele aus der Vielfalt der Bläserstimmungen bringt unter jeweiliger Voransetzung von entsprechenden Vorübungen. – Anlage und Art des Buches will dem Partiturspiel eine vertiefte, verbreiterte und – im Hinblick auf Ziel und Zweck – sinnvollere Basis geben, als es sie im Unterricht gewöhnlich hat. Alle Übungen und Literaturbeispiele sind deshalb durchaus als Anregungen dazu gedacht, nun selbst mit fundierterem Können nach weiterem Studienmaterial Ausschau zu halten, sich selbst neue Aufgaben zu stellen und sie zu bewältigen.

Dieses Buch ist aus der Unterrichtspraxis mit fortgeschrittenen Studierenden, für die es an speziellem Unterrichtsmaterial mangelte, vom letzten Band her entstanden und erst im Laufe der Arbeit zu dem einigermaßen umfassenden Kompendium geworden, als das es jetzt vorliegt. Ich verdanke dabei sowohl Herrn Prof. Dr. Ernst Laaff, Mainz, als auch einer Reihe von engeren und weiteren Fachkollegen – vor allem Herrn Jost Michaels, Detmold, – wertvollste Anregungen didaktischer Art sowie Hinweise auf geeignete Literatur und deren Beschaffung. Ihnen allen sei an dieser Stelle für ihre fördernde Anteilnahme an meiner Arbeit herzlich gedankt.

Heinrich Creuzburg

Leiter der Opernschule und Dozent für Kapellmeister-Ausbildung
an der Nordwestdeutschen Musik-Akademie Detmold

AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage a été conçu dans le but de combler une lacune qui se remarque souvent dans les cours pratiques suivis par le futur chef d'orchestre ainsi que par tout musicien soucieux de fonder son art sur une solide formation générale. Le matériel offert ici, sous forme d' « Etudes », à tous ceux qui veulent se consacrer soit à la carrière de directeur d'un ensemble instrumental ou vocal soit aux tâches à remplir dans le domaine musical de l'école ou de l'église soit à des travaux musicologiques ou éditoriaux nécessitant une connaissance approfondie des partitions, leur permettra de se familiariser avec ces dernières jusqu'à en réussir une lecture et une exécution au piano impeccables. Pianistes et autres instrumentistes — cordes aussi bien que cuivres et bois — s'intéressant à la musique de chambre seront également mieux préparés à son interprétation après avoir développé, au cours de ces exercices, la faculté de saisir une impression auditive d'ensemble en lisant simultanément les diverses parties et, s'ils jouent du piano, en les y étudiant de la même façon. Et le musicien d'orchestre, surtout le premier de l'orchestre d'harmonie, saura, pour avoir vraiment pénétré une partition, donner de chacune des phrases musicales confiées à son instrument une exécution plus intelligente, plus subtile et plus propre à enrichir sa personnalité artistique que s'il se suffisait de la connaissance d'une seule partie qui est la sienne.

Les pages suivantes n'entendent cependant pas multiplier les efforts habituellement déployés dans ce domaine de l'enseignement, efforts pratiquement étrangers à son vrai sens qui est avant tout d'aider l'étudiant à savoir se servir de la partition comme d'un moyen indispensable à la pleine intelligence d'un morceau pour chœur ou orchestre plutôt que de la lui faire savoir jouer; ce « jeu » proposé comme un but en lui-même n'étant le plus souvent qu'une exécution laborieusement polie à la façon d'une réduction pour piano ou bien une interprétation mal dégrossie et incohérente. Ici, au contraire, la préoccupation principale est d'orienter l'étude de la partition vers une lecture active dont une longue expérience du pupitre et l'entraînement d'élèves insuffisamment préparés par les pratiques routinières ont permis d'apprécier les avantages. Même la grande facilité exigée des répétiteurs censés savoir jouer des partitions à vue — les seuls d'ailleurs à ne pouvoir s'en passer — ne s'acquiert qu'à force de s'être astreint à une lecture infaillible, objet d'étude des quatre cahiers constituant ce manuel.

Les matières traitées y sont groupées méthodiquement, selon le degré et l'ordre des difficultés qui sont à surmonter. Le *Volume I* présente les anciennes clefs encore utilisées de nos jours sans cependant prétendre faire leur historique ni les analyser toutes. En rendre le déchiffrement absolument exact et aussi naturel que celui des clefs de *sol* ou de *fa*, avant que ne viennent s'y ajouter les difficultés techniques du jeu, est l'impératif qui a déterminé le choix et la disposition des exercices du début.

Le *Volume II* est composé en trois parties. La *première* est consacrée à un domaine jusqu'à present plus ou moins négligé et dont l'importance ne semble même pas avoir été comprise: *le croisement de voix* ou comme il faudrait dire plus précisément: le changement de voix. Exercices et exemples y sont destinés à développer la faculté de déterminer et de produire sur l'instrument la hauteur absolue d'un son, quelle que soit la place de la note correspondante dans le système de la partition, système complexe où, en effet, l'étude attentive de ce chapitre s'avère fort utile pour parvenir à s'orienter facilement et à première vue. La *seconde* partie donne, à l'aide d'exercices faciles, un aperçu des différences de l'accord chez les instruments à vent transpositeurs. La *troisième*, offre des exemples illustrant la transcription pour piano d'une partition, simple au début — telle une sonate duo — et plus compliquée par la suite. La comparaison de la partition originale avec, en dessous, sa «réduction pour piano» révèlera les principes et procédés adoptés en l'occurence pour traduire le sens intime de l'œuvre.

Le *Volume III*, subdivisé comme le précédent, le continue par des exercices de plus en plus difficiles; ceux qui réunissent les parties de divers instruments à vent initient à la lecture simultanée de plusieurs voix et mènent aux épreuves et études préliminaires du *Volume IV*, particulièrement ardues du fait que l'accord dans l'orchestre d'harmonie, traité ici à fond, est d'une grande diversité. — L'argument de ce livre et son plan cherchent à approfondir, à élargir et à faire servir à des fins à la fois plus rationnelles et plus spirituelles que ne le sont celles visées par les pratiques courantes, les bases du jeu des partitions. Ainsi les exercices et exemples choisis dans le répertoire musical sont autant de suggestions pour découvrir du matériel d'études supplémentaire, pour aborder et solutionner, grâce aux connaissances désormais solidement fondées, des problèmes nouveaux.

C'est du dernier volume, né des expériences pratiques d'un cours pour étudiants avancés manquant de manuels spécialisés, que s'est inspiré tout ce recueil qui n'a pris que par la suite son aspect actuel assez complet de traité général. Des suggestions précieuses d'ordre didactique et bibliographique son dues au Prof. Dr. Ernst Laaff de Mayence et à plusieurs autres musicologues — en particulier à Monsieur Jost Michaels de Detmold — que je tiens à remercier chaleureusement d'avoir encouragé ce travail.

Heinrich Creuzburg

Alfredo Rugeles

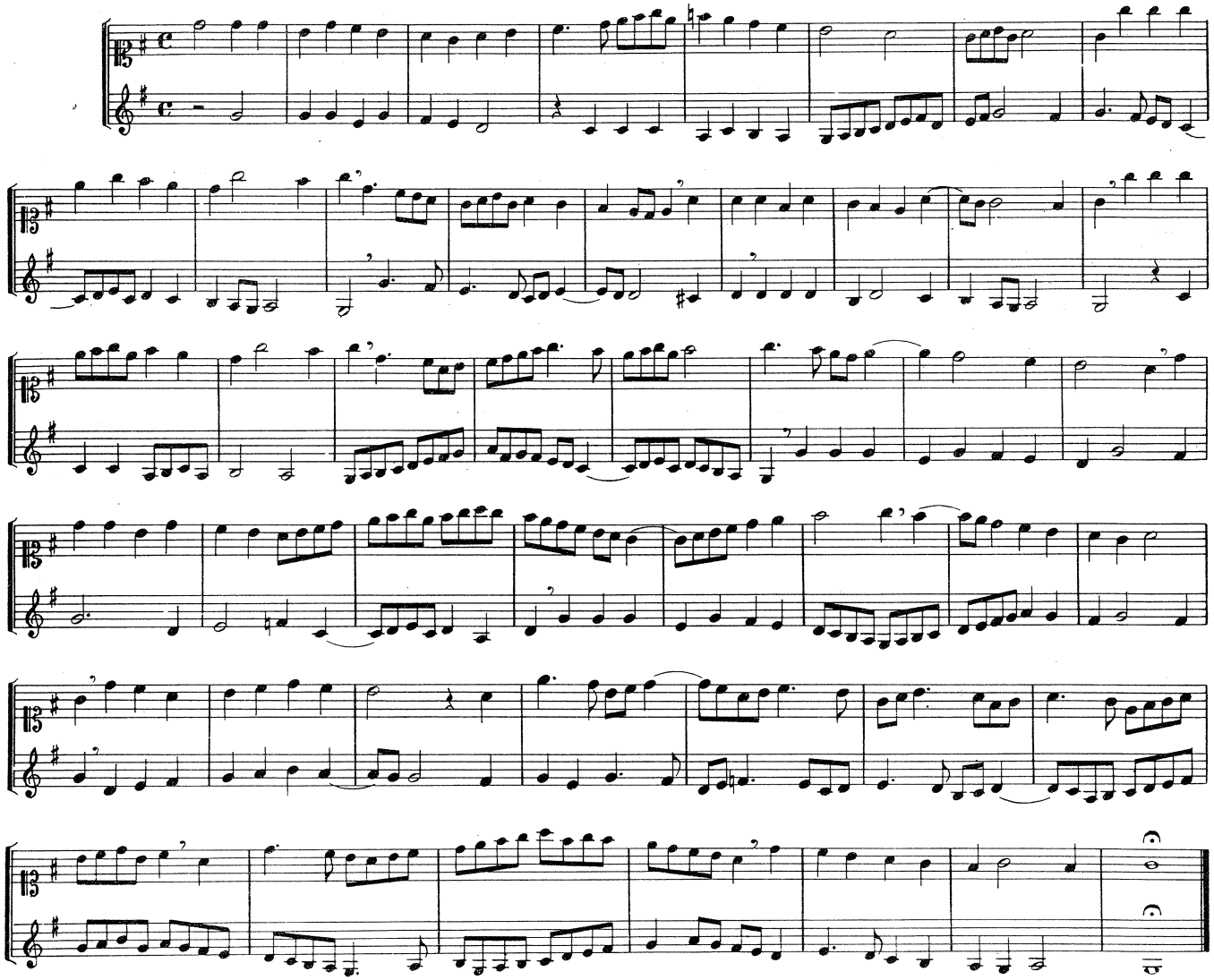
I. Zweistimmige Übungen

Exercices à deux voix Two-part Exercises

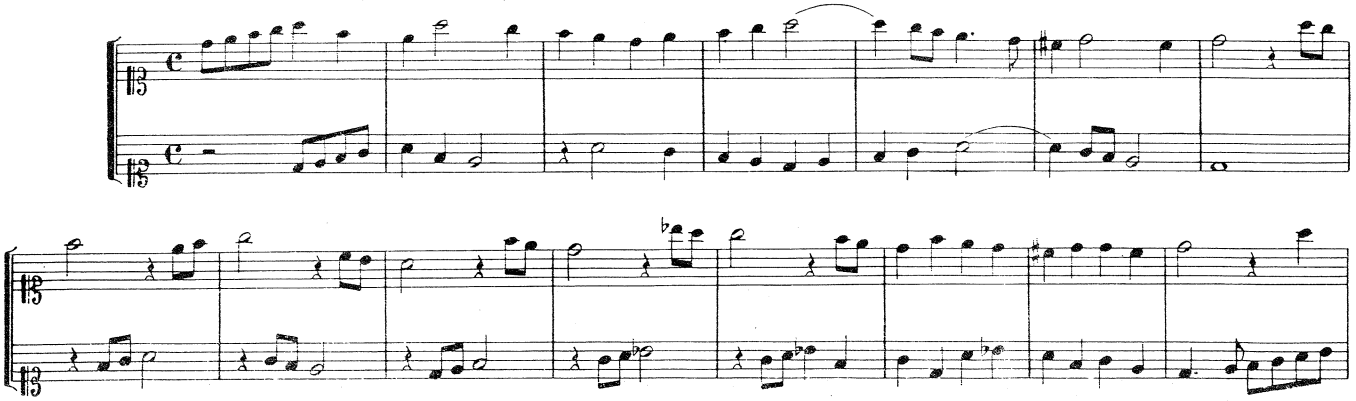
Der Diskantschlüssel
La clef de dessus / The Soprano Clef

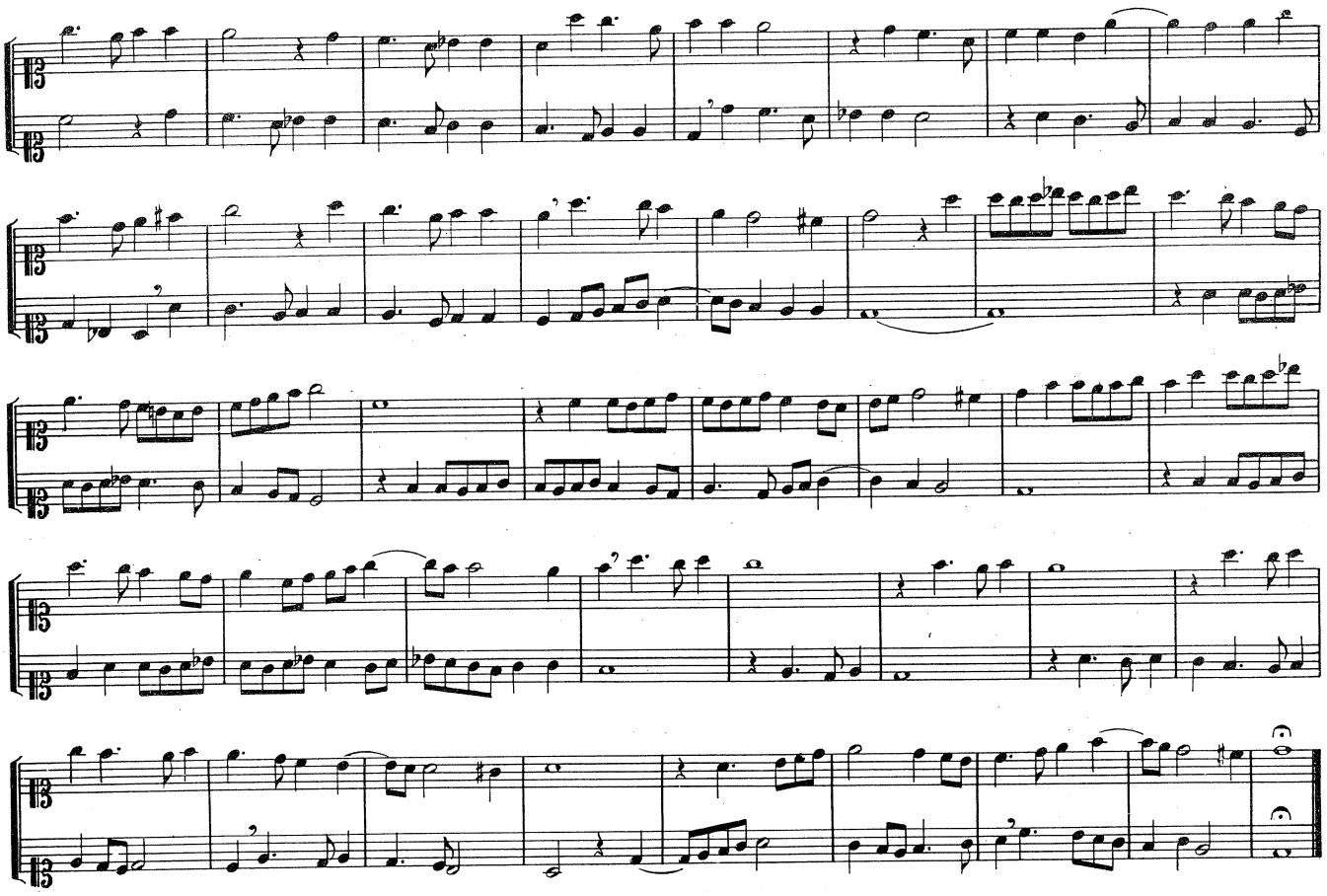
= eingestrichenes c
= ut^3 / = c′

1 Giovanni de Antiquis (1584): Bicinium



2 Giovanni Gastoldi (1556-1622): Bicinium

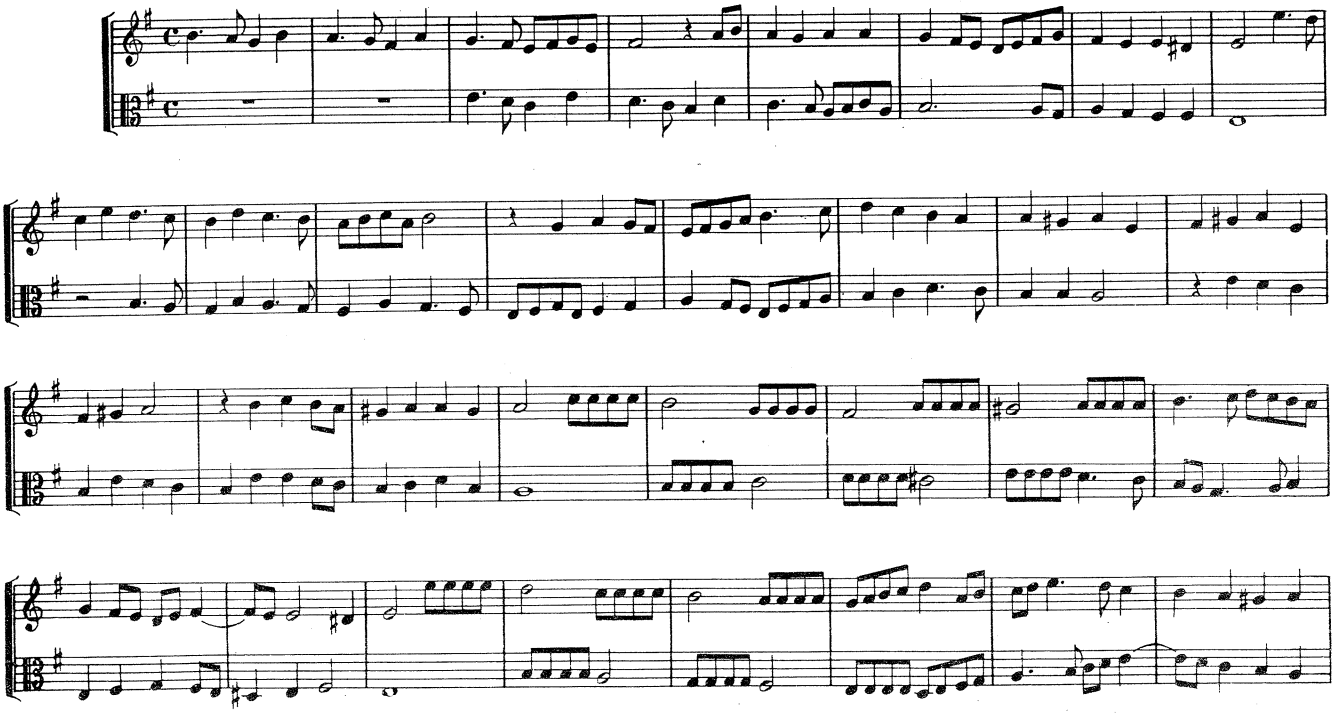


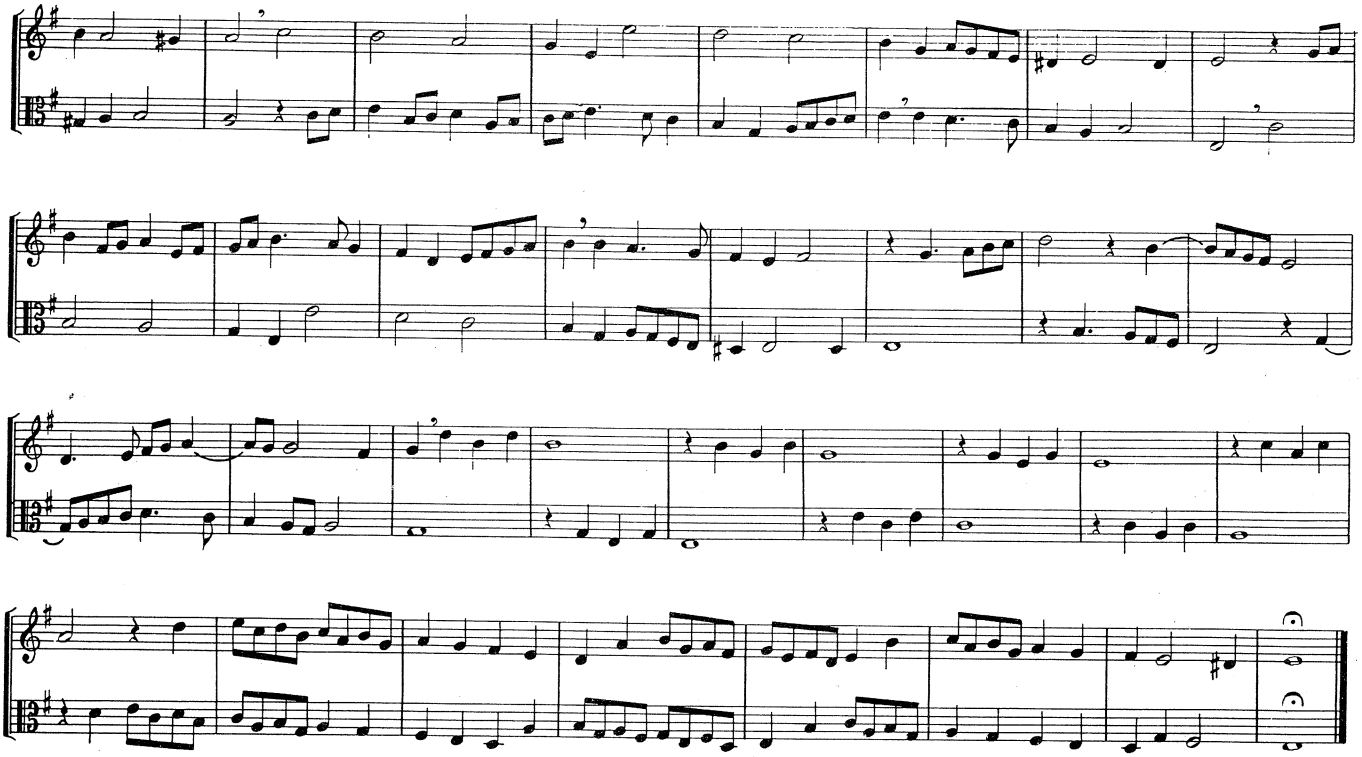


Der Altschlüssel
La clef d'alto / The Alto Clef

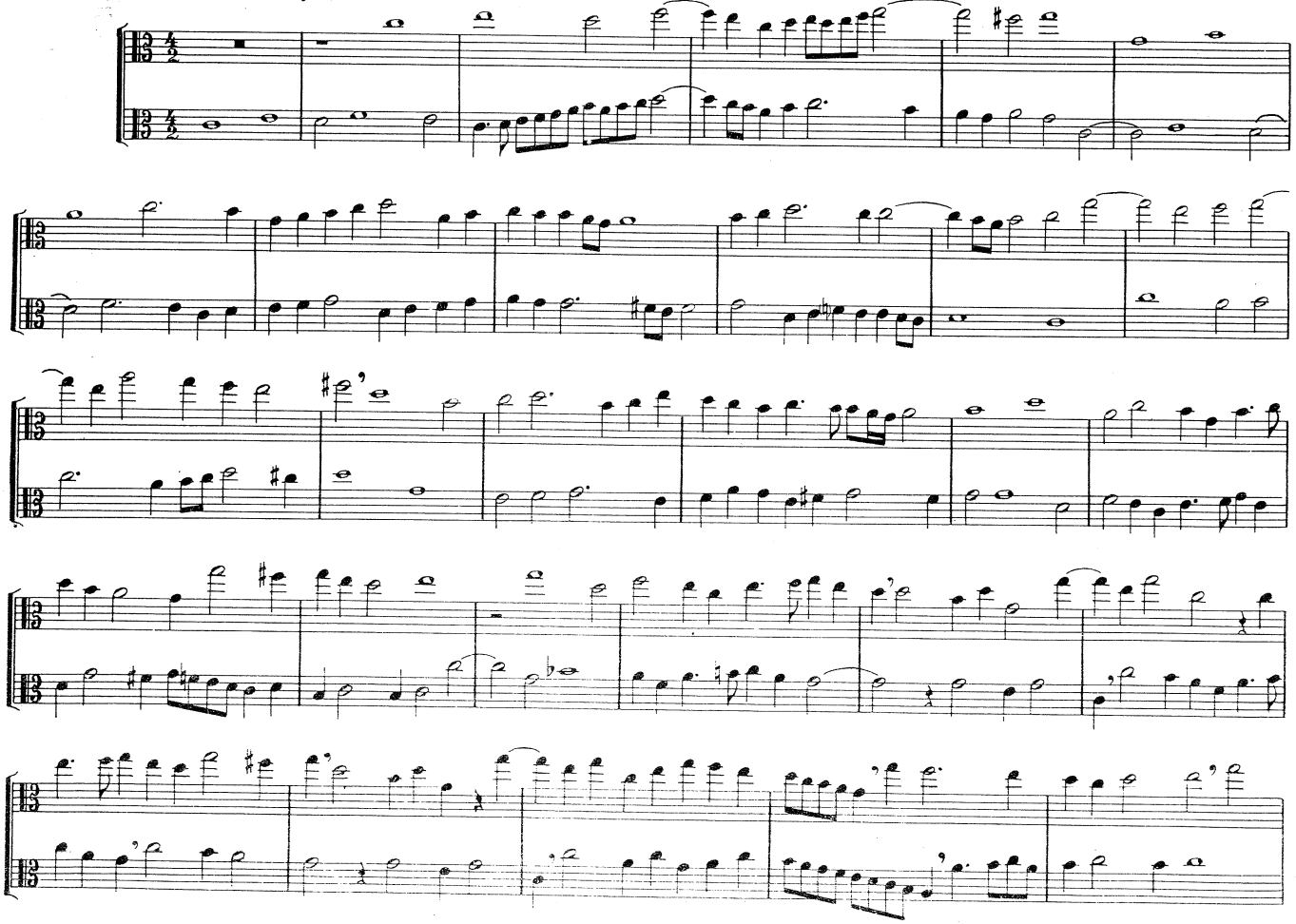
= eingestrichenes c
= ut^3 / = c'

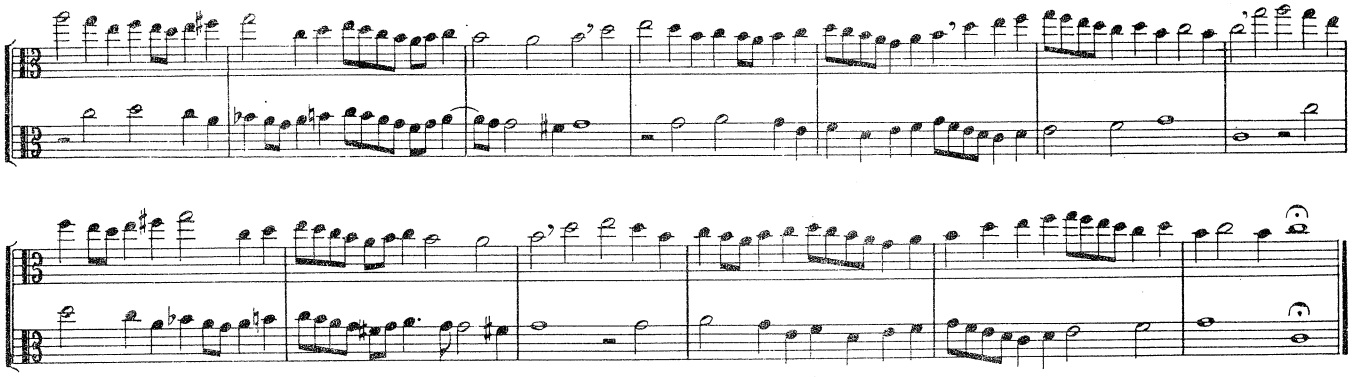
3 Giovanni Gastoldi: Bicinium





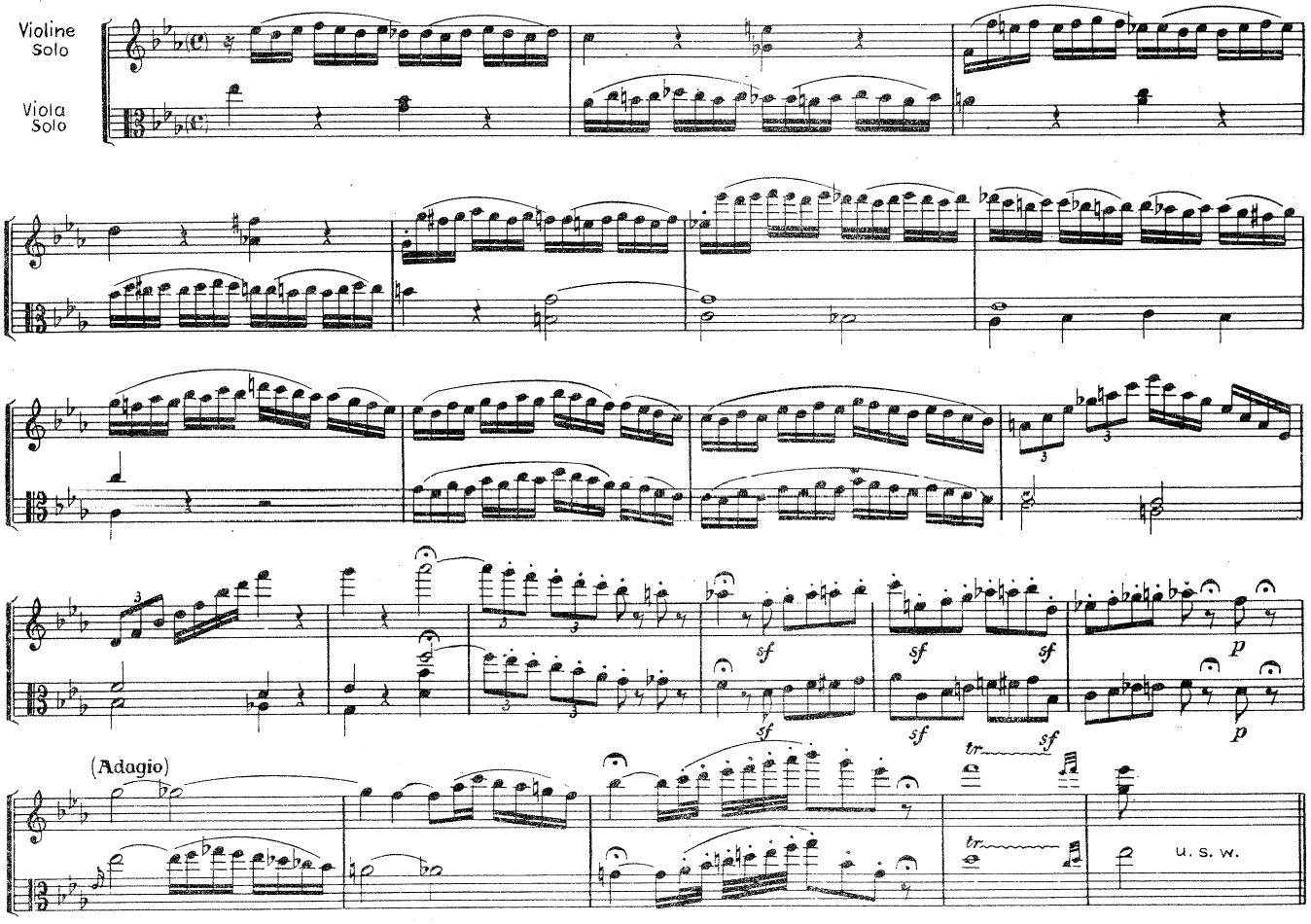
4 Thomas Morley (1557-1603): Bicinium



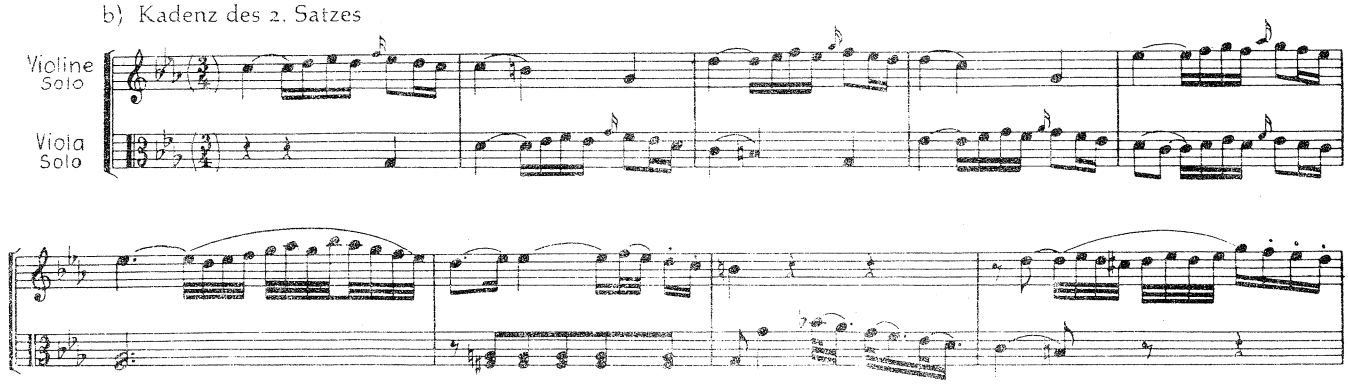


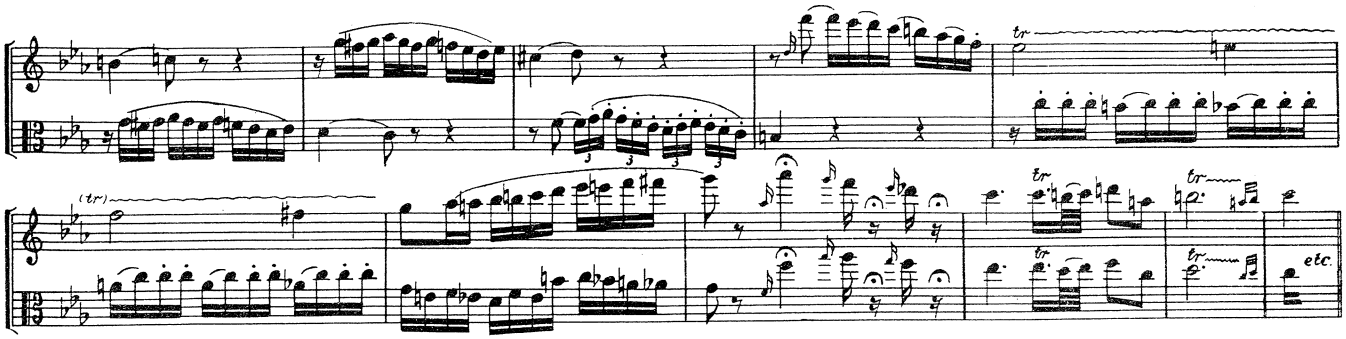
5. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): Symphonie concertante für Violine und Bratsche, K.V. 364

a) Aus der Kadenz des 1. Satzes



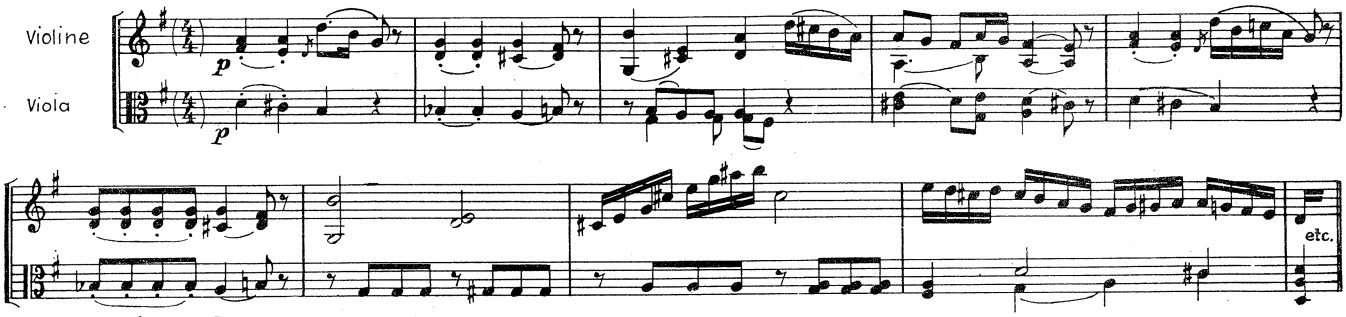
b) Kadenz des 2. Satzes



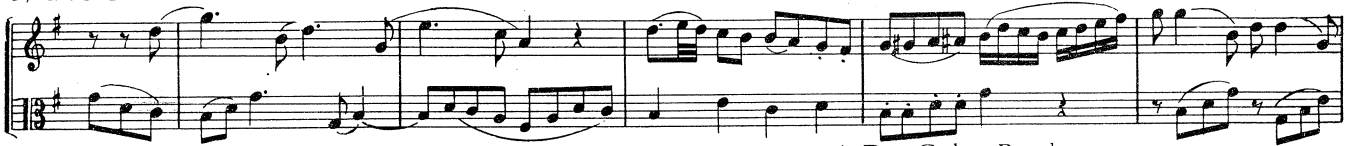


6 Wolfgang Amadeus Mozart: Duos für Violine und Bratsche

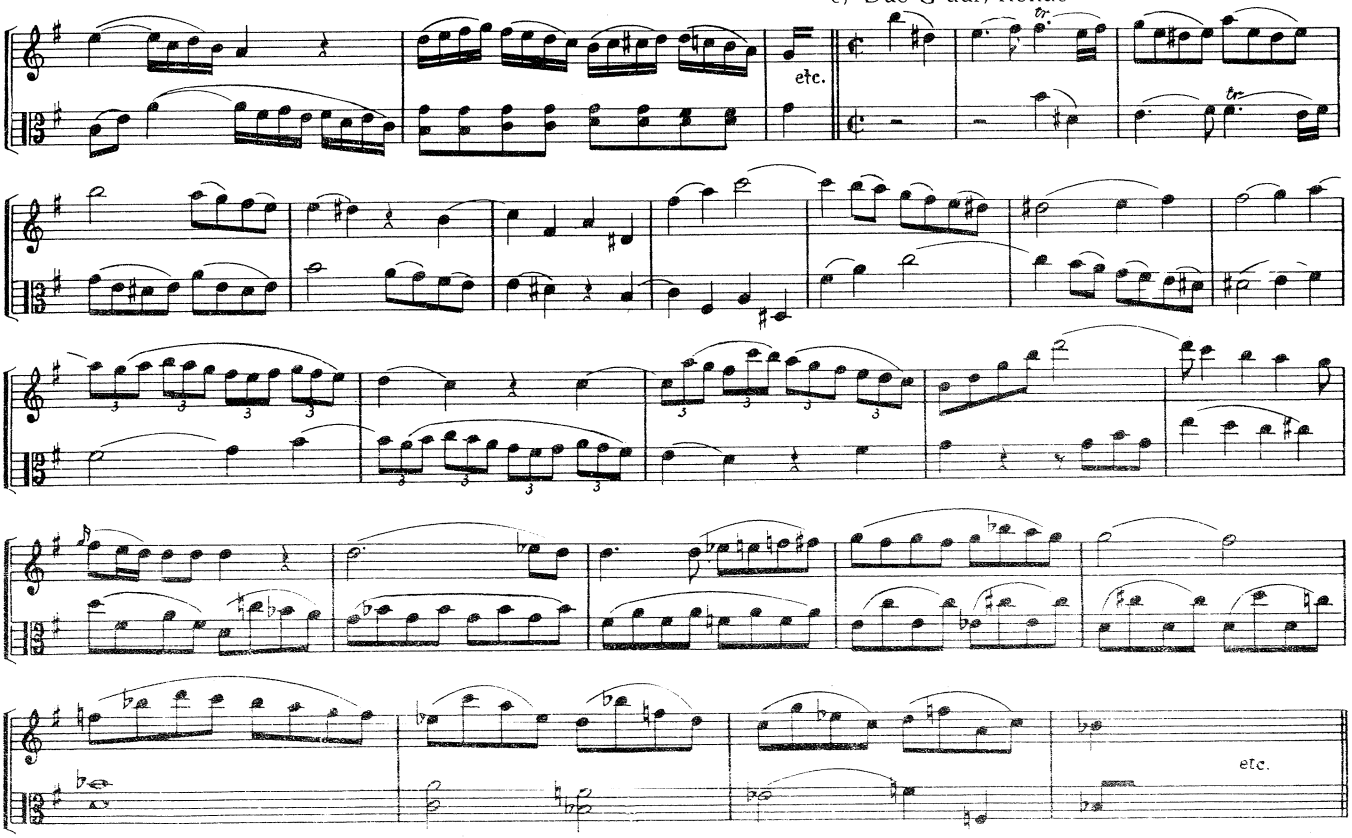
a) Duo G=dur, K.V. 423, 1. Satz



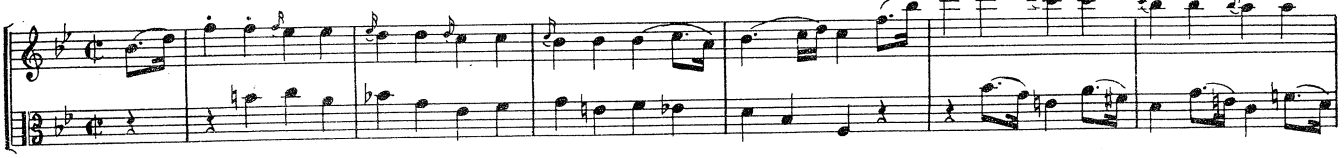
b) Duo G=dur. 1. Satz

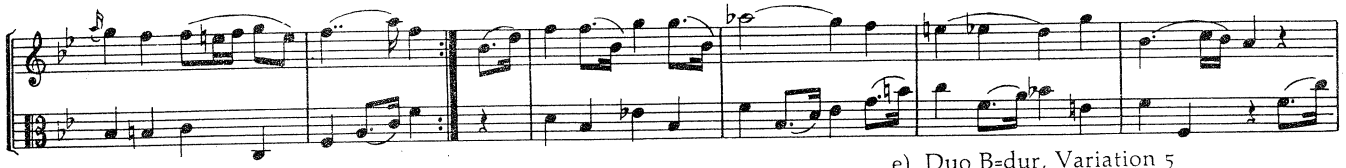


c) Duo G=dur, Rondo

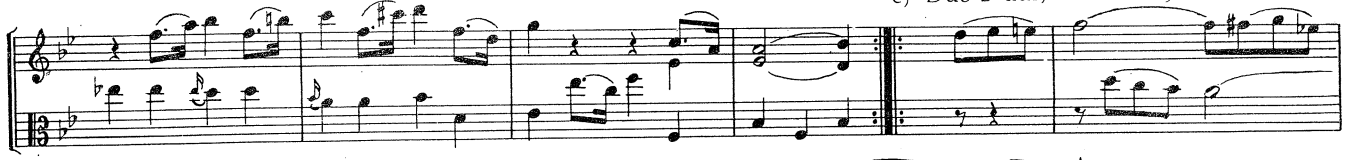


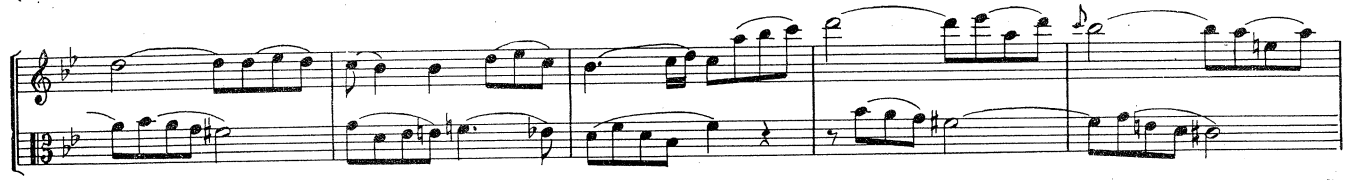
d) Duo B=dur, K.V. 424, 3. Satz, Thema con variazioni

