

Das Barock

Barock [italienisch-französisch; von portugiesisch barroco ‚unregelmäßig, schief‘]: bezeichnet in der Musik die Epoche vom Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Wort wurde um 1800 zunächst abwertend gebraucht und auf die - wie man damals meinte -schwülstigen und unnatürlichen Kunstäußerungen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bezogen. Im späten 19. Jahrhundert wurde es zunächst für die bildende Kunst, dann für die Literatur und für die Musik als positiv charakterisierende Epochenbezeichnung verwendet.

Barock ist die Kunstform der Gegenreformation und des Absolutismus. Sie geht von Italien aus. Kennzeichnend für die Epoche ist eine Neigung zu Pracht und Aufwand, zur großen Geste, zum Kolossalen und zum festlichen Gepränge. In der Architektur zeigt sich dies im Schlüsselwerk der Epoche, in der von Michelangelo konzipierten Kuppel von St. Peter in Rom, im Schaffen von Giovanni Bernini und Francesco Borromini, in Deutschland mit einer durch den 30-jährigen Krieg bedingten Verzögerung in Andreas Schlüters Berliner oder in Balthasar Neumanns Würzburger Schloss. Dynamik, Erregung und Überschwang kennzeichnen Malerei und Plastik. Die Figuren verharren in großer Gebärde oder befinden sich in dramatischer Bewegung. Die Darstellung von Affekten, also von Leidenschaften und starken Gefühlen, ist auch das Thema der Musik. Besonders deutlich wird dies in der Oper und in anderer textgebundener Musik, aber auch die Instrumentalmusik ist Ausdruck von Affekten.

Zwei Merkmale sind der Barockmusik durchgängig eigen: die Generalbasspraxis und das Concertoprinzip. Man hat die Epoche daher auch das Generalbasszeitalter oder die Zeit des konzertierenden Stils genannt. Innerhalb des gesamten Zeitraums lassen sich mehrere Phasen unterscheiden:

1. Frühbarock (etwa 1580-1620), 2. Hochbarock (etwa 1620-1680), 3. Spätbarock (etwa 1680-1750).

Während die klangprächtige Mehrchörigkeit der venezianischen Schule (ab etwa 1560) unmittelbar aus der frankoflämischen Vokalphonie hervorging, bedeutet die Monodie der Florentiner Camerata (um 1600) einen radikalen Neubeginn, der auch mit den Gegenbegriffen wie „musica moderna“ und „musica antica“ in der Zeit so verstanden wurde. Auf der Grundlage dieses neuen, sprach- und affektbezogenen Sologesangs entstand die Oper als repräsentative Gattung des Barock, daneben das Oratorium, die Kantate, das (kleine) geistliche Konzert und das Sololied. Auch das instrumentale Musizieren wird weitgehend von dem Kontrast solistisch führender Oberstimmen zum selbständigen Bassfundament bestimmt. Hierfür ist v. a. die Triosonate repräsentativ. Auf nahezu allen musikalischen Gebieten blieb Italien bis ins 18. Jahrhundert hinein führend, auch wenn sich in Frankreich, Spanien, England (Händel) und Deutschland bedeutende Nebenzentren bildeten. In Deutschland vollzog sich eine Umwandlung weltlich italienischer Anregungen zu einer eigenständigen protestantischen Kirchenmusik, die im Werk J. S. Bachs gipfelt.

Aus der farbenreichen Vielfalt früh- und hochbarocken Musizierens bildeten sich zum Spätbarock hin feste, oft schematisierte Gattungs- und Formtypen:

in der Vokalmusik aus dem frei fließenden Sprachgesang der Monodie die Extremformen Rezitativ und Arie, in der Instrumentalmusik aus wechselndem Gruppenmusizieren das Concerto grosso, aus improvisiert zusammengestellten Tanzformen die Suite, aus dem freien Ricercar die strenge Fuge. Der harmonische Zusammenhang wird zunehmend bestimmt von einer klaren Dur-Moll-Tonalität, in der alle Akkorde aufeinander beziehbar sind, der rhythmische Impuls vom modernen Takt mit seinen abgestuften Schwerpunkten (der Taktstrich wird erst im Barock allgemein verwendet). Der kompositorische Einheitsablauf innerhalb eines Stückes (z. B. einer Arie oder eines Suitensatzes) spiegelt die ästhetische Grundforderung nach der Einheit des Affekts. Gattungsübergreifend bilden sich abgegrenzte, funktionsbestimmte Stilbereiche aus, so der Kirchen-, der Kammer- und der Theaterstil. Der Komponist ist auf diese Weise vorgegebenen Hörerwartungen verpflichtet. Er ist darüber hinaus fast durchweg gebunden an den Auftrag, der sich aus seiner (zumeist dienenden) Stellung oder - wie in der Oper - aus fest umrissenen örtlichen Bedingungen und Gattungstraditionen ergibt.