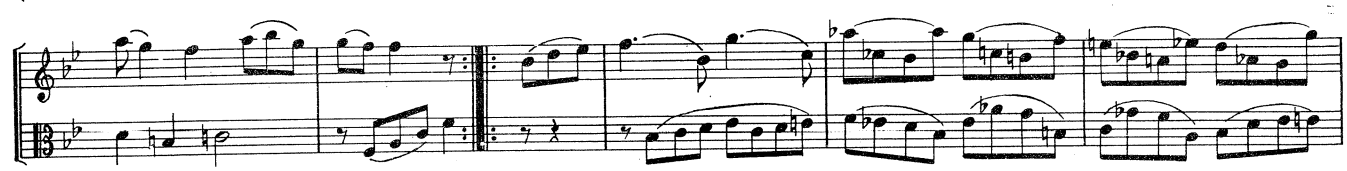


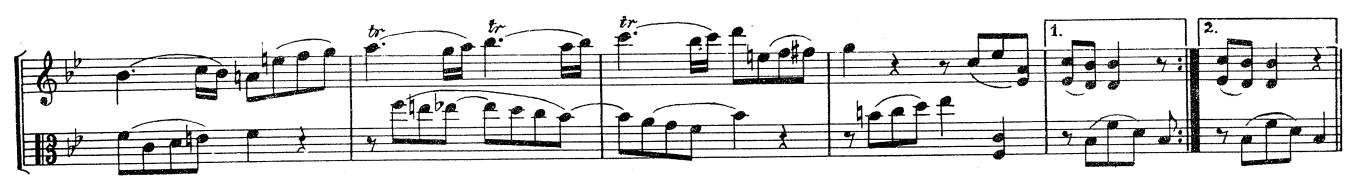


e) Duo B=dur, Variation 5









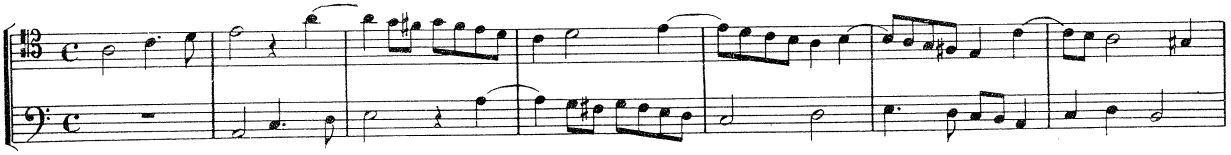
Der Tenorschlüssel

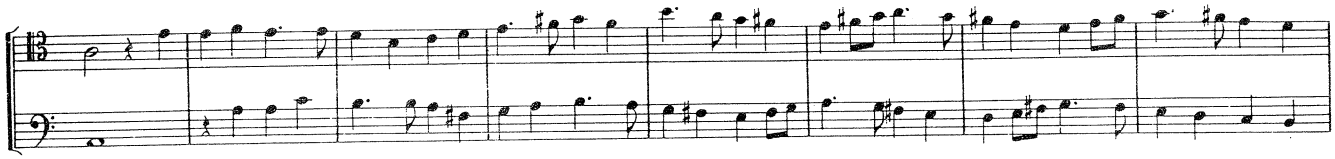
La clef de ténor / The Tenor Clef

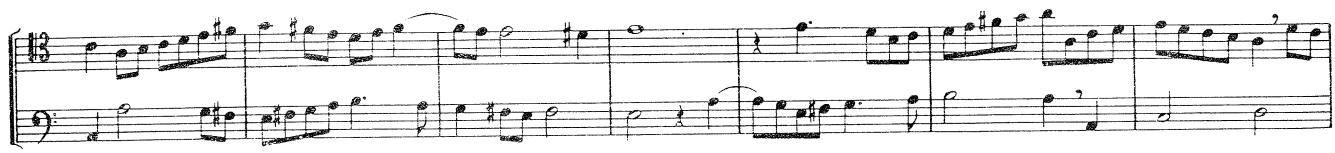
= eingestrichenes c

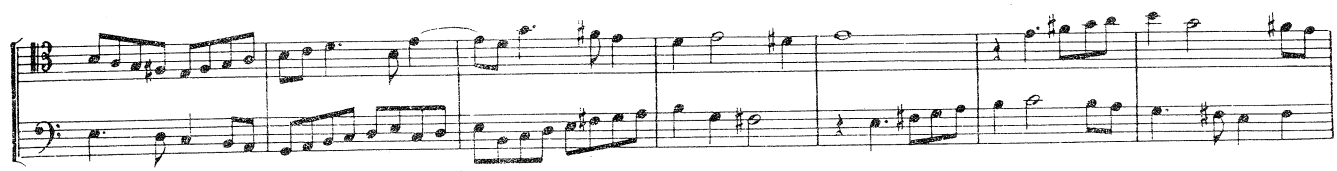
= ut^3 / = c′

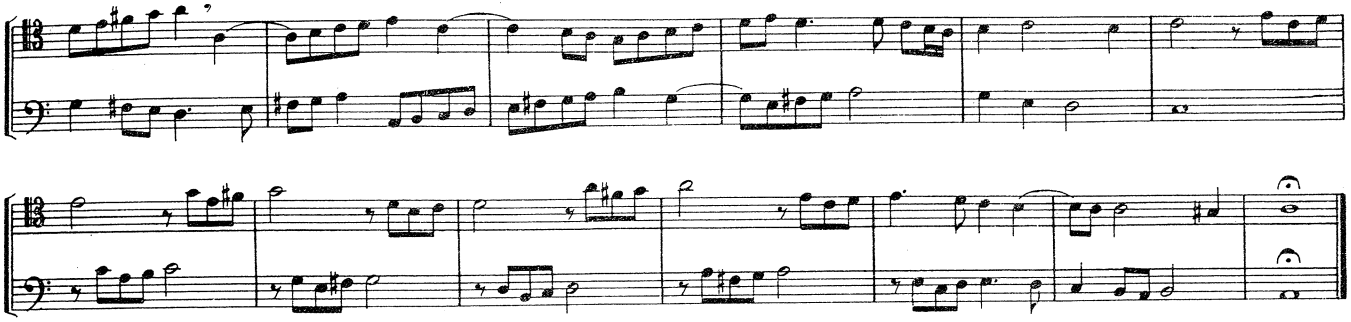
7 Giovanni Gastoldi: Bicinium



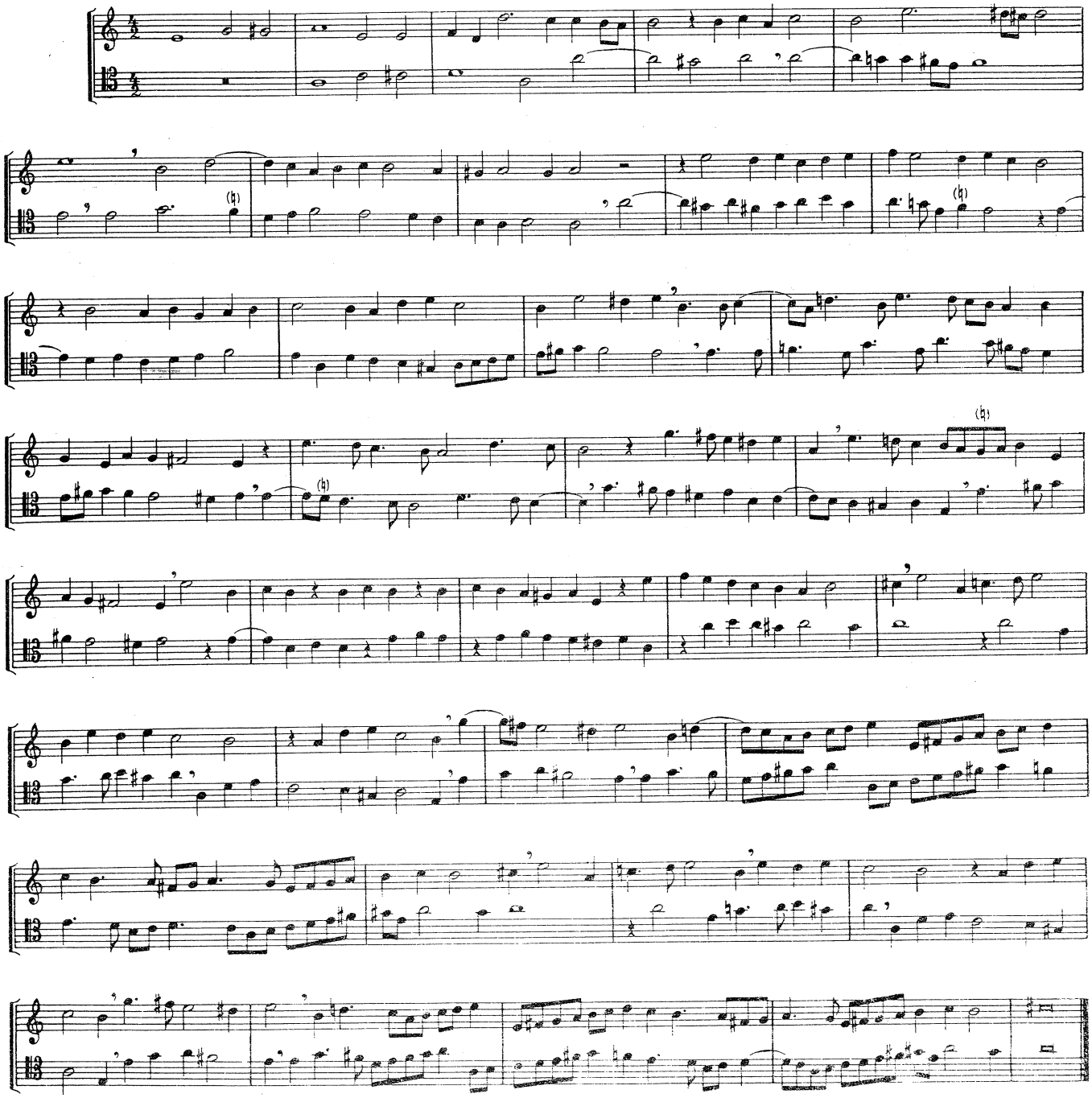




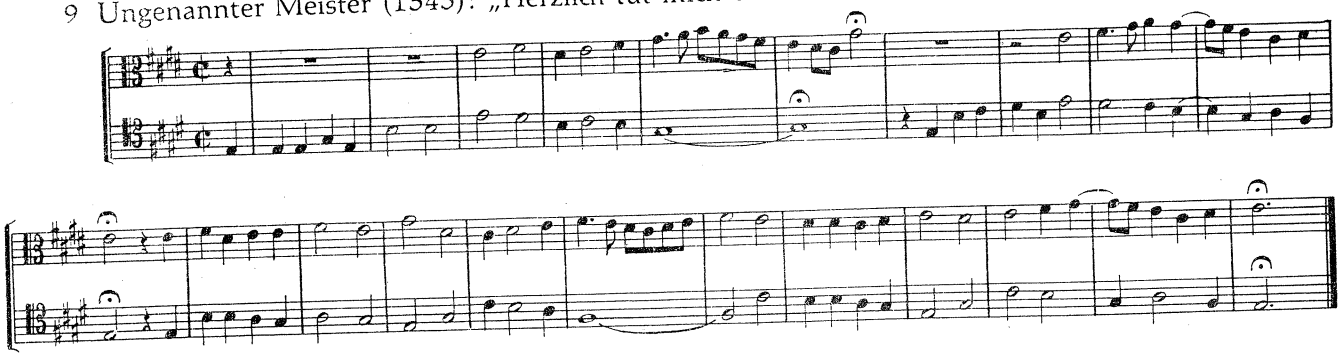




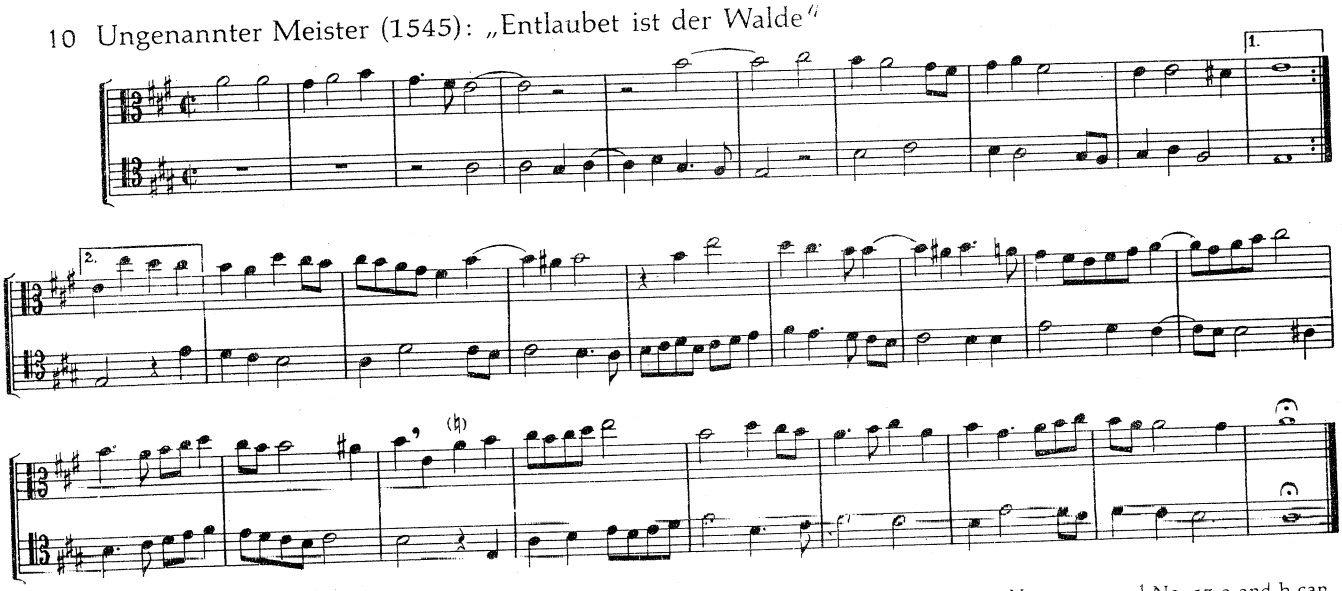
8 Thomas Morley: Bicinium



9 Ungenannter Meister (1545): „Herzlich tut mich erfreuen"



10 Ungenannter Meister (1545): „Entlaubet ist der Walde"

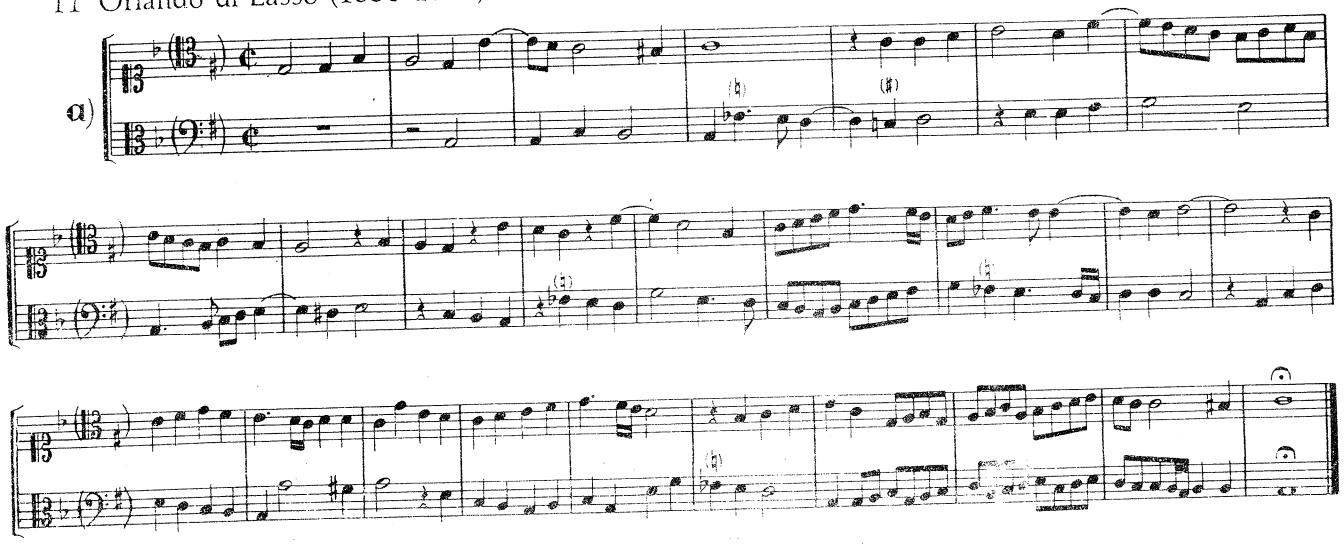


Die Übungen Nr. 11 a–c und Nr. 13 a und b können und sollen, da das gleiche Intervall-Verhältnis zwischen Sopran- und Alt-schlüssel einerseits und Tenor- und Baß-schlüssel andererseits, aber auch zwischen Sopran- und Tenorschlüssel einerseits und Alt- und Baßschlüssel andererseits dies gestattet, zum Üben in beiden Schlüssel-Kombinationen verwandt werden.

Les Exercices nº 11 a)–c) et nº 13 a) et b) peuvent et doivent donner lieu à l'étude combinée de deux clefs, permise grâce à la relation des clefs — celles de soprano et d'alto d'un côté, de ténor et de basse de l'autre, mais aussi celles de soprano et de ténor d'une part, d'alto et de basse d'autre part — qui en effet forment entre elles les mêmes intervalles.

Exercises No. 11 a–c and No. 13 a and b can and should be used in both clef combinations: there is the same interval relation between the soprano and the alto clef on the one hand and the tenor and bass clef on the other, as between the soprano and tenor, and alto and bass clefs.

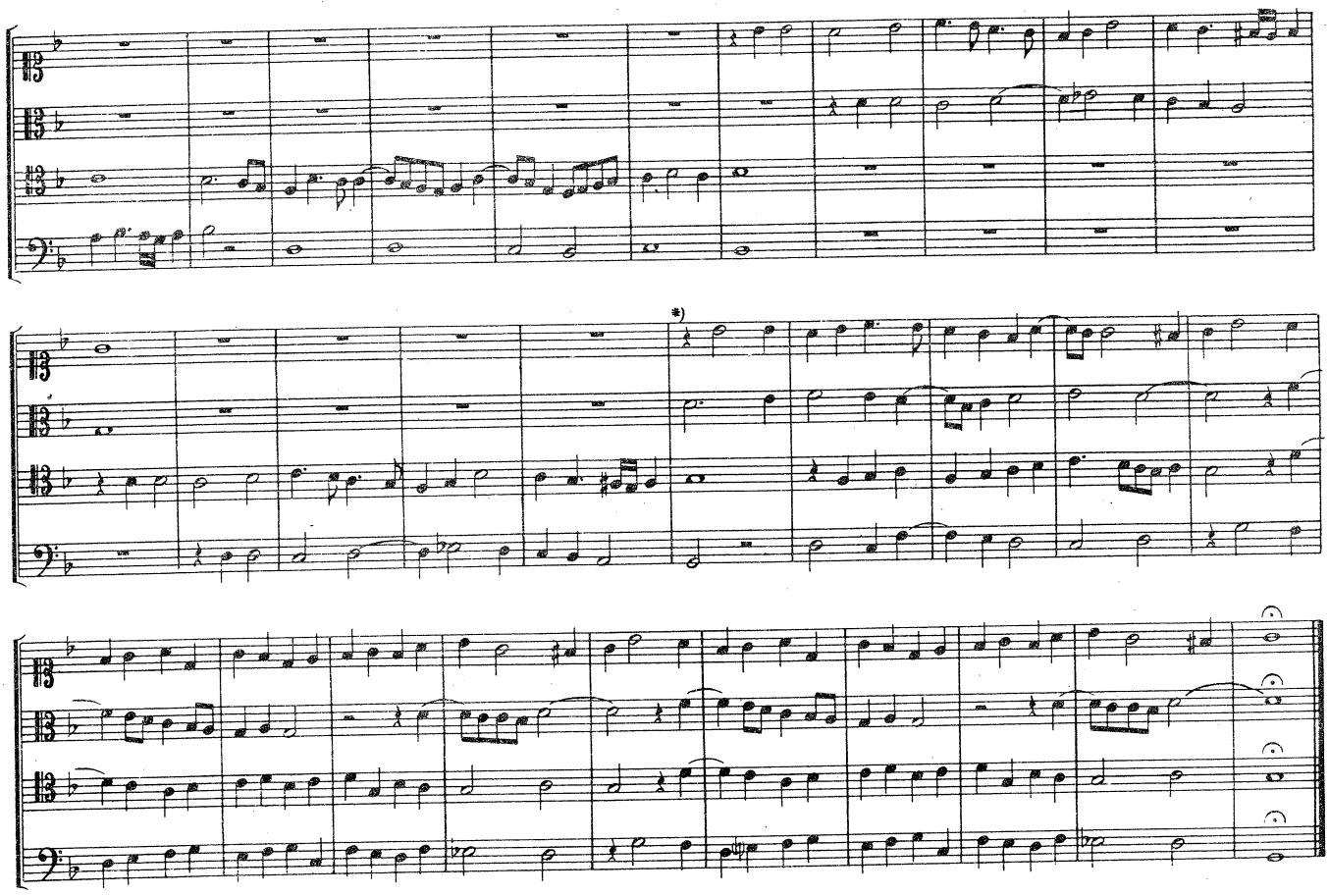
11 Orlando di Lasso (1530-1594): Drei Bicinien



b)

c)

12 Josquin des Prez (um 1450-1521): Missa da Pacem, „Pleni sunt coeli" aus dem Sanctus



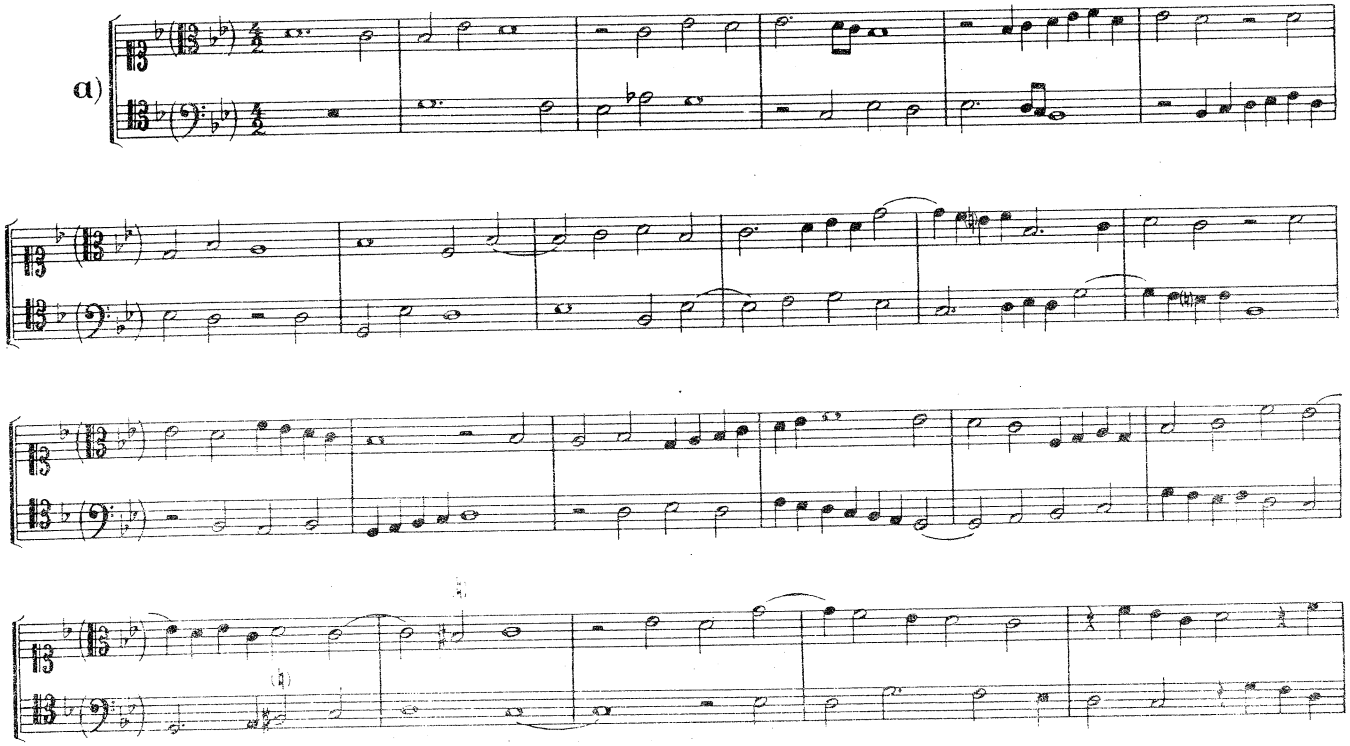
*) Diese vierstimmige Fortsetzung möge als noch zu schwierig vorerst zurückgestellt werden.

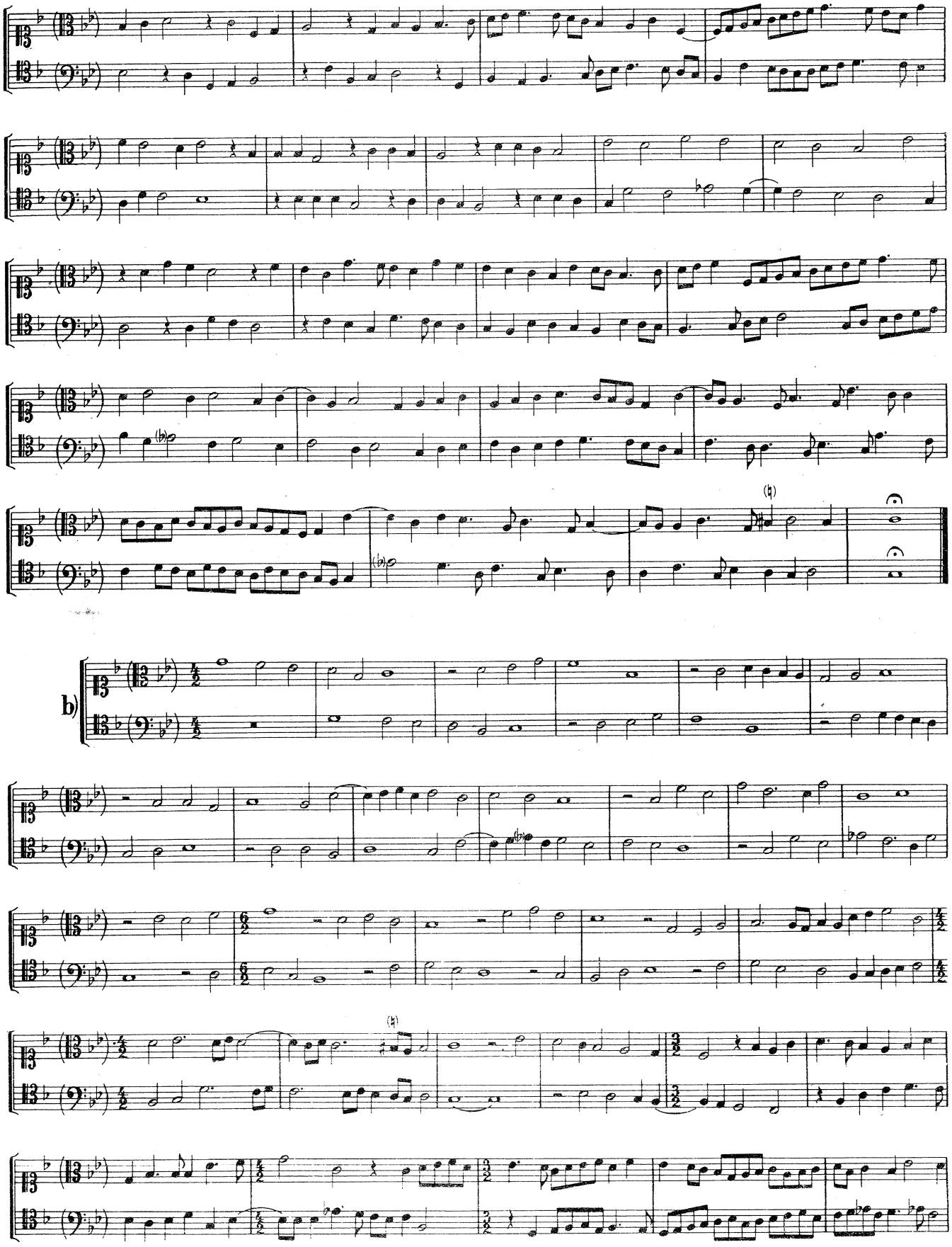
*) Les mesures suivantes, à quatre voix étant encore trop difficiles, il vaut mieux réserver leur étude pour plus tard.

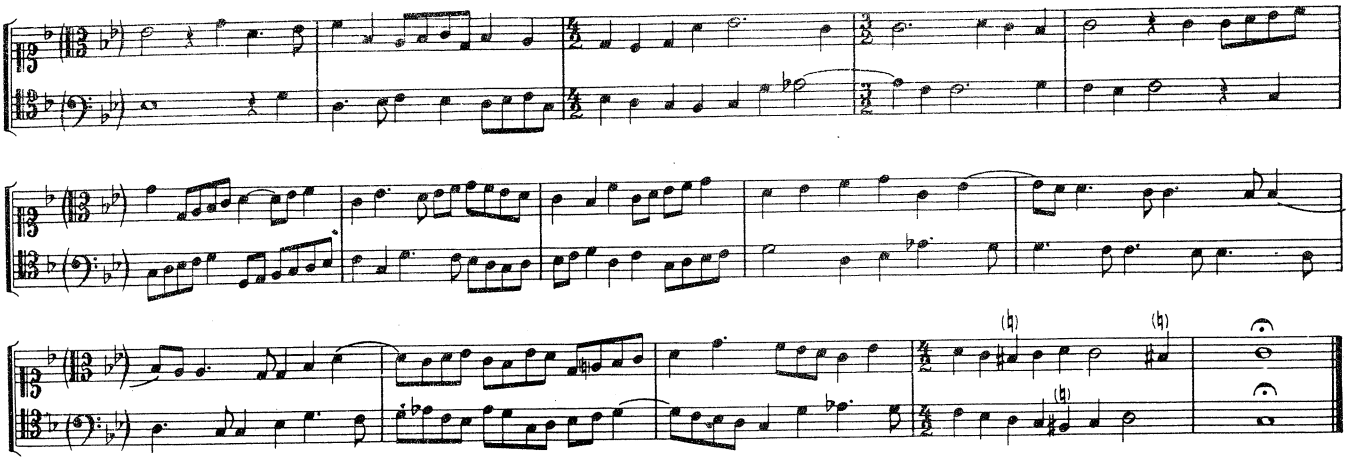
*) If this 4-part continuation proves at first too difficult, it can be set aside until later.

13 Orlando di Lasso: Zwei Bicinien

a)



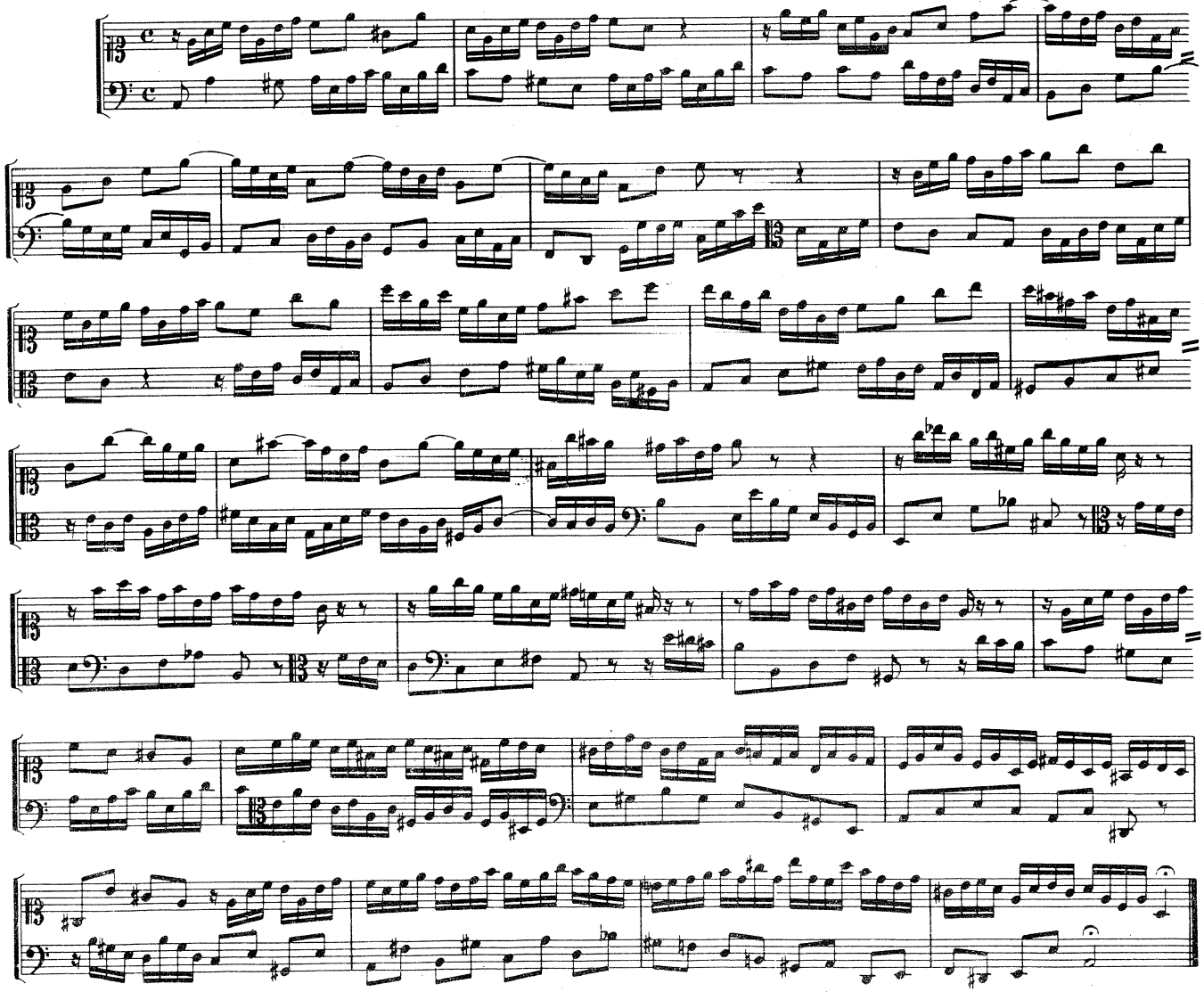




14 Johann Sebastian Bach (1685-1750): Zwei Inventionen für Klavier

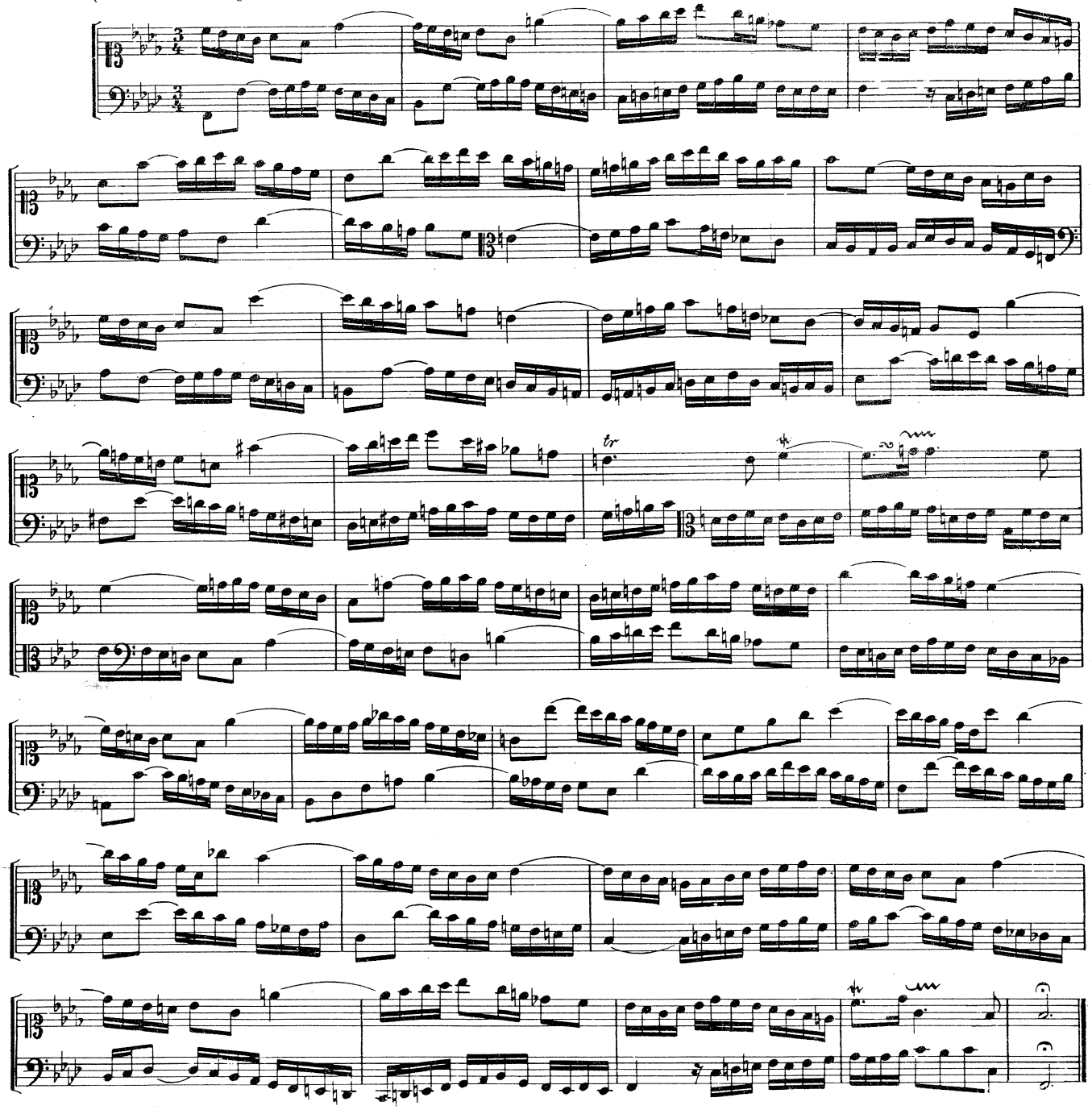
a) Nr. 13 a=moll

(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)



b) Nr. 9 f=moll

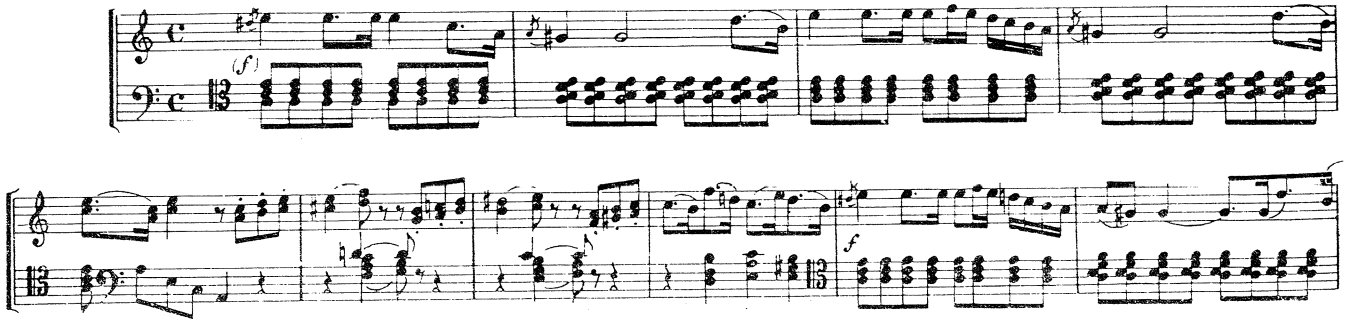
(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)

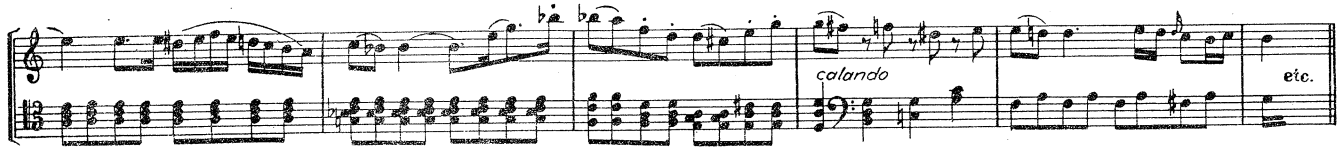


15 Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviersonate a-moll, K.V. 310

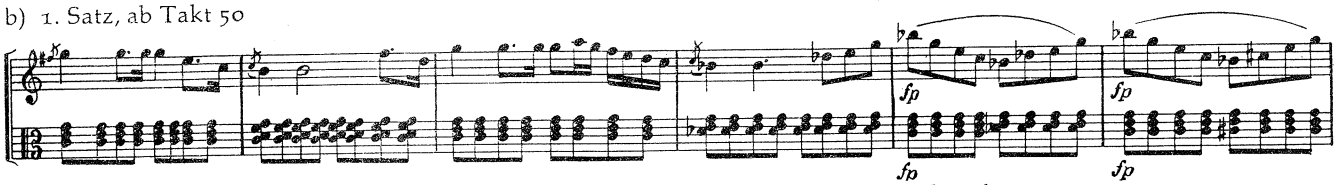
(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)

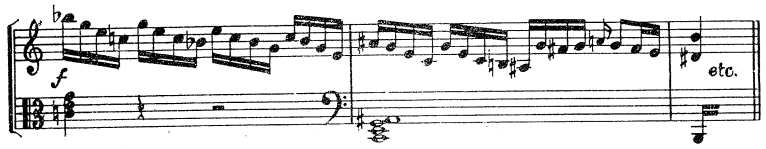
a) 1. Satz, *Allegro maestoso*, ab Takt 1



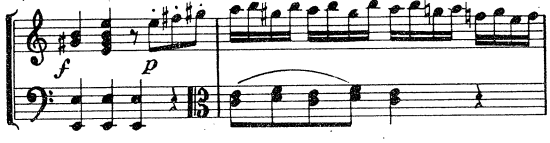


b) 1. Satz, ab Takt 50

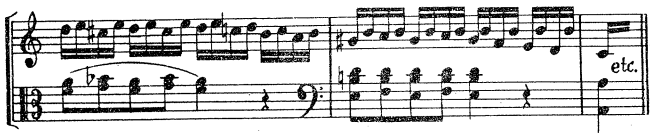


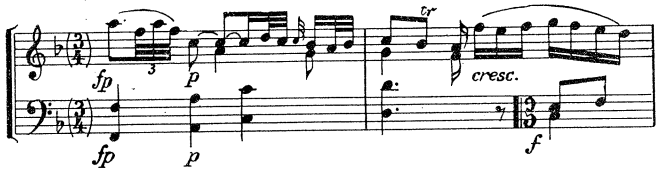


c) 1. Satz, ab Takt 103

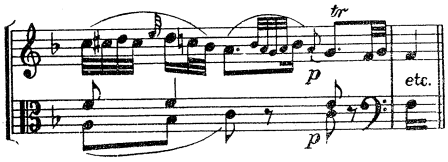


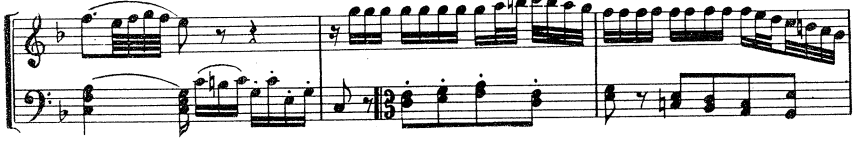
d) 2. Satz, *Andante cantabile con espressione*, ab Takt 5



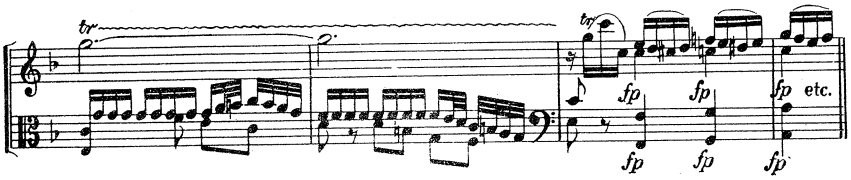


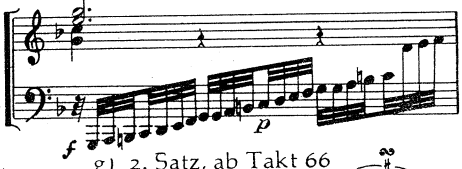
e) 2. Satz, ab Takt 14



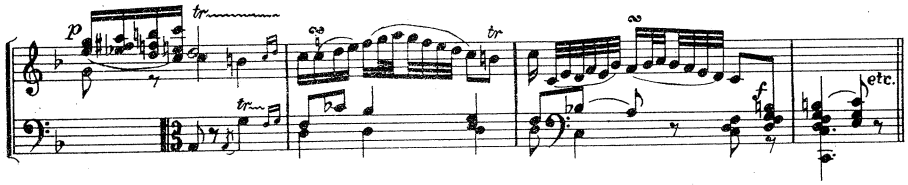


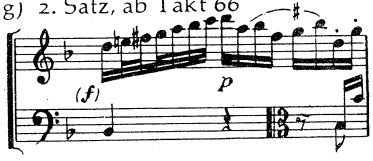
f) 2. Satz, ab Takt 27

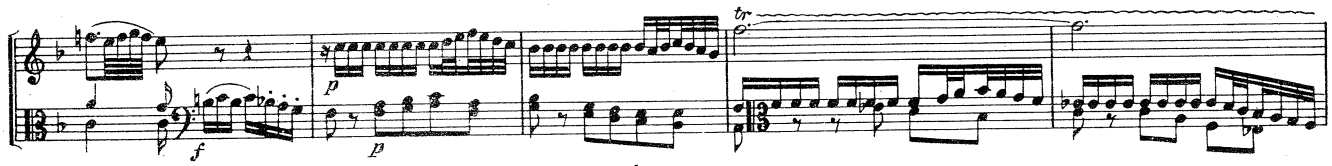




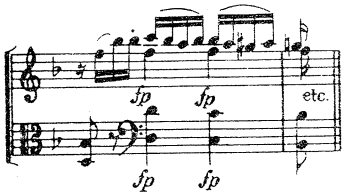
g) 2. Satz, ab Takt 66

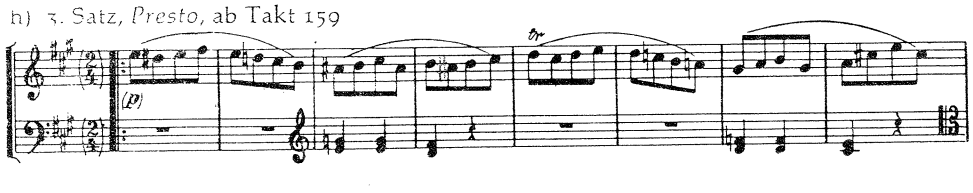


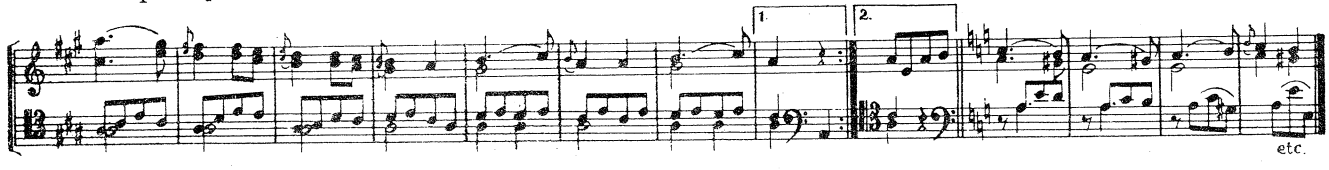




h) 3. Satz, *Presto*, ab Takt 159







II. Dreistimmige Übungen

Exercices à trois voix Three-part Exercises

Mit der Dreistimmigkeit beginnt das eigentliche Partiturspiel; hier begegnet uns — vorerst noch sehr unscheinbar — das spieltechnische Problem der sinngemäßen Aufteilung der Stimmen (hier also der Mittelstimme) auf beide Hände. Diese Schwierigkeit, die gewissermaßen „im Quadrat der Stimmenzahl" wächst, besteht auch in den zweizeilig notierten dreistimmigen Sinfonien für Klavier von Bach (Nr. 22 a und b); diese autographe Notierung sagt — im Gegensatz zu modernen Klavierausgaben — nichts darüber aus, mit welcher Hand die Mittelstimme jeweils zu greifen ist.
Gleichzeitig begegnet uns hier neu die Leseschwierigkeit des Stimmtausches (siehe Nr. 17 b, 2. Sopran teilweise über dem ersten); dieses Gebiet wird in Band II Gegenstand spezieller Übungen sein.

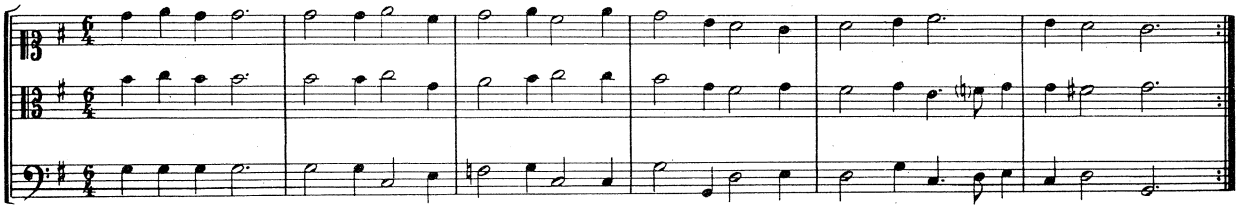
On n'aborde l'art de jouer des partitions proprement dit qu'avec la réunion d'au moins trois voix; le problème technique qui, peu apparent au début, se pose désormais à l'exécutant consiste à répartir intelligemment les parties (ici la partie moyenne) sur les deux mains. Cette difficulté, croissante avec le nombre des voix, se présente également dans les symphonies pour piano de Bach qui tout en n'étant notées qu'en un système à deux portées sont à trois voix (nº 22 a) et b)); à la différence des éditions habituellement utilisées par le pianiste aujourd'hui, cet autographe n'indique pas laquelle des mains est susceptible d'exécuter la partie moyenne.

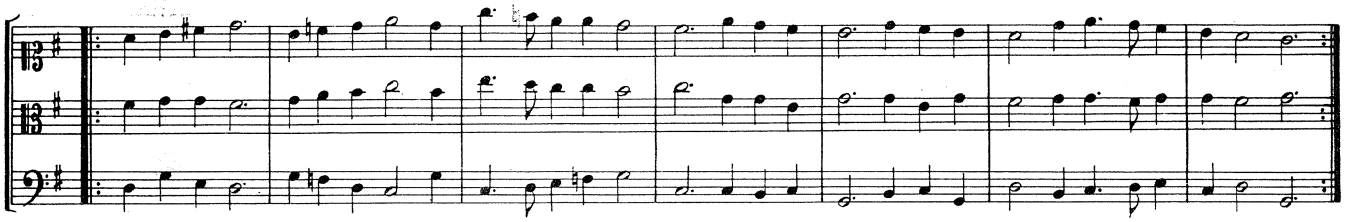
Pour rendre la lecture plus difficile l'exercice a pour objet d'étudier également le croisement des voix (nº 17b): le deuxième soprano se situe au-dessus du premier); ce domaine sera traité de façon plus détaillée dans le volume II.

Playing from score really begins with three part work. Here we are confronted with the new problem of disposing the parts between the two hands. This difficulty — which increases by "the sq re of the number of parts" — is also found in the 3-part Symphonie for piano by Bach (No. 22 a and b) in which the notation on 2 staves does not (contrary to modern practise) show which hand is to play the middle part.
At the same time we have the added difficulty of crossing of parts (see No. 17 b, where the 2nd soprano is for a time above the 1st soprano). This problem will be given special consideration in volume 2.

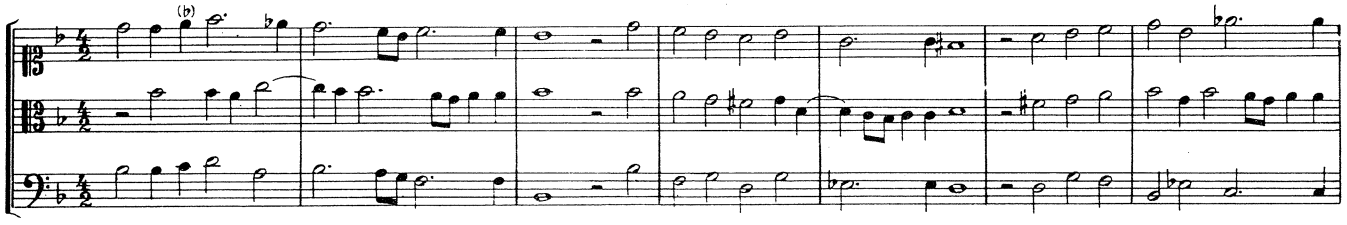
16 Drei Übungen für Diskant-, Alt- und Baß-Schlüssel

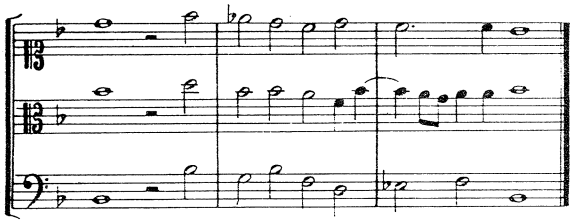
a) Johann Hermann Schein (1586—1630): „Der kühle Maien"



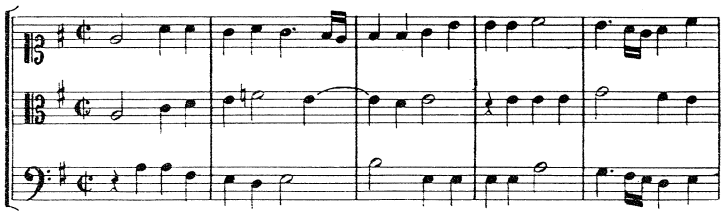


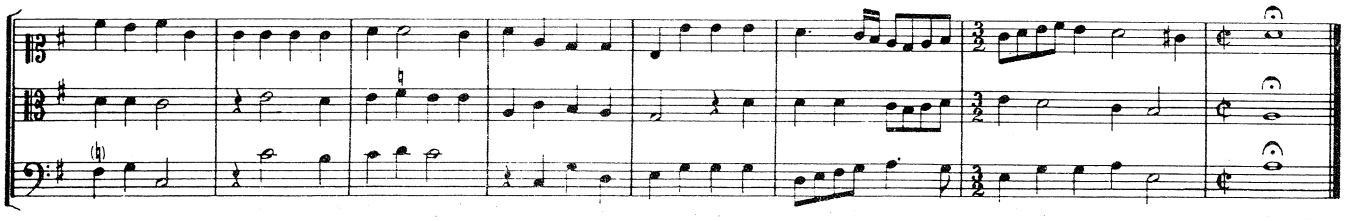
b) Johann Staden (1581—1634): Dank-, Lob- und Betgesänglein nach dem Essen





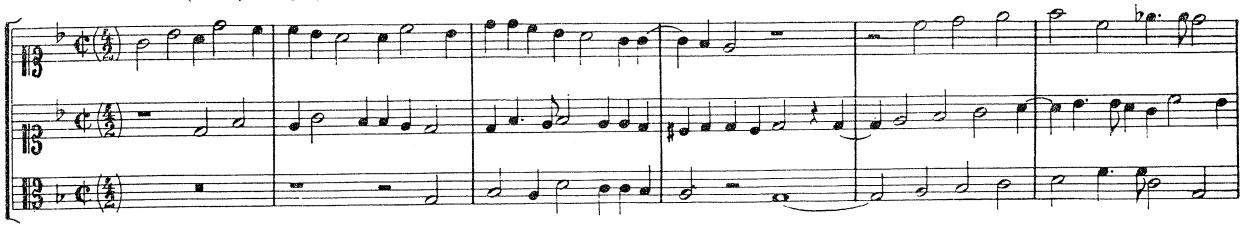
c) Clemens non papa (um 1510 bis um 1556): „Es steht ein Lind"

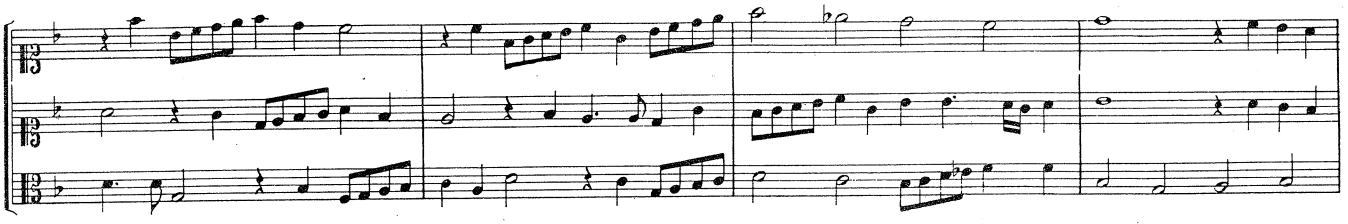




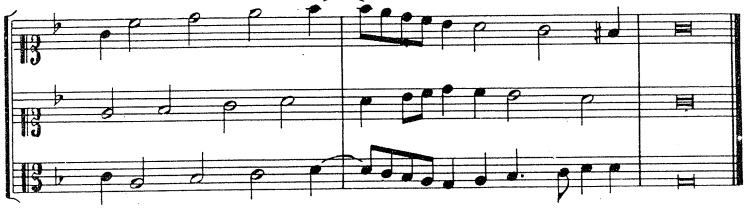
17 Zwei Übungen für Diskant- und Alt-Schlüssel

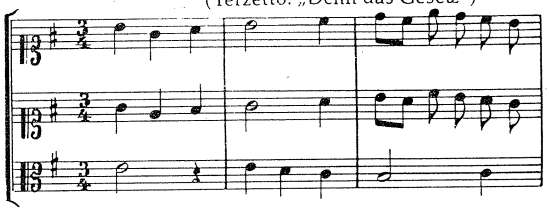
a) Heinrich Albert (1604—1651): „Das Leid ist hier"

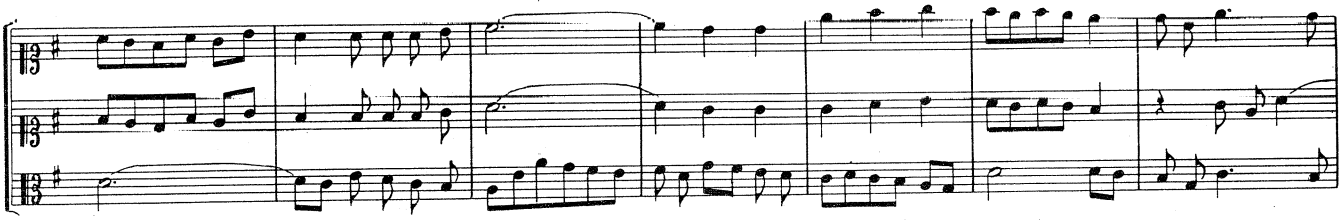


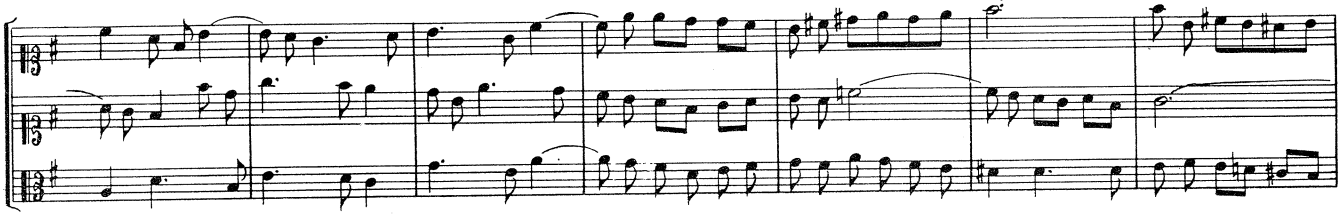


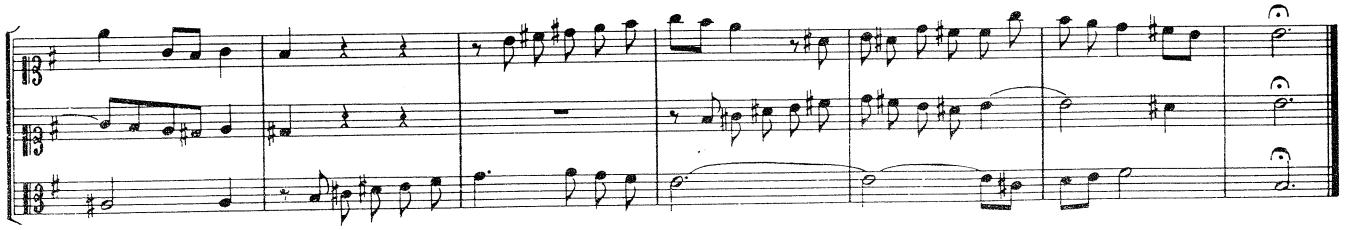
b) Joh. Seb. Bach: „Jesu meine Freude"
(Terzetto: „Denn das Gesetz")





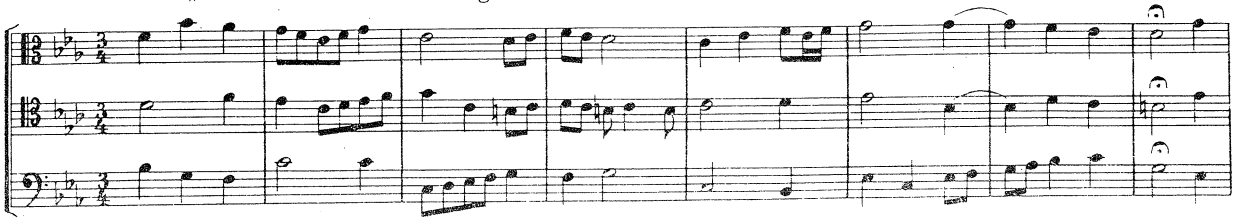


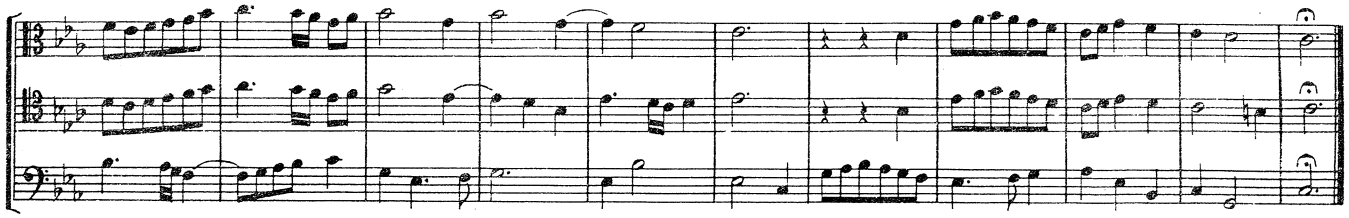




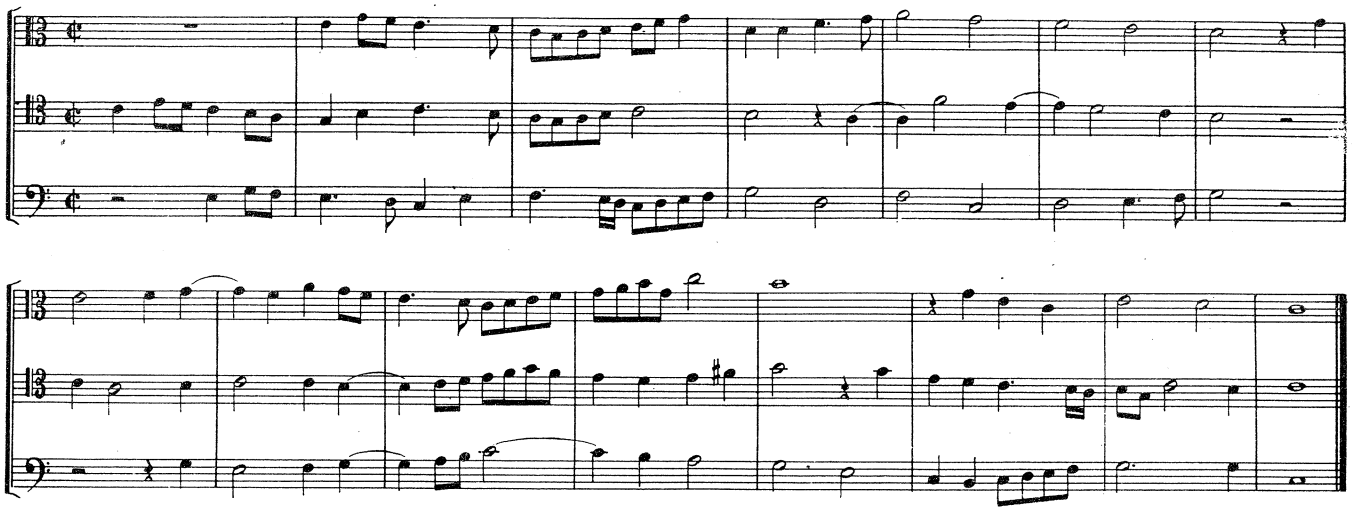
18 Drei Übungen für Alt-, Tenor- und Baß-Schlüssel

a) Heinrich Albert: „Die Sonne rennt mit Prangen"

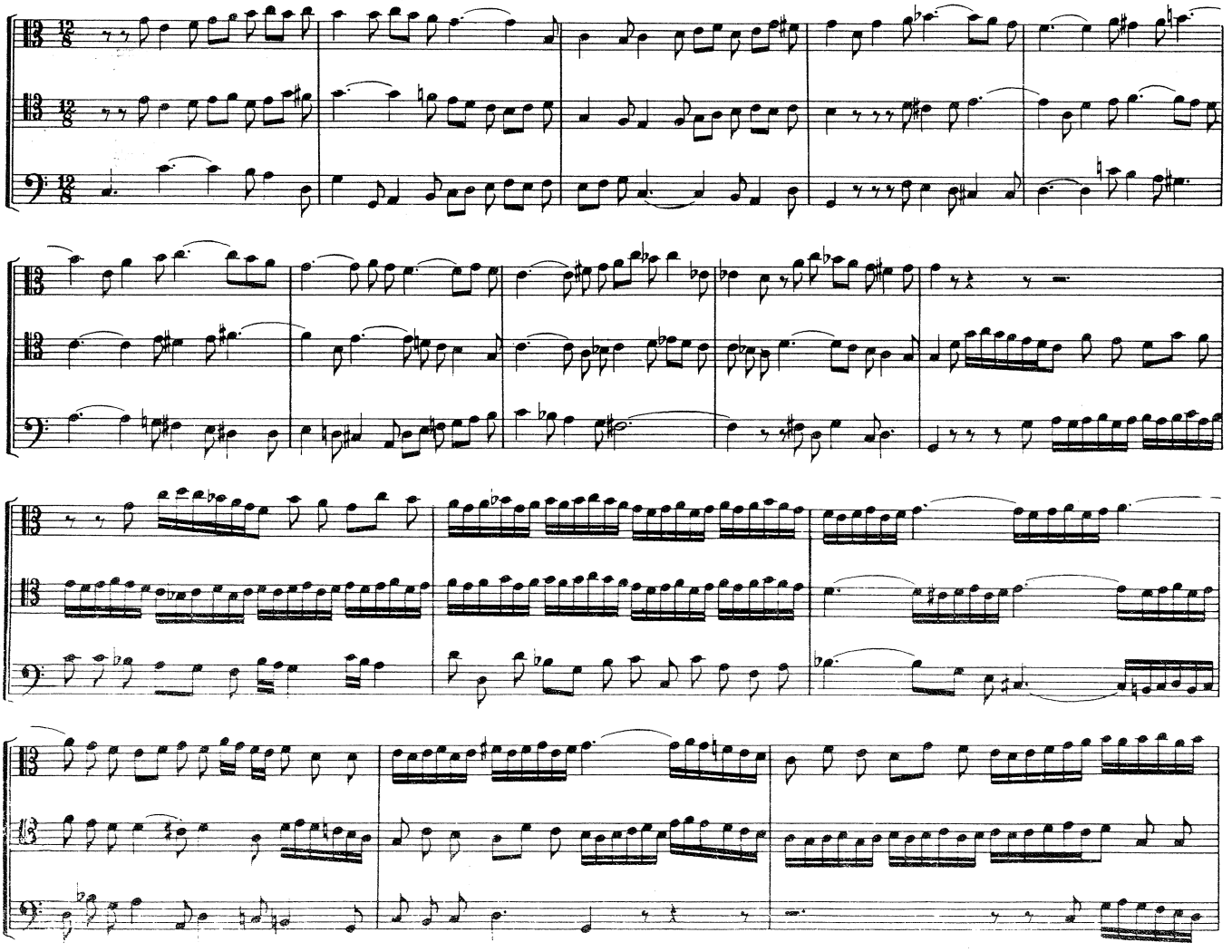


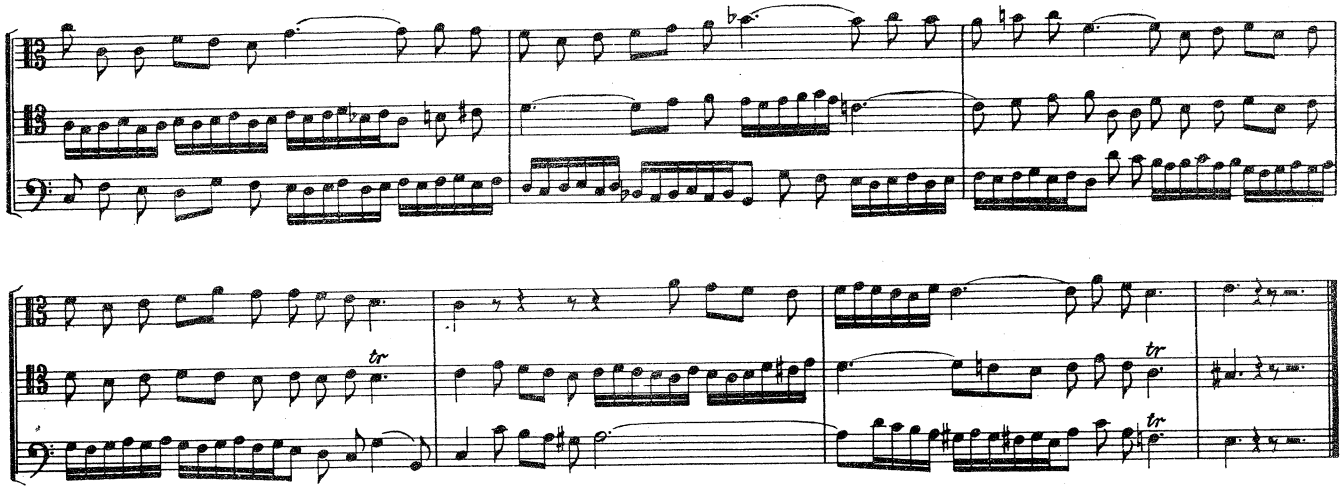


b) Heinrich Albert: „Die Sonn' ist abgegangen"



c) Joh. Seb. Bach: „Jesu meine Freude"(Terzetto: „So aber Christus")

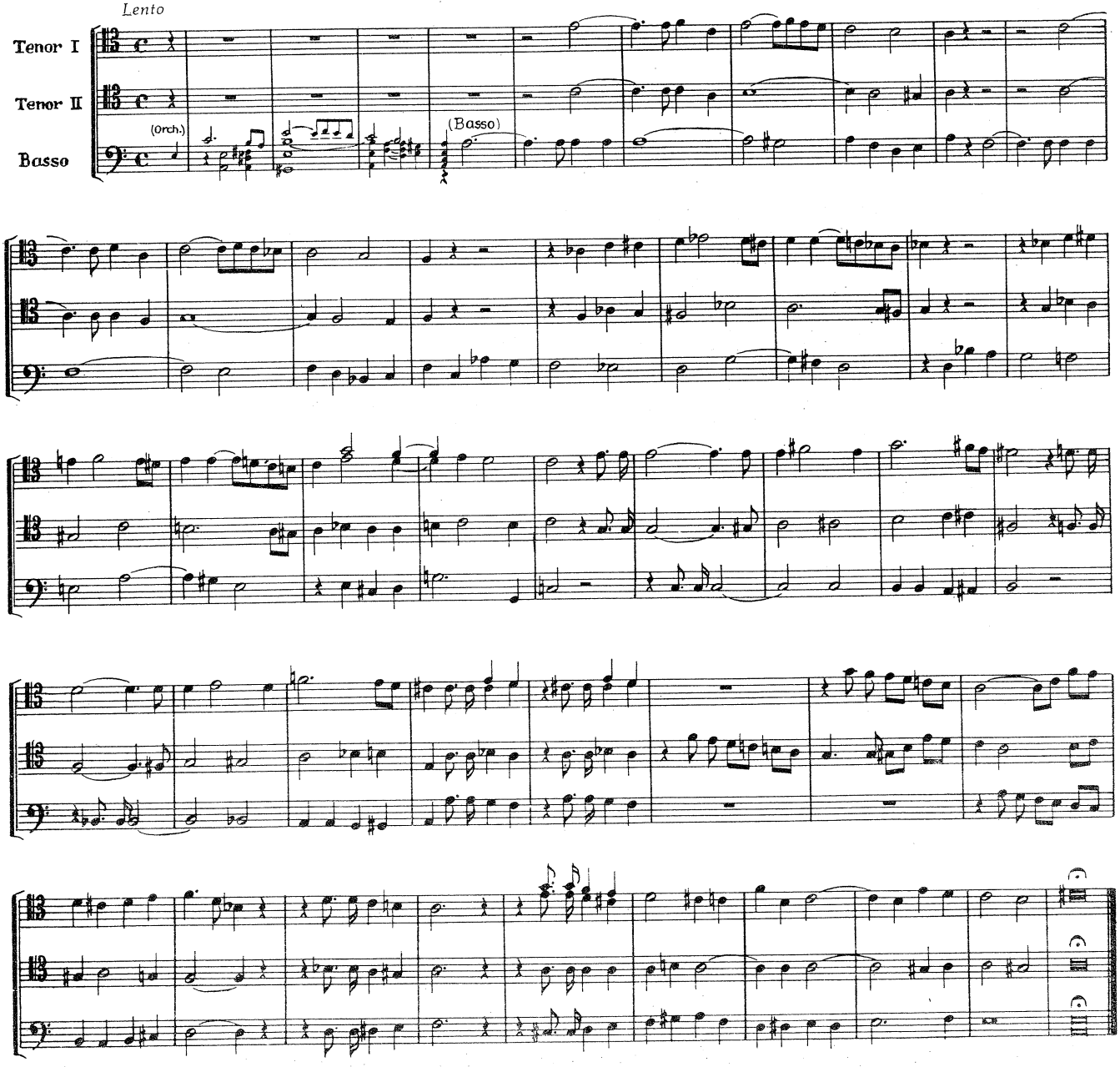




19 Luigi Cherubini (1760-1842): Requiem d-moll für Männerstimmen

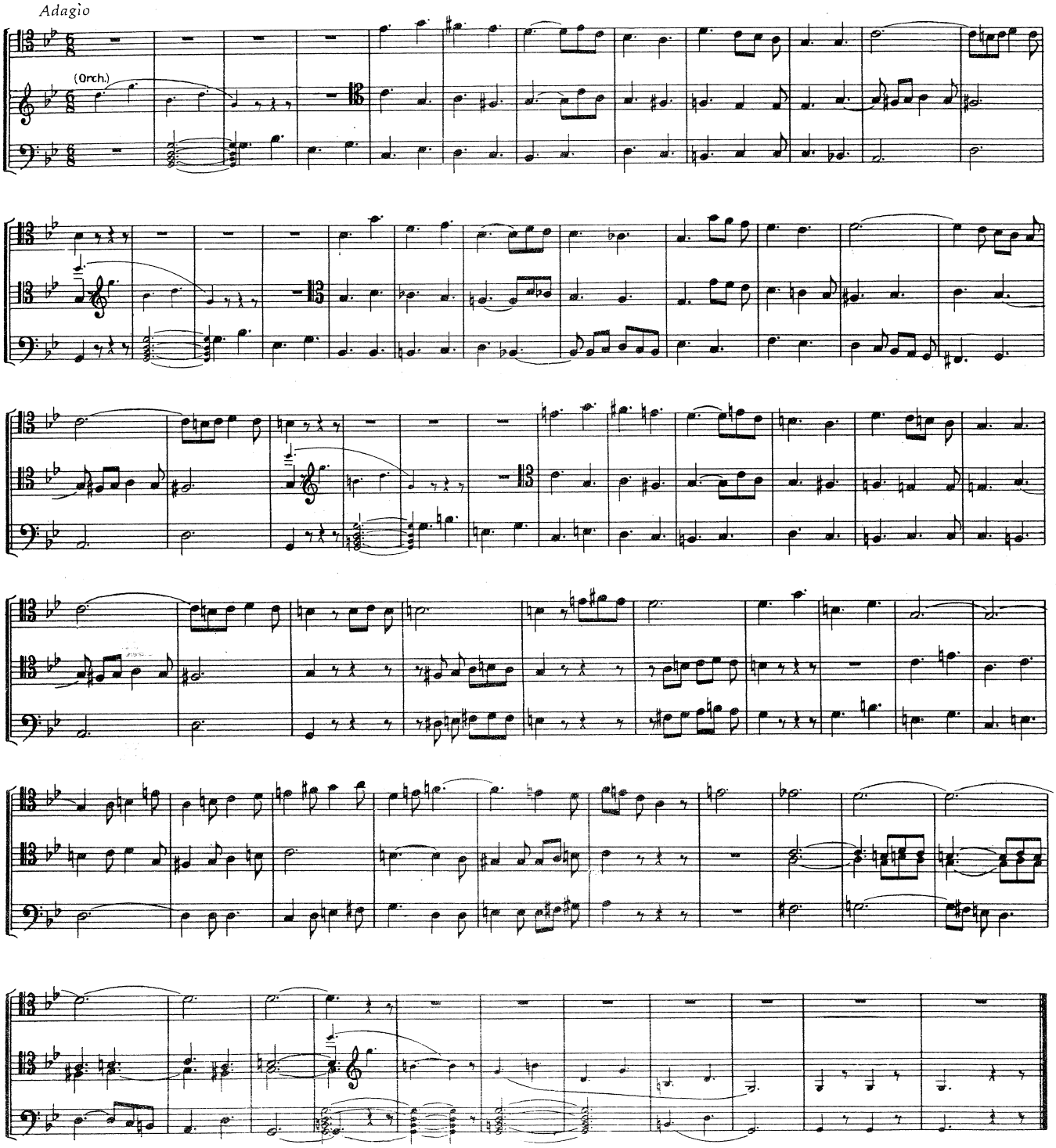
a) Graduale

Lento



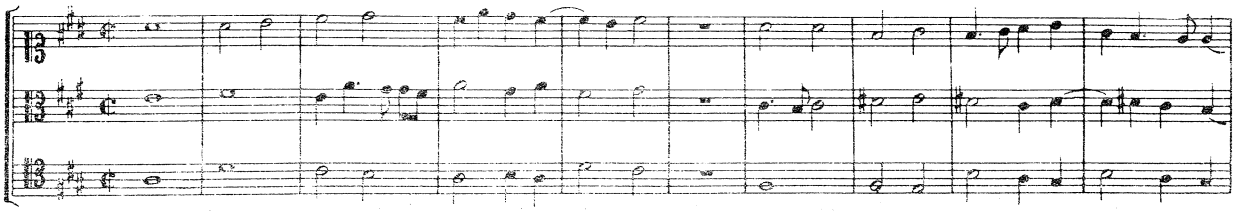
b) Pie Jesu

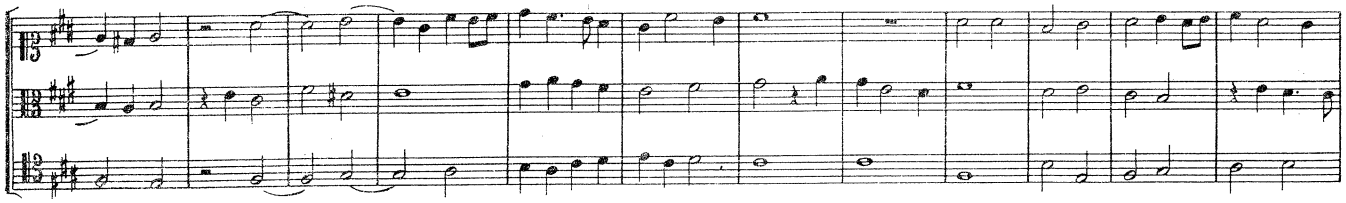
Adagio

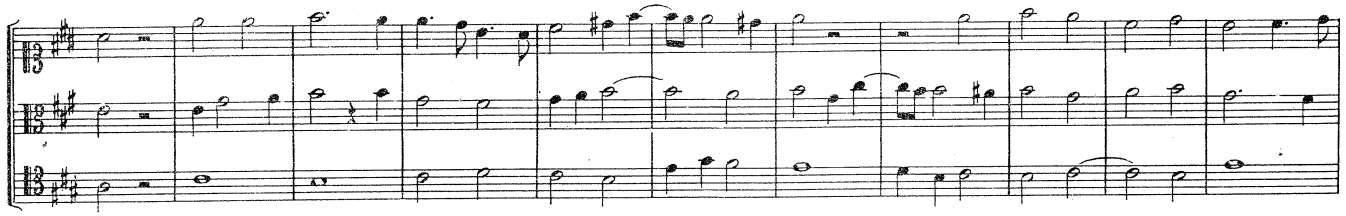


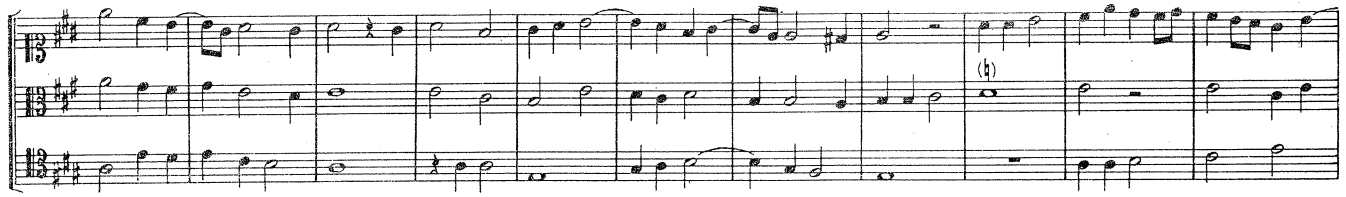
20 Fünf Übungen für Diskant-, Alt- und Tenor-Schlüssel

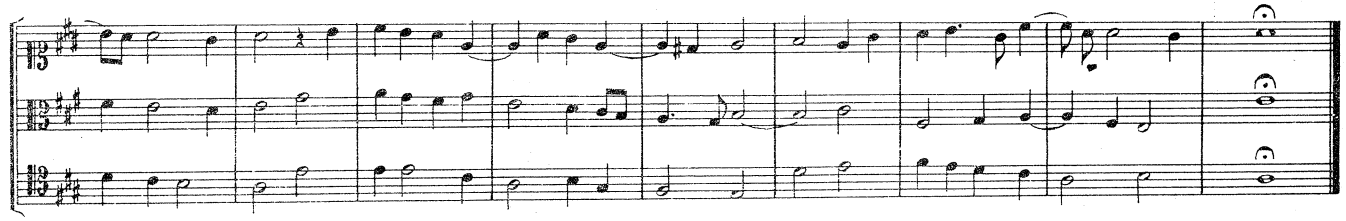
a) Ungenannter Meister (um 1450): „Der Tag, der ist so freudenreich" (Dies est laetitiae) (aus den Trienter Codices)



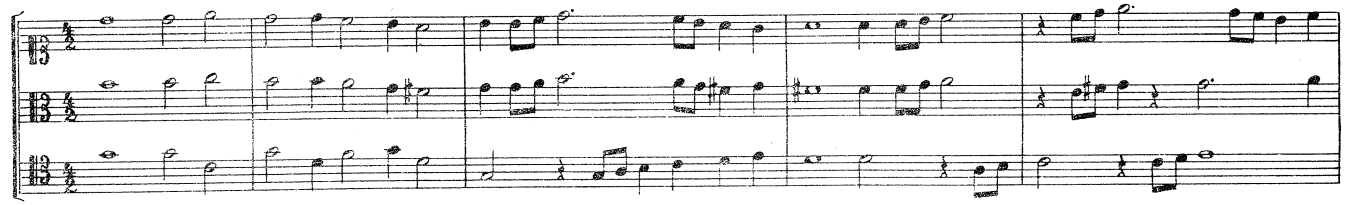


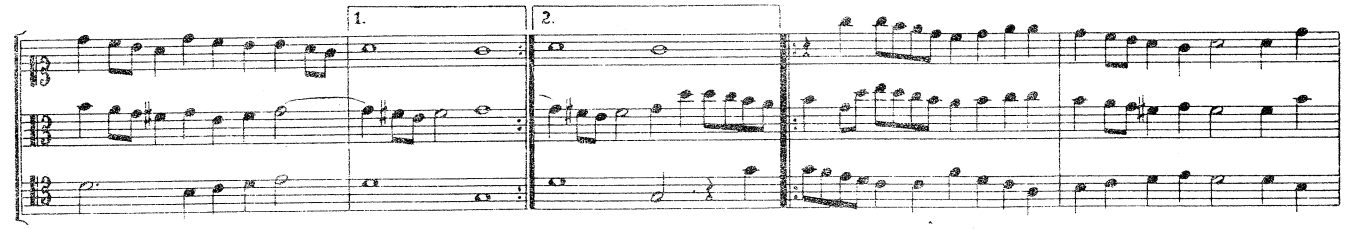


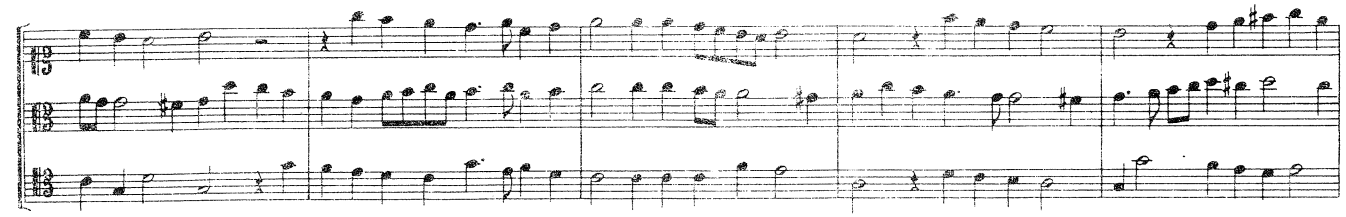


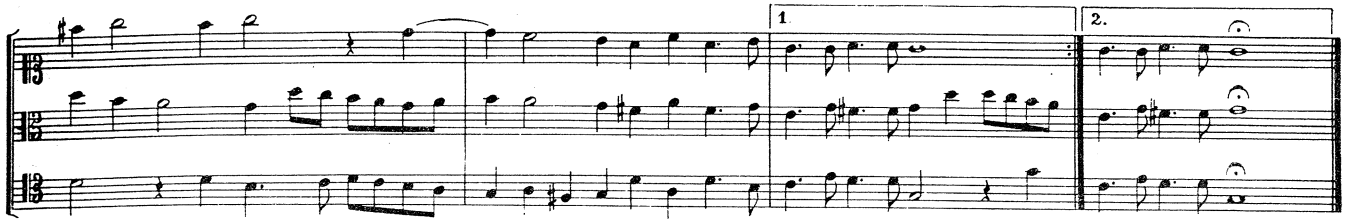


b) Thomas Morley: Aria

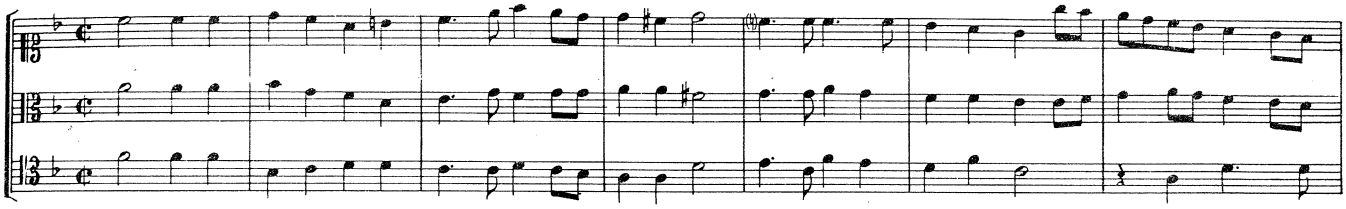


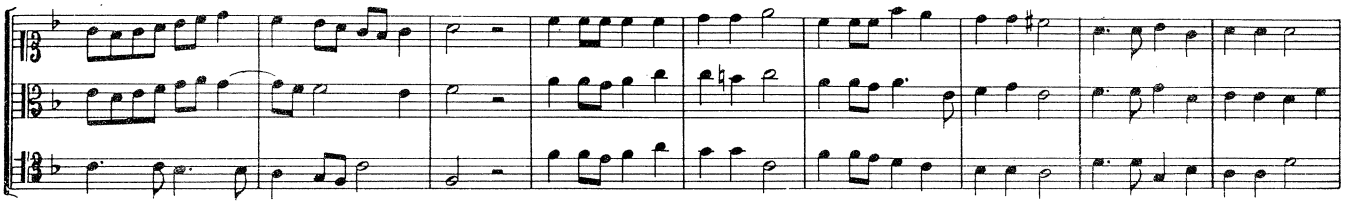


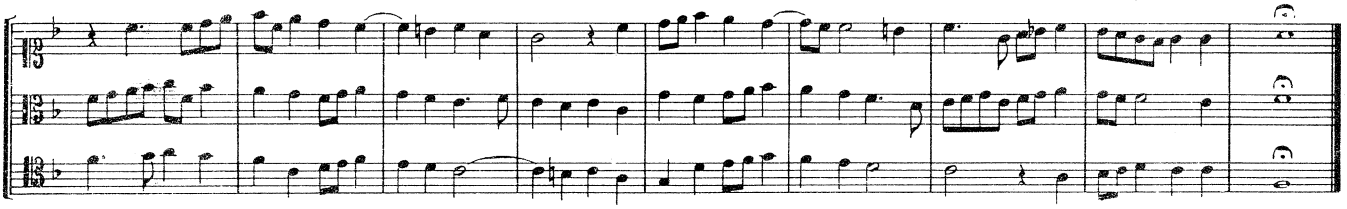




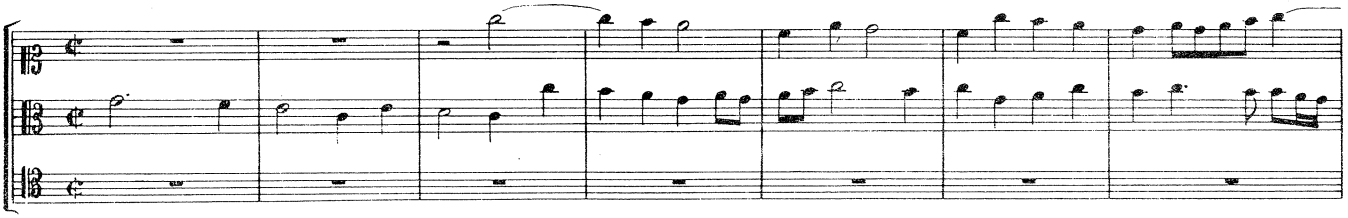
c) Thomas Morley: „Der Lenz all Äst bekleiden tut"

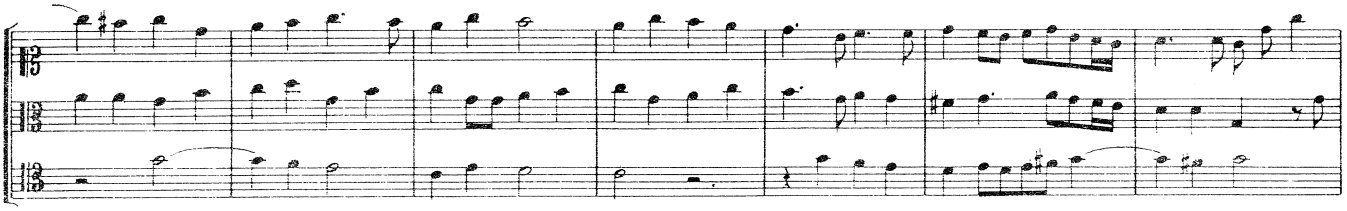


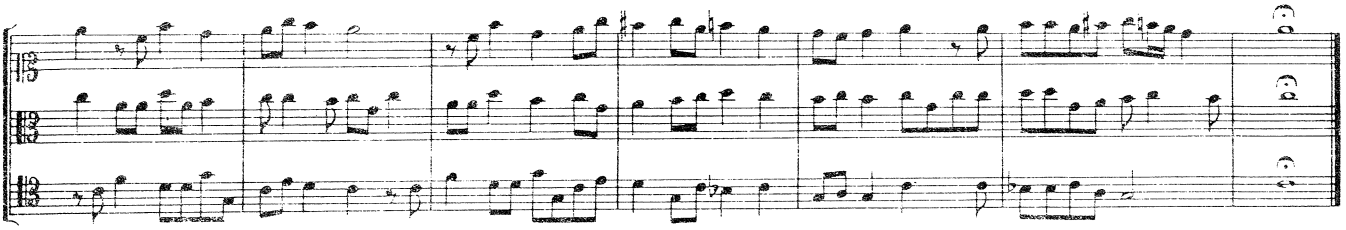




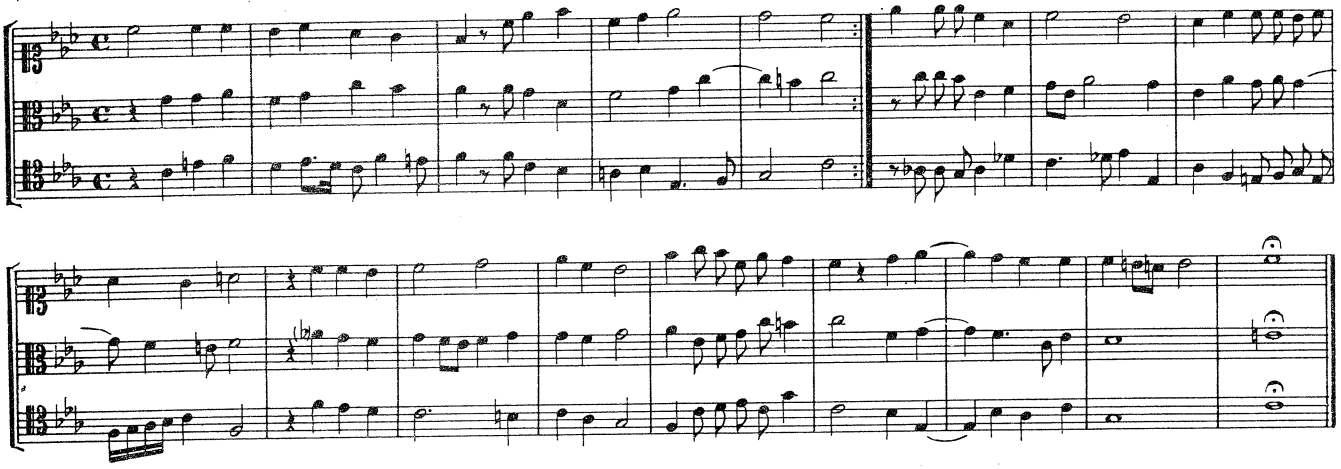
d) Hans Leo Haßler (1564–1612): Benedictus



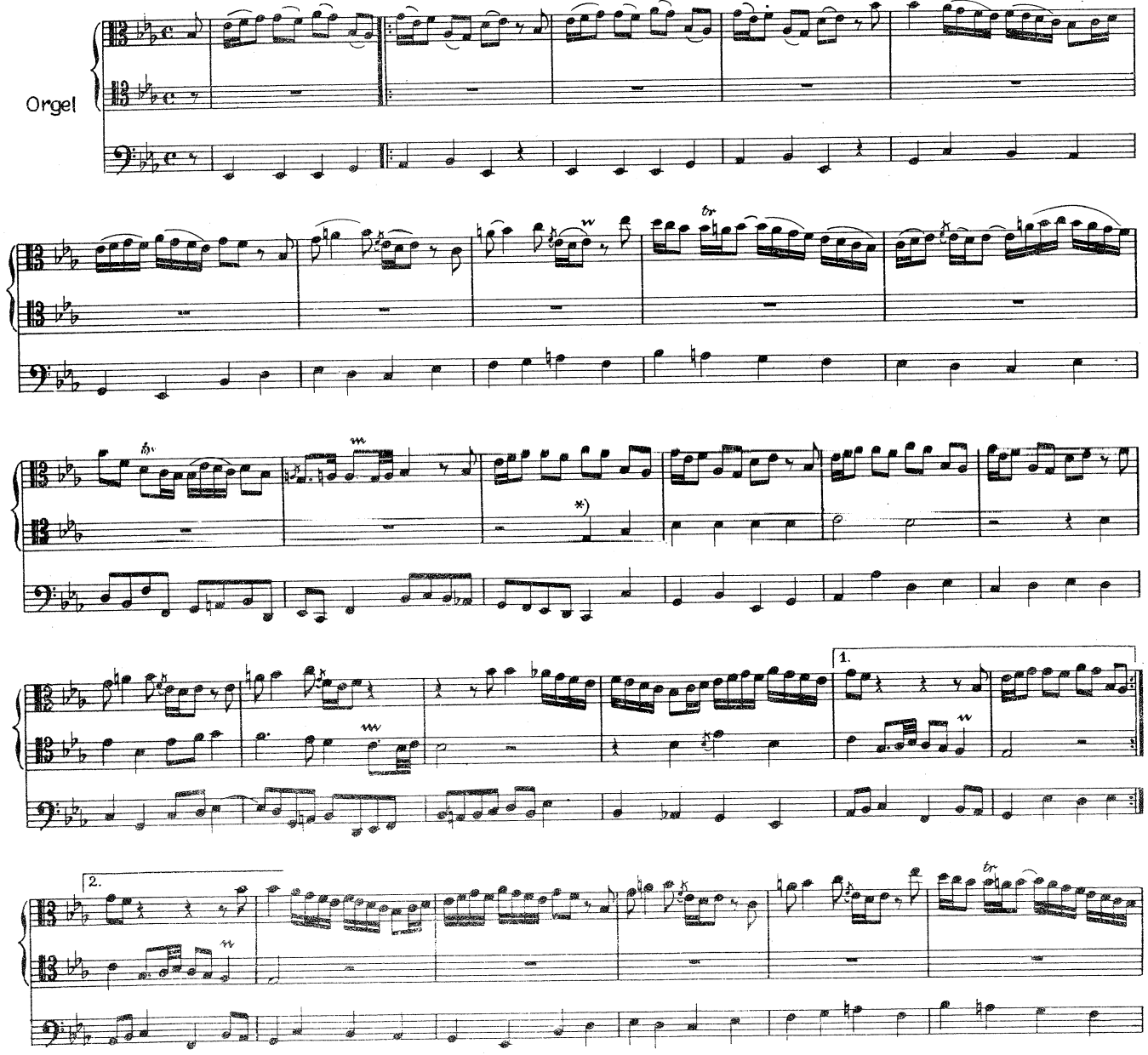




e) Michael Praetorius (1571—1621): „Der grimmig Tod"



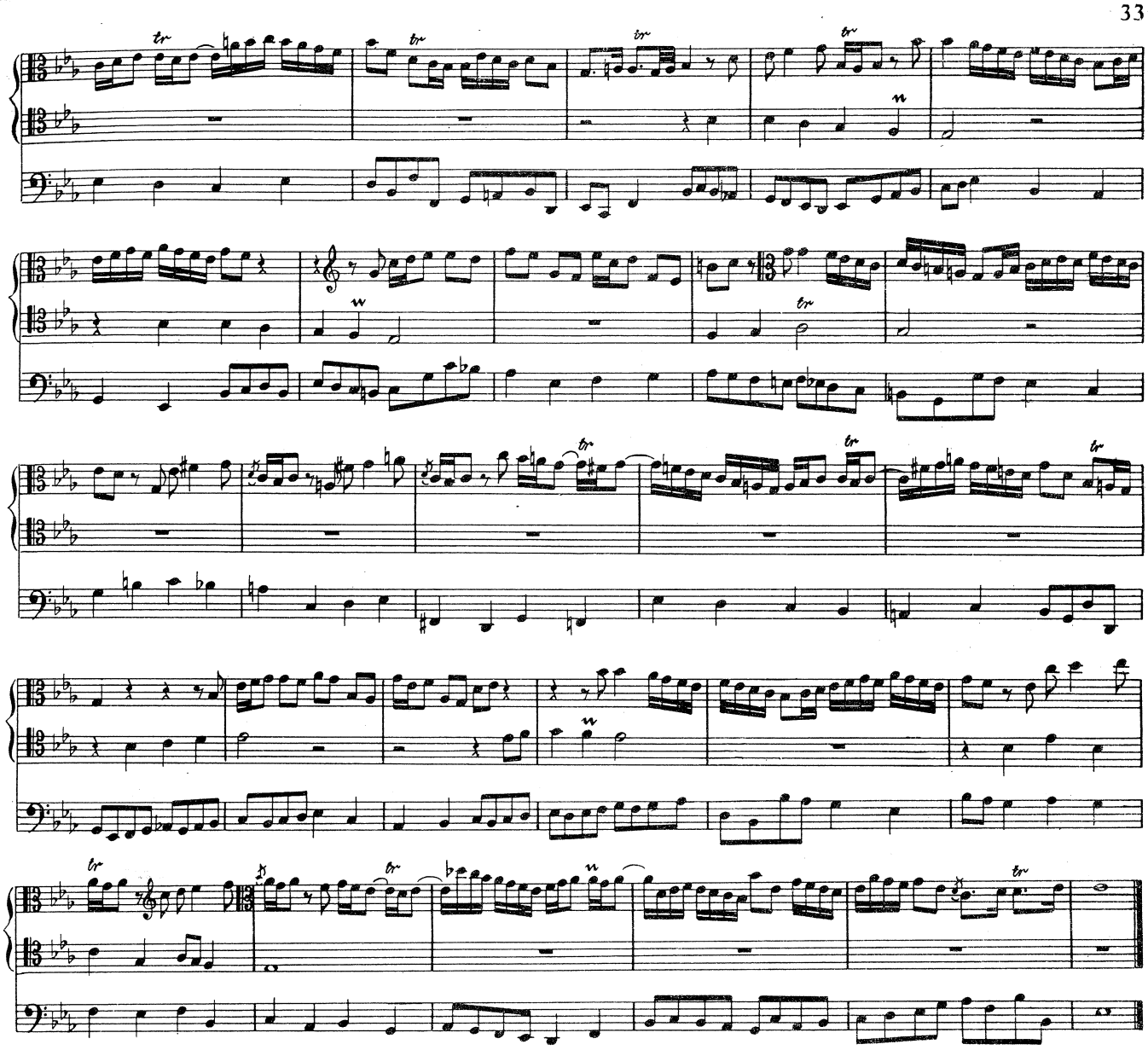
21 Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel „Wachet auf, ruft uns die Stimme"



*) Man studiere dieses Stück auch auf die Art, daß man den Cantus firmus des Tenors singt.

*) On étudiera ce morceau également en chantant le cantus firmus du tenor.

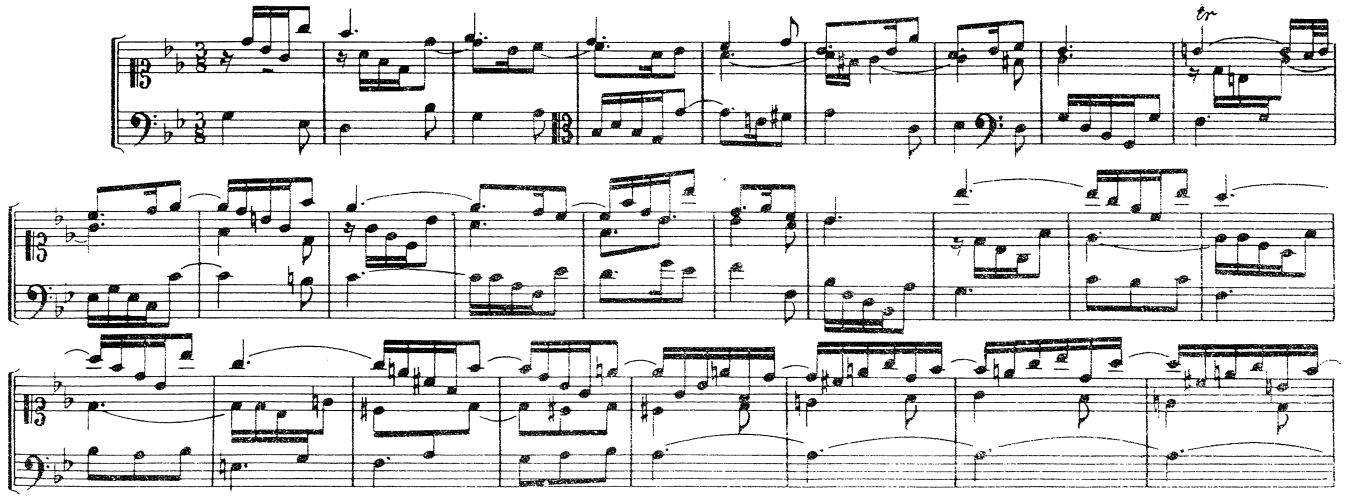
*) This can also be studied by singing the Cantus Firmus in the Tenor part.

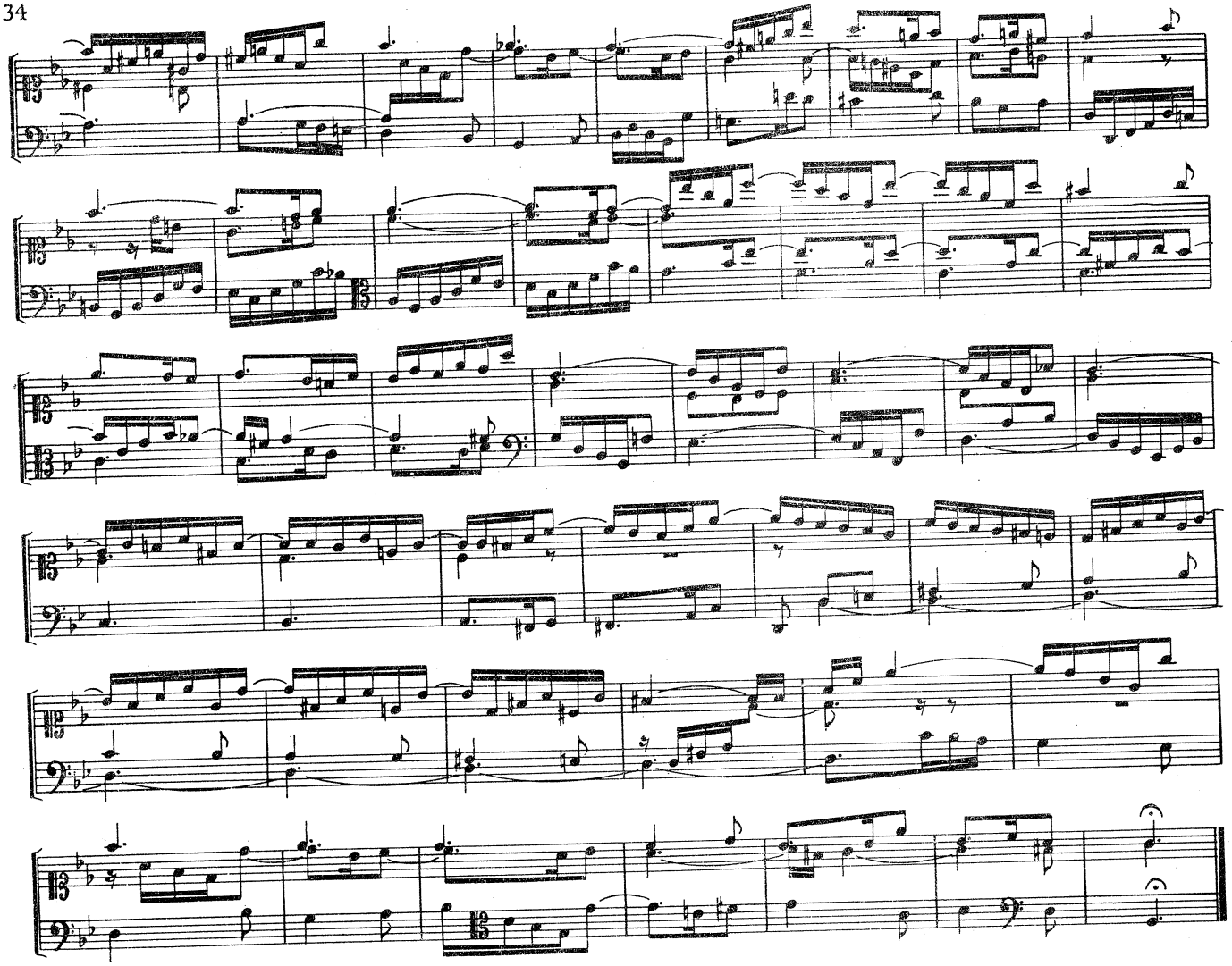


22 Johann Sebastian Bach: Zwei Sinfonien für Klavier

a) Nr. 11 g=moll

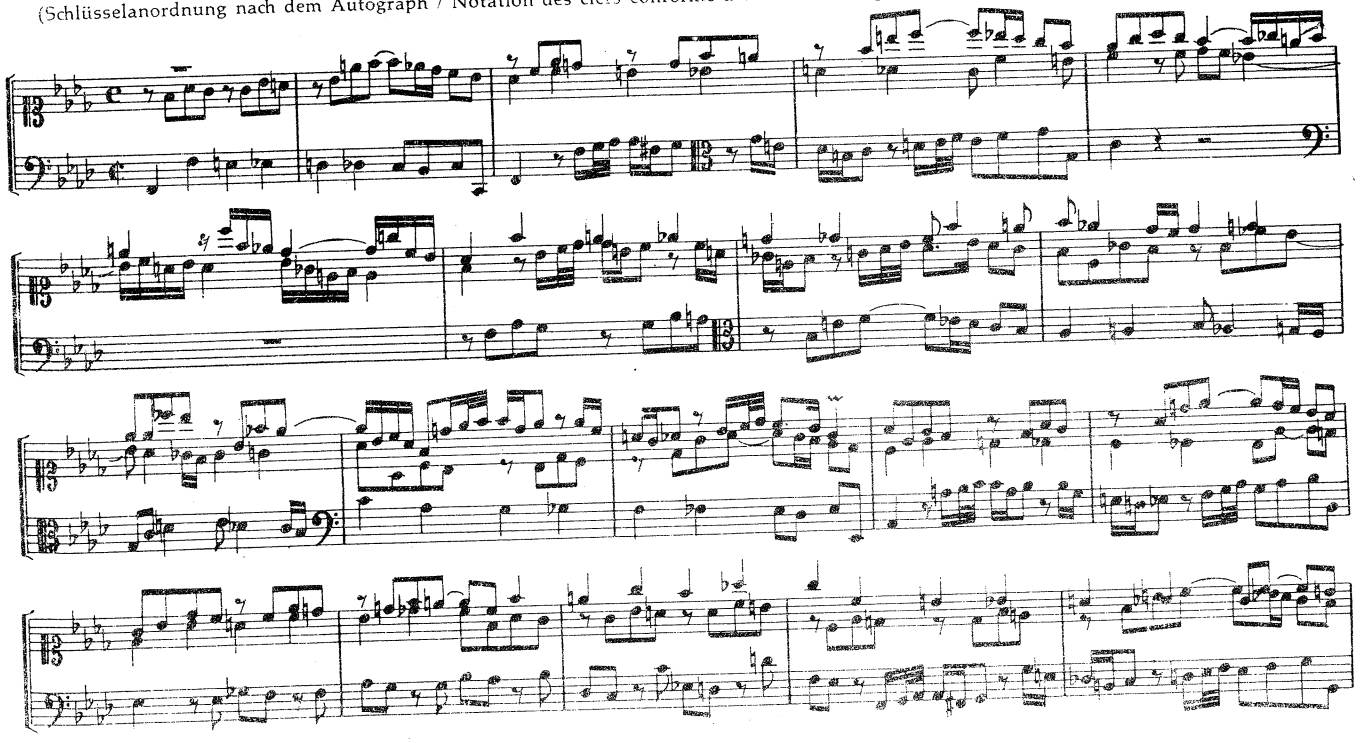
(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)