Das Ende des Barockzeitalters ist, besonders in Italien, gekennzeichnet durch mannigfache Veränderungen klanglicher und formaler Art, die, als Ausdruck einer allgemein sich wandelnden Zeitsituation (Spätzeit des Absolutismus), kompositorisch eine neue, zur Wiener Klassik hinführende Phase der Musikgeschichte einleiten.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Barockmusik nach und nach wiederentdeckt und weiten Kreisen bekannt geworden. Ihre Wiedergabe erfordert allerdings die Kenntnis damaliger Aufführungspraxis, da das barocke Klangbild (andere Instrumente, andere Besetzung, andere Vorschriften für Tempo, Dynamik und Phrasierung) von dem des 19. Jahrhunderts erheblich abweicht.

(aus Schülerduden Musik)

Die Fuge

Die Fuge ist ein mehrstimmiges, polyphones Instrumental- oder Vokalstück mit meist 3 oder 4 Stimmen. Ihre exemplarische Gestalt erhielt die Fuge in der Bach - Zeit. Ihr strenges und zugleich phantasievolles Ordnungsprinzip galt als Abbild einer höheren Weltharmonie (siehe auch Monadenlehre von Leibniz).

Die Fuge (lat. fuga = Flucht) entwickelt sich im 17. Jh. aus den Imitationsformen des Frühbarock, vor allem dem Ricercar. Sie erscheint im Mittelteil der Französischen Ouvertüre, in den raschen Sätzen der Krchensonate, als konzertante Fuge im Concerto grosso und als Chorfrage in Kantate, Oratorium und Messe. Als Höhepunkt gilt Bachs Wohltemperiertes Klavier (I, 1722 und II, 1744) und seine Kunst der Fuge (1749/50) , beides große Fugensammlungen. Seither galt die Fuge wegen ihrer Stimmführungskunst als Lehr- und Probestück jedes angehenden Komponisten.

Klassik und Romantik versuchen die Fugenform mit der Sonatenform oder mit programmatischen Inhalten zu verbinden (Mozart, Beethoven). Auf die groß dimensionierten Fugen der Spätromantik (Liszt, Reger) folgten klassizistisch orientierte des 20. Jh. (Hindemith, Strawinsky).

Die wichtigsten Begriffe zur Fugenlehre

- Fuge:** Die Fuge ist ein polyphones Musikstück, in welchem ein prägnantes Thema in imitierender Weise zwei- oder mehrstimmig kontrapunktisch verarbeitet wird.
- Thema:** Der Kern der Fuge ist das Thema, welches auf verschiedenen Tonstufen wiederkehrt. Die Gegenstimmen und somit die ganze Fuge sind aus dem thematischen Tonmaterial abgeleitet.
- Kontrapunkte:** Die Gegenstimmen des Themas nennt man Kontrapunkte. Sie können während der ganzen Fuge bei jedem Themeneinsatz gleich bleiben (beibehaltener Kontrapunkt) oder aber jeweils verschieden gestaltet werden. Je nach Stimmenzahl einer Fuge gibt es mehrere Kontrapunkte.
- Durchführung:** Eine Fuge setzt sich aus mehreren Durchführungen zusammen, die in zur Grundtonart verwandten Tonarten stehen. Eine Durchführung ist vollständig, wenn das Thema durch alle Stimmen geführt wurde. Häufig finden sich aber unvollständige Durchführungen.
- Exposition:** Die 1. Durchführung einer Fuge heißt Exposition. Sie beginnt mit dem Thema in der Haupttonart (Dux). Das Thema wird dann im Quintabstand (in C - Dur = G - Dur) in einer anderen Stimme wiederholt (Comes).
- a) reale Beantwortung: ein Thema wird grundsätzlich in der reinen Oberquinte (bzw.Unterquarte) beantwortet/imitiert.
- b) tonale Beantwortung: jede Bewegung zum Dominantton wird mit einer Rückbewegung zum Tonikaton beantwortet und umgekehrt.
- In einer 3 - stimmigen Fuge schließt sich an den Comes wiederum der Dux in der Haupttonart an. Wenn das Thema in allen Stimmen vorgestellt wurde (in einer 3 - stimmigen Fuge also 3 mal), ist die Exposition zu Ende. Es kann noch ein überzähliger Einsatz folgen.
- Zwischenspiel:** Zwischen die einzelnen Durchführungen sind Zwischenspiele eingeschoben, deren Tonmaterial meist vom Thema und von den Kontrapunkten abgeleitet ist. Auch zwischen Themeneinsätzen innerhalb einer Durchführung können sog. Binnenzwischenspiele eingeschoben werden.
- Engführung:** Das Thema wird wie im Kanon geführt. Bevor ein Themeneinsatz zu Ende ist, setzt das Thema schon wieder in einer anderen Stimme ein.
- Vergößerung:** Das Thema erscheint in größeren Notenwerten
- Verkleinerung:** Das Thema erscheint in kleineren Notenwerten
- Umkehrung:** Thema wird waagrecht gespiegelt
- Krebs:** Thema wird senkrecht gespiegelt
- Sequenz:** Wiederholung eines Motivs auf einer anderen Tonstufe
- Imitation:** Wiederholung eines Motivs in einer anderen Stimme