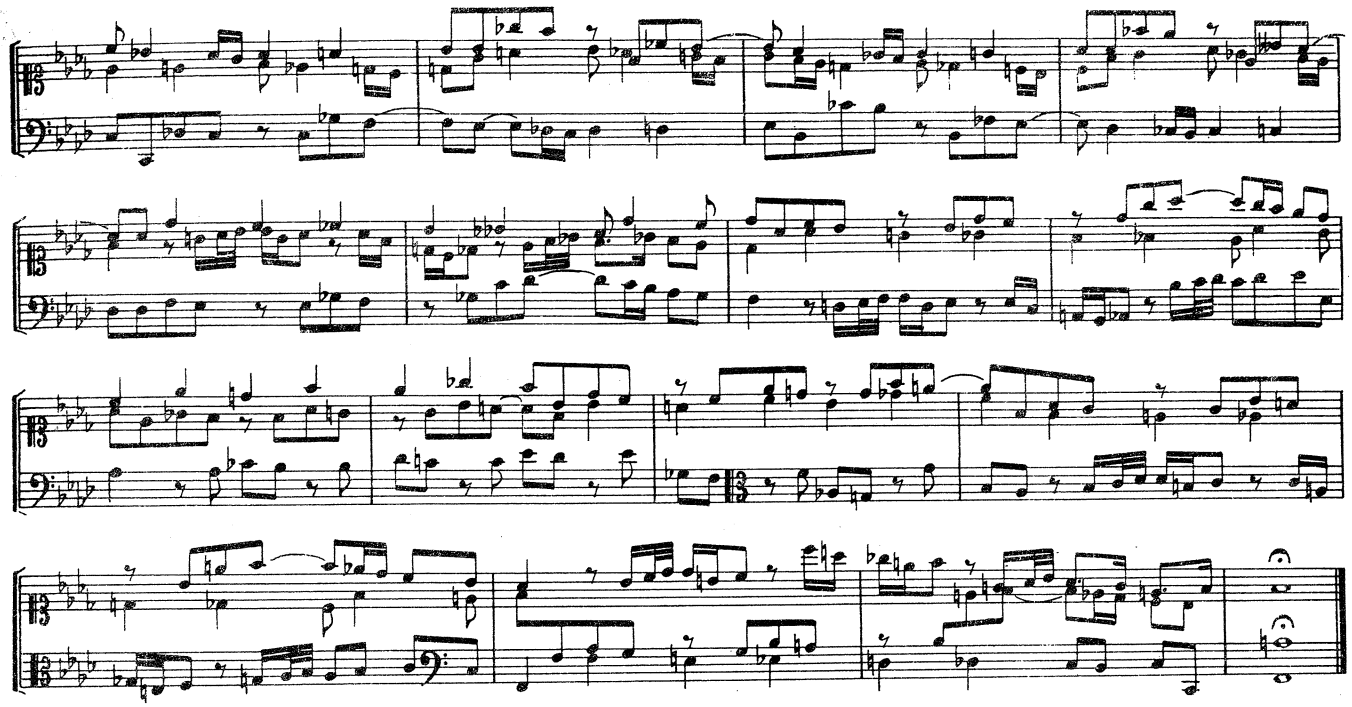




b) Nr. 9 f=moll

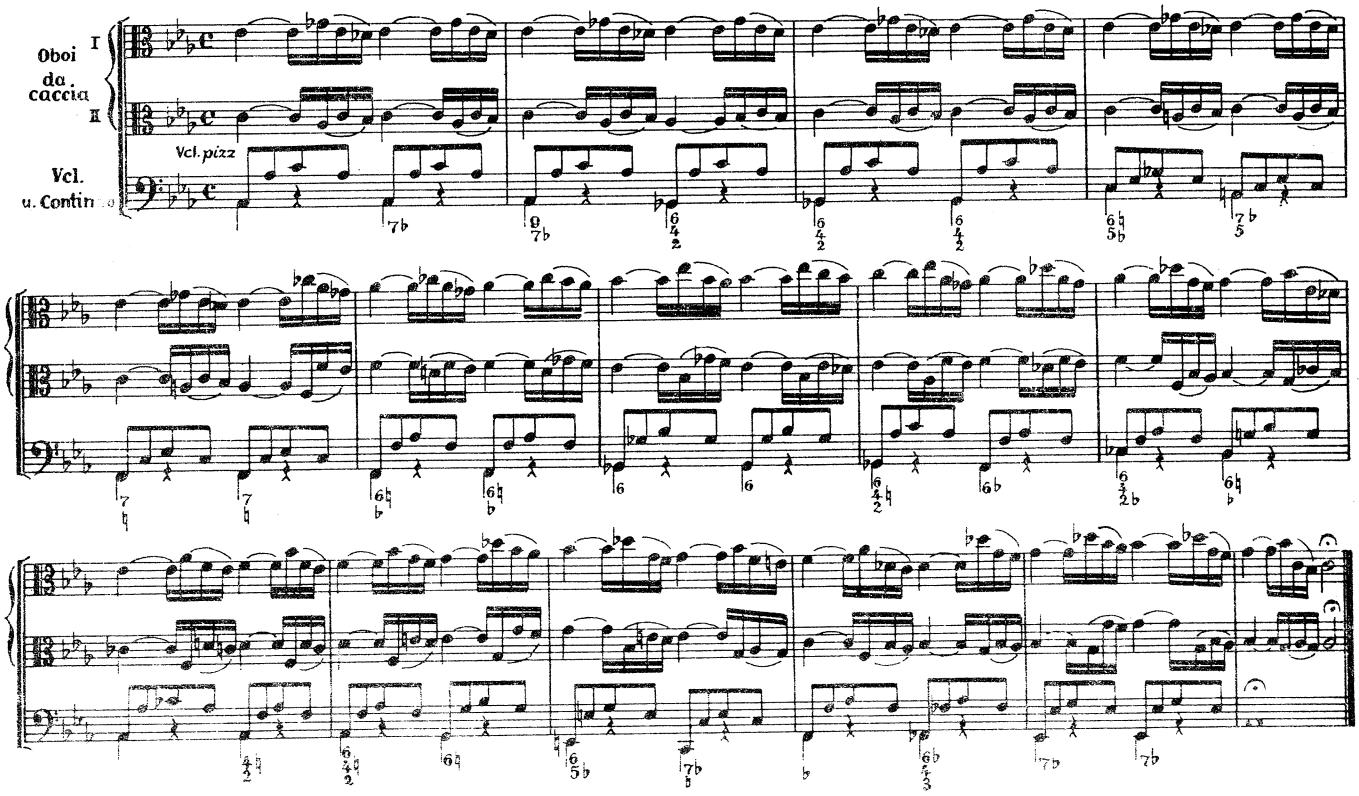
(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)





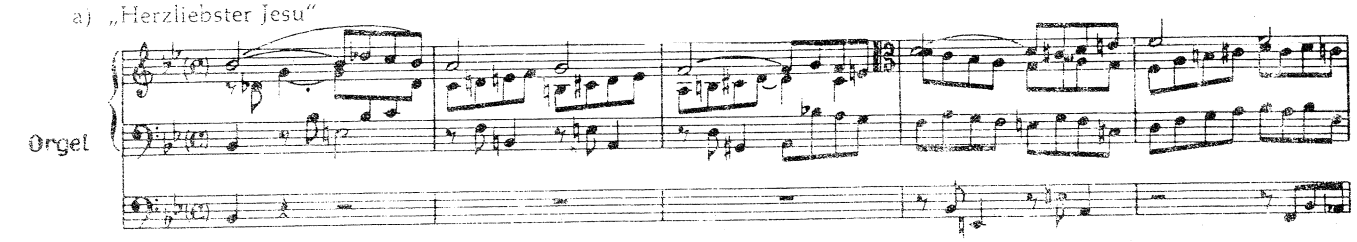
23 Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion, Rezitativ „Ach Golgatha"

(ohne Singstimme / sans partie vocale / without the voice part)

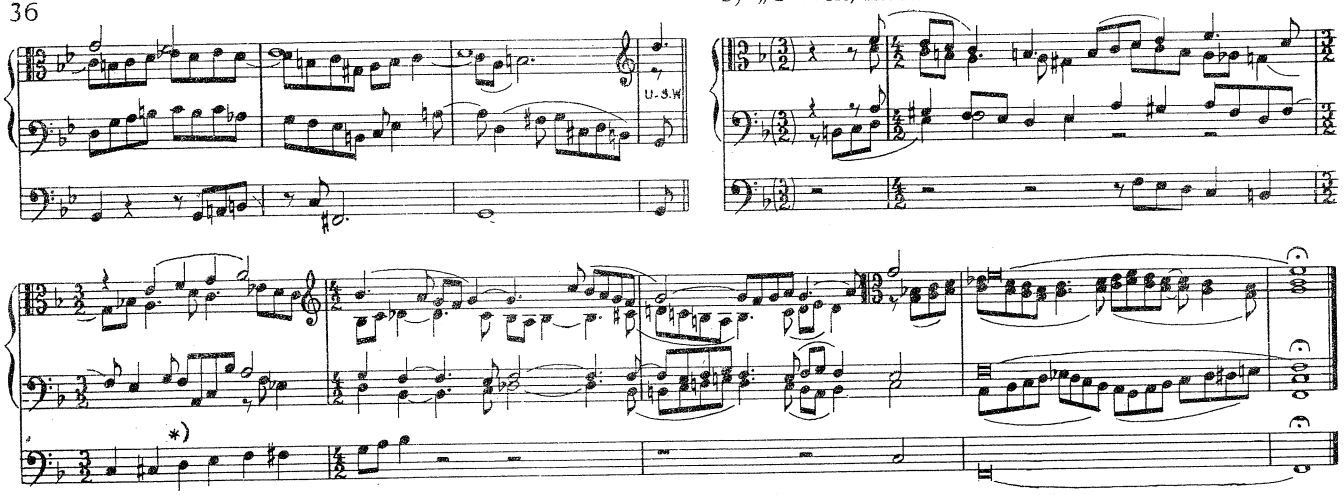


24 Johannes Brahms (1833-1897): aus „Elf Choralvorspiele für die Orgel"

a) „Herzliebster Jesu"



b) „O Welt, ich muß dich lassen"

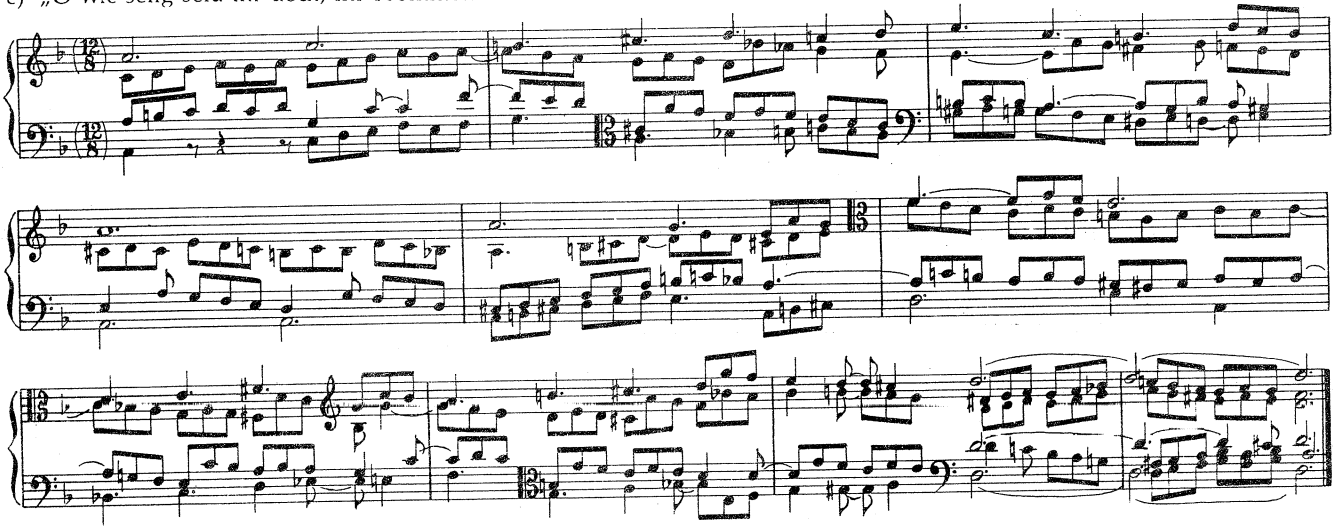


*) Man beachte, daß im Orgelpedal meist starke 16=Fuß=Register mitgehen, so daß die Töne des Pedals (eine Oktave unter der Notierung) auch hier im Baß bleiben. Man benutze also im Bedarfsfalle die untere Oktave.

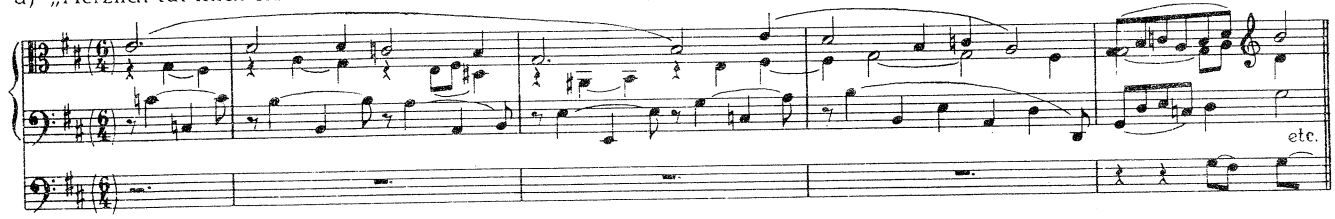
*) On remarquera qu'au pédalier de l'orgue (dont la partie est notée à l'octave aiguë de la sonorité réelle) le jeu fondamental est de la montre de 16'. Le cas échéant on l'exécutera donc dans la basse du piano, plus exactement dans la contre=octave.

*) Notice that usually a strong 16' stop is coupled to the pedal so that the pitch (one octave below the printed notes) keeps to the bass. Thus if necessary the lower octave should be used.

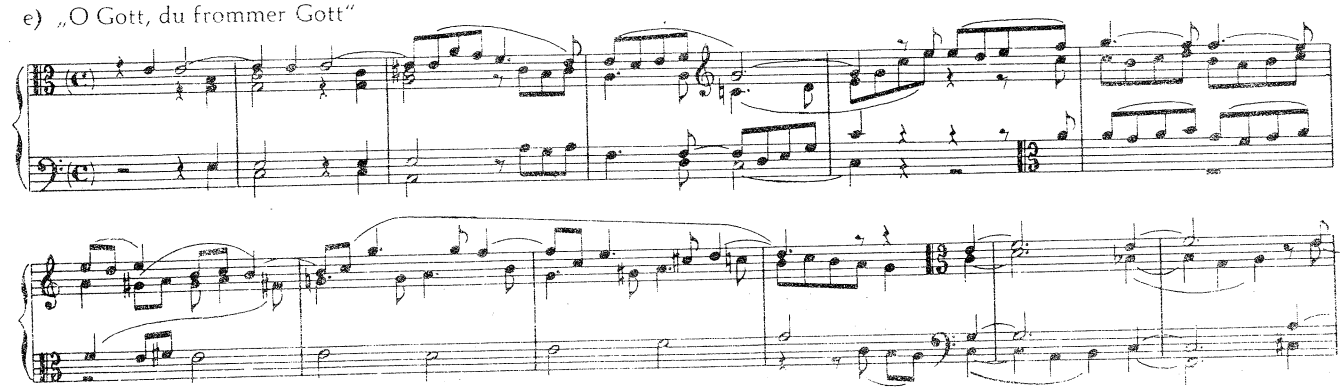
c) „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen"

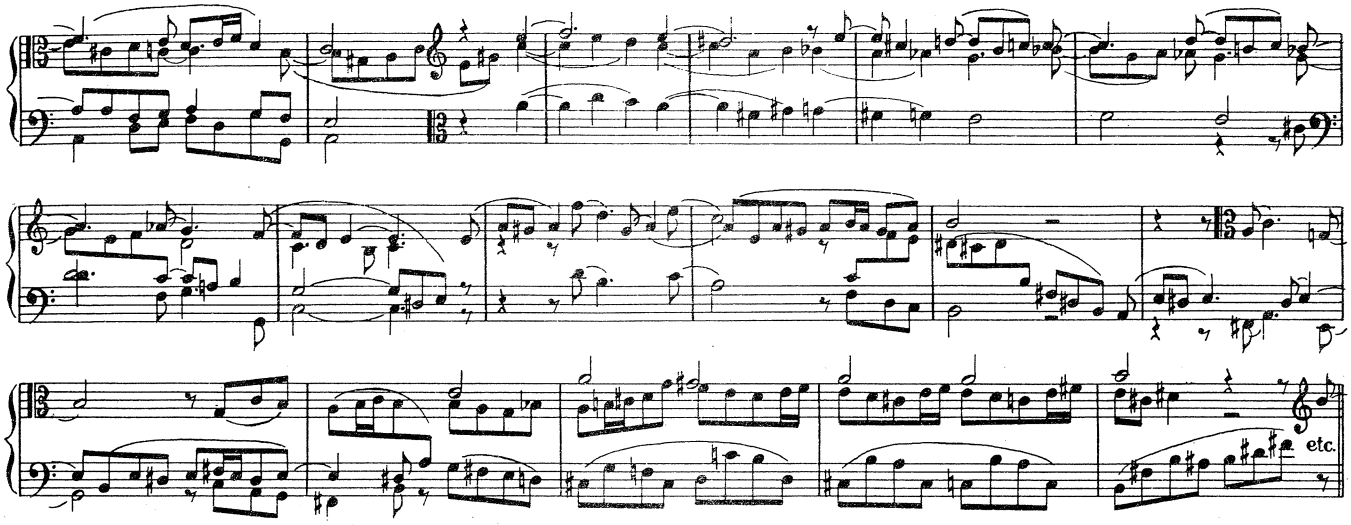


d) „Herzlich tut mich erfreuen"



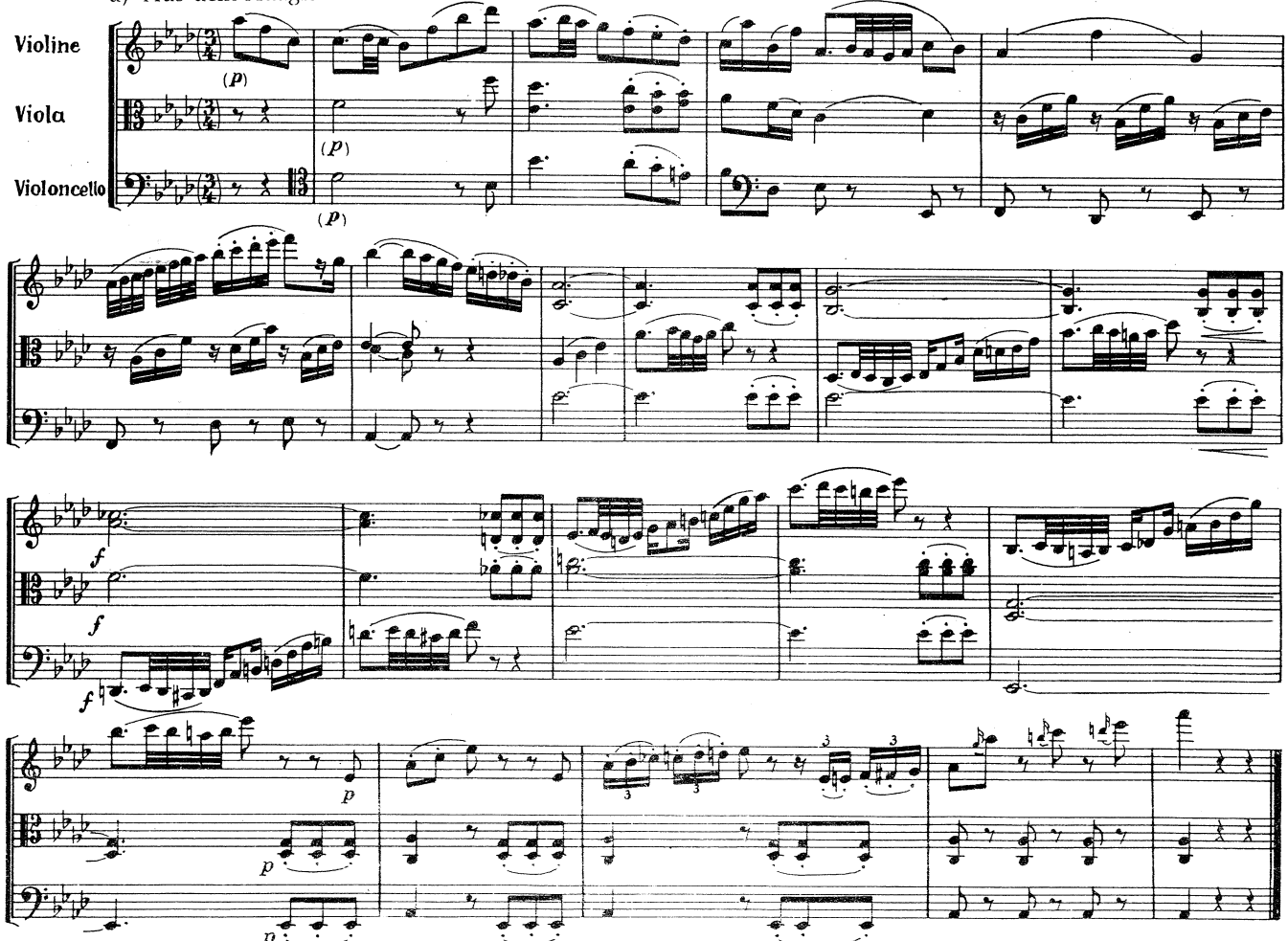
e) „O Gott, du frommer Gott"



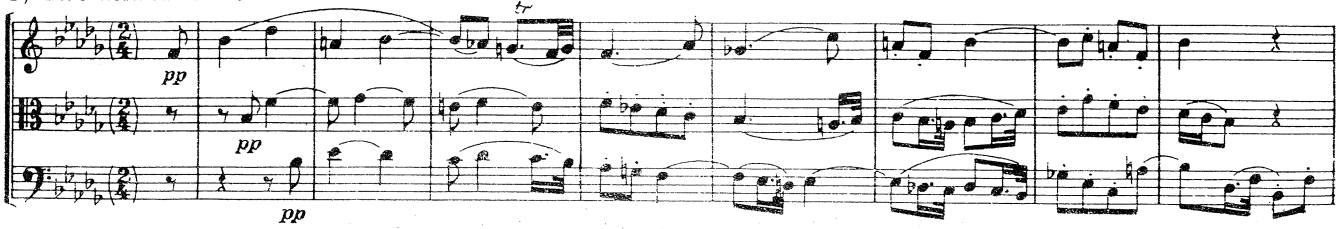


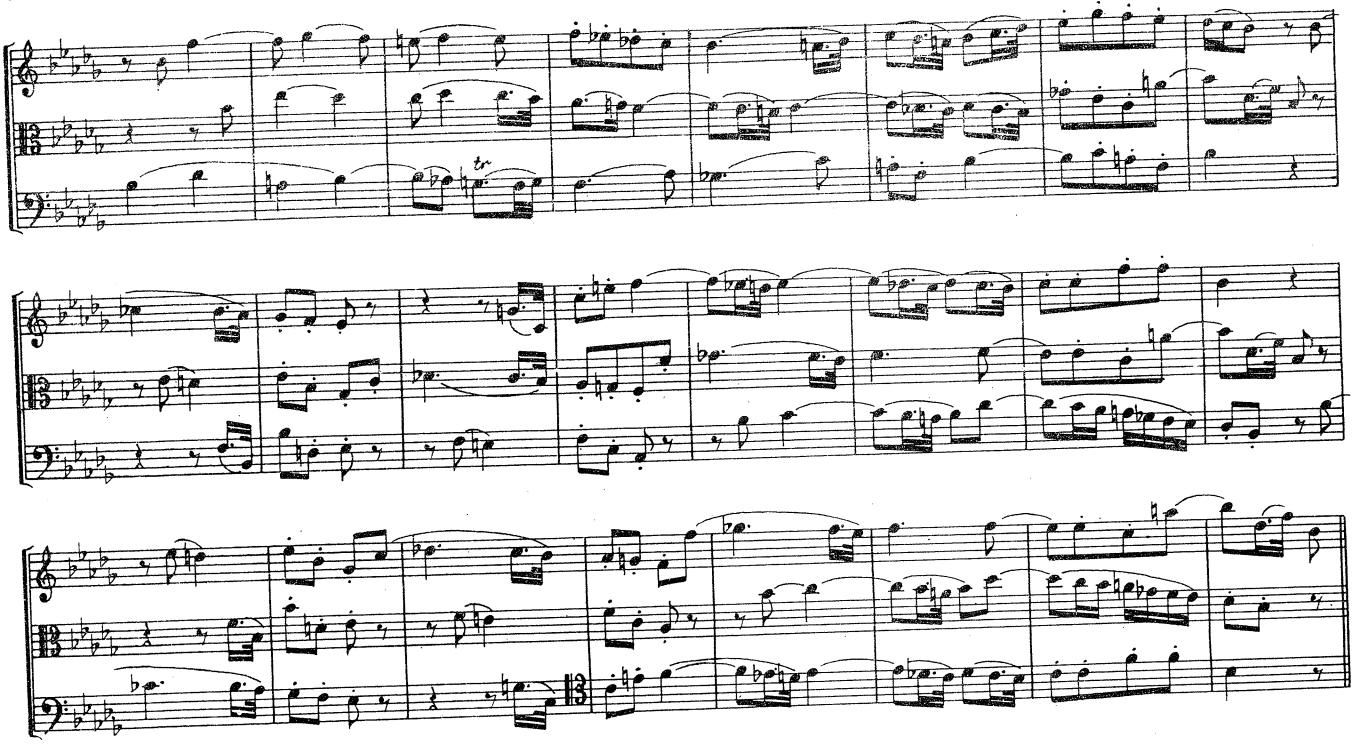
25 Wolfgang Amadeus Mozart: Streichtrio (Divertimento), K.V. 563

a) Aus dem Adagio

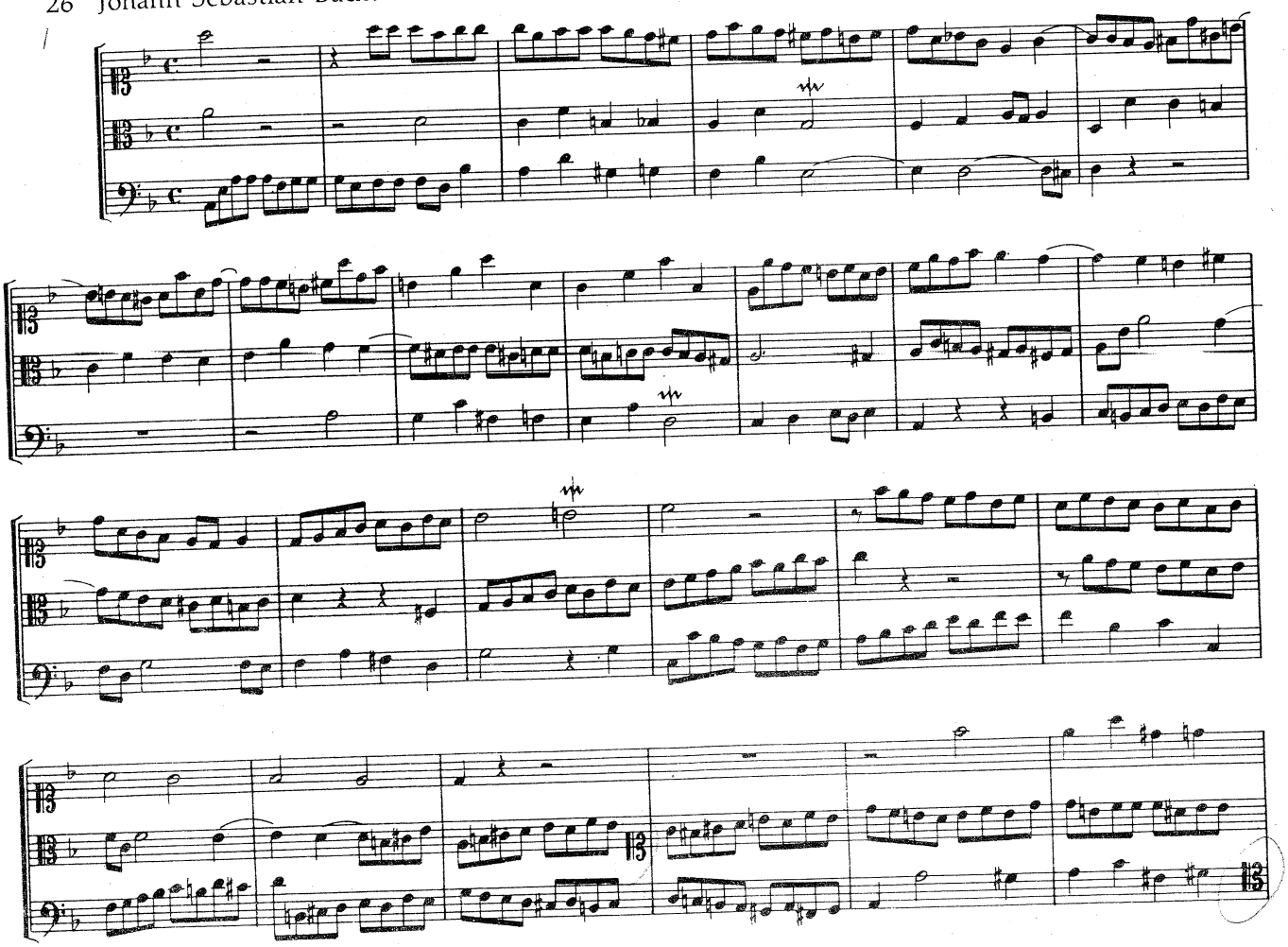


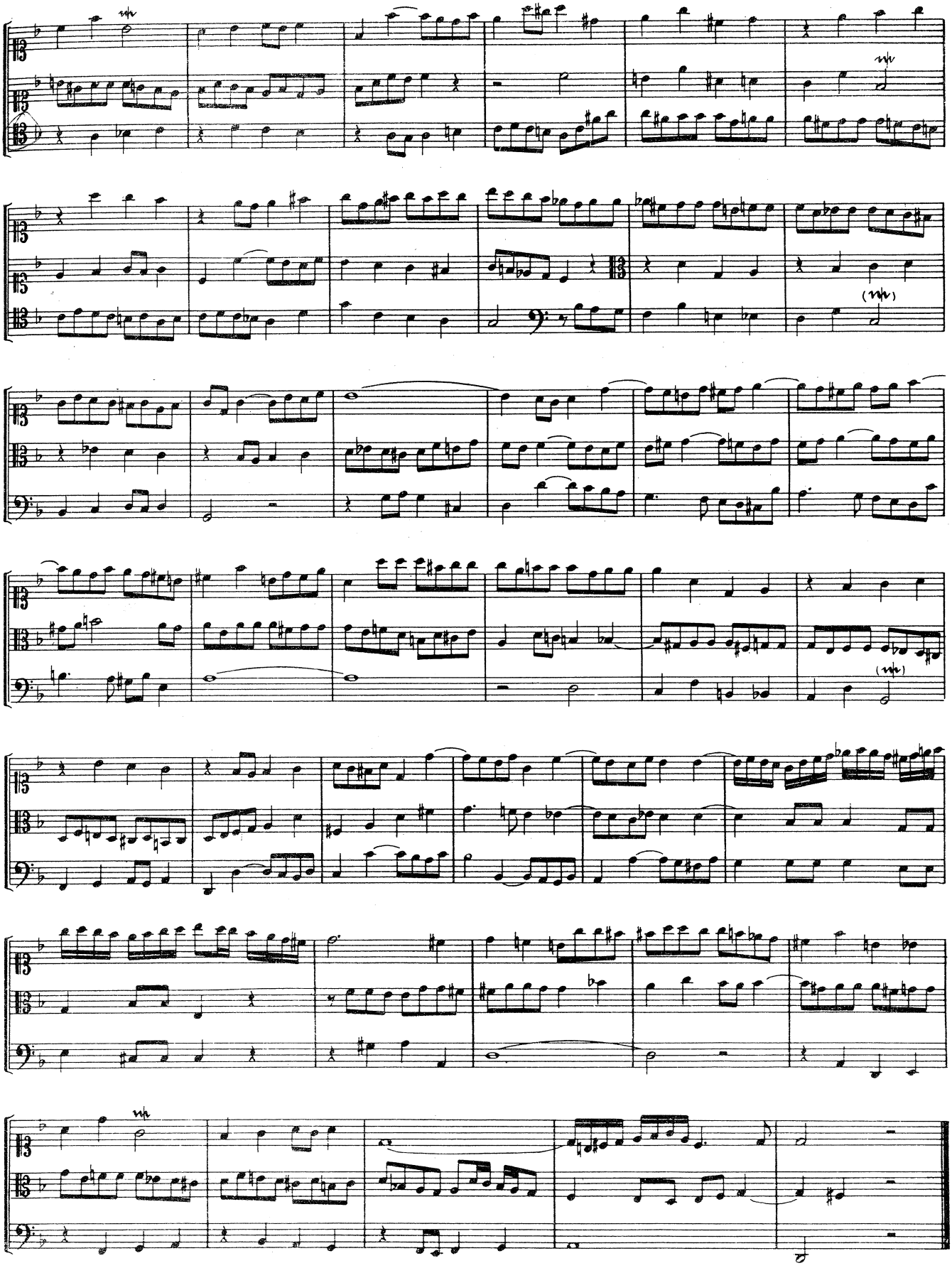
b) Aus dem Andante





26 Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Contrapunctus VIII (ab Takt 124)





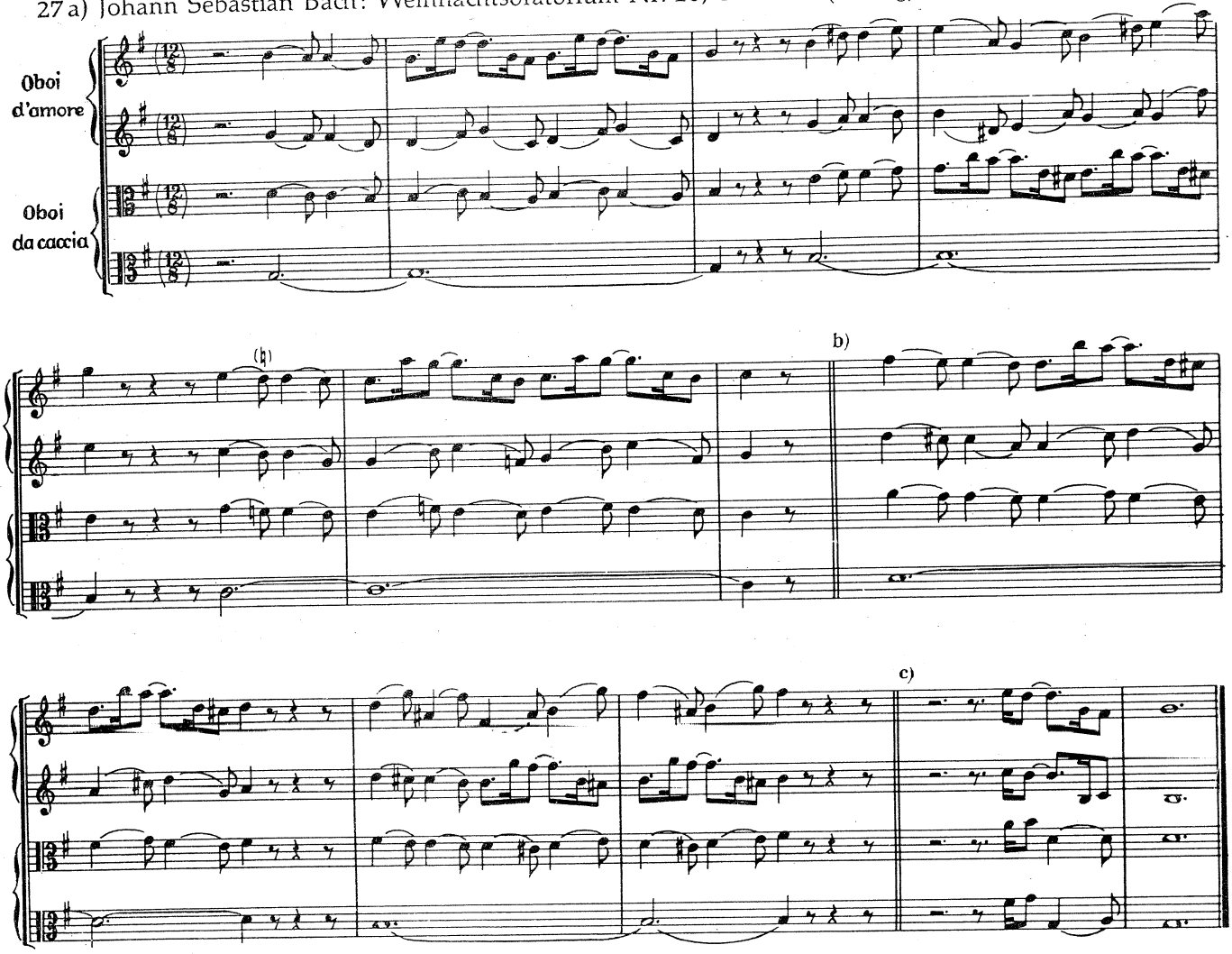
III. Freie Schlüsselkombination

Übergang zur Vierstimmigkeit

Etudes librement combinées des clefs
faisant transition avec les exercices à quatre voix

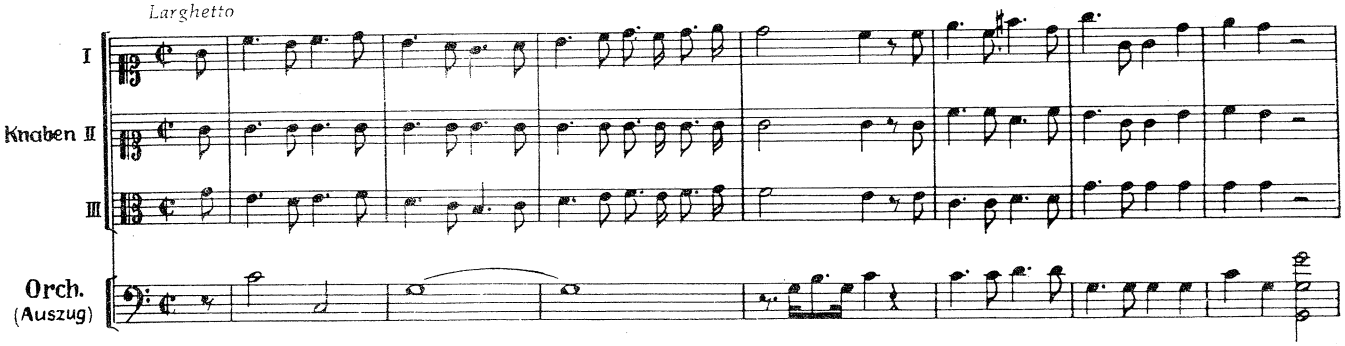
Free Clef Combinations
Introduction to 4-part work

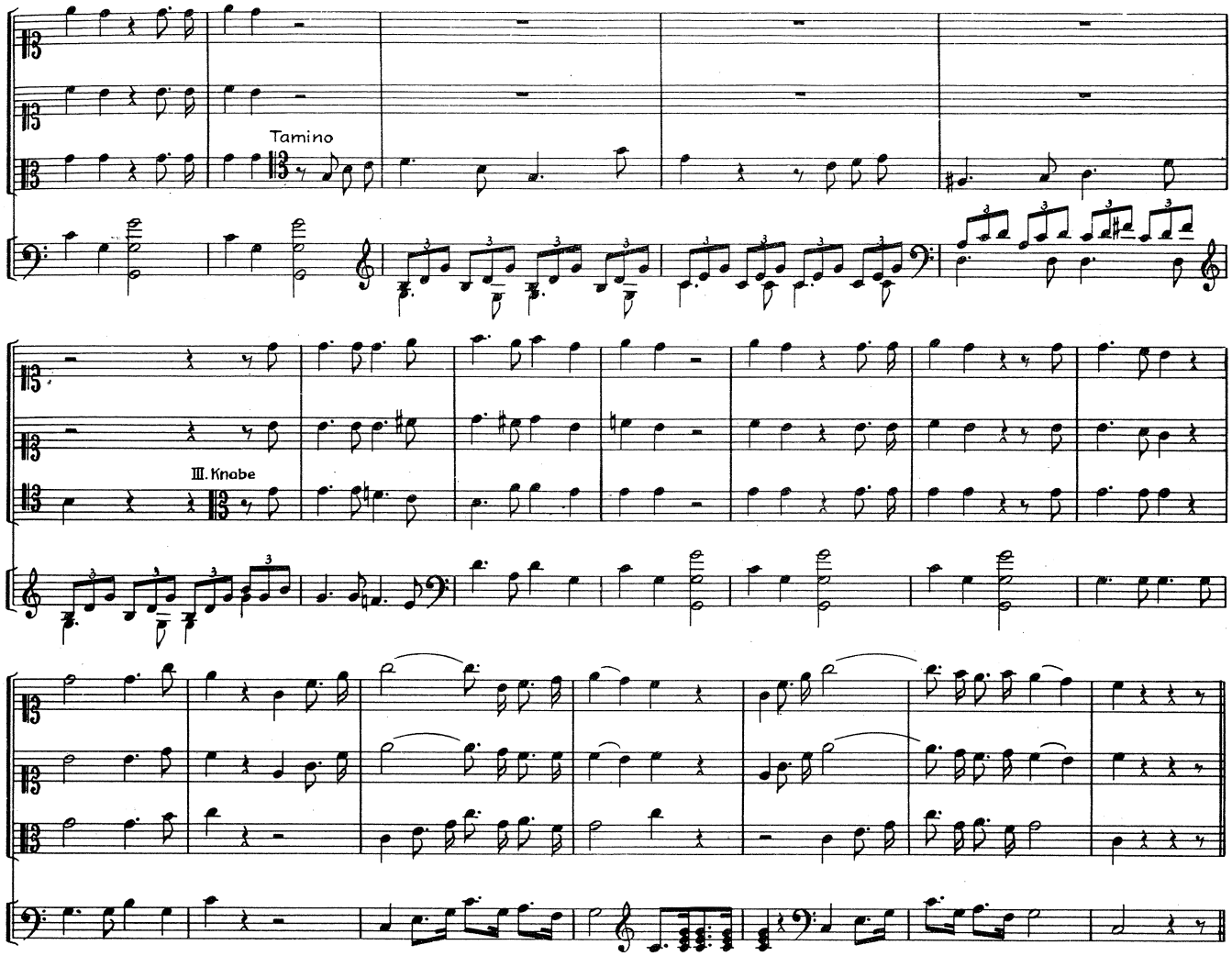
27 a) Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium Nr. 10, Sinfonia (Auszug)



28 Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte

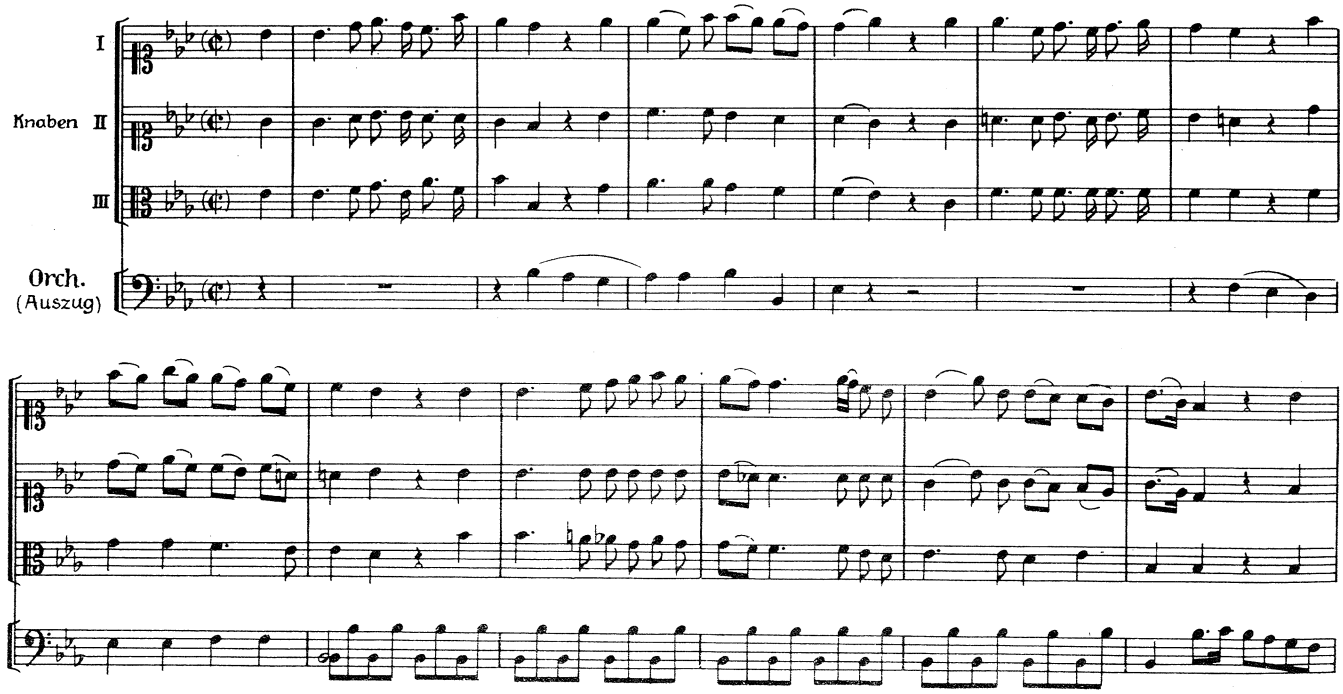
a) I. Akt (3 Knaben und Tamino)

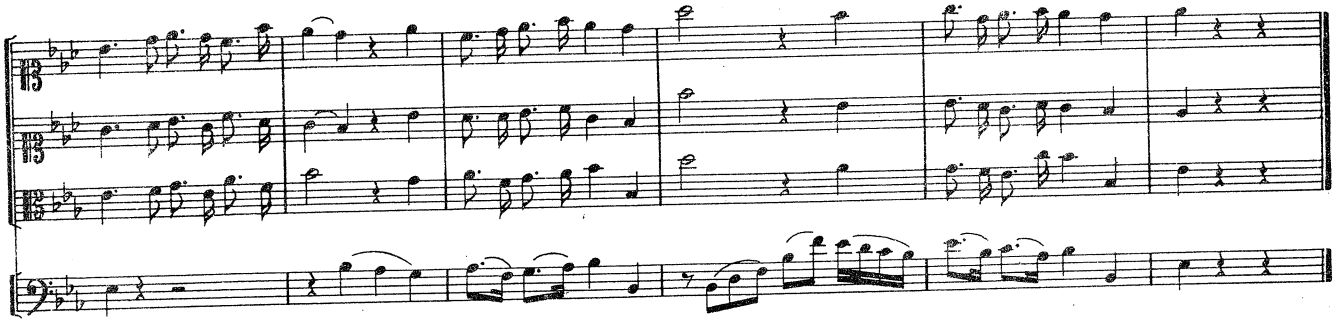




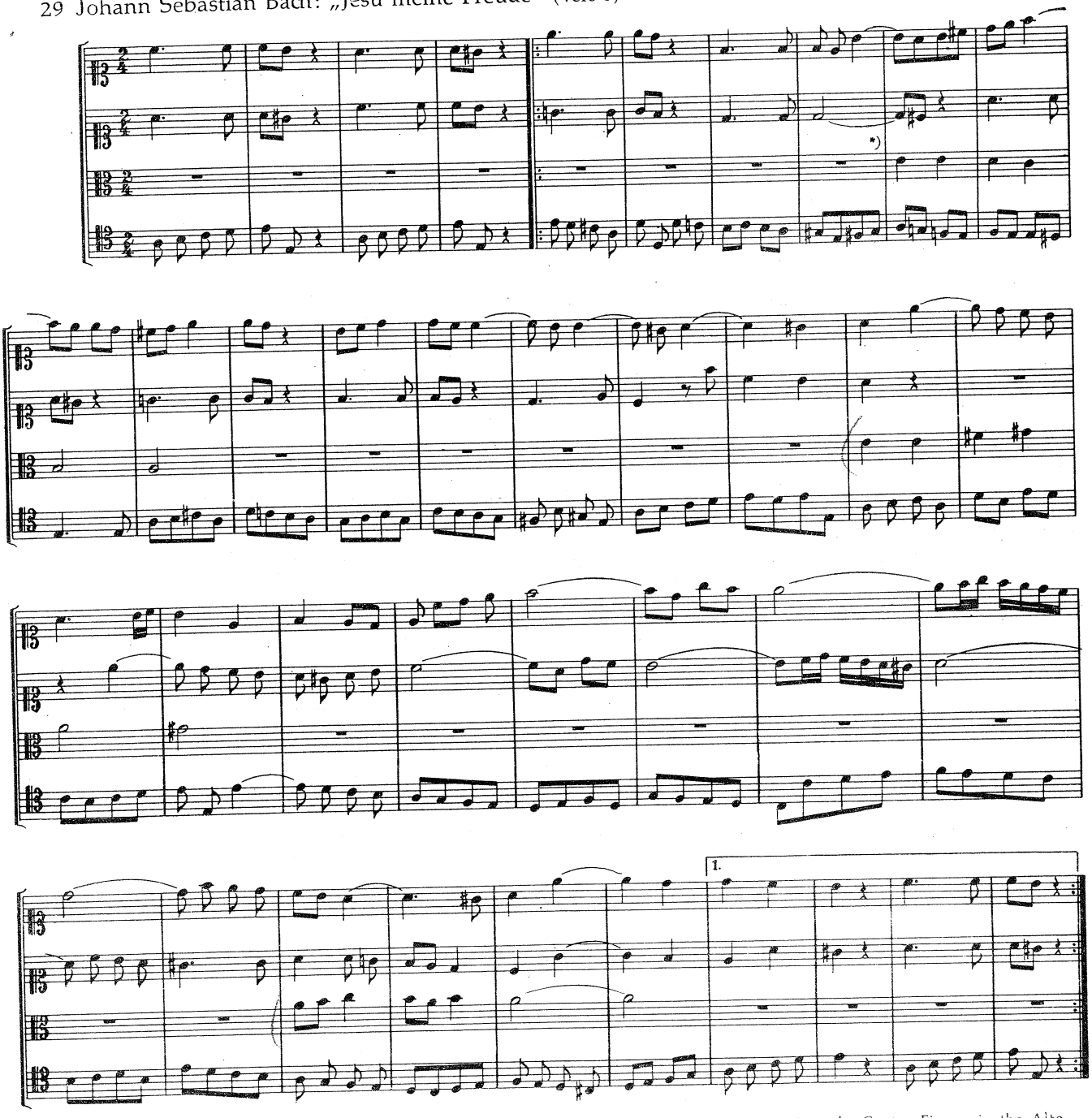
b) II. Akt, Finale (3 Knaben)

Andante





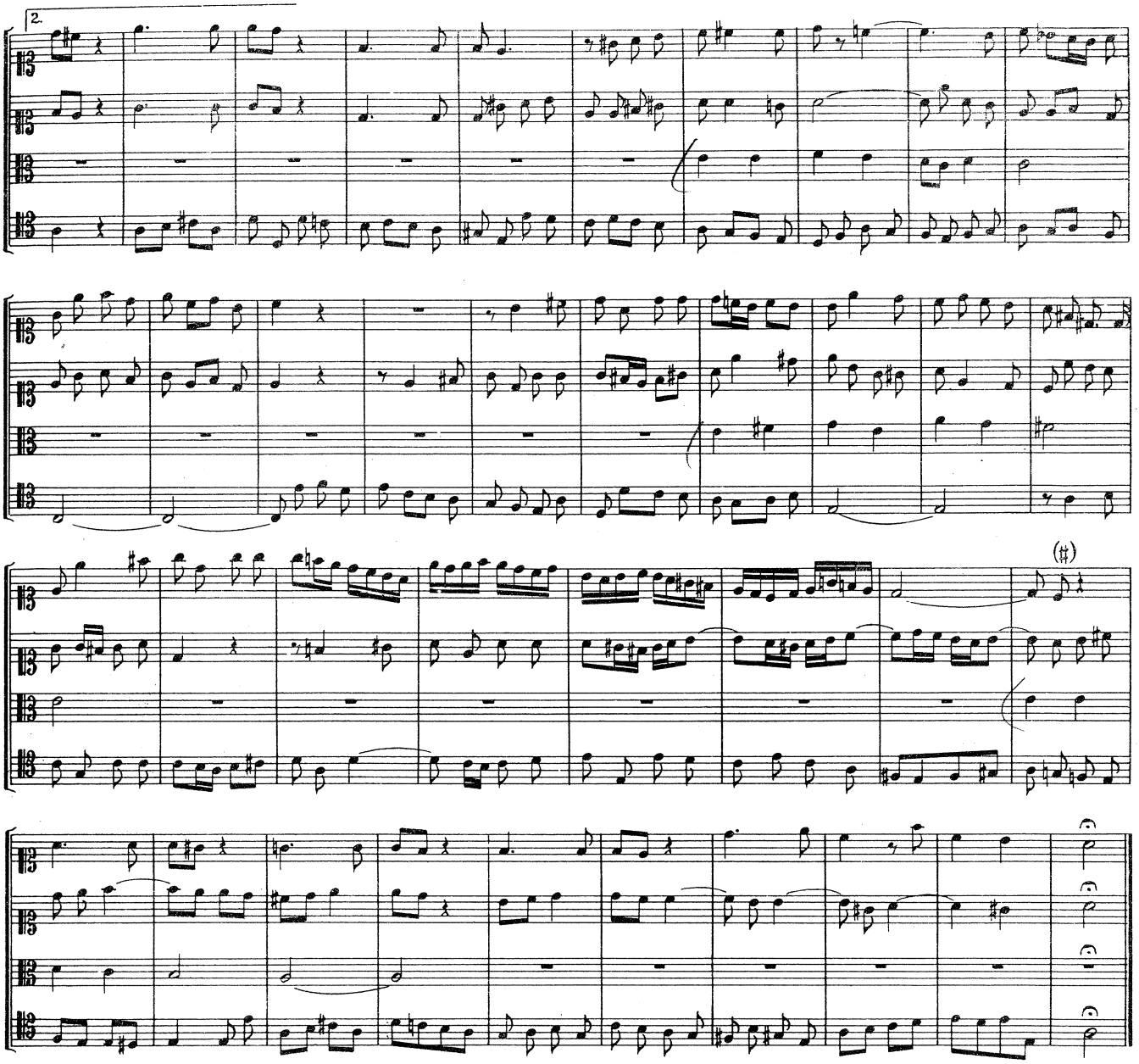
29 Johann Sebastian Bach: „Jesu meine Freude" (Vers 5)



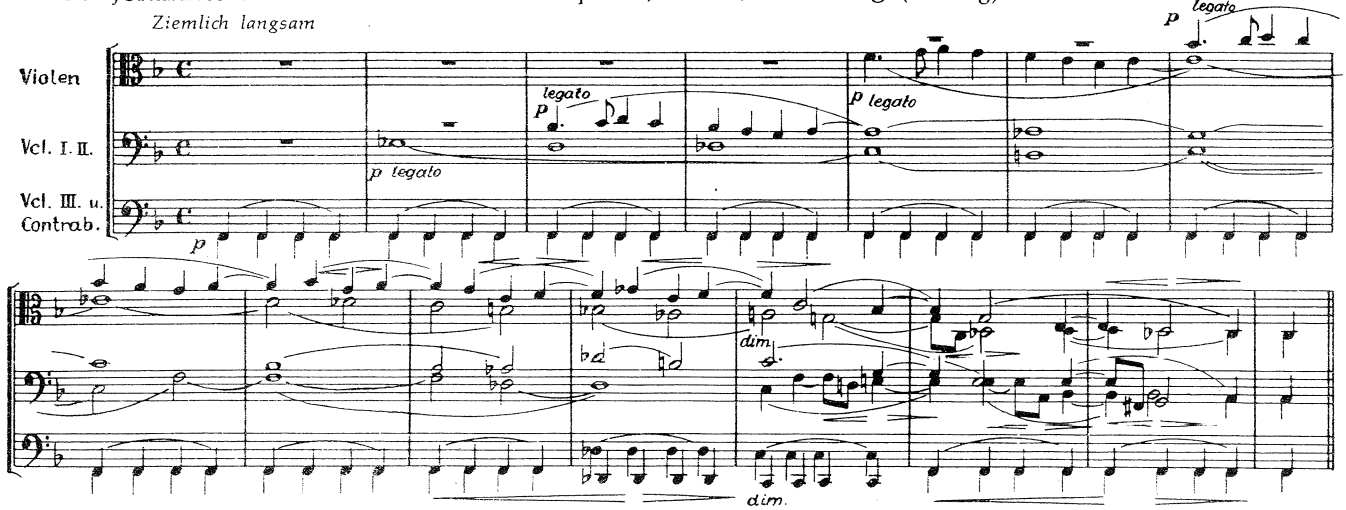
*) Man singe den Cantus firmus des Alt (notfalls eine Oktave tiefer).