Fragen zur Analyse von Fugen

Analysen dienen dem besseren Verständnis von Musik. Insbesondere für polyphone Musik wird eine Analyse zum durchsichtigen und verstehenden Hören und auch Spielen beitragen. Folgende Fragen können uns bei der Analyse einer Fuge leiten:

1. Wie ist das Thema konstruiert (Motive) ?
2. Wo und in welchen Stimmen tritt das Thema auf ?
3. Wie ist die Fuge formal gestaltet?
 - Welche Gliederung ergibt sich? (Bezeichnung der Teile mit entsprechenden Begriffen: Thema, Dux, Comes, Exposition, Zwischenspiel...)
 - Welcher Tonartverlauf ist zu erkennen? (Die Kadenzten, die zur Tonartbestimmung verwendet werden, stellen gleichzeitig formale Gliederungspunkte dar.)
4. Sind die Kontrapunkte beibehalten oder frei?
 - Aus welchem Tonmaterial sind die freien oder die beibehaltenen Kontrapunkte gebildet?
 - In welchen Stimmen befinden sich beibehaltene Kontrapunkte?
5. Wie sind die Zwischenspiele konstruiert?
 - Welches Tonmaterial verwenden sie?
 - Wie wird das Tonmaterial zusammengefügt (Imitationen, Sequenzen ...) ?
6. Welche Bezüge zwischen Fuge und soziokulturellem und geistesgeschichtlichem Umfeld sind möglich?

Die Fragen können frei oder in Form von einer grafischen Analyse beantwortet werden. Eine Grafik ist ein schneller und übersichtlicher Weg!

FUGA VI

A 3 VOCI

BWV 851

The musical score for Fuga VI, BWV 851, is presented in six systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The notation includes numerous ornaments such as trills (*tr*) and mordents (*^*). Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like accents (*>*) and slurs are used throughout. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 8, 12, 16, and 19 marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final trill in the last measure of the sixth system.

22

Musical score for measures 22-25. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and fingerings (4, 1). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills (tr) and fingerings (2, 15).

26

Musical score for measures 26-29. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with trills and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills and fingerings (4, 3, 4, 1, 15, 4).

30

Musical score for measures 30-33. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with trills and fingerings (4, 1, 4, 1). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills and fingerings (1, 2, 5, 1, 3).

34

Musical score for measures 34-37. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with trills and fingerings (4, 1). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills and fingerings (4, 5, 2, 1, 2).

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with trills and fingerings (3, 4, 5, 4). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills and fingerings (3, 4, 45, 1, 21, 1). A star symbol (*) is present below the left staff in the final measure.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with trills and fingerings (1, 4, 34). The left staff (bass clef) contains a bass line with trills and fingerings (1, 3, 1, 2, 4, 5, 21).

Grafische Analyse - J. S. Bach: Fuge BWV 851

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Sopran															
Alt															
Tenor															
Tonart	Dm		Fm		Dm		A		Dm		A		A		
Bezeichnung	Dux Exposition			Cornes (real)		BZw.		Dux		überz. Eins.		1. Zw.		2. Durchführung	

	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Sopran															
Alt															
Tenor															
Tonart	Am		A		A		Dm		A		Dm		A		
Bezeichnung	BZw.		2. Zw.		3. Durchführung		3. Zw.		4. Durchführung		4. Durchführung		4. Durchführung		

	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
Sopran														
Alt														
Tenor														
Tonart	Em		Dm		Dm		Dm		Dm		Dm		D	
Bezeichnung	4. Zw.		5. Durchführung		Binnenzw.		5. Durchführung		5. Durchführung		5. Durchführung		Schluss	

Erläuterungen der Symbole

Symbol	Bedeutung
	Thema
	Umkehrung
	Themenkopf (Motiv 1)
	Motiv 2
	Motiv 3
	Kontrapunkt (aus Motiv 2)

Die Fuge ist komplett aus den Motiven des Themas konstruiert.

FUGA XXI

A 3 VOCI

BWV 865

The musical score for Fuga XXI, BWV 865, is presented in six systems. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is marked with various fingering numbers (1-5) and includes complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are circled at the beginning of their respective systems.

25

Musical score for measures 25-28. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 features a complex treble staff with sixteenth-note patterns and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, and 4. Measure 26 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 27 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 28 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

29

Musical score for measures 29-32. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 29 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 30 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 31 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 32 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 33 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 34 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 35 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 36 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 37 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 38 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 39 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 40 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 41 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 42 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 43 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 44 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 45 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 46 continues the treble staff's pattern, while the bass staff has rests. Measure 47 shows a change in the treble staff's melodic line, and the bass staff resumes with eighth notes. Measure 48 concludes the system with a final treble staff flourish and a bass staff accompaniment.

Grafische Analyse - J. S. Bach: Fuge BWV 865

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sopran																
Alt																
Tenor																
Tonart	B	B	B	B	B	B	B	F	F	F	F	F	F	F	F	F
Bezeichnung	Dux Exposition (= 1. Durchführung)												Überzähliger Einsatz			

	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	
Sopran																	
Alt																	
Tenor																	
Tonart	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	F	Gm	Gm	Gm	
Bezeichnung	1. Zwischenspiel					2. Durchführung								2. Zwischenspiel			

	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	
Sopran																	
Alt																	
Tenor																	
Tonart						Es	Es	Es	Es	Es	Es	Es	Es	B	B	B	
Bezeichnung						3. Durchführung								Schluss			

Erläuterungen der Symbole

Symbol	Bedeutung
	Thema
	Themenkopf
	Umkehrung des Themenkopfes
	Themenschluss
	1. Kontrapunkt
	2. Hälfte des 1. Vip.
	2. Kontrapunkt

Name: _____

Datum: _____

Klausur Mu Jg.1

Punkte: _____

Note: _____

Analysieren Sie die Fuge in Form einer grafischen Analyse. Verwenden Sie den vom Unterricht bekannten methodischen Weg.

Zeigen Sie dabei auf, wie bei diesem Werk besonders offensichtlich alles von einer Idee abgeleitet wird und wie ein Räderwerk ineinander greift.

Grafische Analyse der Fuge BWV 861

	1	2	3	4	5	6	7	8
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart								
Gliederung								

	9	10	11	12	13	14	15	16
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart								
Gliederung								

	17	18	19	20	21	22	23	24
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart								
Gliederung								

	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Sopran										
Alt										
Tenor										
Bass										
Tonart										
Gliederung										

Erläuterung der Symbole:

FUGA XVI

A 4 VOCI

BWV 861

The musical score for Fuga XVI, BWV 861, is presented in six systems. Each system consists of a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The systems are numbered 4, 7, 10, 13, and 16, indicating the starting measure of each system. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands, with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. The piece is a fugue for four voices, and this page shows the piano accompaniment.

18

Measures 18-20 of a piano piece. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 18 features a treble clef with a melodic line starting on G4 and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 19 continues the melodic development with some chromaticism. Measure 20 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

21

Measures 21-23. Measure 21 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 22 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 23 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

24

Measures 24-25. Measure 24 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 25 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

26

Measures 26-28. Measure 26 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 27 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 28 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

29

Measures 29-31. Measure 29 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 30 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 31 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

32

Measures 32-34. Measure 32 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 33 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 34 shows a continuation of the bass line with some harmonic support. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Grafische Analyse der Fuge BWV 861

	1	2	3	4	5	6	7	8
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart		Gm		Dm		Gm		Dm
Gliederung	Exposition			B-Zw.				1. Zw.