*) L'on chantera le cantus firmus de l'alto (au besoin en octaviant au grave).

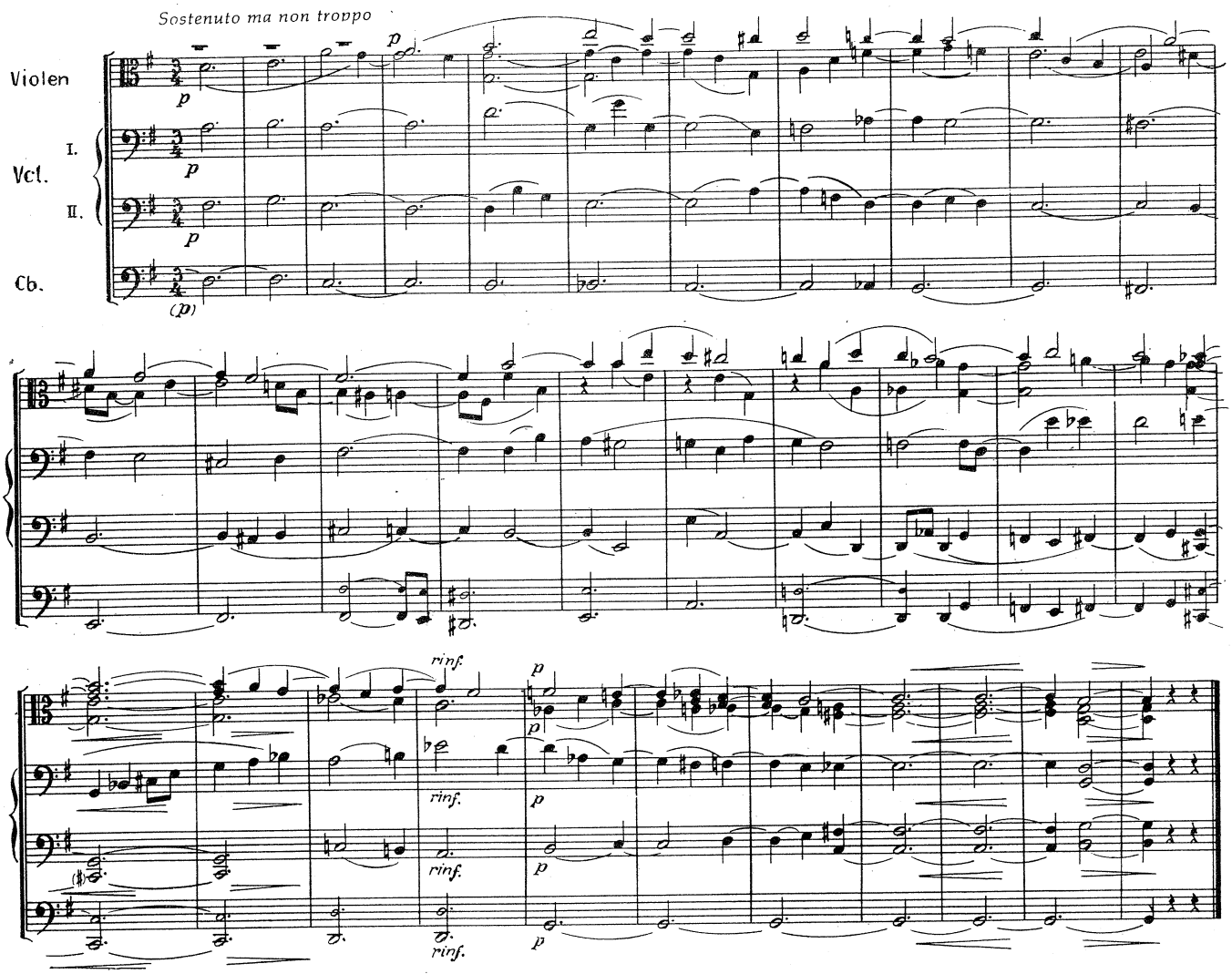
*) Sing the Cantus Firmus in the Alto (if necessary an octave lower).



30 Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem, 1. Teil, Einleitung (Auszug)



31 Ludwig van Beethoven (1770-1827): Missa solemnis, Praeludium des Benedictus (Auszug)



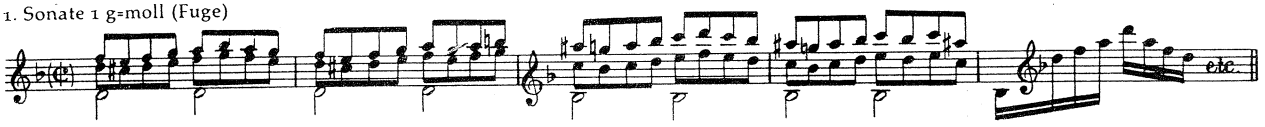
Der französische Violinschlüssel
La clef française de violon / The French Violin clef

= eingestrichenes g
= sol^3 / = g'

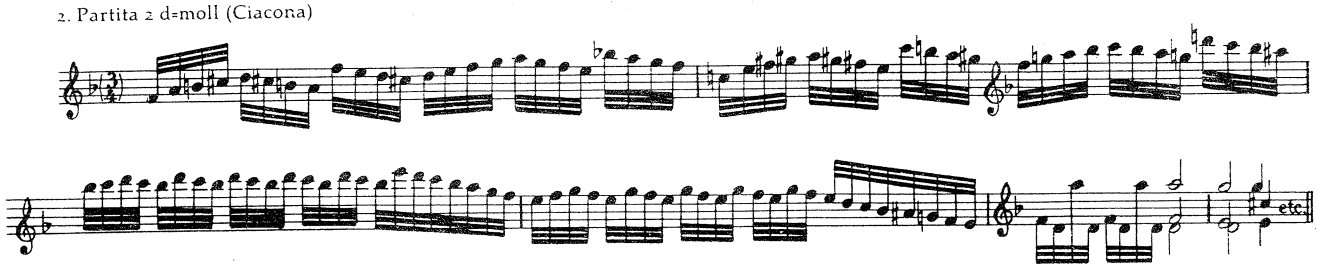
32. a) Johann Sebastian Bach: Sonaten und Partiten für Violine allein

(Schlüsselanordnung nach dem Autograph / Notation des clefs conforme à celle de l'autographe / Clefs as in the autograph)

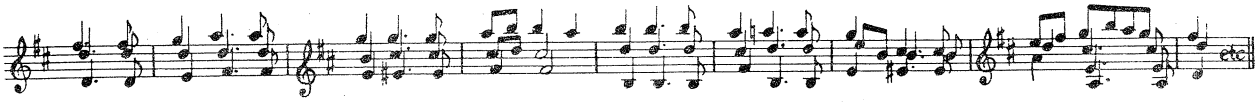
1. Sonate 1 g-moll (Fuge)



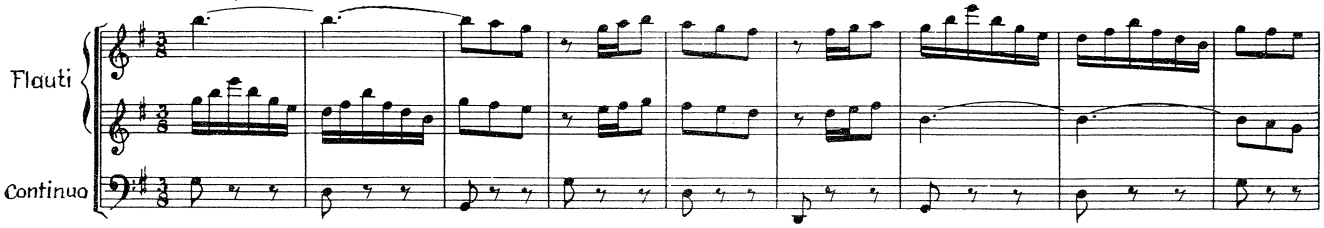
2. Partita 2 d-moll (Ciacona)



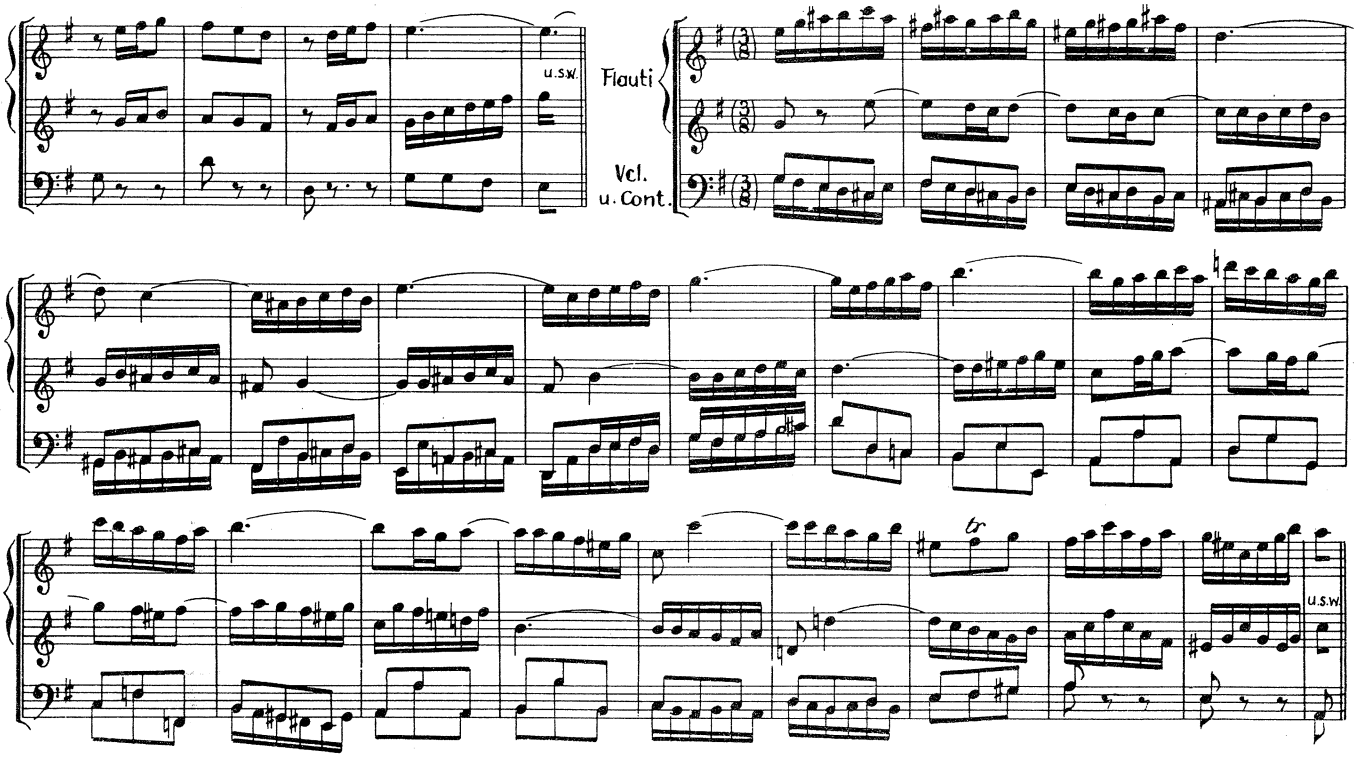
3. Partita 2 (Ciacona)



32 b) Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 4, 1. Satz (Auszug)

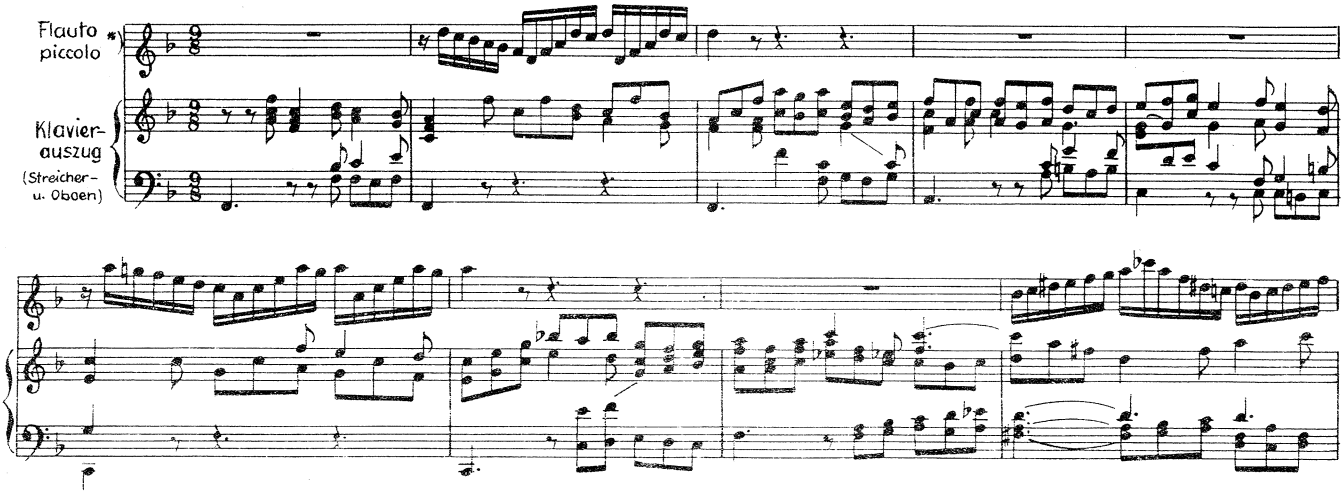


c) ebenda



33 Johann Sebastian Bach: Kantate Nr. 96 „Herr Christ, der einzige Gottessohn" (Eingangschor, Einleitung)

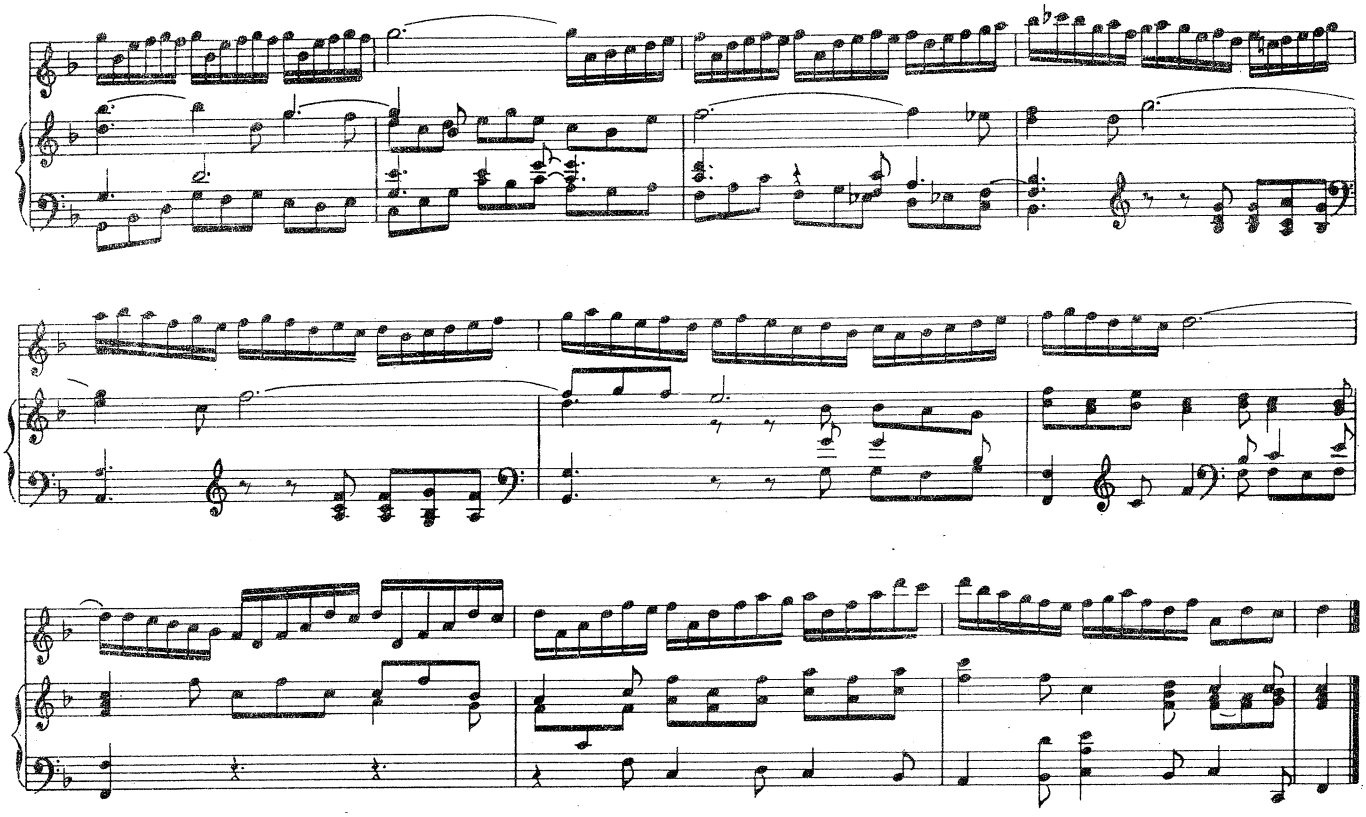
Vivace



*) Flauto piccolo (nicht zu verwechseln mit der modernen kleinen Querflöte) ist im Original im französischen Violinschlüssel notiert und geht unisono mit einer „Violino piccolo".

*) Flauto piccolo (qu'il ne faut pas confondre avec la petite flûte traversière moderne), noté dans l'original en clef française de violon et joué à l'unisson avec un «violino piccolo».

*) The part for flauto piccolo (not to be confused with the modern piccolo flute) is written in the French violin clef and is in unison with a "violino piccolo".



IV. Vier- und mehrstimmige Übungen

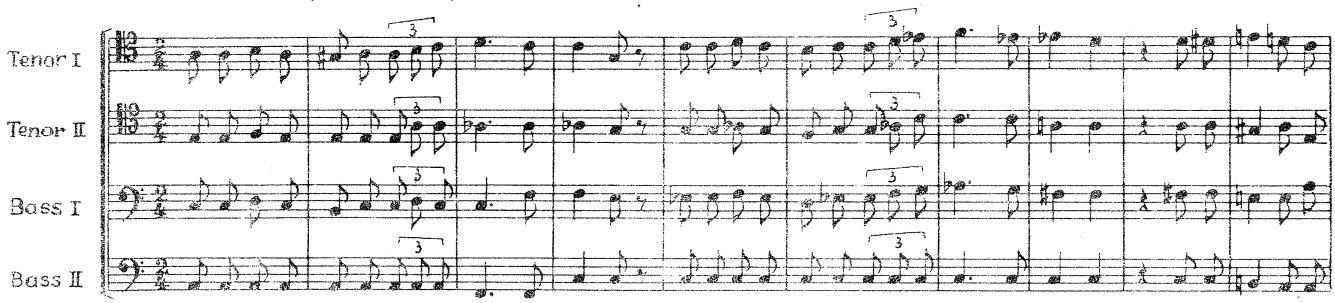
Exercices à quatre voix et plus four and more Parts

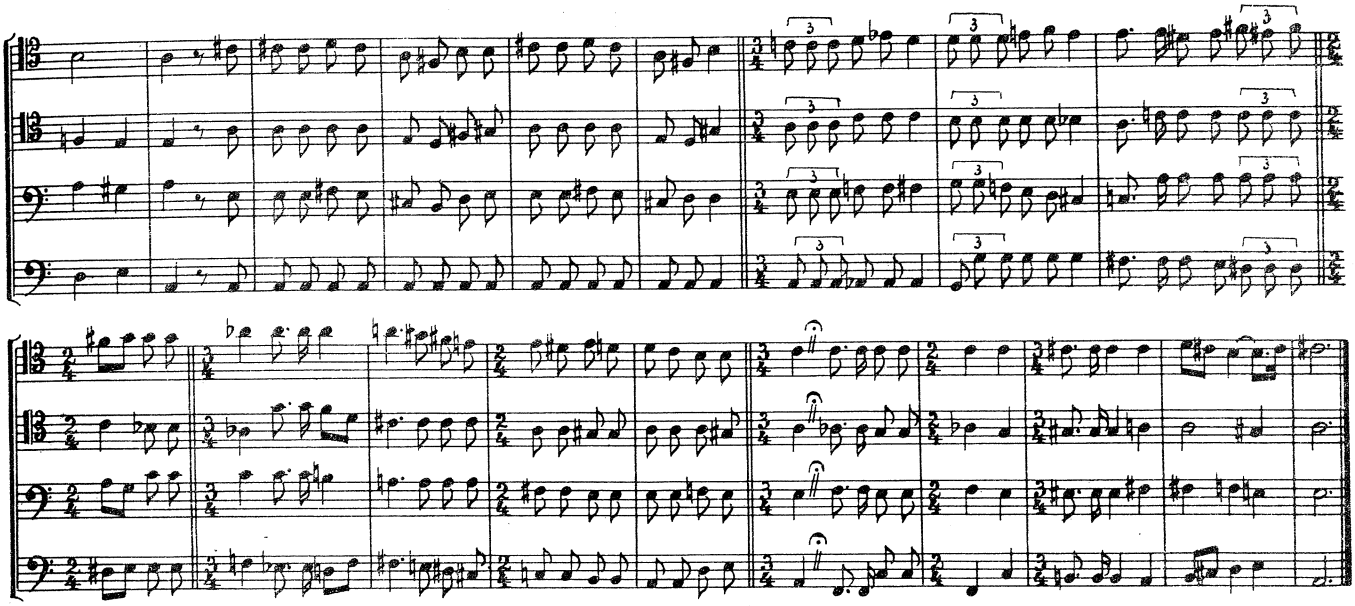
Es sei dringend angeraten, bei vierstimmigen Sätzen zuerst nach dem bekannten Strickmuster „Zwei rechts, zwei links" zu verfahren, also die beiden Oberstimmen mit der rechten und die beiden Unterstimmen mit der linken Hand zu spielen. Das möge auch — wenigstens für den Anfang! — dort geschehen, wo man die drei Oberstimmen bequemer rechts greifen könnte. Man liest leichter und verfolgt die Stimmführung besser, wenn man die Finger „mitlesen" läßt, und das ist bei drei Stimmen in einer Hand nicht gut möglich.
Man übe die vierstimmigen Vokalsätze auch in der Art, daß man nur drei Stimmen spielt und die vierte (am besten eine Mittelstimme) singt; diese dann aber keinesfalls mitspielen! Auch auf diese Weise steigert man die Sicherheit des Lesens.

Pour exécuter des morceaux à quatre voix il est vivement recommandé au débutant d'adopter le principe de jouer de la main droite les deux parties supérieures et de la gauche les deux inférieures. Le novice aura intérêt à suivre cette règle même au cas où il serait plus commode d'exécuter les trois parties supérieures avec le main droite. On lit plus facilement et suit mieux la marche des voix en déchiffrant à l'aide des doigts — ce qui n'est guère possible si une main doit interpréter trois parties à la fois.
On étudiera les quatuors vocaux également en ne jouant que trois voix pour en chanter une quatrième (de préférence une partie intermédiaire); celle-ci ne doit en aucun cas être exécutée en même temps sur l'instrument. C'est là aussi un moyen permettant de réaliser une lecture parfaite.

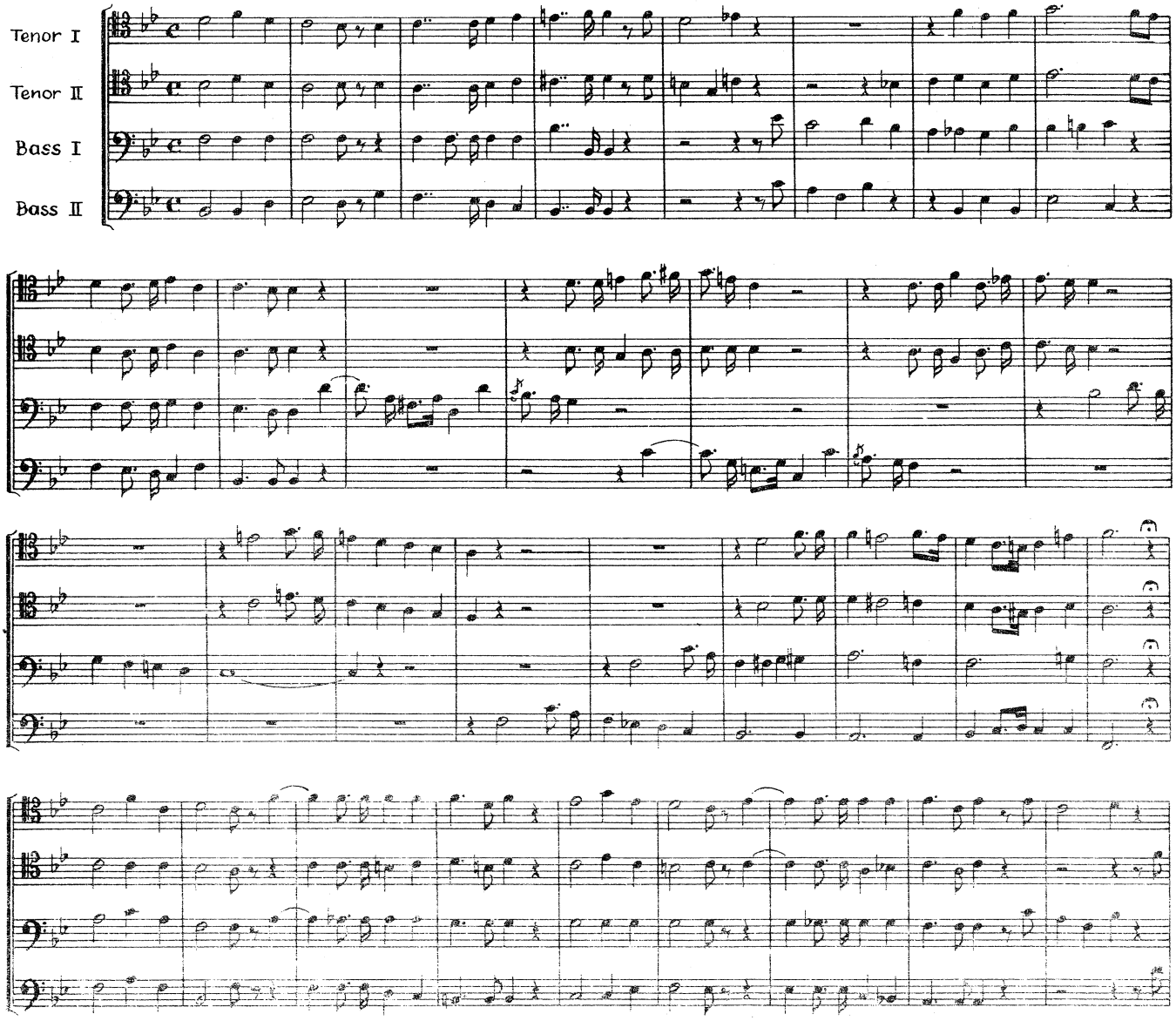
It is emphasised that with 4-part work one is wise to play at first the two upper parts with the right hand and the two lower with the left. This one should do, at least at first, even if one can play the three upper parts more comfortably with the right hand. One follows the movement of the parts better by allowing the fingers to "read", and with three parts to one hand this is not very practicable.
One can also practise the choral settings in 4-parts by playing only three of the parts and singing the fourth (preferably a middle part): this should on no account be played as well! In this way one steadily improves in reading.

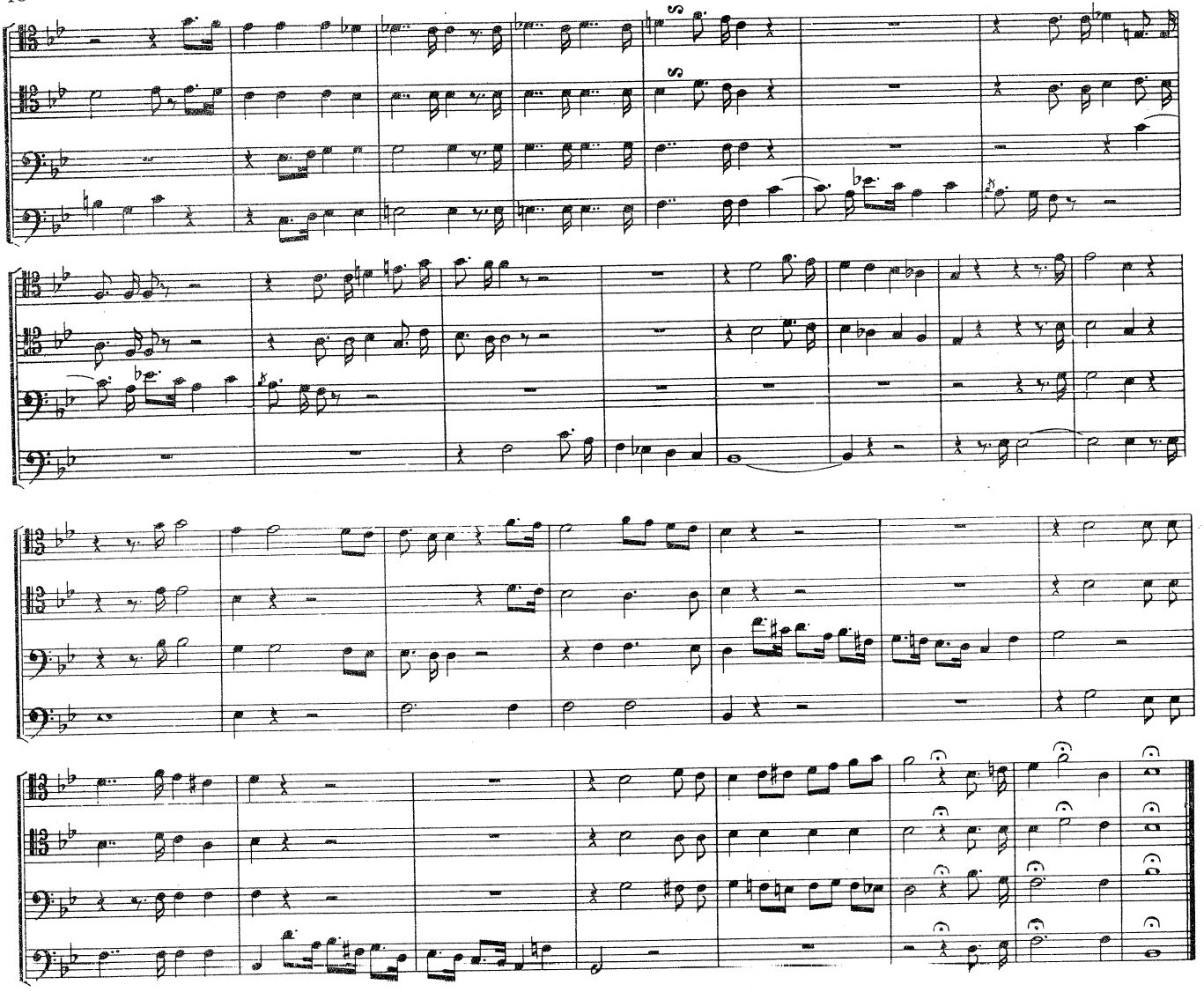
34 Peter Cornelius (1824-1874): „Mitten wir im Leben sind"



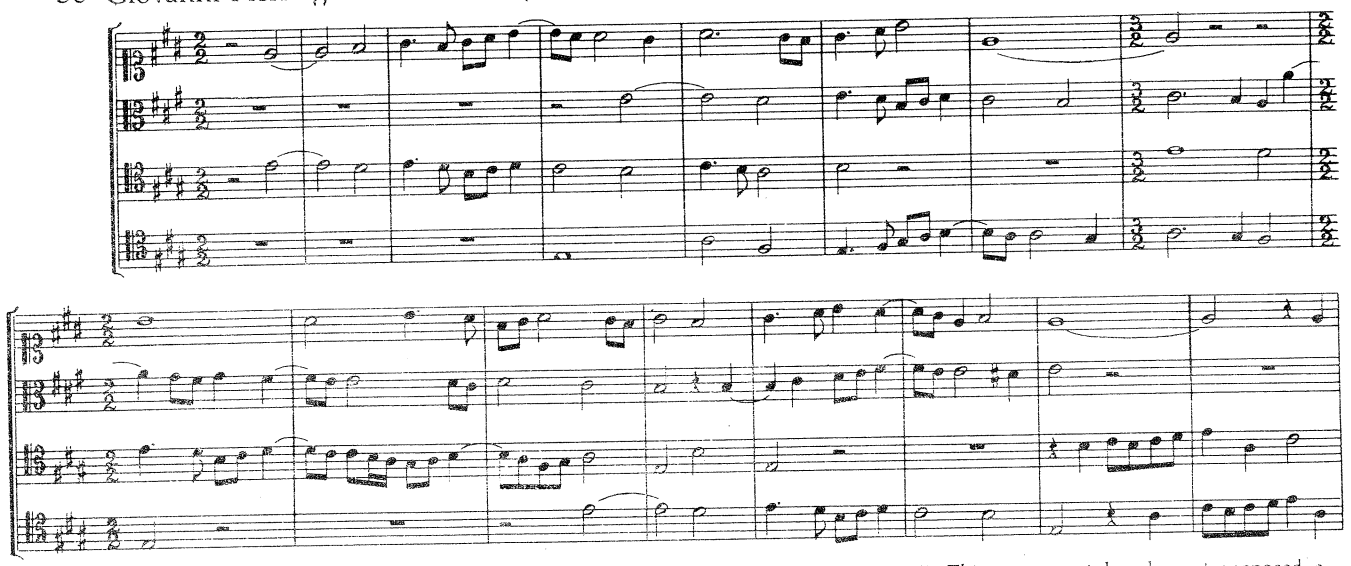


35 Luigi Cherubini: „O salutaris hostia", Motette für Männerchor





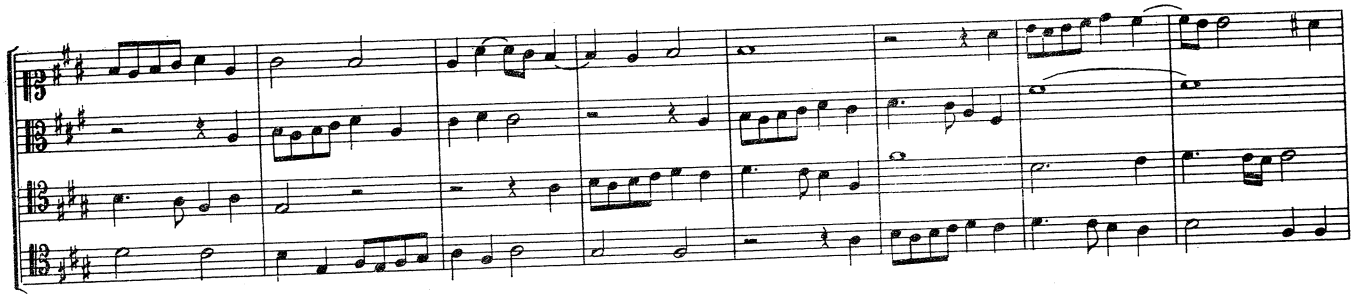
36 Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594): Benedictus der Missa Papae Marcelli *)

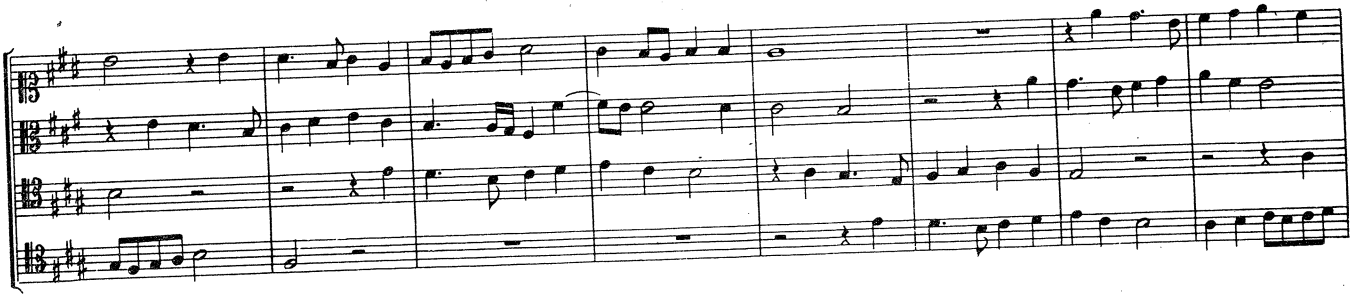


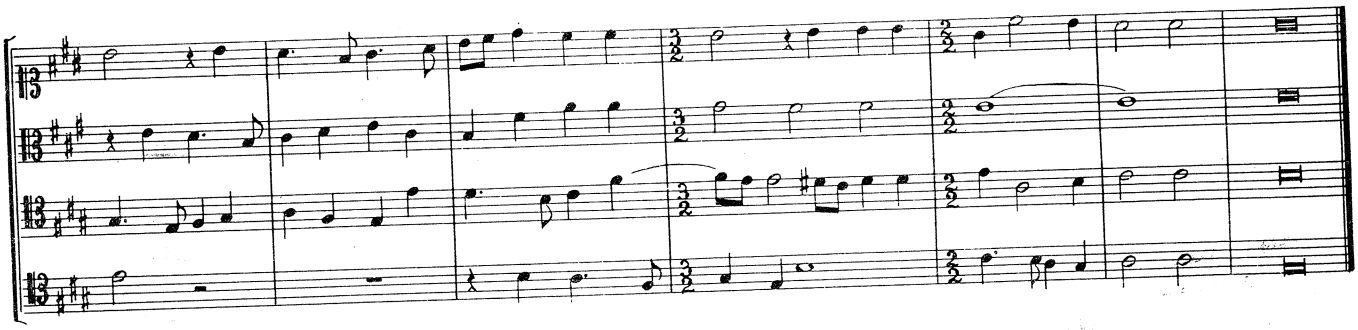
*) Dieser Satz wurde, da im Original offenbar in „hoher Chiavette" notiert, hier um eine kleine Terz tiefer transponiert. Siehe hierzu die Anmerkungen zum Problem der Chiavetten auf Seite 54.

*) Ce morceau, noté apparemment dans l'original en «Chiavette supérieure», est transposé ici une petite tierce plus bas. Voir au sujet des Chiavettes les explications de la page 54.

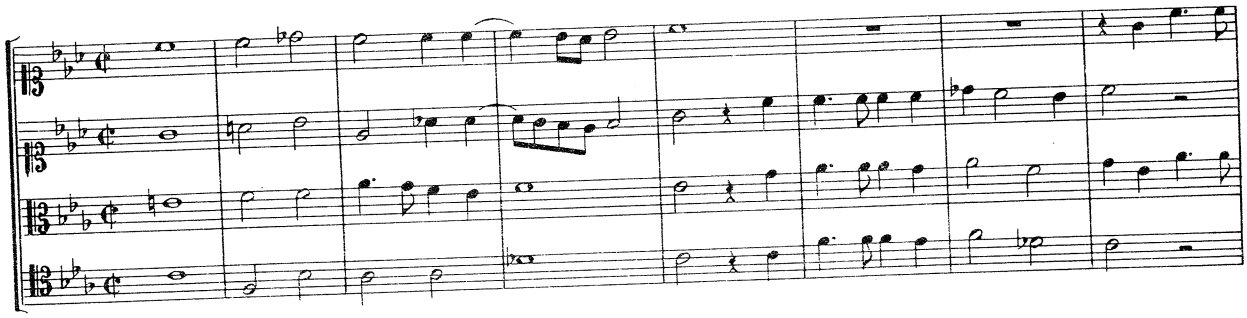
*) This movement has been transposed a minor third lower as the original was obviously written in "High Chiavetta". The problem of Chiavetta is discussed on page 54.

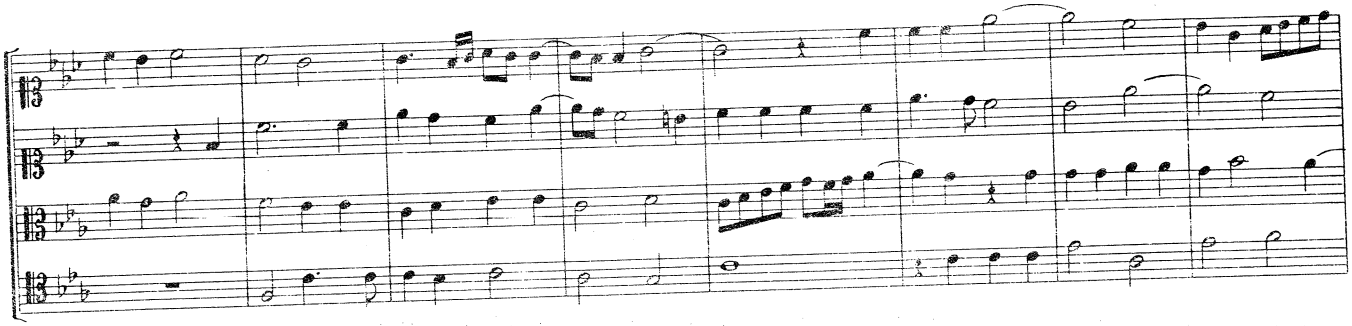


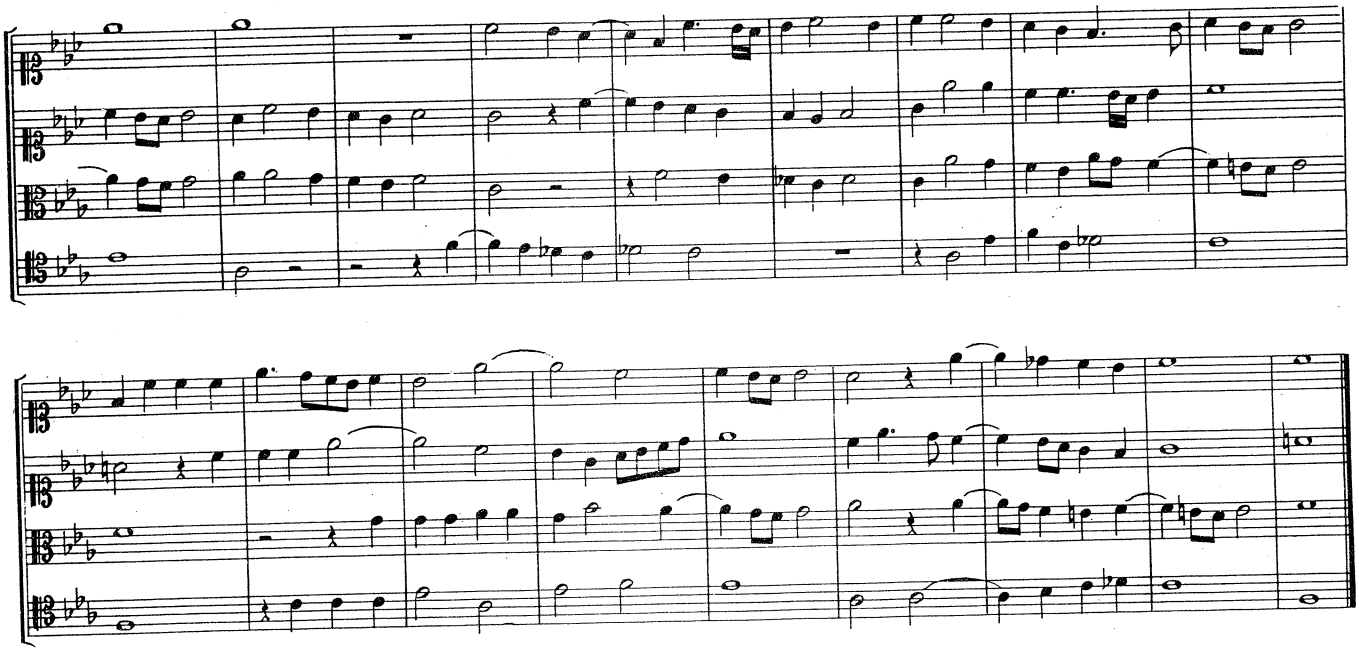




37 Giovanni Pierluigi da Palestrina: Adoramus

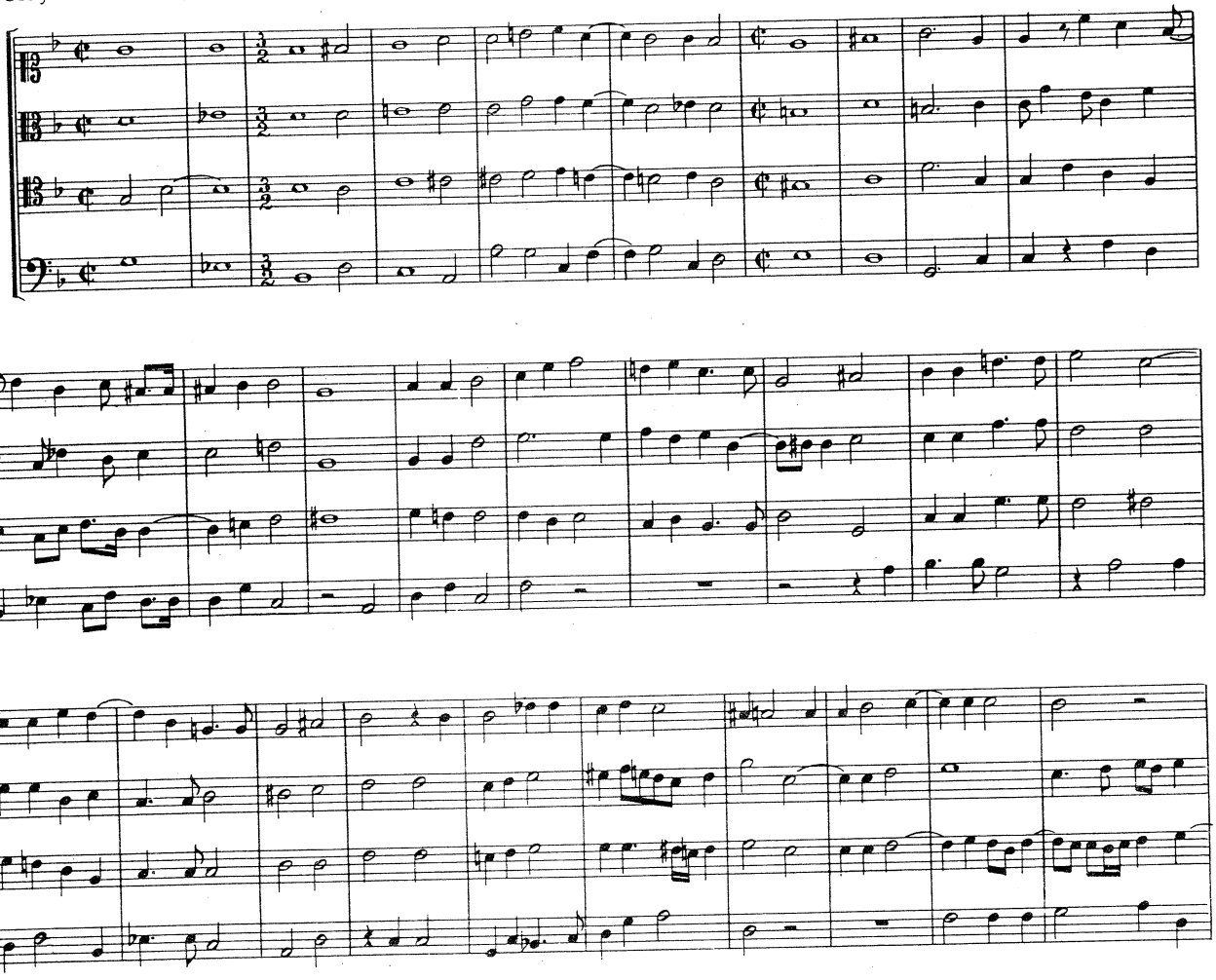


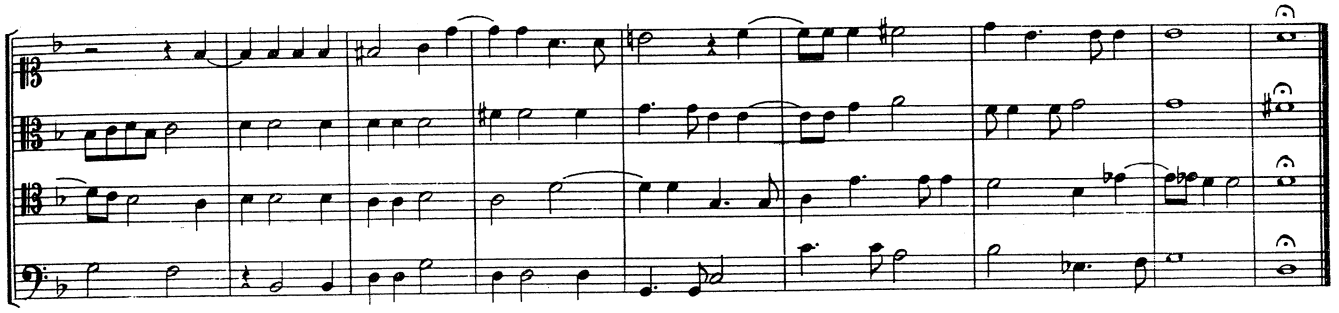




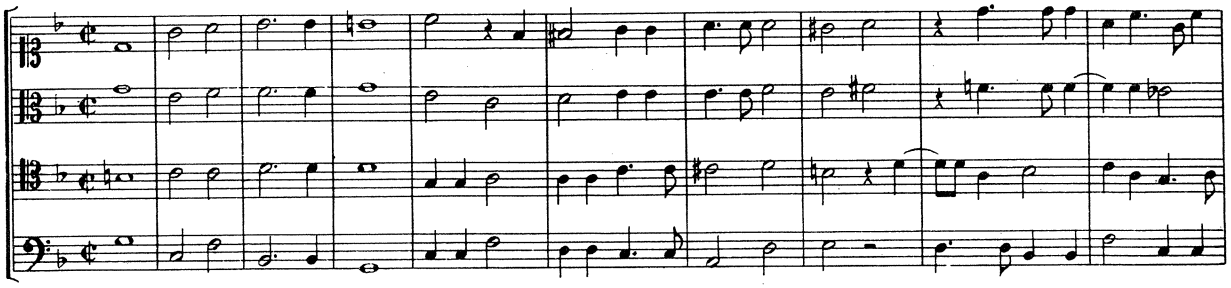
38 Orlando di Lasso: Zwei Sätze aus den Chromatischen Motetten