	9	10	11	12	13	14	15	16
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart				B	B	F		B
Gliederung				2. Durchführung				

	17	18	19	20	21	22	23	24
Sopran								
Alt								
Tenor								
Bass								
Tonart		F		Cm				Gm
Gliederung			2. Zw.	3. Durchführung				

	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Sopran										
Alt										
Tenor										
Bass										
Tonart				4. Durchf.				Schluss		
Gliederung	3. Zw.			D Gm D				Gm		G

Erläuterung der Symbole:

Thema a b
 1. Kp b' a'

Gestaltung einer Sprechfuge

1. Gestalte einen 4-taktigen Rhythmus, der 3 unterschiedliche charakteristische Motive (z. B. Achtel, Triole, Synkope etc...) enthalten soll. Dem Rhythmus wird ein Text unterlegt, der den Inhalt der Fuge mitbestimmt (z. B. Fußball, Aufstehen etc...). Die beiden Kontrapunkte werden durch Motive aus dem Thema gebildet. Ebenso sind die Zwischenspiele aus Sequenzen und Imitationen der Themenmotive konstruiert.
2. Der Gesamtverlauf der 3-stimmigen Fuge stellt eine beispielhafte Fugenstruktur mit zwei beibehaltenen Kontrapunkten dar, etwa so:
 - Exposition (Thema in allen Stimmen): 12 Takte
 - 1. Zwischenspiel: 4 Takte
 - 2. Durchführung: 8 Takte
 - 2. Zwischenspiel: 6 Takte
 - 3. Durchführung 8 Takte
 - Schluss: 2 Takte
3. Richte mit capella ein 3-stimmiges einliniges System (am besten zunächst immer 4 Takte lang) ein und trage dort das Thema mit Textunterlegung ein. Das Thema wird dann in die gewünschten Stimmen der Durchführungen kopiert. Dann werden die beiden Kontrapunkte gestaltet und ebenso durch Kopieren in die gewünschten Stimmen eingefügt.
4. Nun werden die Zwischenspiele durch Kopieren geeigneter Motive gebildet.
5. Zum Schluss bringen wir das Ganze in ein ansprechendes übersichtliches Layout.
6. Versuche die Exposition deiner Sprechfuge melodisch (in Tonhöhen ohne Text) zu notieren. Die Stimmen sollen sich in der Tonlage nicht überschneiden. Orientiere dich harmonisch an der einfachen oder erweiterten Kadenz, z. B.:

Takte: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Harmonik: C F G C G C D G C F G C

Nicht vergessen: Regelmäßig speichern in eigene Dateien, am Ende der Stunde im Ordner *Sprechfuge* der jeweiligen Jahrgangstufe!

Fußball

Dominik Budday 2008

Zwei-und-zwan-zig Bei-ne, lau-fen hin, lau-fen her, wild und durch-ei-nan-der, los spiel den Ball zu mir! Ab - schlag, Spiel-auf-bau, pass mal hin, pass mal her,
Zwei-und-zwan-zig Bei - ne, lau - fen hin, lau - fen her,

Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un-fair! Foul! Foul! Gel-be Kar-te Foul! Foul! Frei - stoß an-ge-lau-fen, ab-ge-zo-gen
wild und durch-ei - nan - der, los spiel den Ball zu mir! Ab - schlag, Spiel-auf-bau, pass mal hin, pass mal her, Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel
Zwei-und-zwan-zig Bei - ne, lau - fen hin, lau - fen her, wild und durch-ei - nan - der, los

uuund Abstoß ZweiundzwanzigBei - ne, Ab - schlag, Spielaufbau, ZweiundzwanzigBei - ne, Ab - schlag, Spielaufbau Foul! Foul! Gel-be Karte
Hee, daswarun-fair! passmal hin, passmalher, passmal hin, passmalher, passmal hin, passmalher, passmal hin, passmalher ZweiundzwanzigBei - ne,
spieldenBall zumir! Ab - schlag, Spielaufbau, ZweiundzwanzigBei - ne, Ab - schlag, Spielaufbau, ZweiundzwanzigBei - ne, Ab - schlag, Spielaufbau,