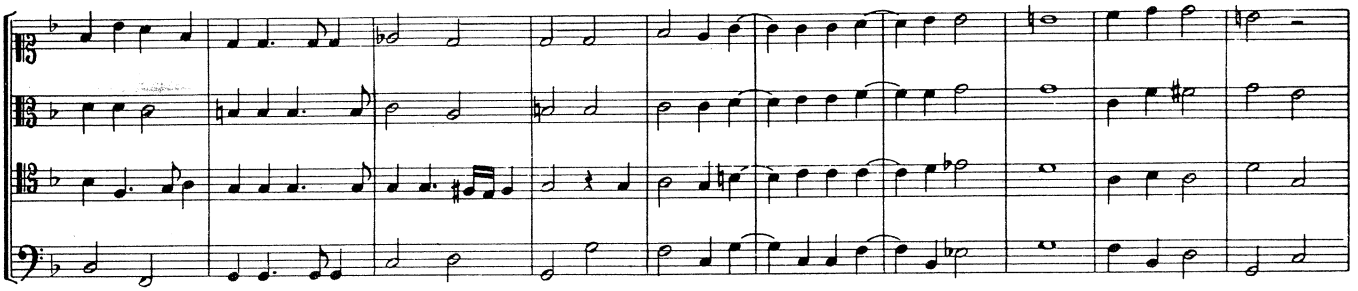
a) Sibylla Samia

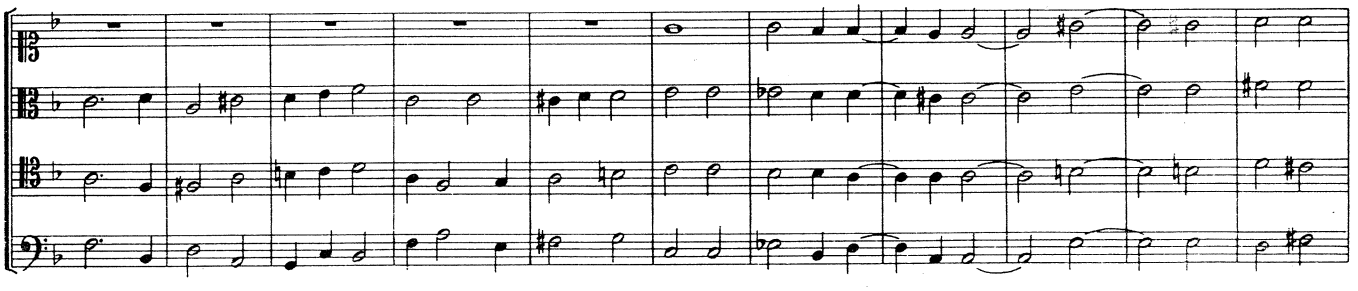


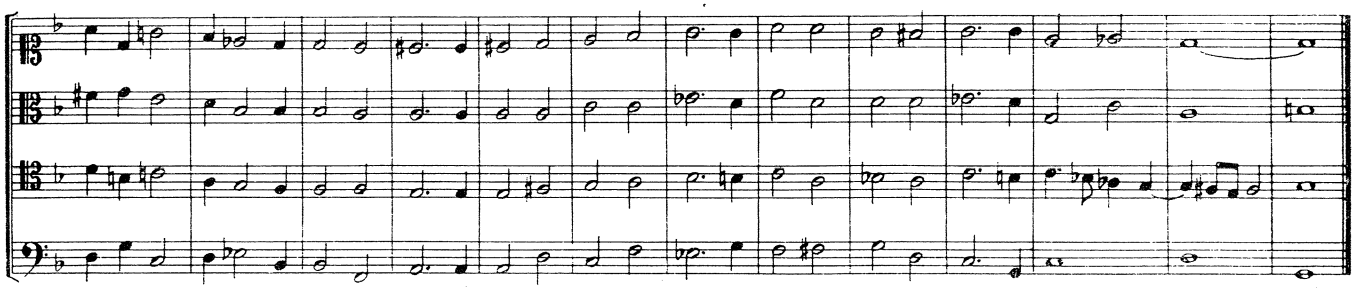


b) Sibylla Cumana

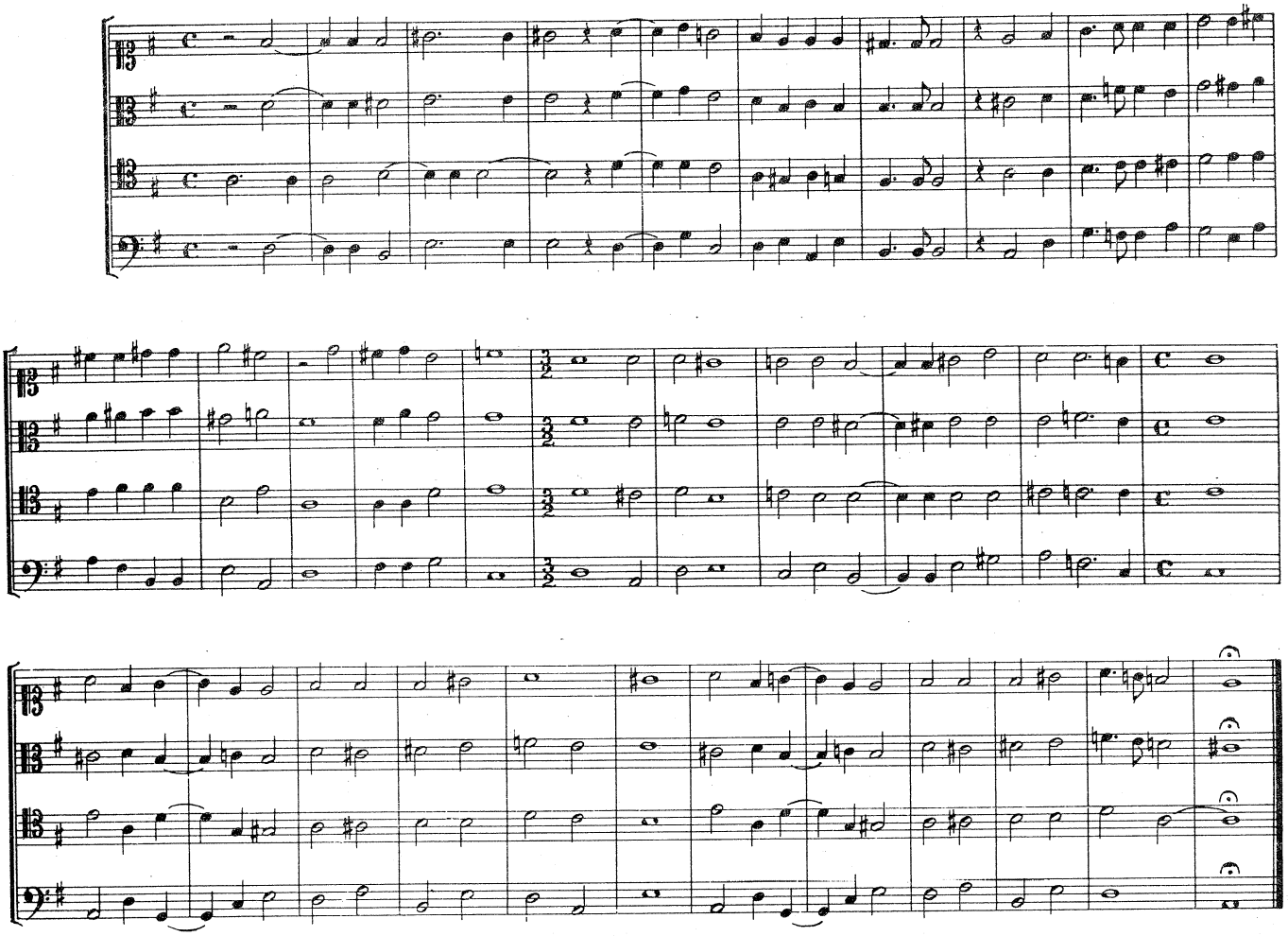




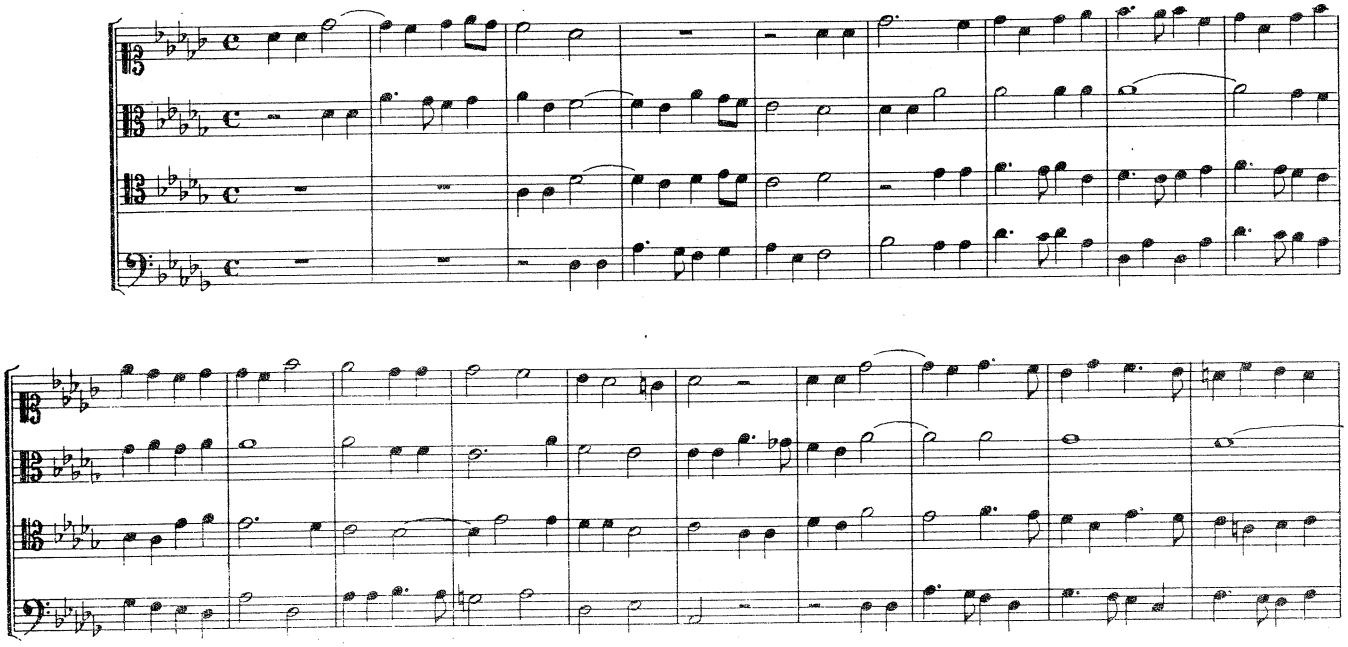


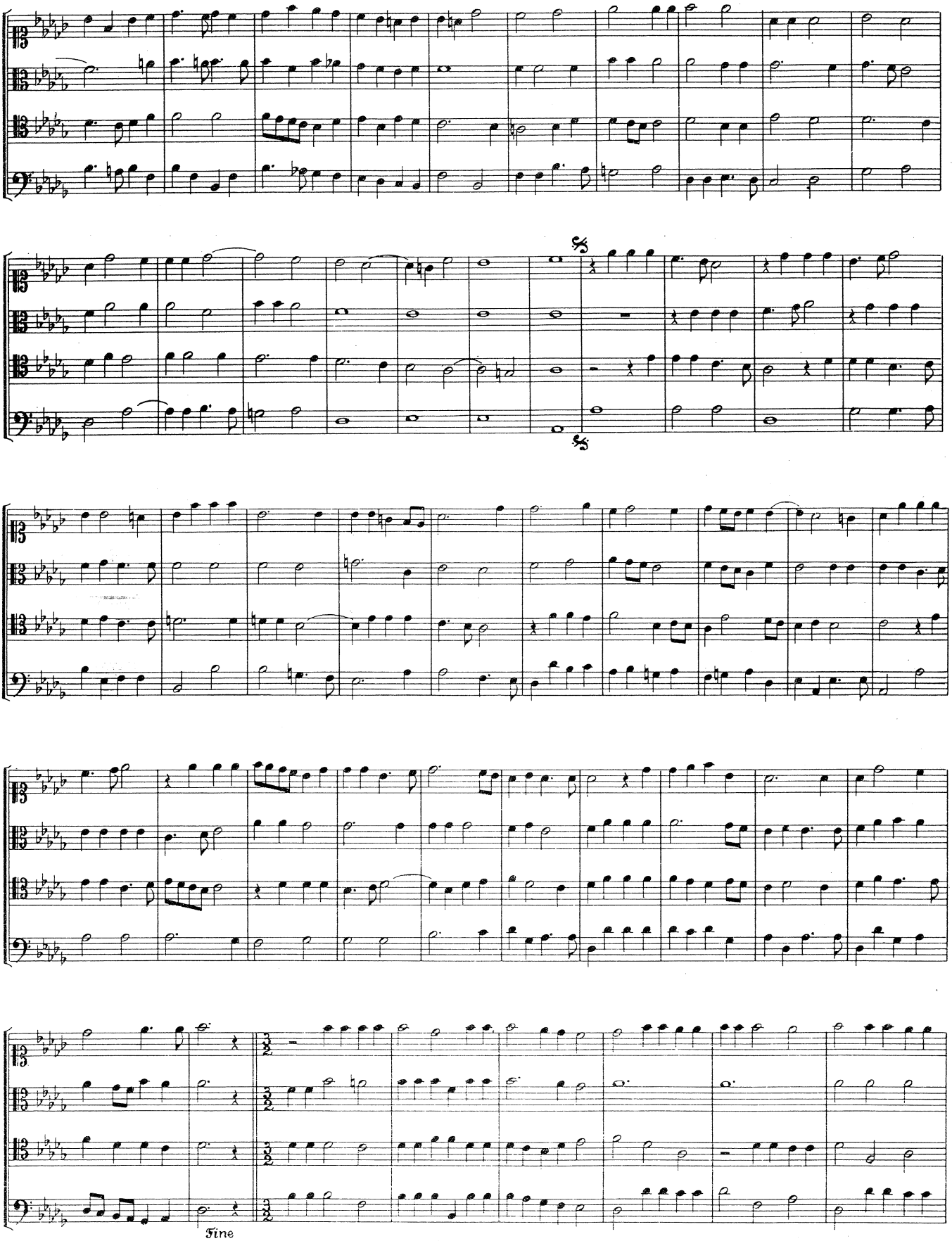


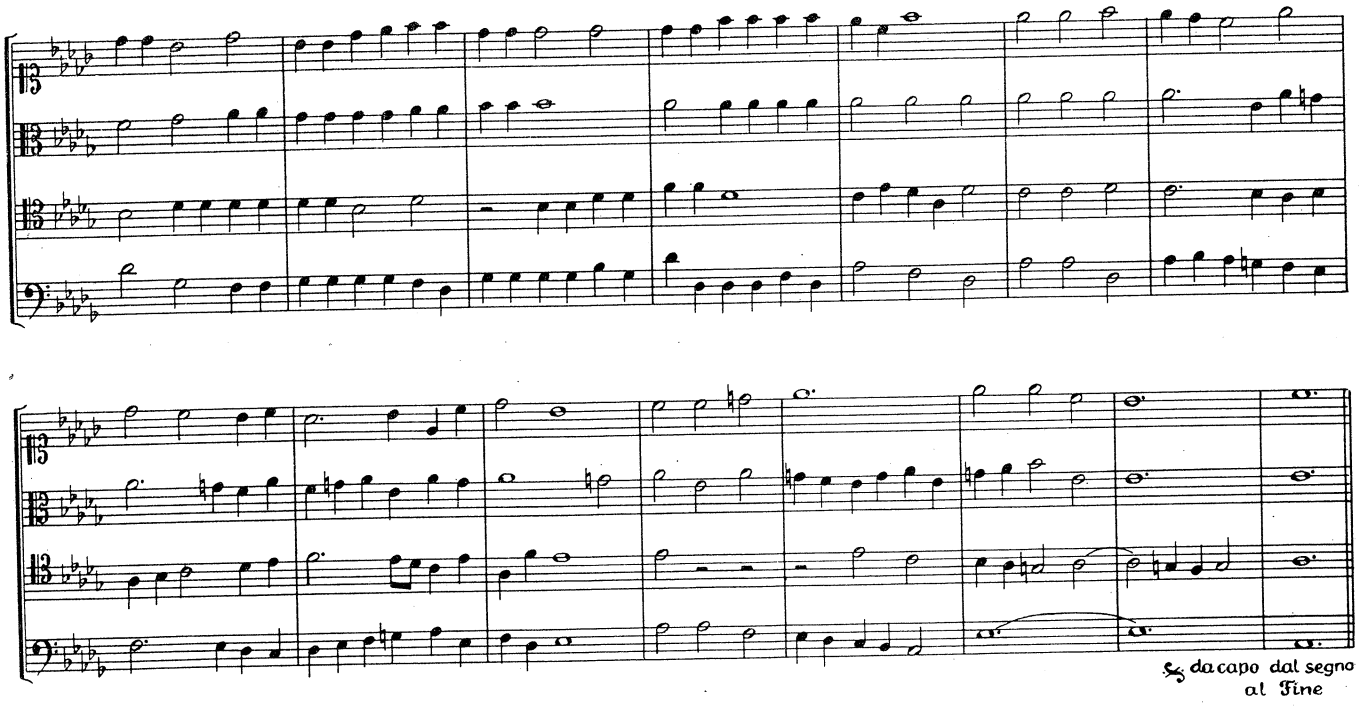
39 Orlando di Lasso: „Christe, Dei soboles" II



40 Alessandro Scarlatti (1659-1725): „Exultate Deo"




Fine

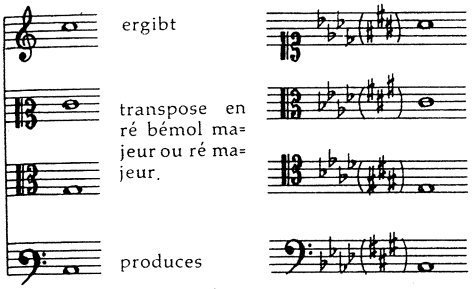


Übung Nr. 40 gibt Anlaß, hier eine hauptsächlich im 16. Jahrhundert (bis etwa Mitte des 17. Jahrhunderts) gebräuchliche Notierungsart für Chorsätze kurz zu erläutern, die sogenannten Chiavetten, die eine Transposition mit Hilfe versetzter Schlüssel (Chiavi transportati) darstellt.
Es war nicht üblich, einen Chorsatz mit mehr als einem, höchstens zwei b oder ♯ aufzuzeichnen. Die Versetzung der Schlüssel hatte den Sinn, die tatsächlich gemeinte Tonlage ungefähr anzudeuten, in der der Satz intoniert werden sollte: die Sänger hatten sich statt der notierten Schlüssel die üblichen Singeschlüssel (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) zu denken, dabei aber die Halb- und Ganztonschritte der Notierung zu beachten, mußten also tatsächlich transponieren. Die beiden häufigsten Arten der Chiavette (sie ergeben eine Höher- bzw. Tiefertransposition um eine große bzw. kleine Terz) sind unter a und b des Notenbeispiels als hohe bzw. tiefe Chiavette erläutert. Die hohe Chiavette bewirkt eine Tiefer-, die tiefe Chiavette eine Höhertransposition.
Interessenten für diese heute als Spezialgebiet anzusehende und von der barocken Aufführungspraxis grundsätzlich nicht zu trennende Disziplin finden viel Material vor allem bei Th. Kroyer (Der vollkommene Partiturspieler, Leipzig 1930; Zur Chiavettenfrage, Wien 1930).

L'Exercise nº 40 nécessite quelques brèves remarques explicatives concernant une notation spéciale principalement usitée dans la musique pour choeur du 16e siècle (jusqu'au milieu du 17e): les Chiavettes, clefs transposées (Chiavi transportati) qui permettent de simplifier l'armature.
Celle-ci, d'après l'usage du temps, se réduit en effet à 2 b ou ♯ au plus. Les clefs transposées ne signalèrent qu'approximativement la tessiture réelle où devait se faire l'intonation voulue, et ce fut alors aux chanteurs de procéder à la transposition effective, avec le souci de se représenter à la place des clefs notées celles habituellement employées pour les parties vocales (clefs de soprano, d'alto, de ténor et de basse) tout en respectant les intervalles de la notation, tons et demi-tons.
Les deux genres de Chiavettes les plus fréquents, dont résulte une transposition d'une tierce — majeure ou mineure — à l'aigu ou au grave, sont surnommées «supérieures» ou «inférieures»; la première transpose plus bas (exemple a)), la seconde plus haut (exemple b)).
Ceux qui s'intéressent particulièrement à ce domaine, aujourd'hui considéré comme relevant du spécialiste et cependant indispensable à une exécution fidèle aux principes de la pratique baroque, trouveront une plus vaste documentation dans les ouvrages de Th. Kroyer („Der vollkommene Partiturspieler", Leipzig 1930; „Zur Chiavettenfrage", Wien 1930).

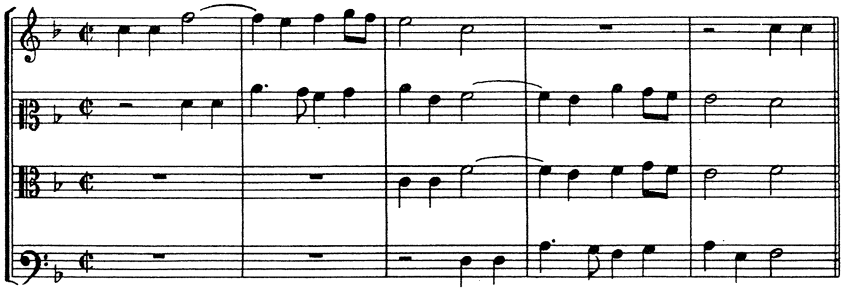
Exercise No. 40 occasions a brief explanation of "Chiavetta" — a method of choral notation used chiefly in the 16th century and until the mid-17th century. It amounts to transposition by moving the clefs (chiavi transportati).
It was not customary to use more than one sharp or flat — at most two. The intention in moving the position of the clefs was to indicate roughly the desired pitch. The singers had to read the music though as if it were written in the usual clef positions i. e. actually to transpose it. The two most common types of Chiavetta are illustrated in the music examples a and b under high and low Chiavetta (consisting of a transposition a major or minor third higher or lower).
For further information on this subject refer to Th. Kroyer (Der vollkommene Partiturspieler, Leipzig 1930; Zur Chiavettenfrage, Wien 1930).

a) Hohe Chiavette



unter Zugrundelegung der „normalen" Schlüssel und Hinzufügung von 4 b oder 3 ♯ Des-dur bzw. D-dur.

a) La Chiavette supérieure

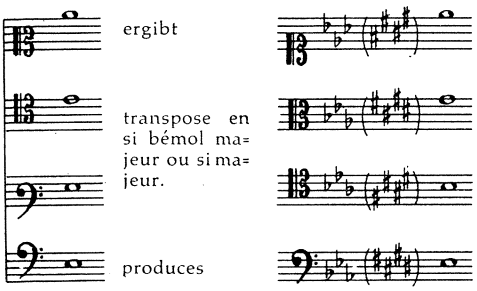


— une fois le texte musical rapporté aux clefs «normales» et armé de 4 b ou 3 ♯ supplémentaires —

a) High Chiavetta

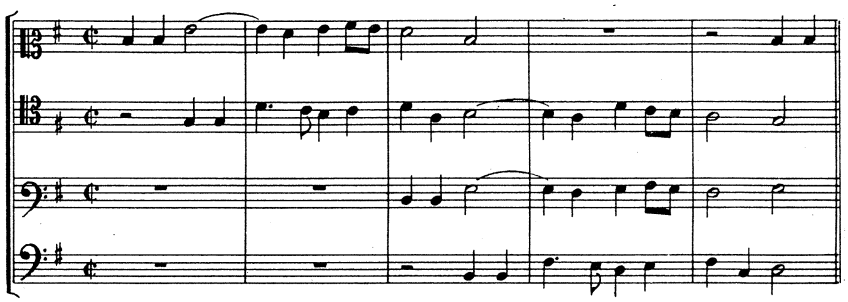
Db major or D major by using the normal clefs and by the addition of 4 b's or 3 ♯'s.

b) Tiefe Chiavette
(seltener gebraucht)



unter Zugrundelegung der „normalen" Schlüssel und Hinzufügung von 3 b oder 4 ♯ B-dur bzw. H-dur. (Das Beispiel ist hier zur Vermeidung unnatürlicher extremer Lagen tiefer transponiert.)

b) La Chiavette inférieure
(plus rarement employée)



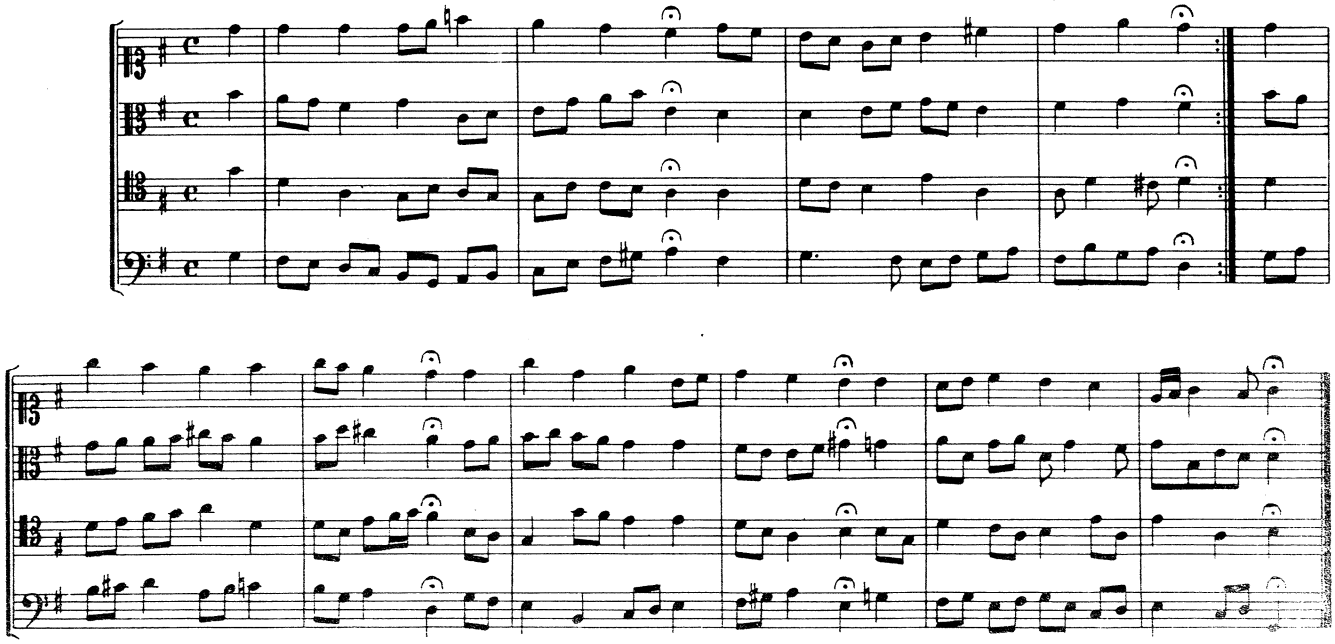
une fois le texte musical rapporté aux clefs « normales » et armé de 3 b ou 4 ♯ supplémentaires —
(Dans l'exemple cité la transposition au grave s'impose pour éviter des positions extrêmes et peu naturelles.)

b) low Chiavetta
(rarely used)

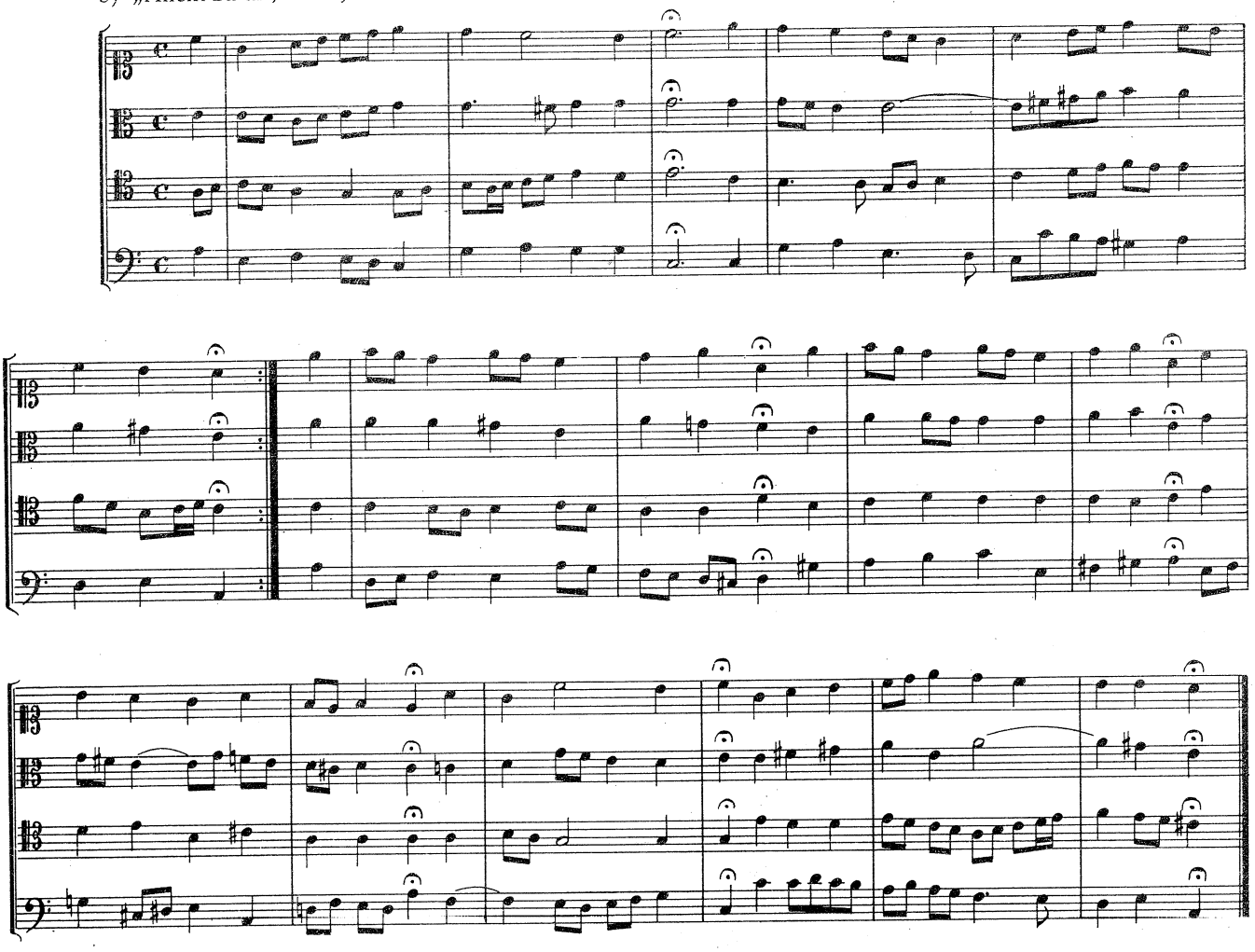
B b major or B major or B major by using the normal clefs and by the addition of 3 b's or 4 ♯'s. (This example has been transposed down for convenience.)

41 Johann Sebastian Bach: Sechs Choräle

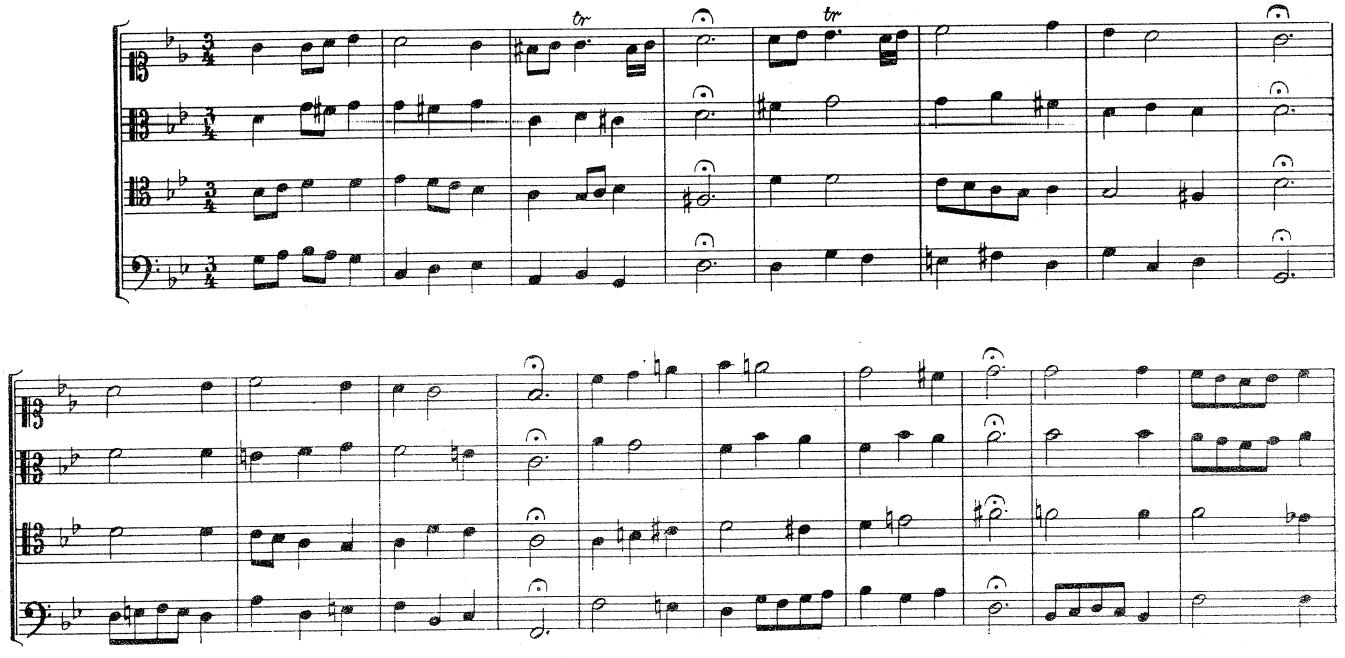
a) „Es ist das Heil uns kommen her"

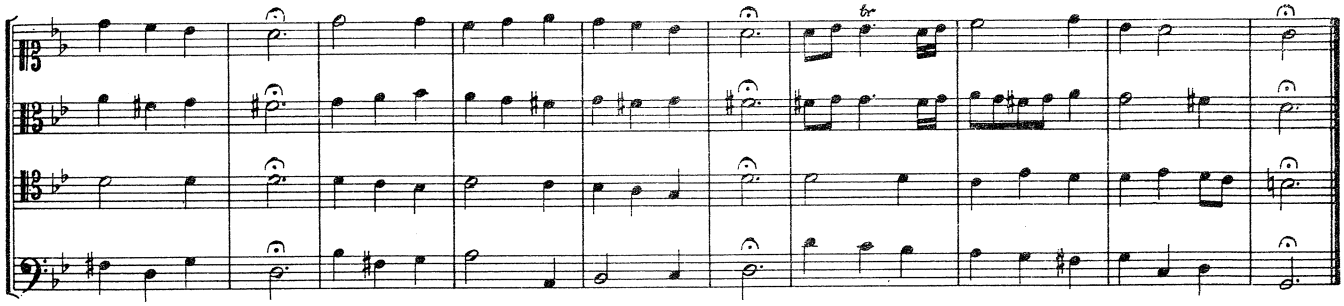


b) „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“

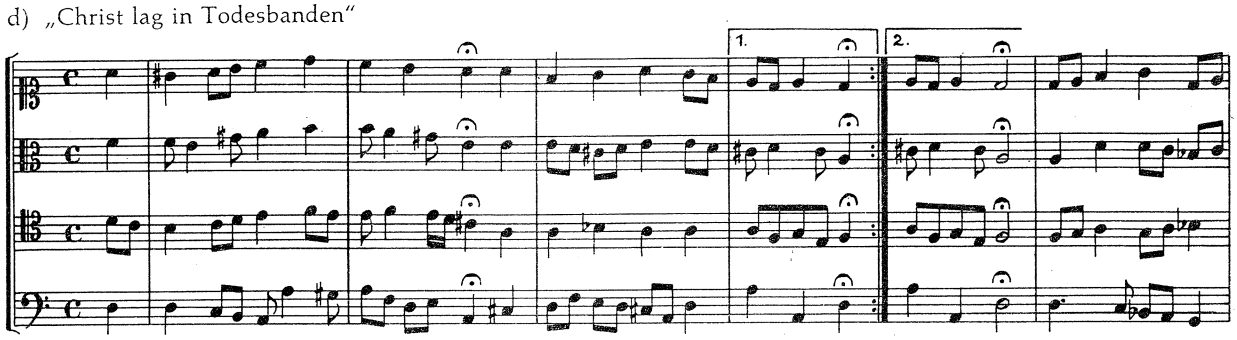


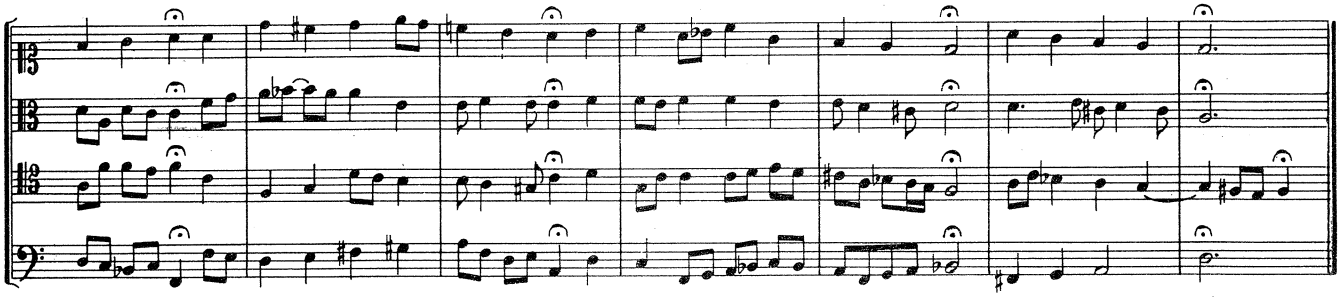
c) „Singen wir aus Herzens Grund“



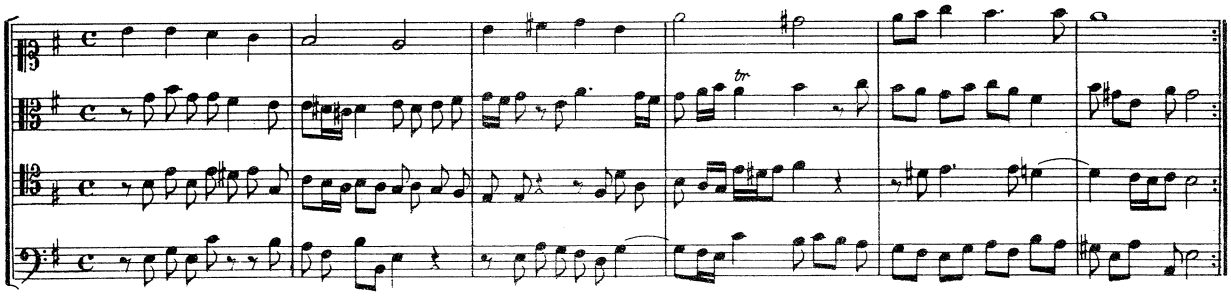


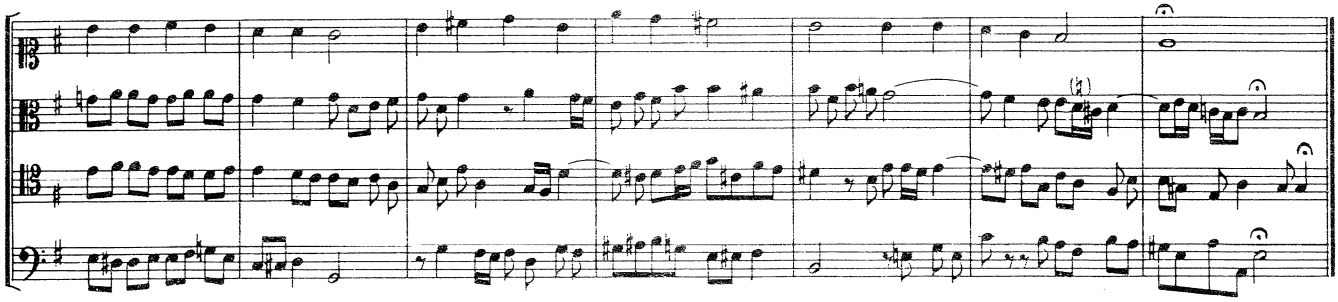
d) „Christ lag in Todesbanden"



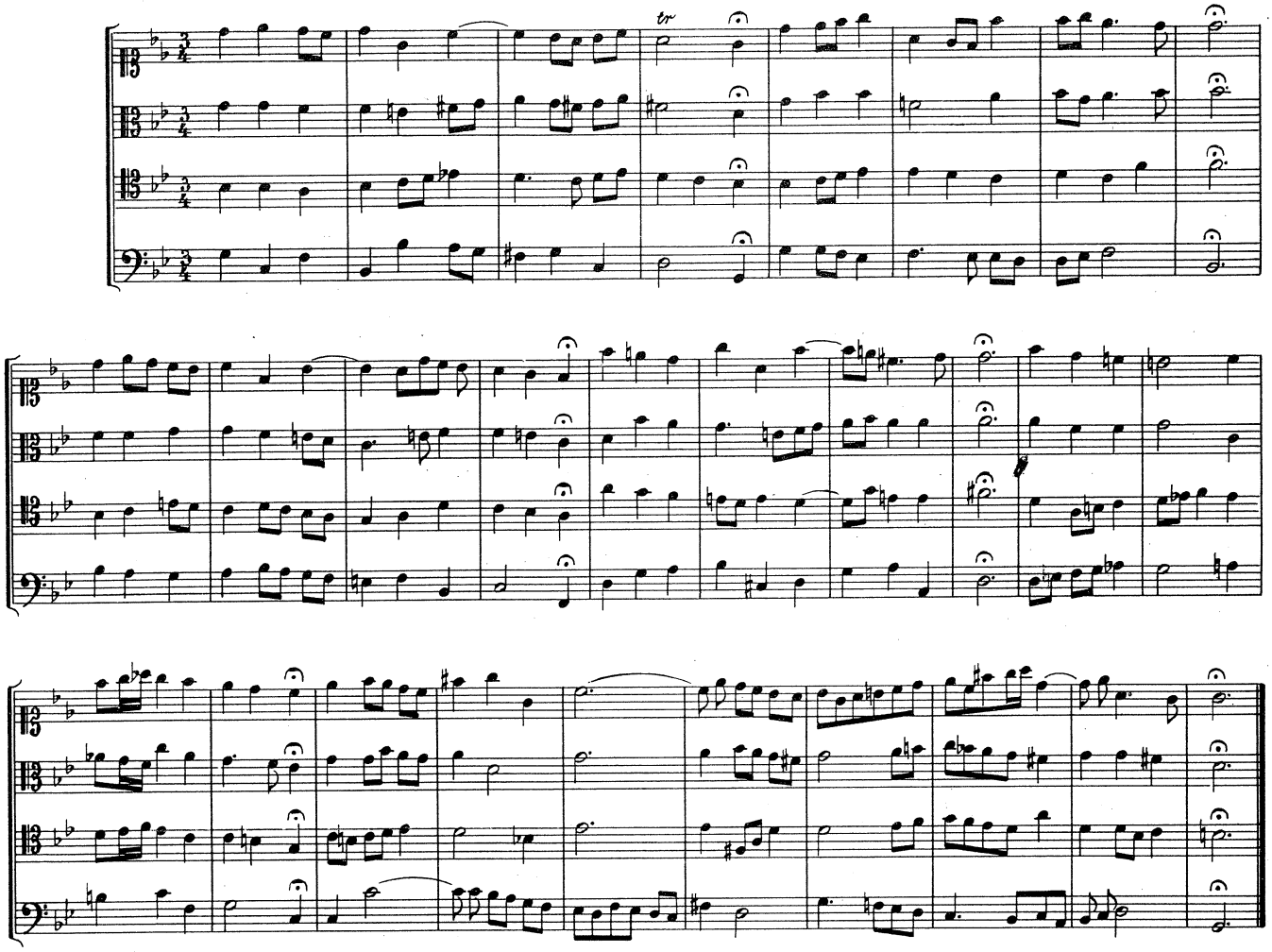


e) „Jesu meine Freude" (Vers 4)

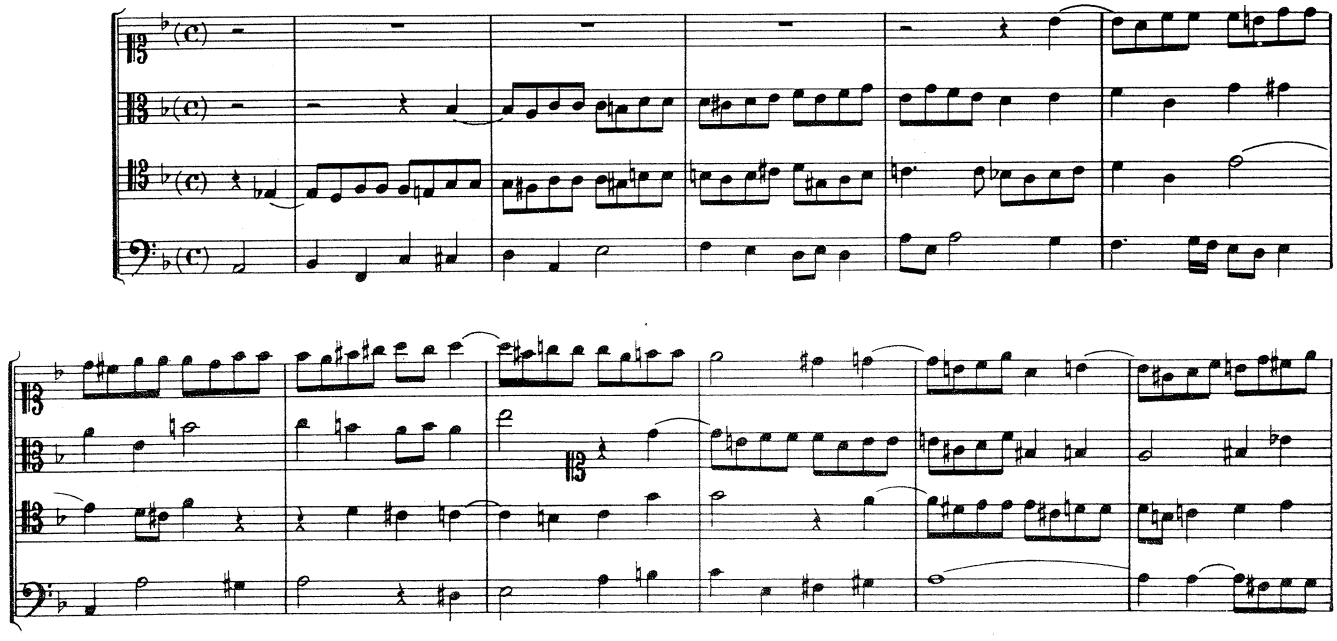


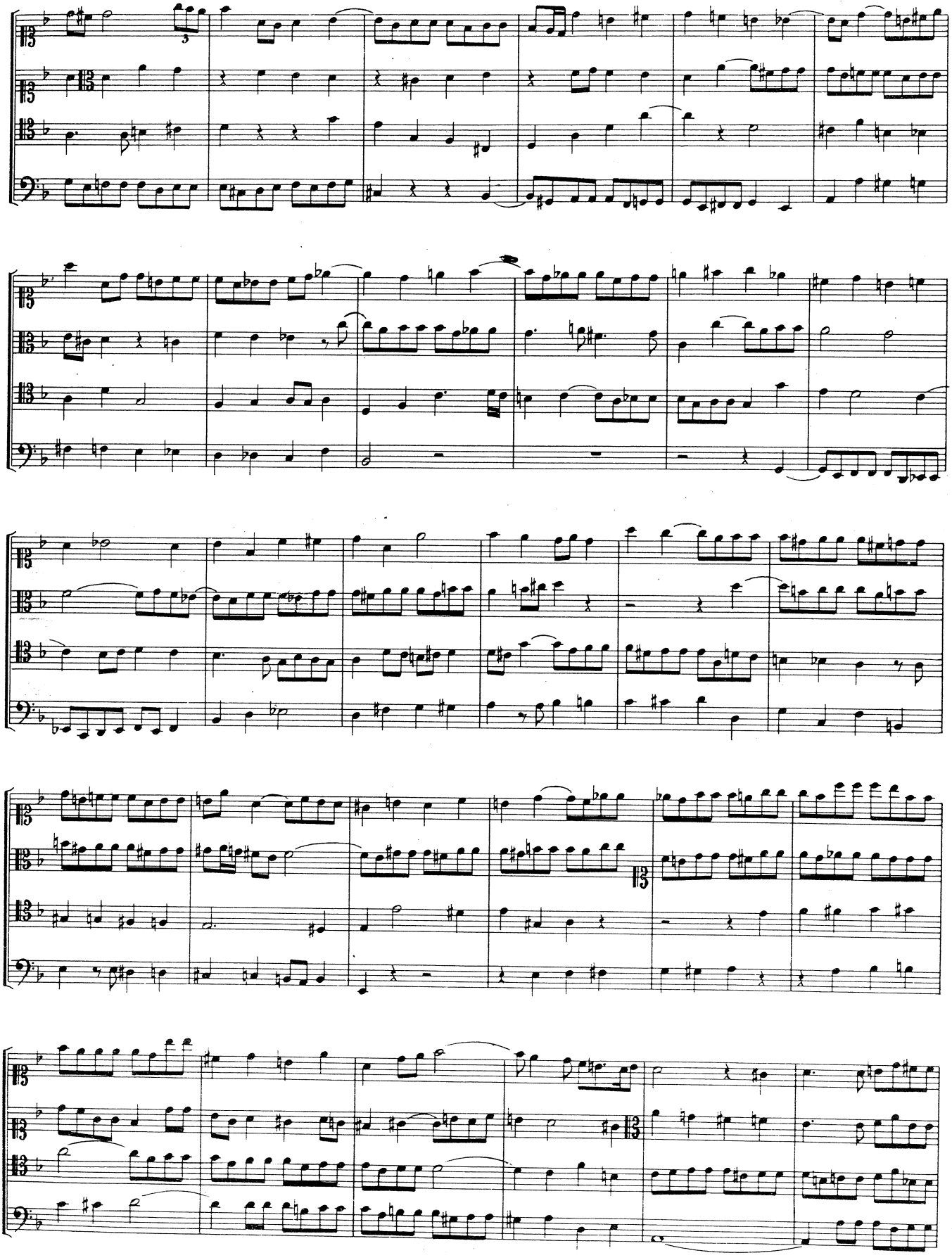


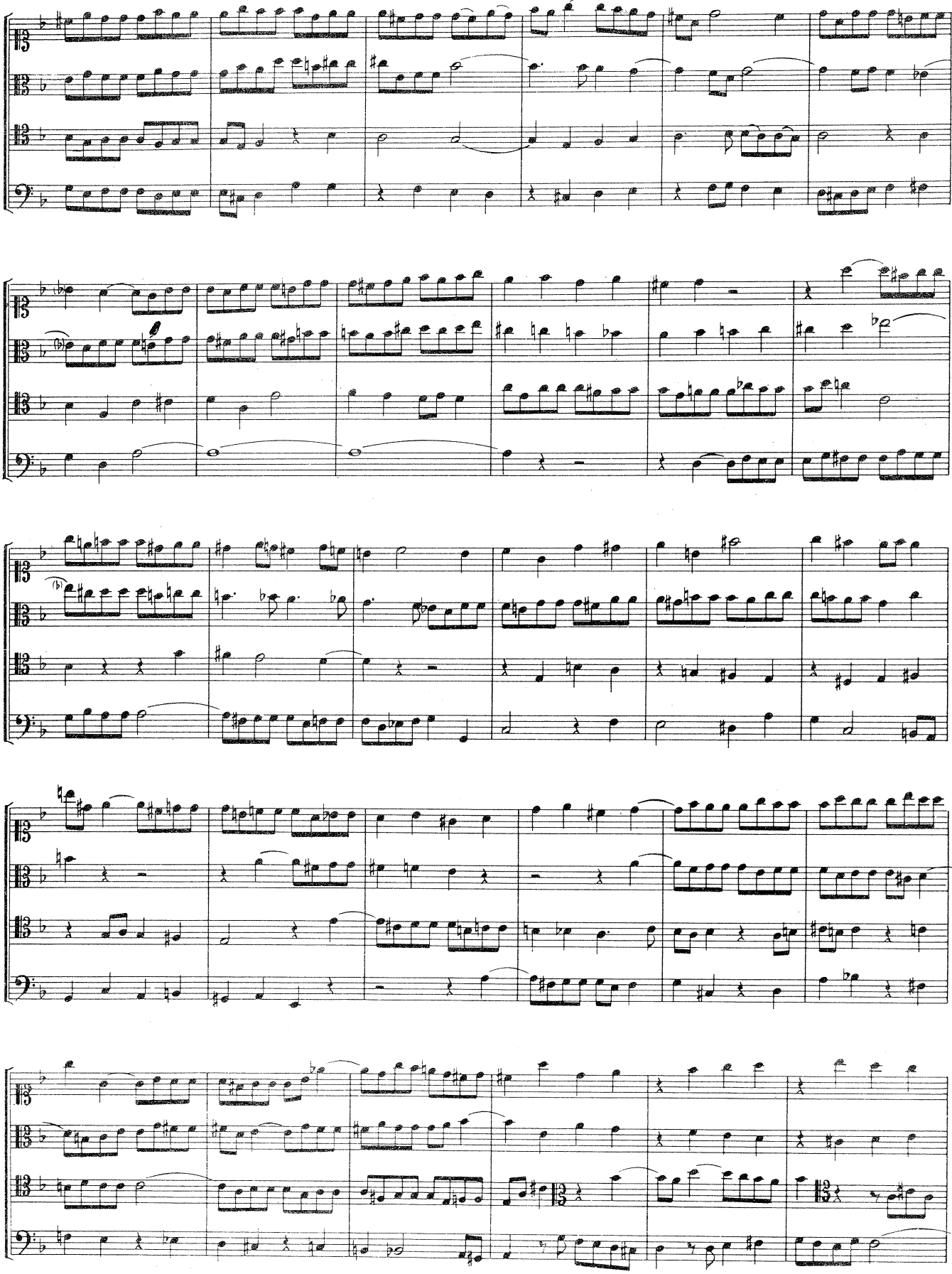
f) „Komm, Jesu, komm" (Aria „Drauf schließ' ich mich")

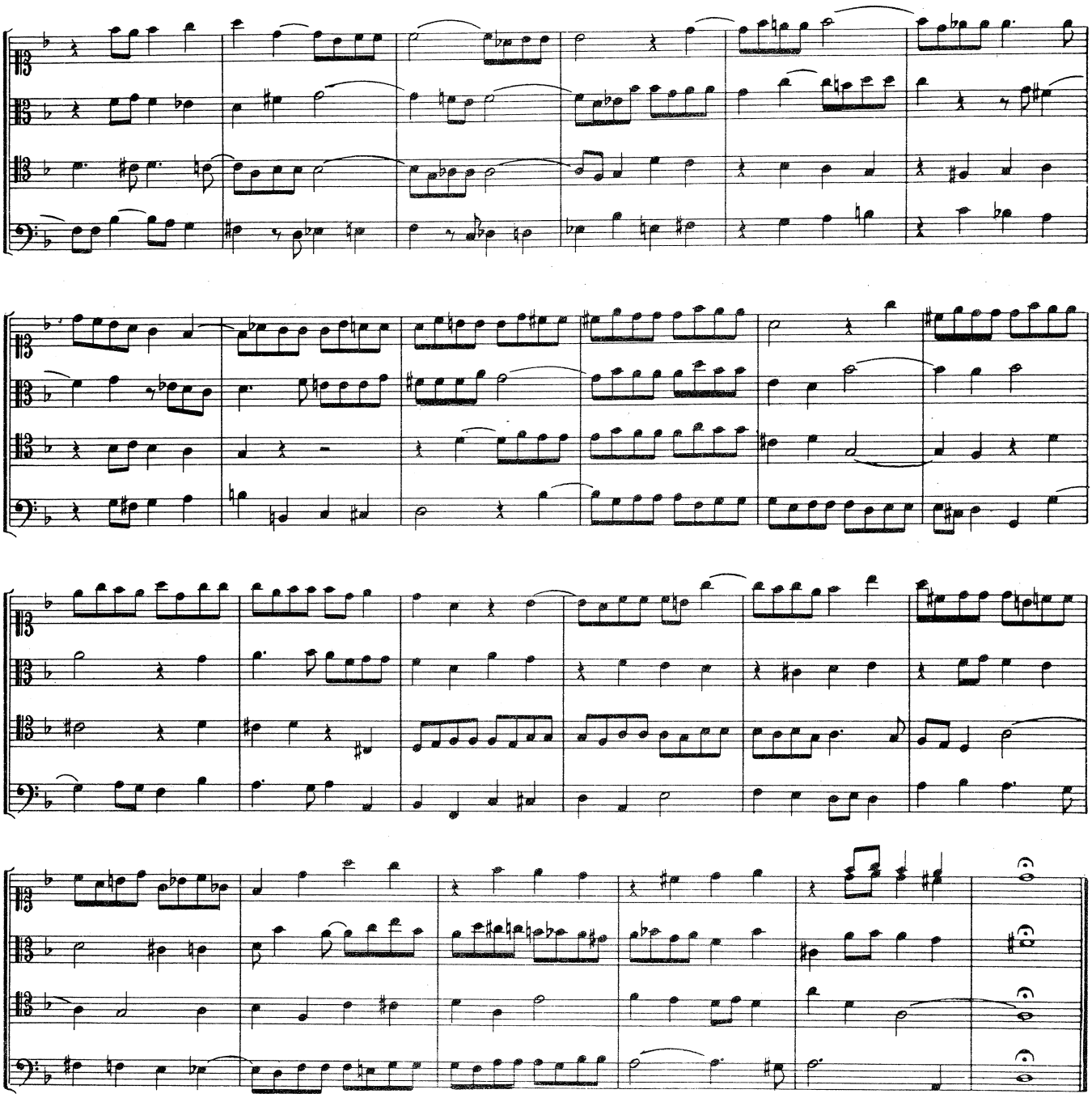


42 Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Contrapunctus XI (ab Takt 89)

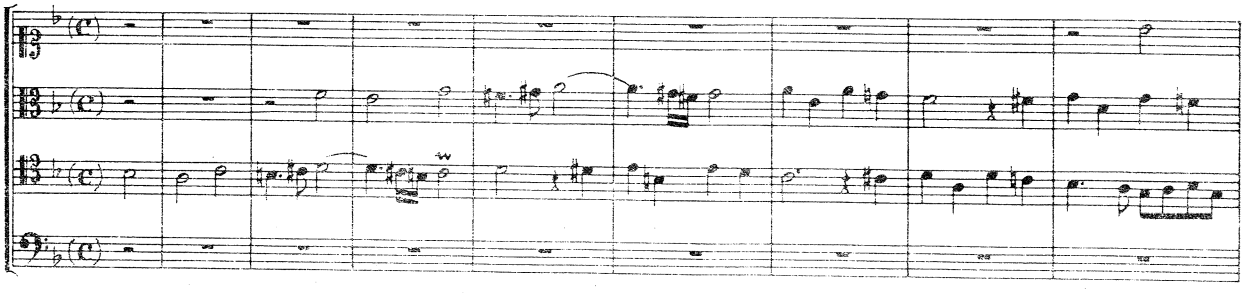


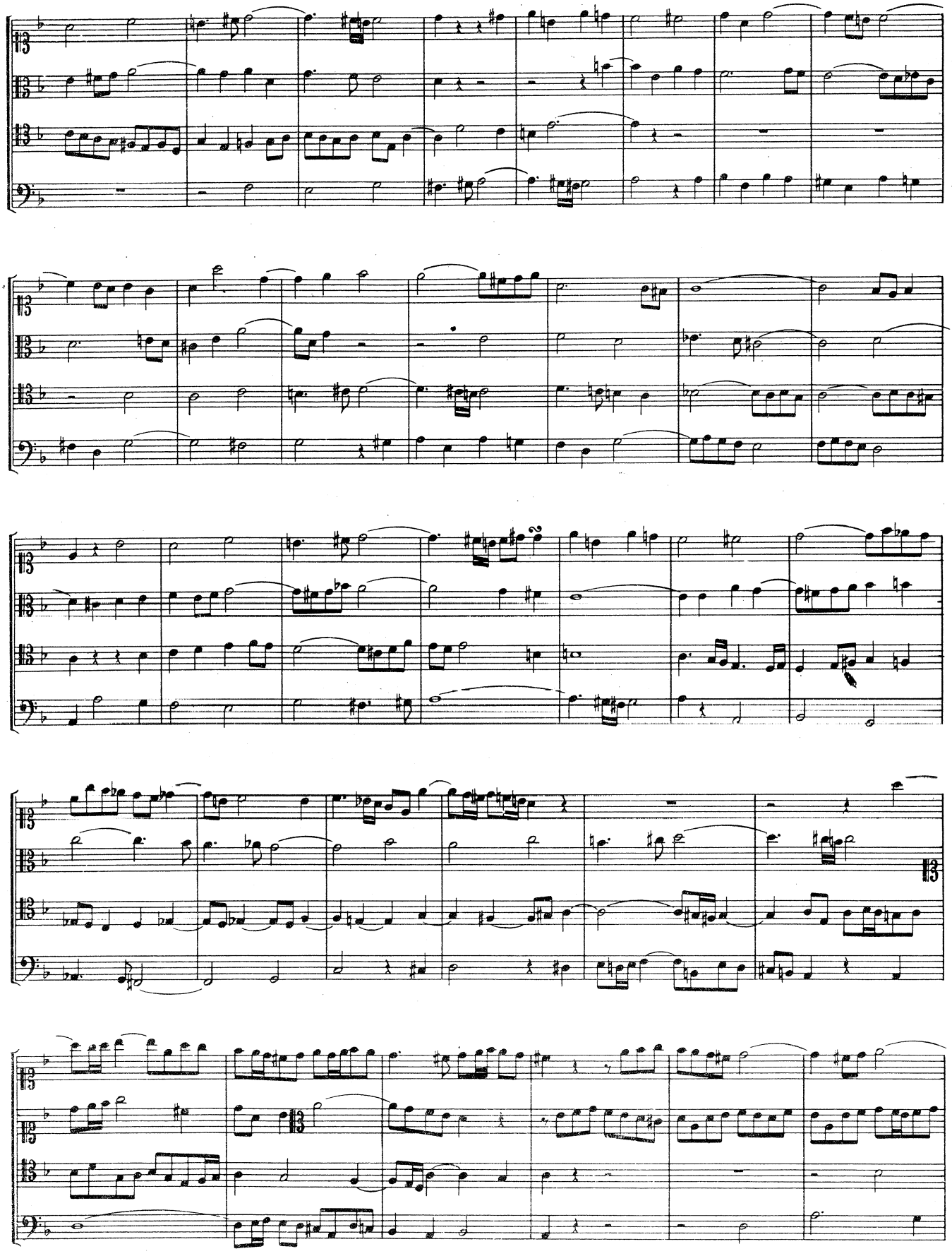


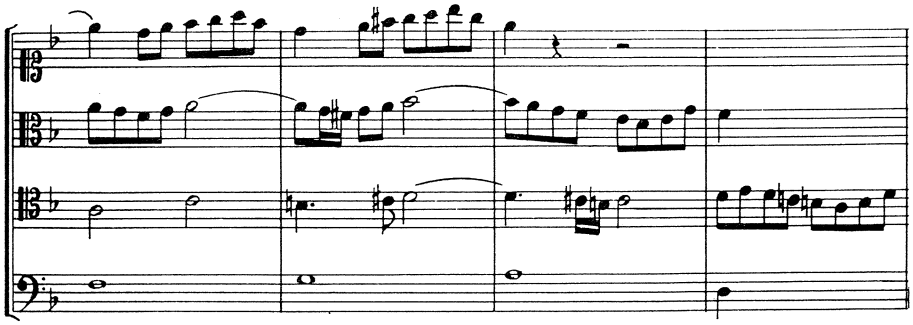




43 Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. Contrapunctus XIX (ab Takt 193)





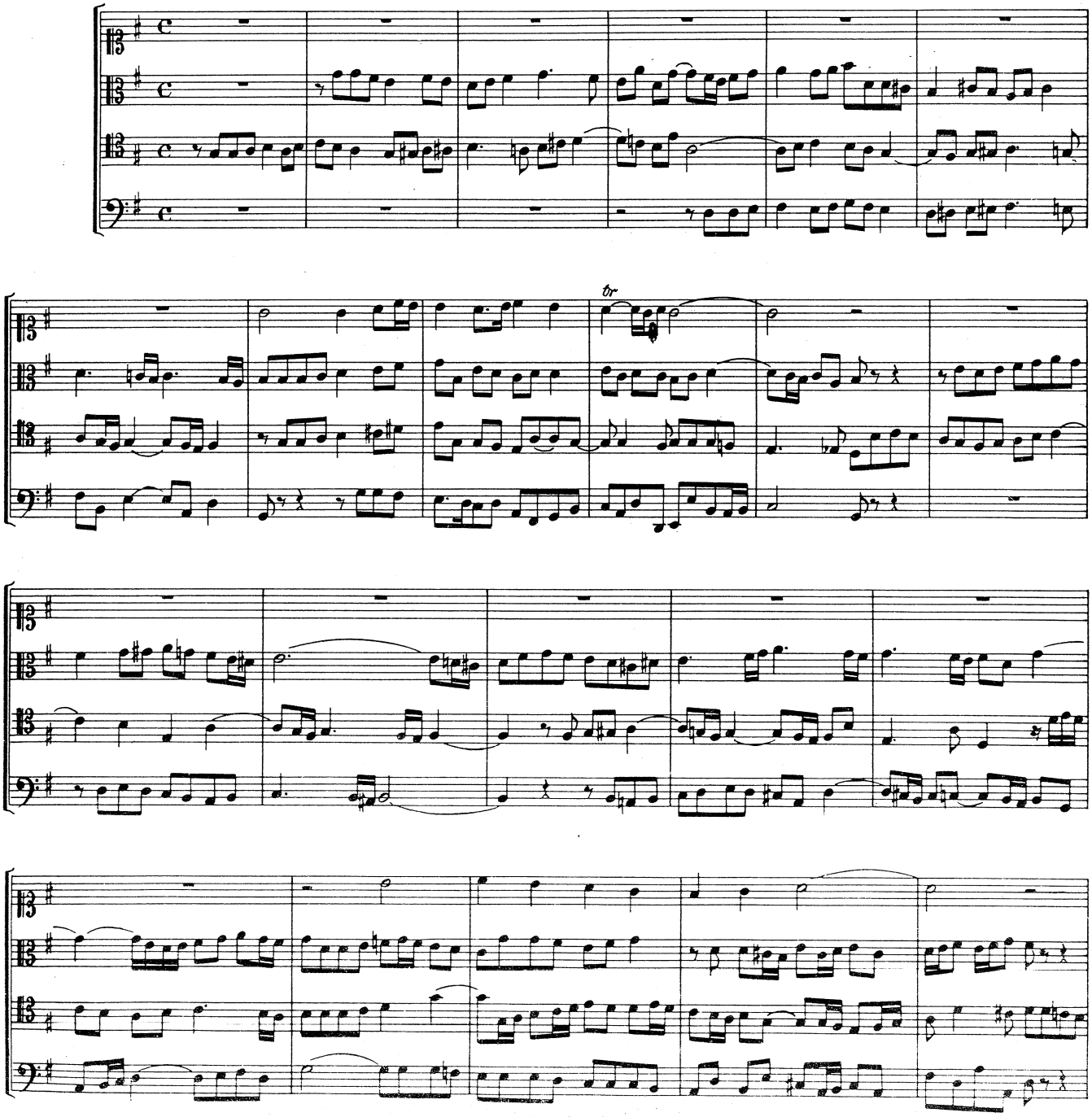


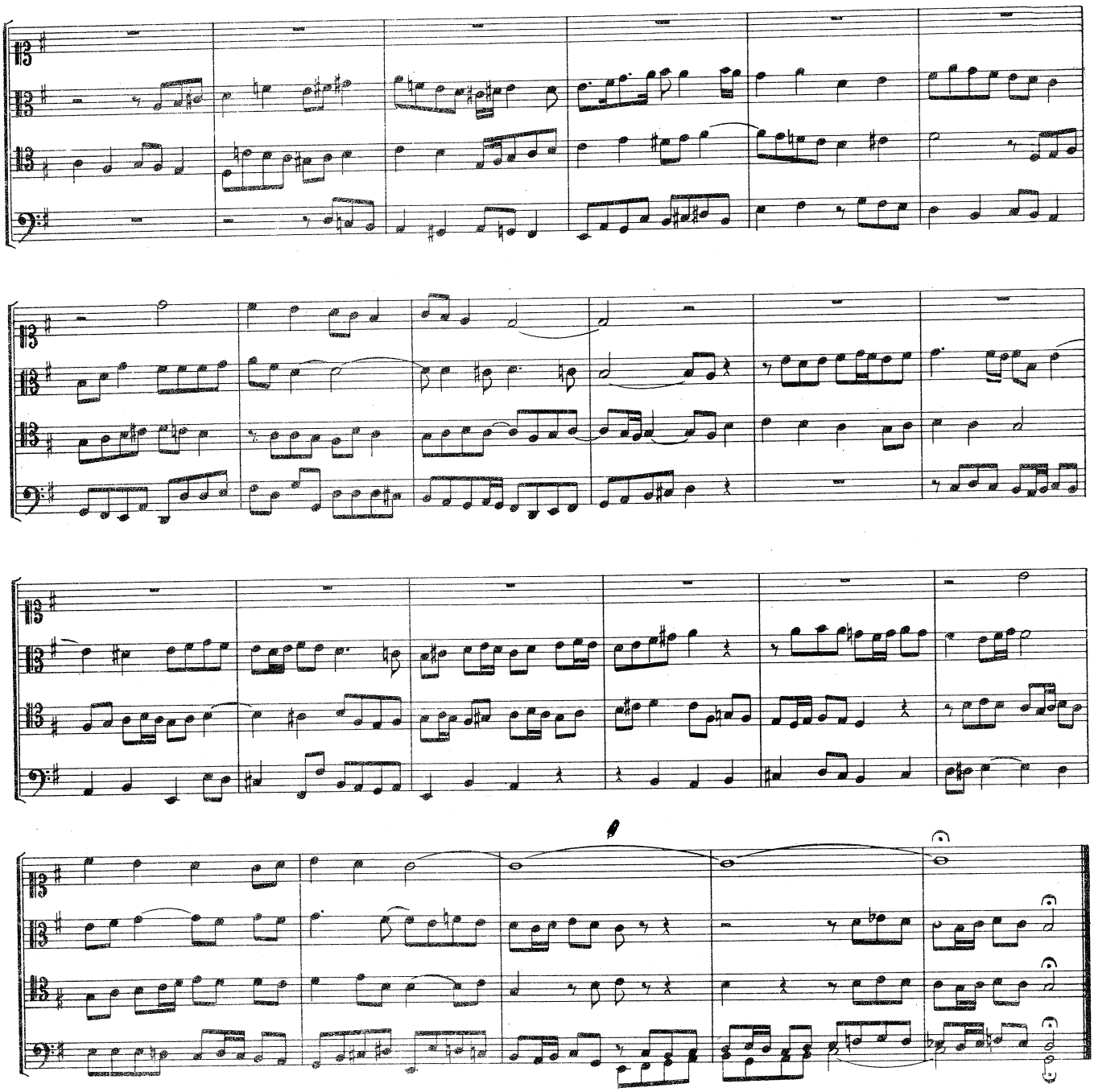
„N. B.
Über dieser Fuge, wo der Nahme B. A. C. H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben."
(Im Autograph von der Hand Carl Philipp Emanuel Bachs)

A cet endroit survint la mort de l'auteur. (Annotation de la main de C. Ph. E. Bach à l'autographe.)

At this point the author died. (Note by C. P. E. Bach in the autograph.)

44 Johann Sebastian Bach: „Vor deinen Thron tret' ich hiermit"

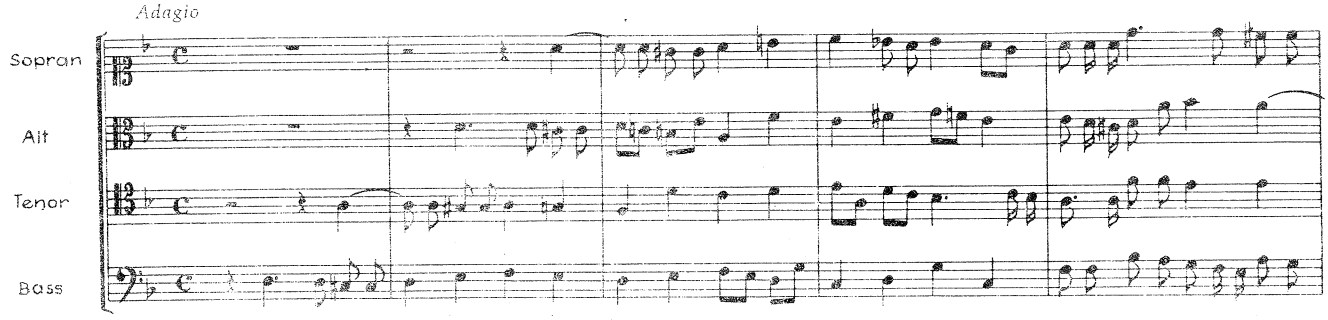




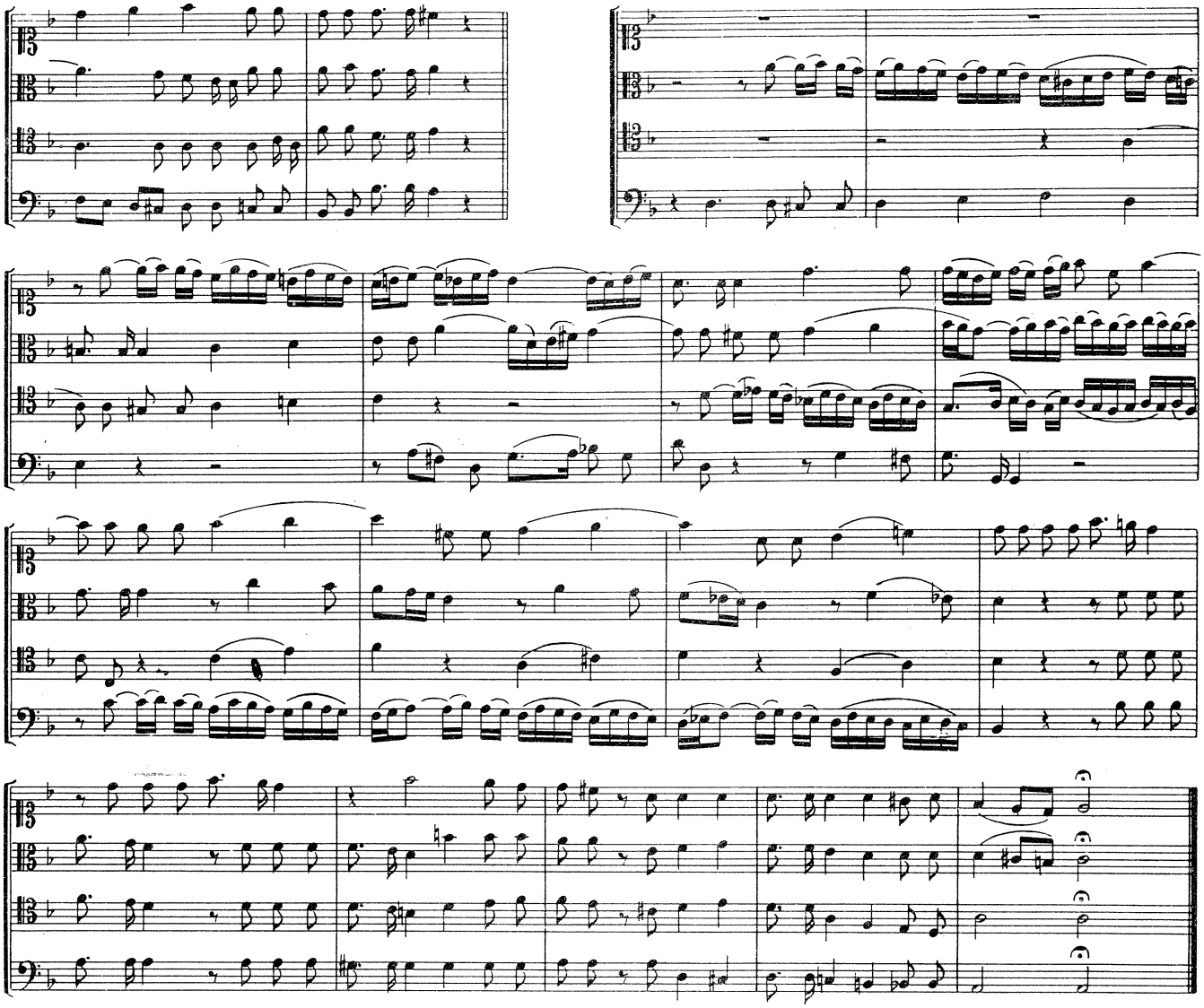
45 Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem

a) Introitus, ab Takt 8 (Chorsatz)

Adagio

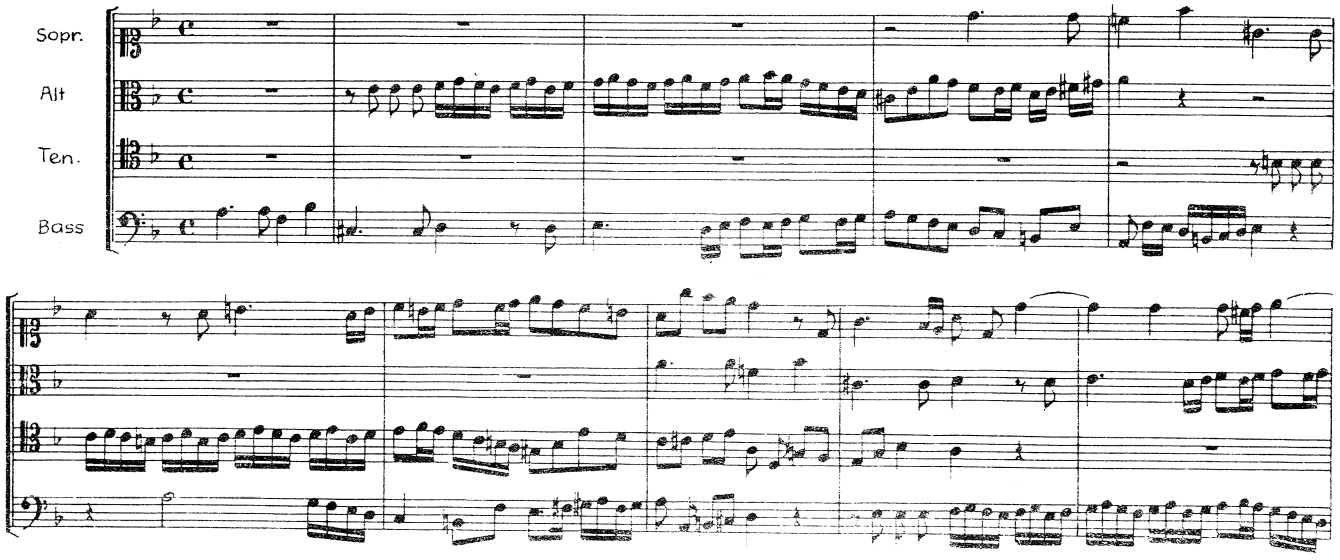


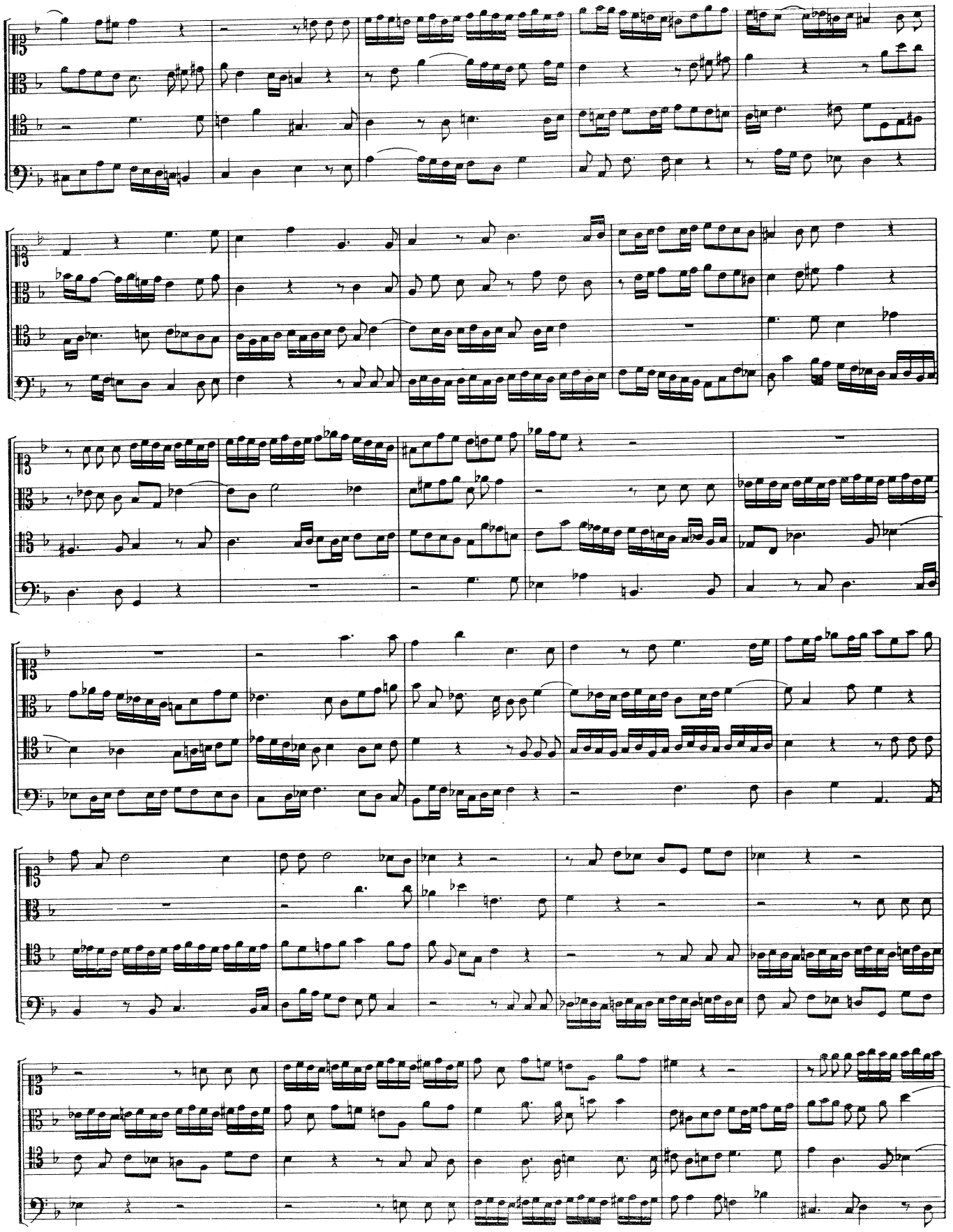
b) Introitus, ab Takt 34

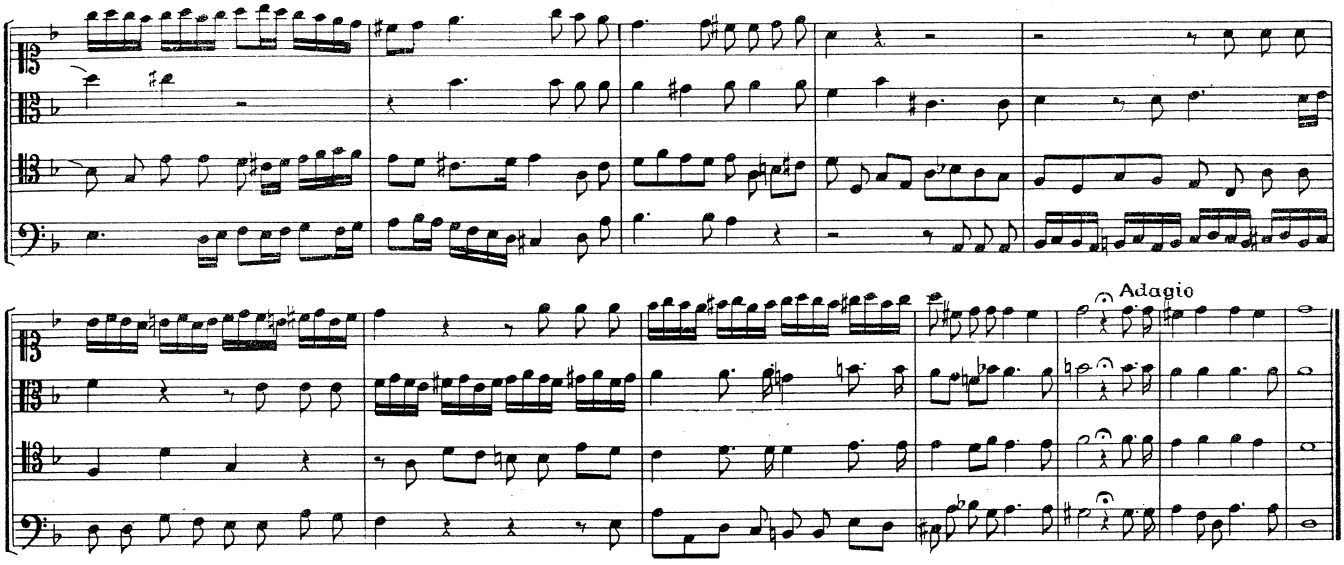


c) Kyrie (Chorsatz)

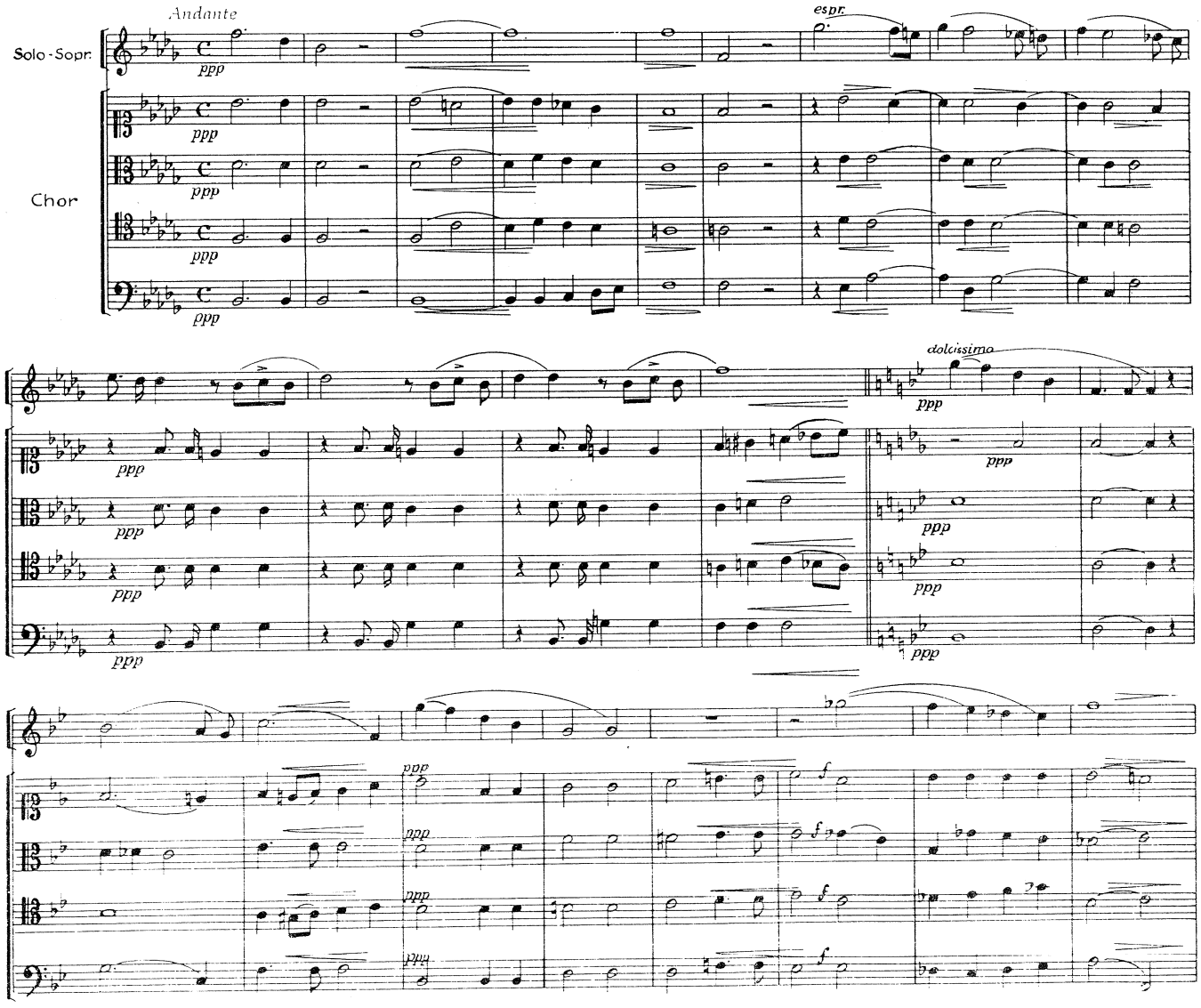
Allegro

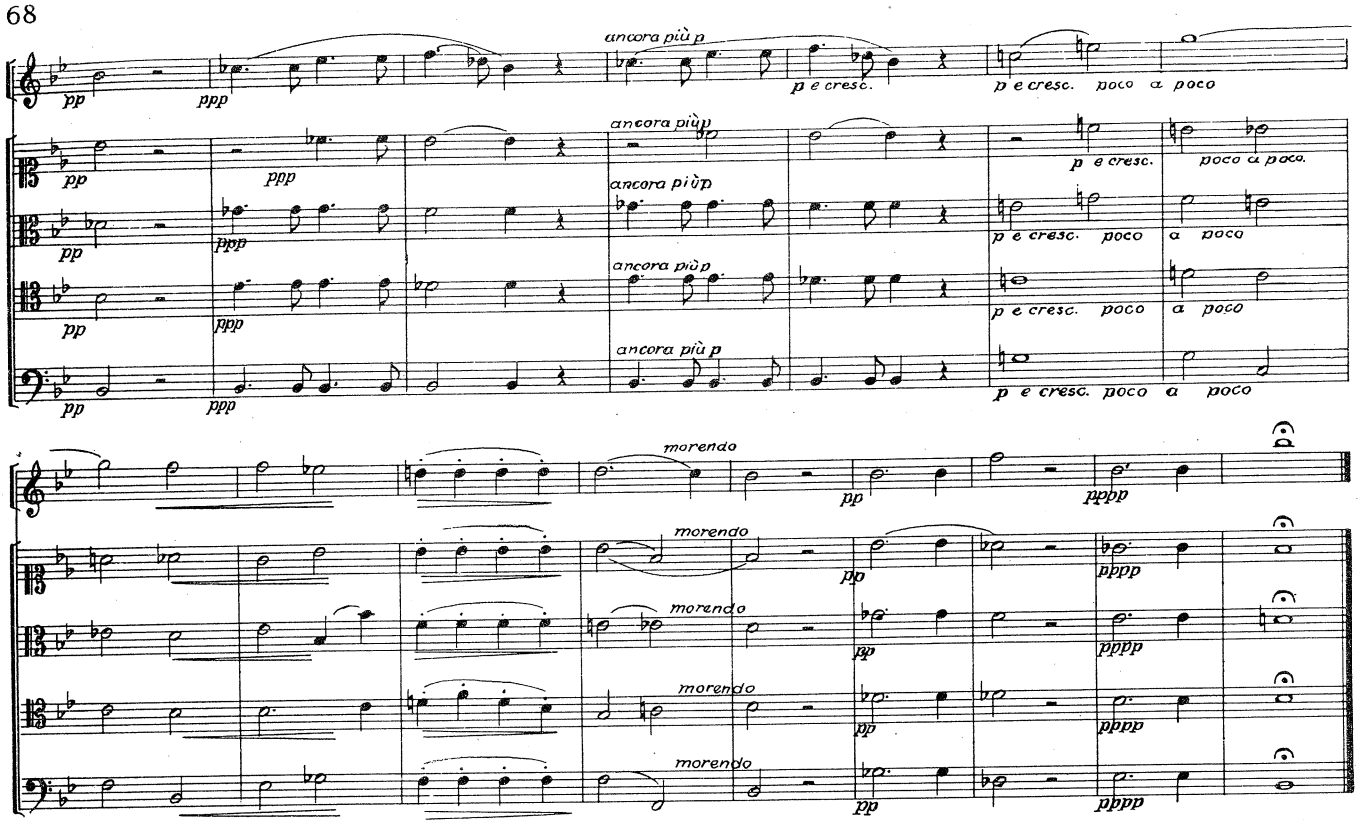






46 Giuseppe Verdi (1813-1901): Requiem; aus dem „Libera me"

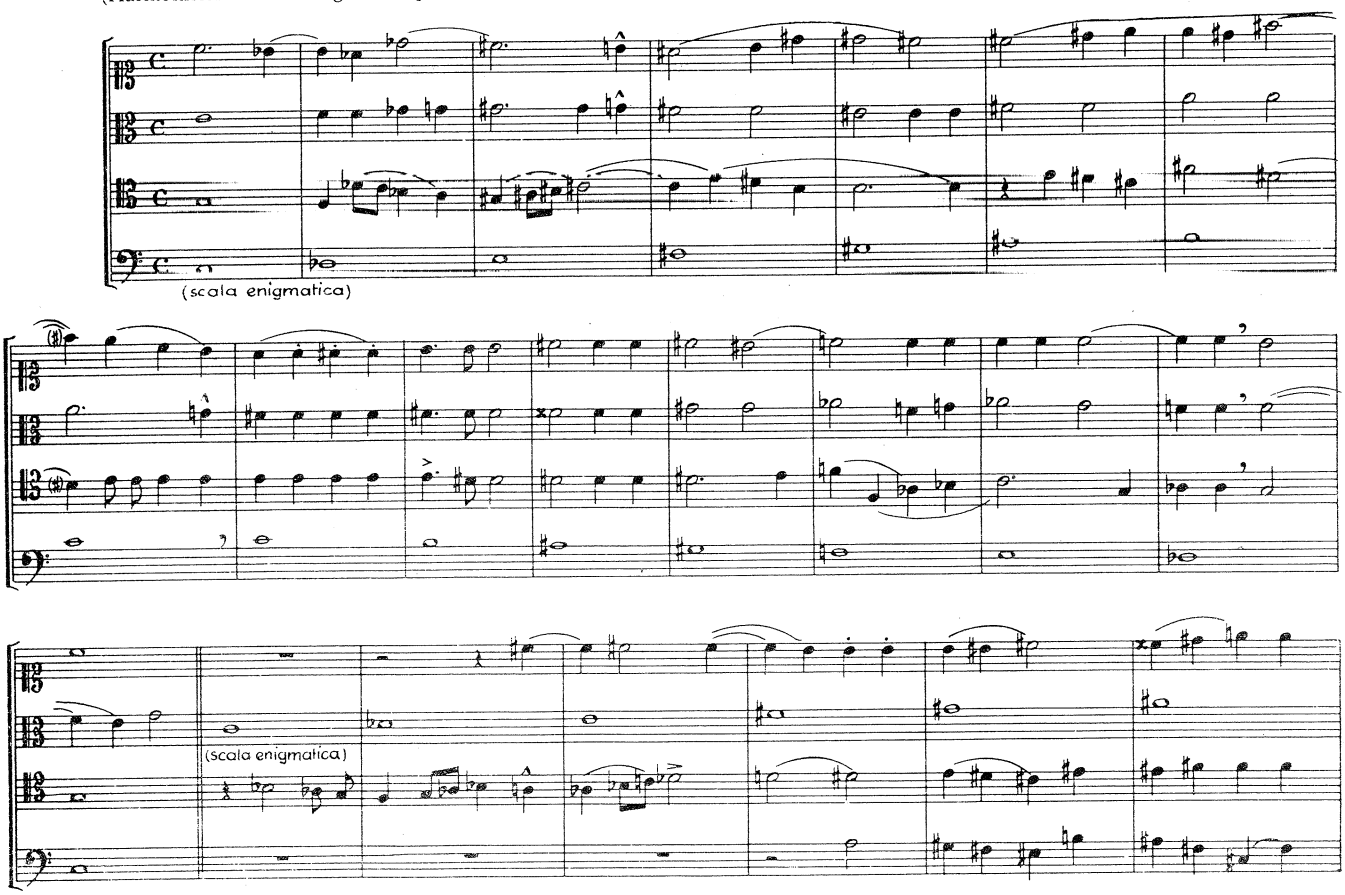


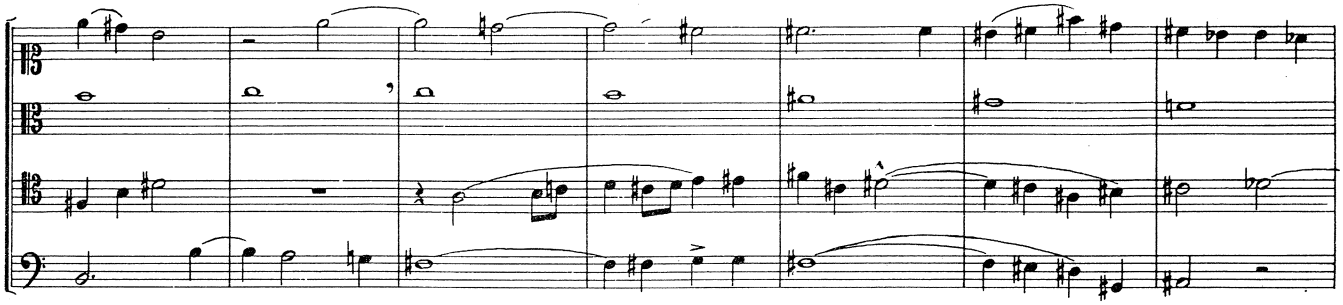


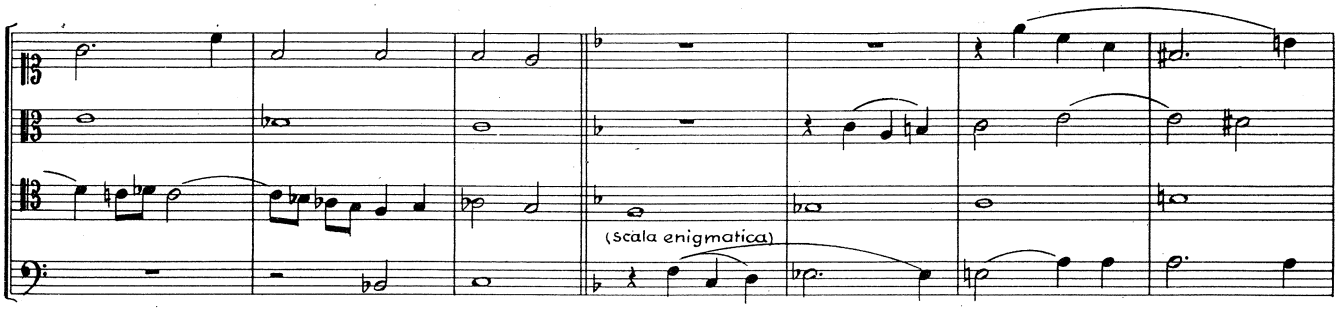
47 Giuseppe Verdi: Aus den Pezzi sacri

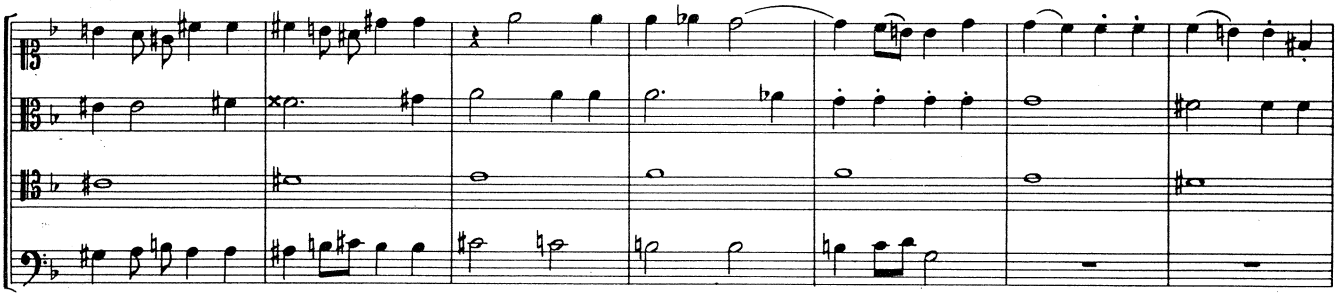
a) Ave Maria

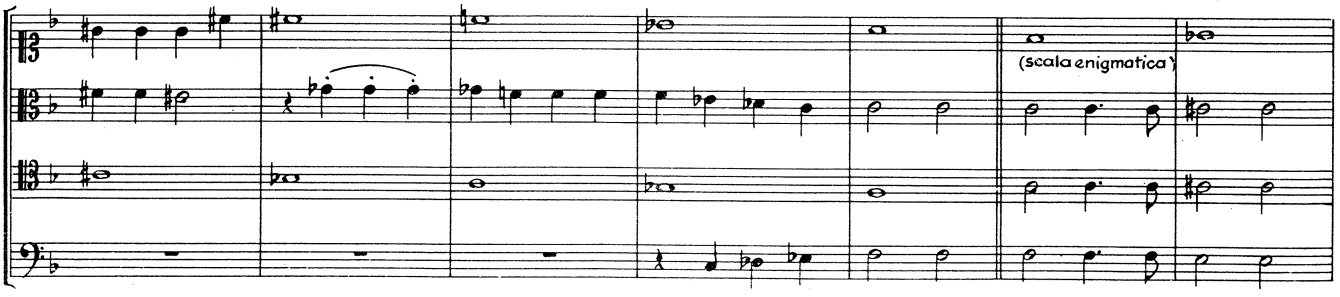
(Harmonisierte Scala enigmatica [Rätseltonleiter] / Scala enigmatica harmonisée / Harmonized Scala enigmatica)

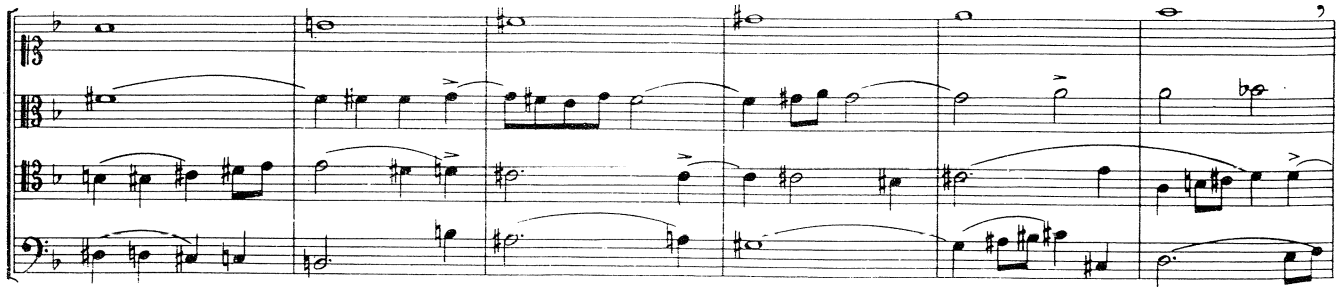


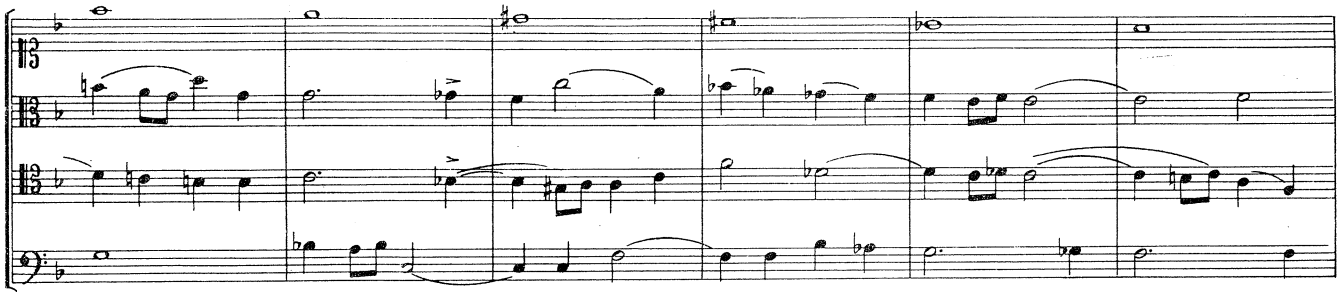


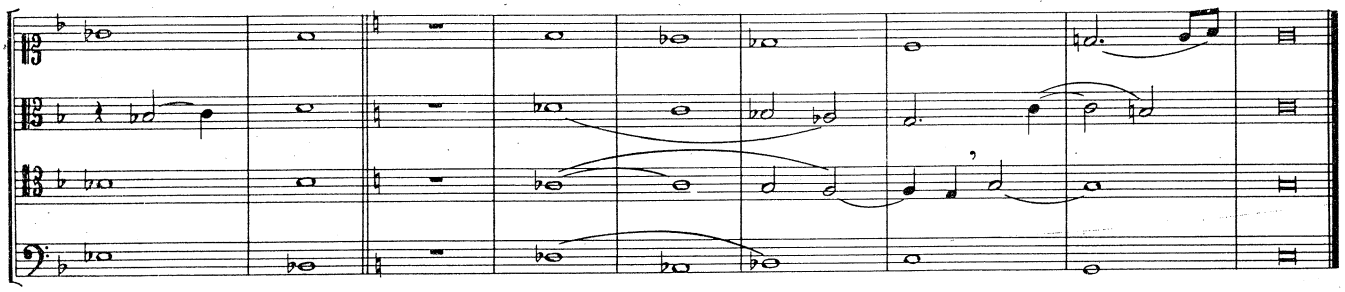

(scala enigmatica)



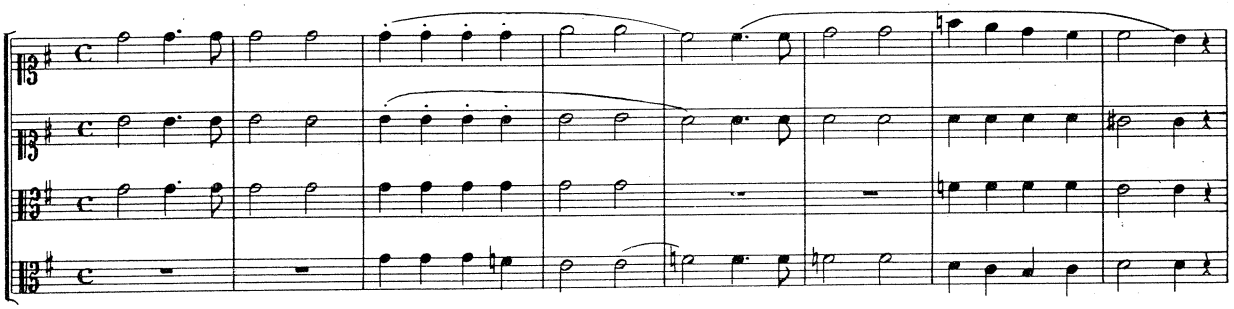

(scala enigmatica)

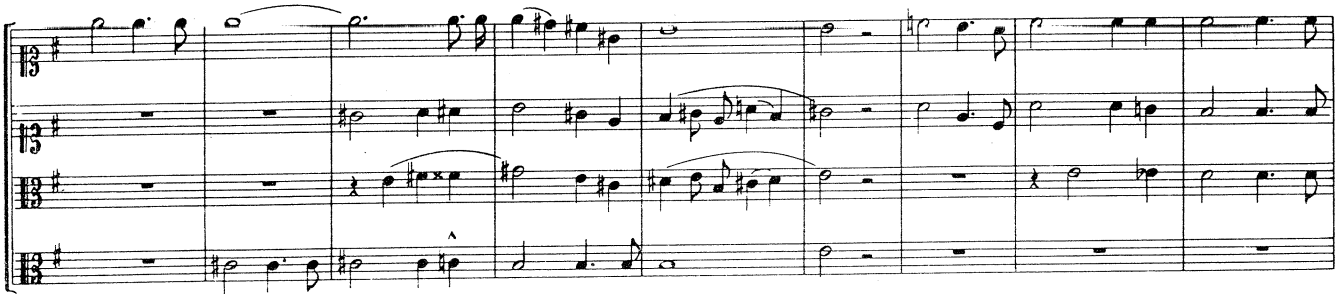


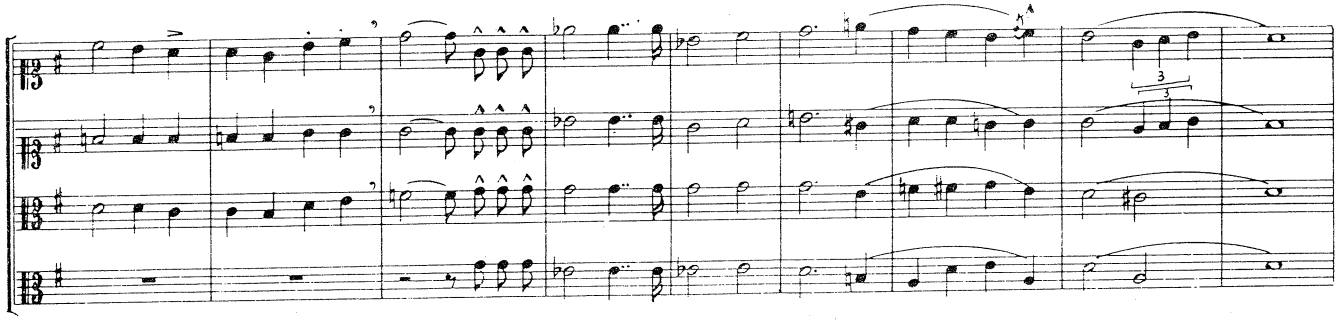


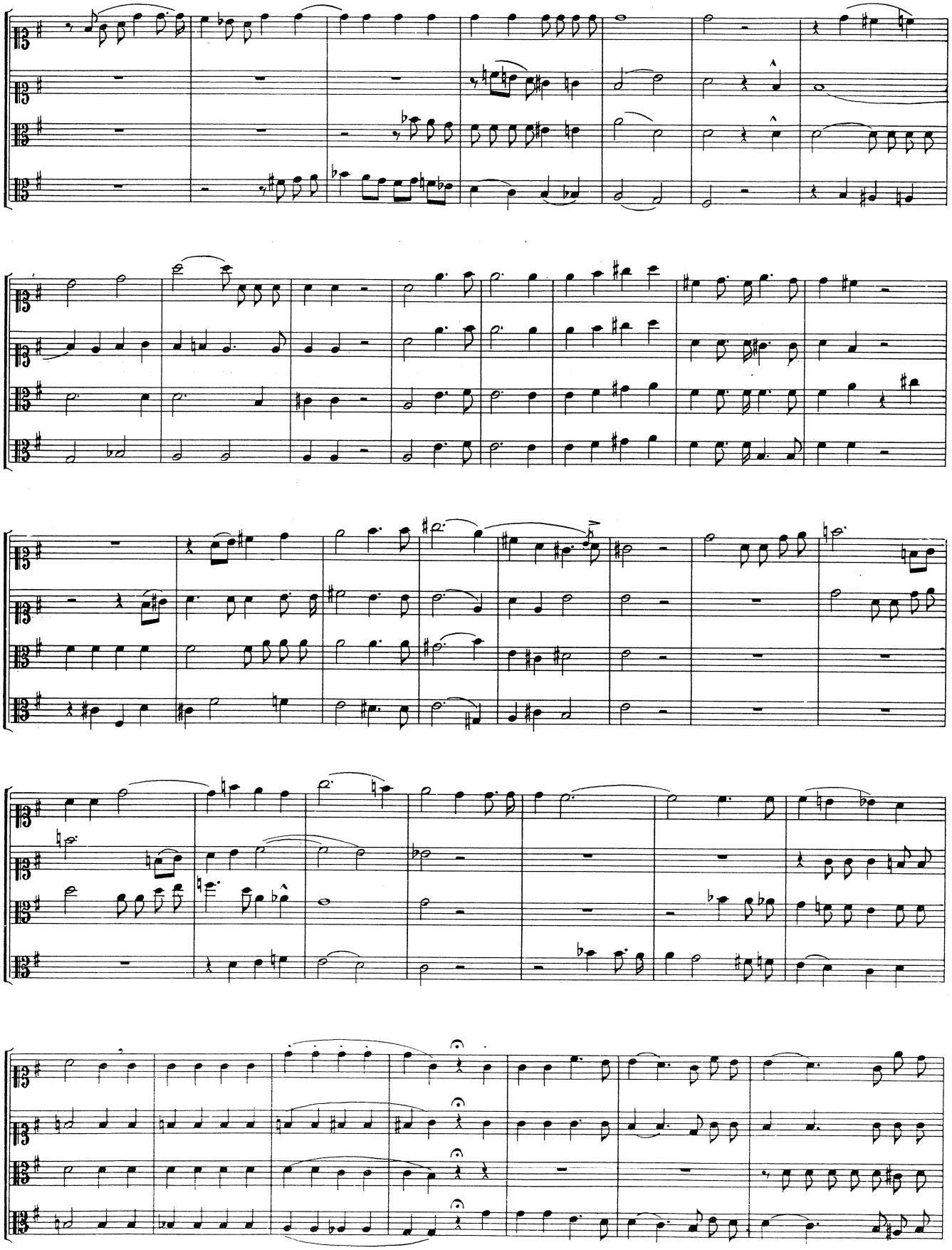


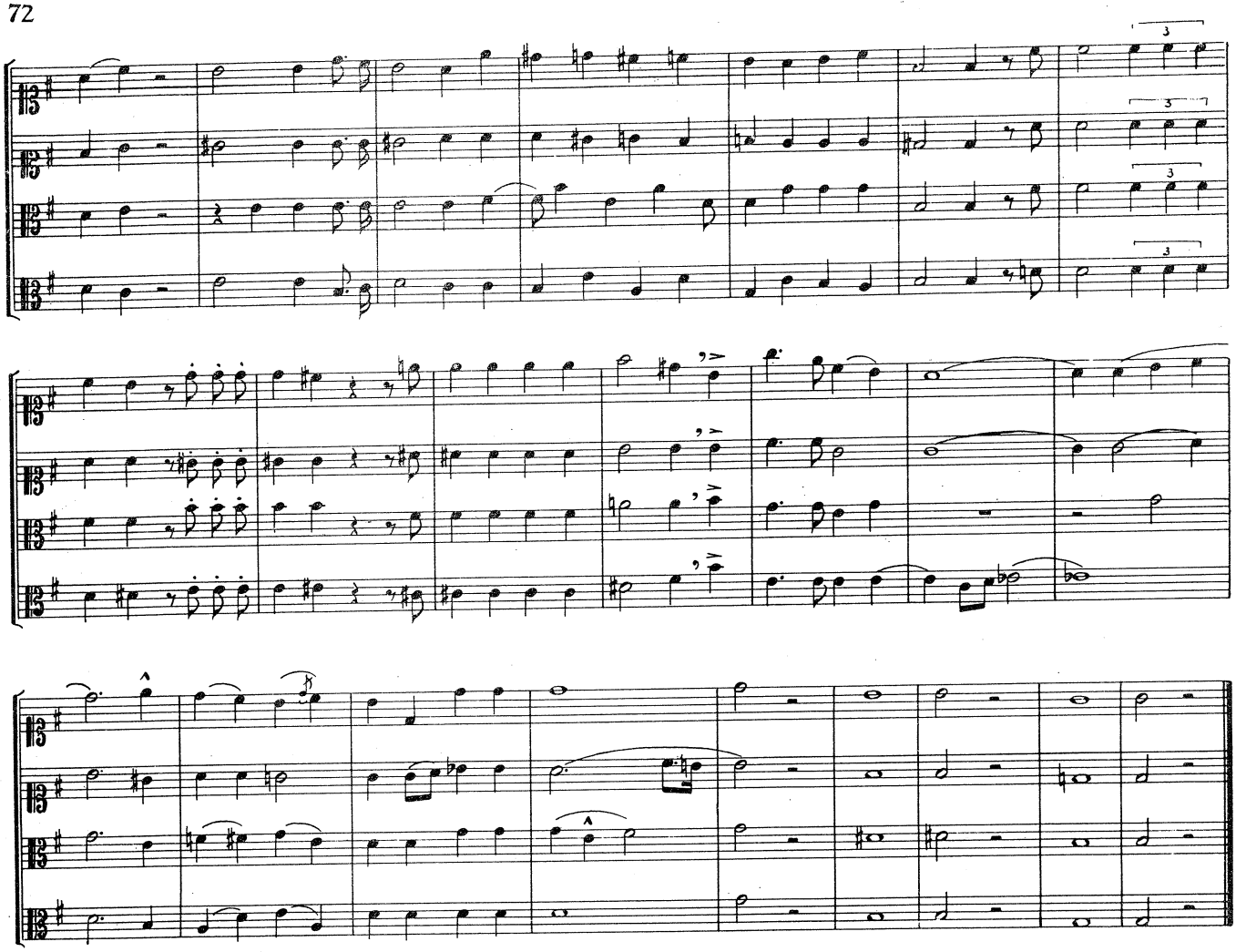
b) Laudi alla Vergine Maria (Dante) für 4 Frauenstimmen



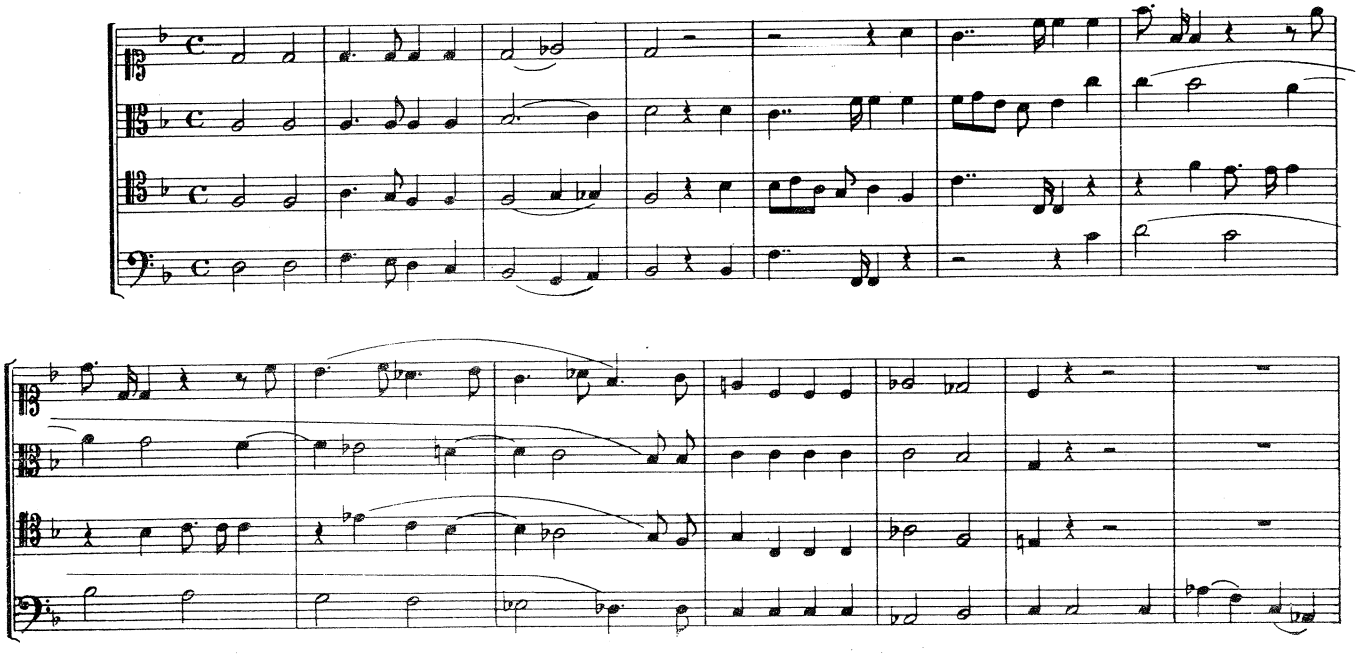


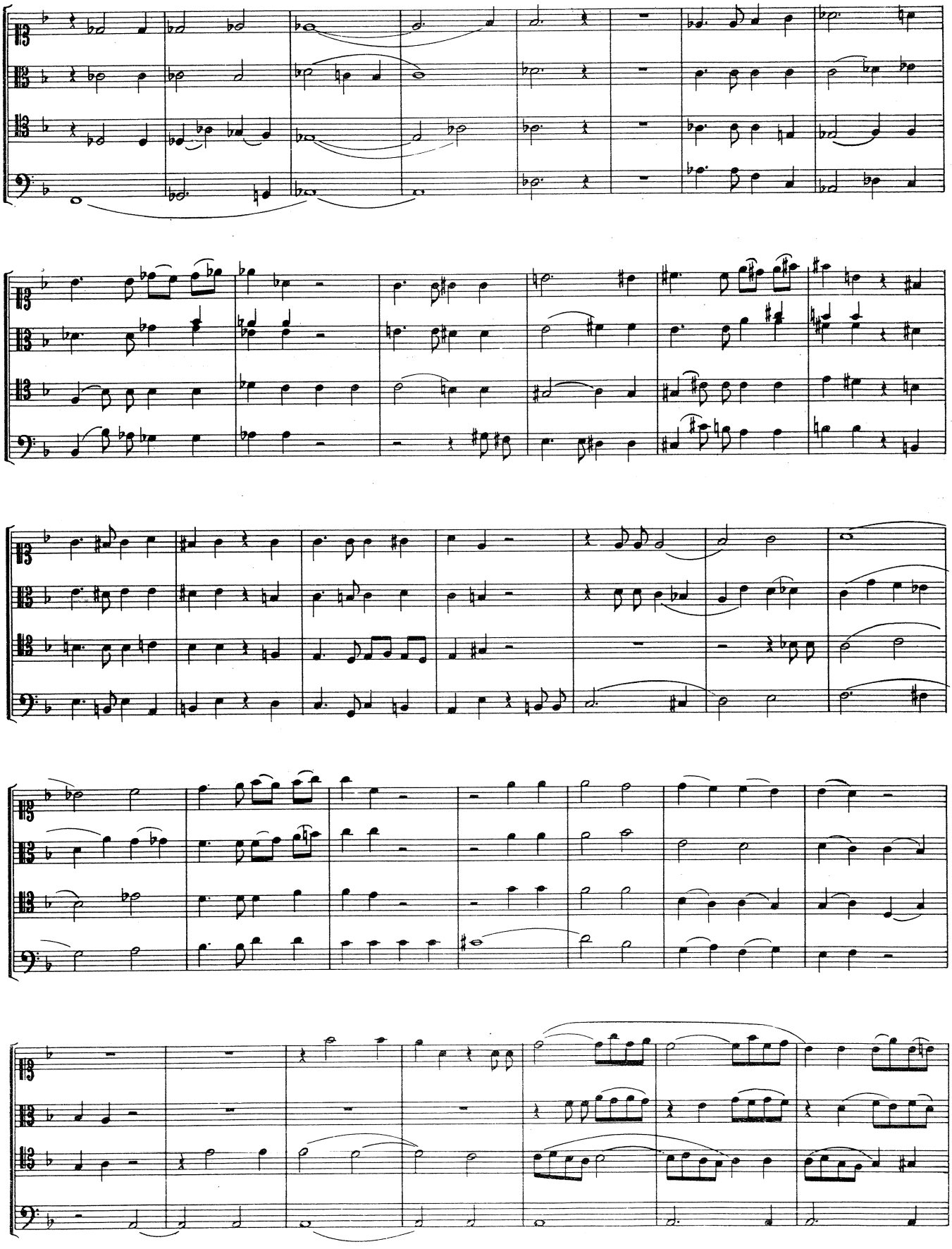


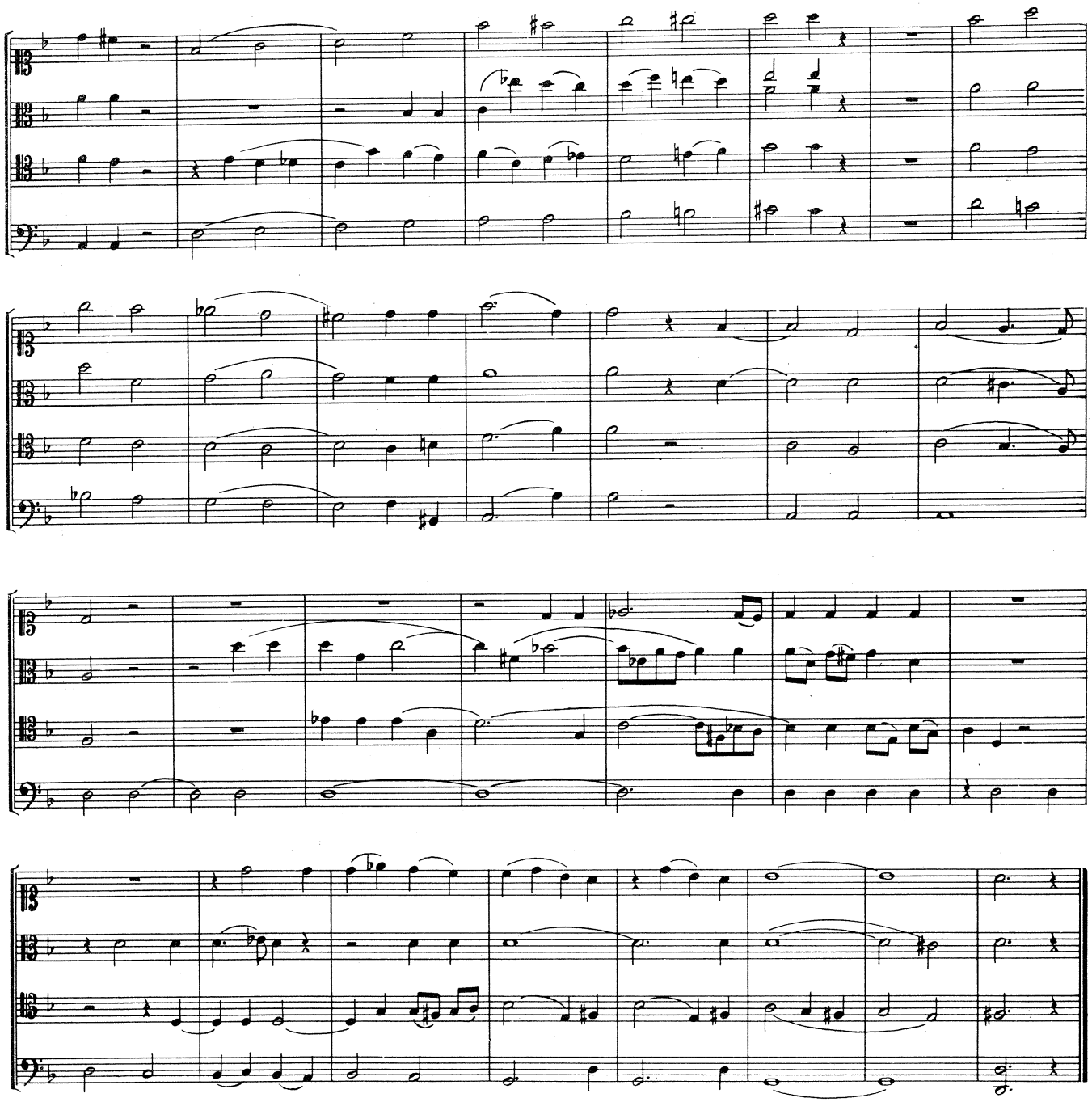




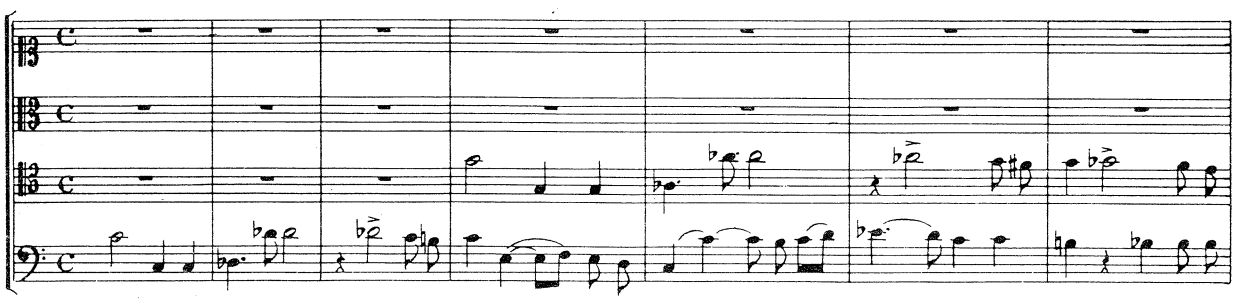
48 Anton Bruckner (1824-1896): Christus factus est, Motette

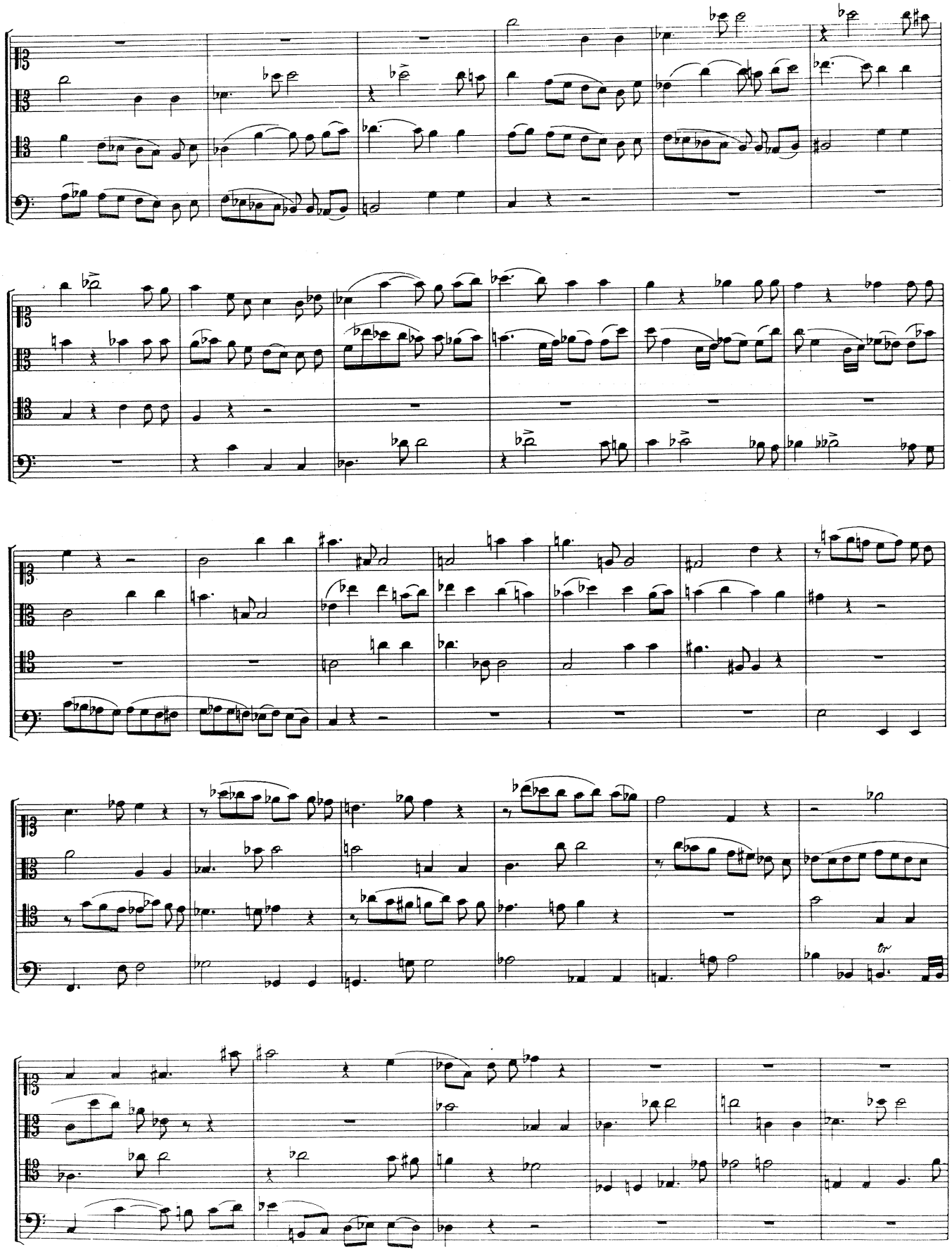


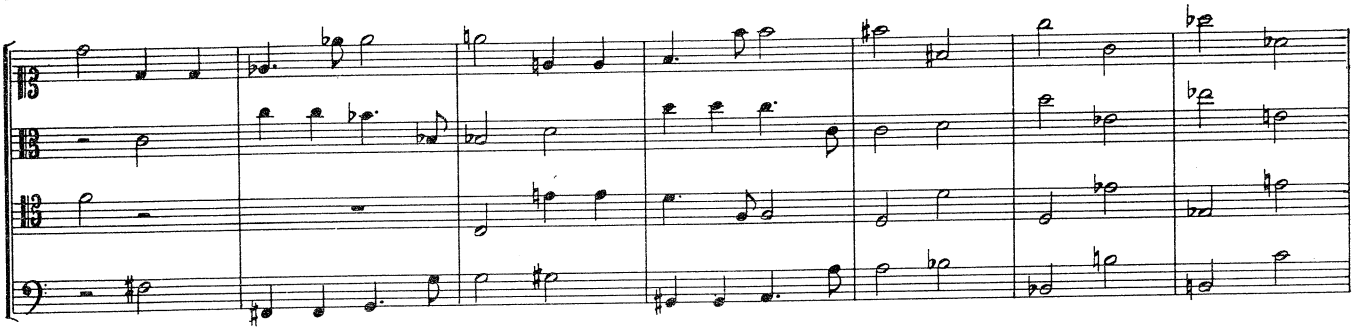


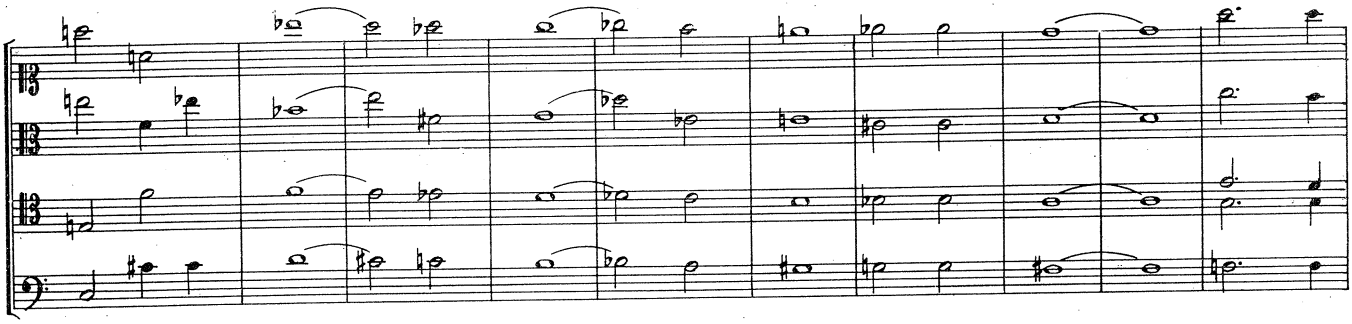


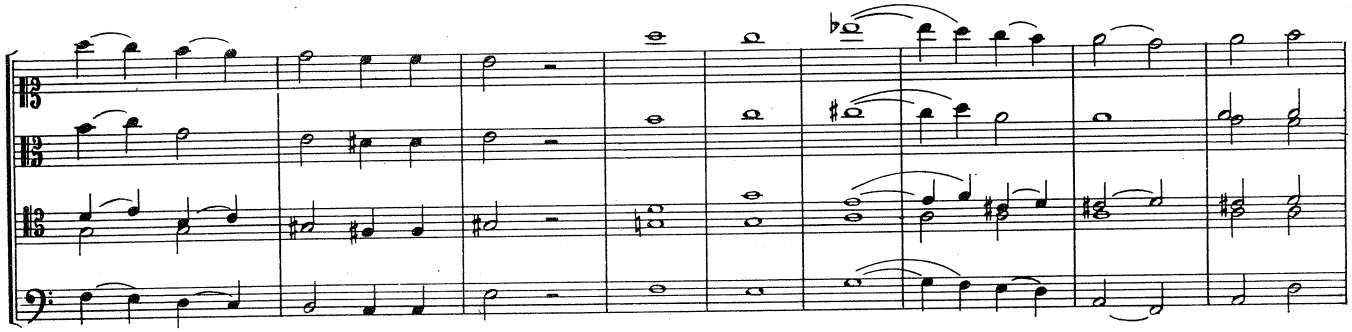
49 Anton Bruckner: Aus dem 150. Psalm (Chorsatz)

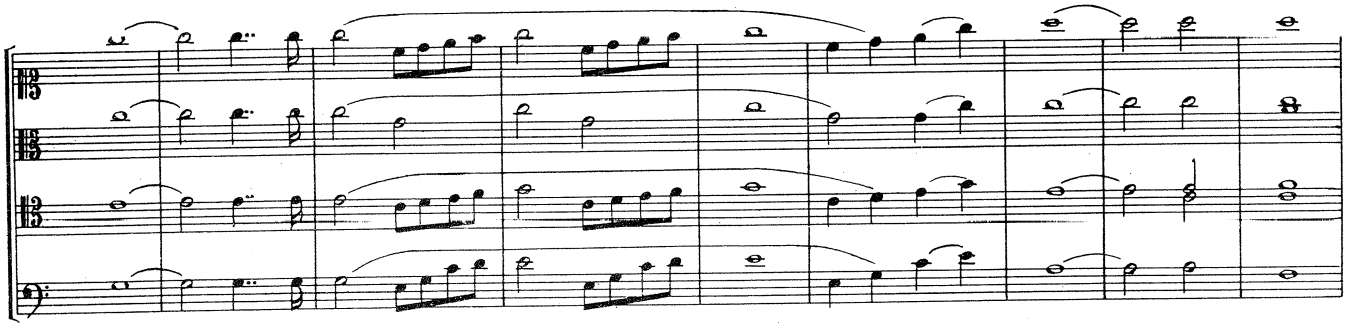


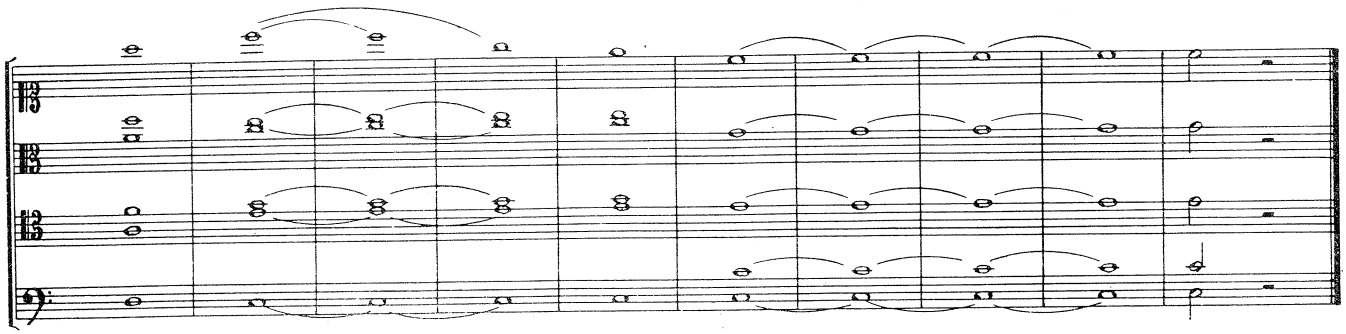








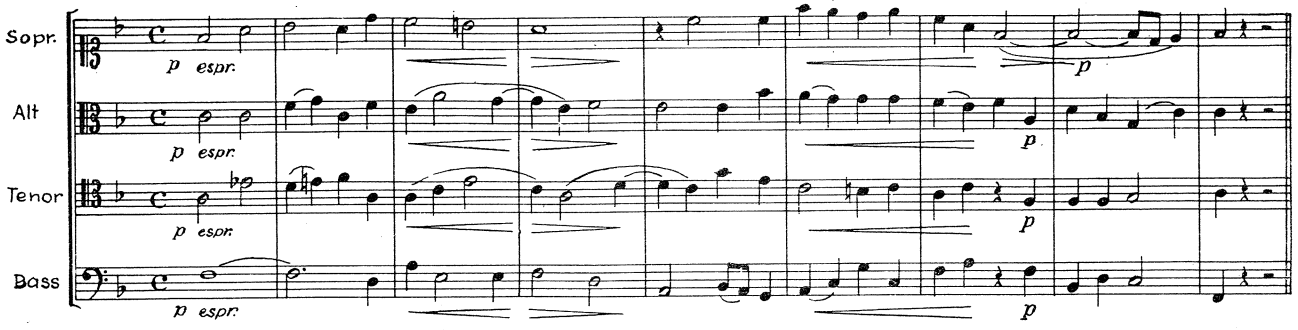




50 Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem

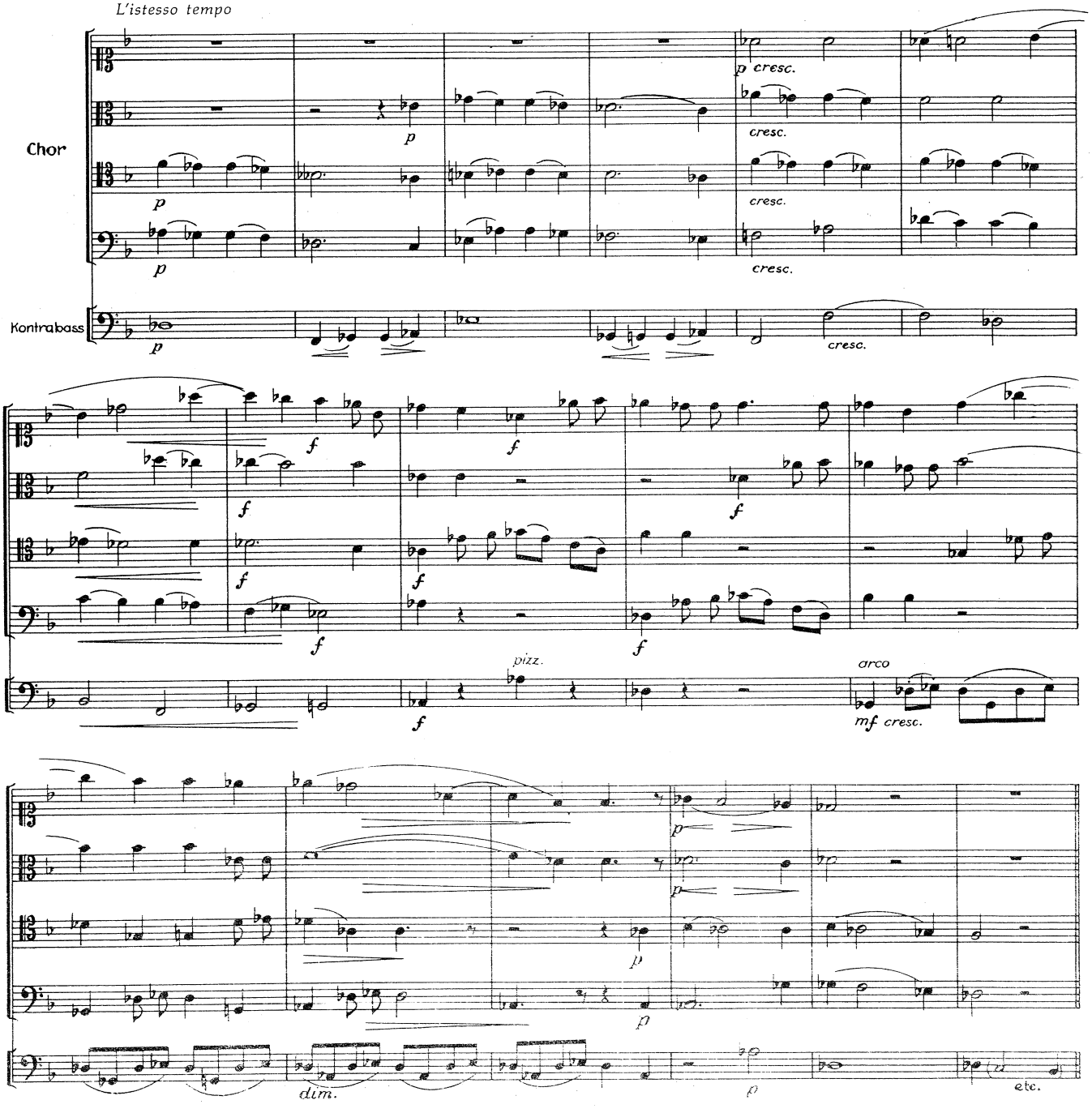
a) 1. Satz, ab Takt 19 (Chorsatz)

Ziemlich langsam

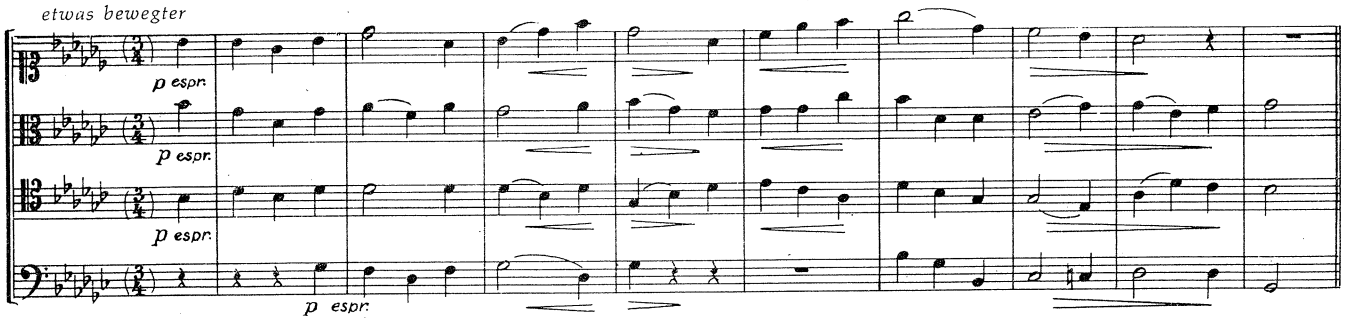


b) 1. Satz, ab B (Chorsatz mit Orchesterbaß)

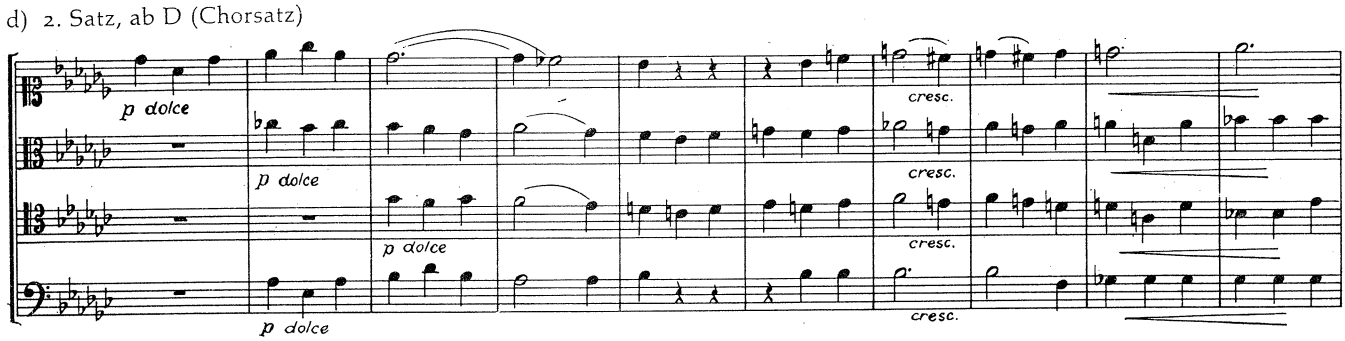
L'istesso tempo



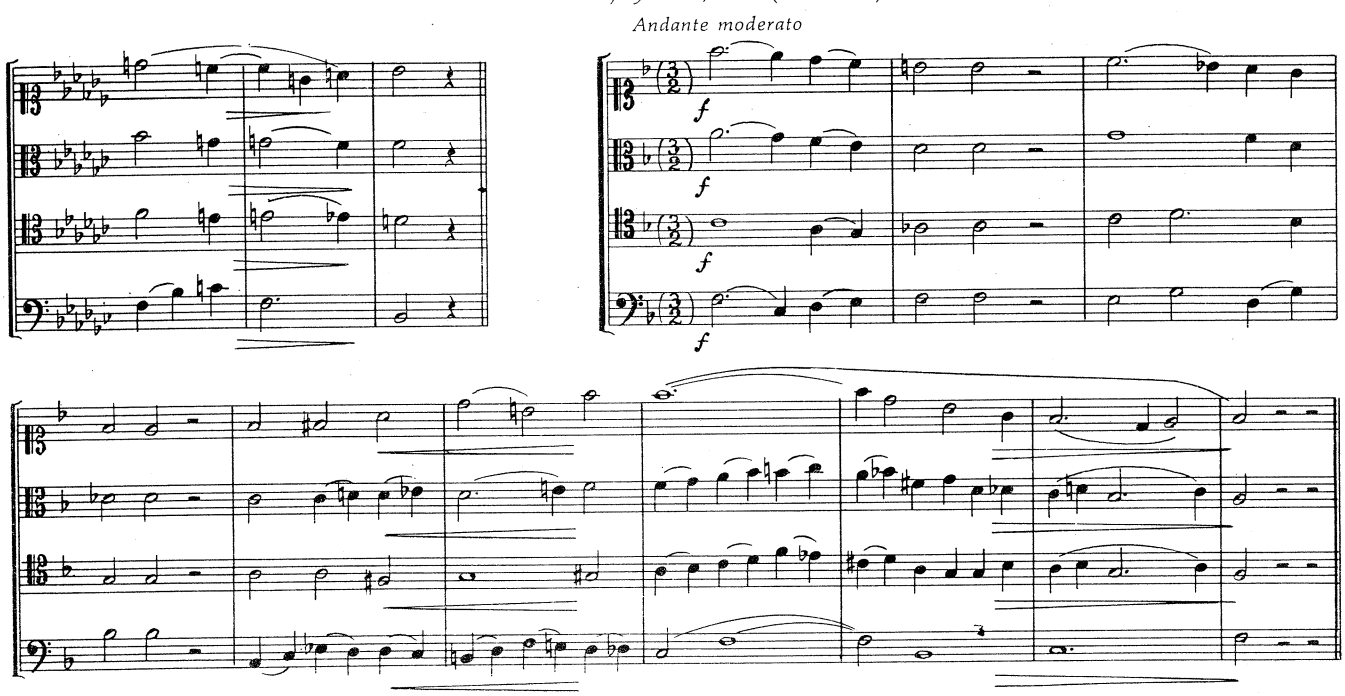
c) 2. Satz (langsam, marschmäßig) ab C (Chorsatz)



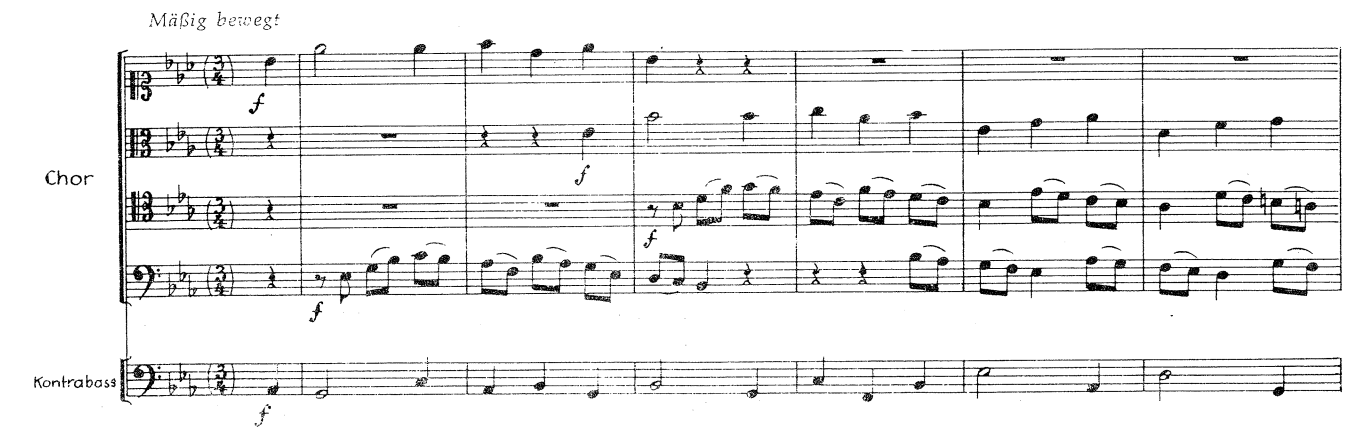
d) 2. Satz, ab D (Chorsatz)

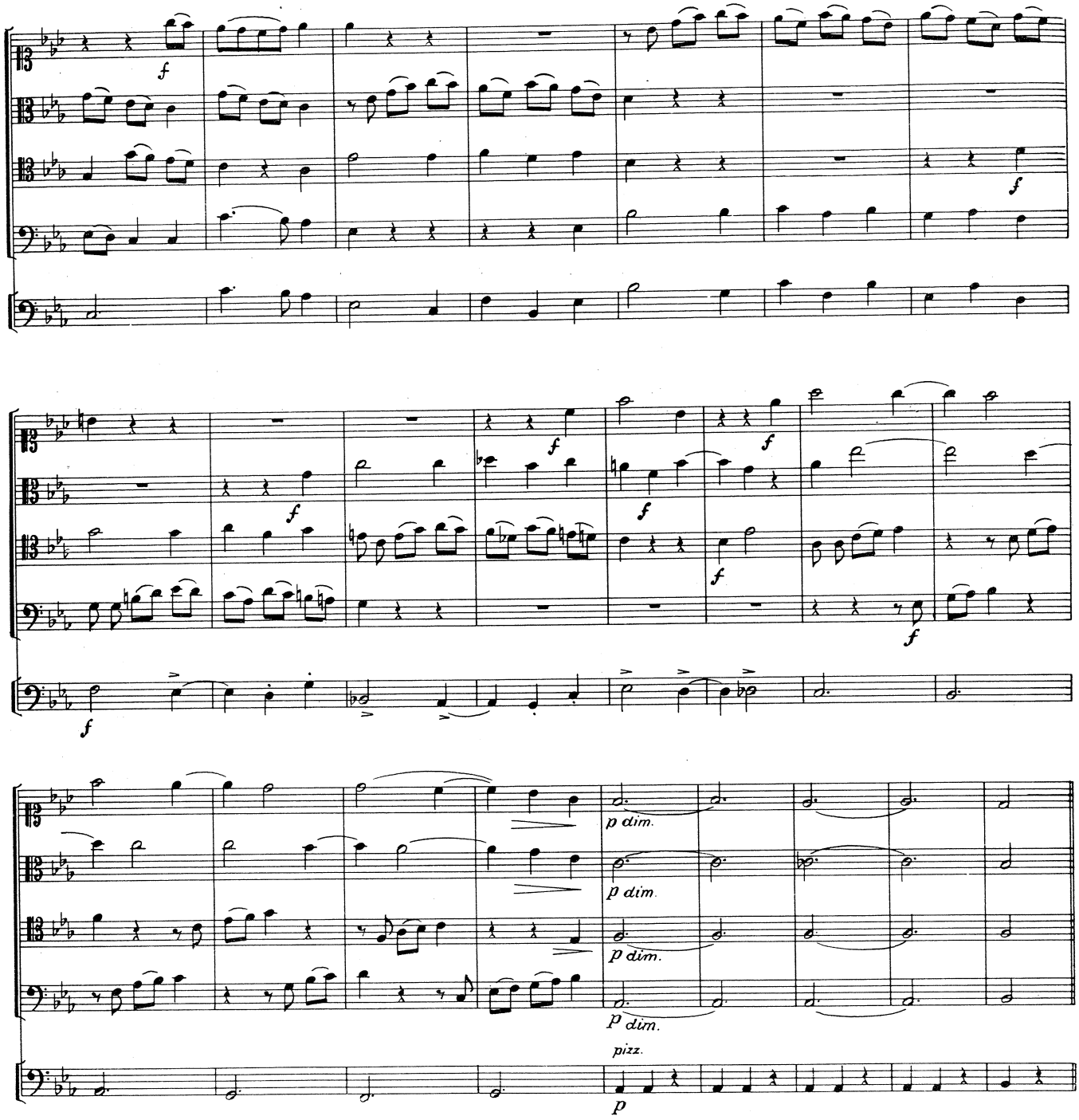


e) 3. Satz, ab E (Chorsatz)



f) 4. Satz, ab Takt 9 nach C (Chorsatz mit Orchesterbaß)





B. Schott's Söhne in Mainz