Foul! Foul! Frei - stoß an-ge-lau-fen, ab-ge-zo-gen uuund Ab-stoß Zwei-und-zwan-zig Bei - ne, lau - fen hin, lau - fen her,
lau - fen hin, lau - fen her, wild und durch-ei - nan - der, los spiel den Ball zu mir! Ab - schlag, Spiel-auf-bau, pass mal hin, pass mal her,
pass mal hin, pass mal her, Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un-fair! Foul! Foul! Gel - be Kar-te Foul! Foul! Frei - stoß

wild und durch-ei - nan - der, los spiel den Ball zu mir! Foul! Foul! Gel - be Kar - te Hee, das war un - fair! Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel
Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un-fair! Foul! Foul! Gel-be Kar-te

an - ge - lau - fen, ab - ge - zo - gen uuund Ab-stoß Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un - fair! Foul! Foul! Gel - be Kar - te

Hee, das war un - fair! an - ge - lau - fen, ab-ge-zo-gen Zwei-und-zwan-zig Bei - ne, lau - fen hin, lau - fen her,
Foul! Foul! Frei-stoß an - ge - lau - fen, ab-ge-zo-gen Ab - schlag, Spiel-auf-bau, pass mal hin, pass mal her,
Hee, das war un - fair! wild und durch-ei-nan der wild und durch-ei-nan - der Foul! Foul! Gel - be Kar-te Foul! Foul! Frei - stoß

wild und durch-ei - nan - der, los spiel den Ball zu mir! Ab - schlag, Spiel-auf-bau, pass mal hin, pass mal her,
Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un - fair! Foul! Foul! Gel - be Kar - te Foul! Foul! Frei - stoß
an - ge - lau - fen, ab - ge - zo - gen uuund Ab - stoß Zwei-und-zwan-zig Bei - ne, lau - fen hin, lau - fen her,

Ein - wurf, und Flan-ken-wech-sel Hee, das war un-fair! Foul! Foul! Gel-be Kar-te Foul! Foul! Frei - stoß an-ge-lau-fen, ab-ge-zo-gen uuund Torf
an - ge - lau - fen, ab - ge - zo - gen uuund Ab-stoß Hee, das war un - fair! Foul! Foul! Gel-be Kar-te uuund Torf
wild und durch-ei - nan - der, los spiel den Ball zu mir! Hee, das war un - fair! Foul! Foul! Gel-be Kar-te Foul! Foul! Frei - stoß uuund Torf

Anfeuerungsrufe beim Marathonlauf

Jochen Carl

4/4

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

Halt dich an den ran schnel-ler schnel-ler

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

Zieh an los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler

Halt dich an den ran schnel-ler schnel-ler

13

los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler Halt dich an den ran Halt dich an den ran los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler

Mach grö-ße-re Schrit-te Mach grö-ße-re Schrit-te

Halt dich an den ran Halt dich an den ran los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler Halt dich an den ran Halt dich an den ran

19

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

Halt dich an den ran schnel-ler schnel-ler

Zieh an los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler

23

Zieh an los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler

Halt dich an den ran schnel-ler schnel-ler

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

27

Halt dich an den ran Halt dich an den ran gleich bist du da. gleich bist du da. los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler

los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler Halt dich an den ran Halt dich an den ran gleich bist du da. gleich bist du da.

gleich bist du da. gleich bist du da. los lauf doch schnel-ler los lauf doch schnel-ler Halt dich an den ran Halt dich an den ran

33

Halt dich an den ran schnel-ler schnel-ler

Mach grö-ße-re Schrit-te kām - pfen musst du kām - pfen musst du gleich bist du da.

Zieh an los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler los lauf doch schnel - ler

37

Halt dich an den ran schnel-ler Sieg!

Halt dich an den ran schnel-ler Sieg!

Mach grö-ße-re Schrit-te Mach grö-ße-re Schrit - te Mach grö-ße-re Schrit - te Mach grö-ße-re Schrit - te Sieg!

Nicht schon wieder Montag

Johanna Heckmann

Oh nein nicht schon wie - der Mon - tag! Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los

Oh nein nicht schon wie - der Mon - tag! Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los
Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit. Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft

Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit. Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft
Was für Pech! Kein Platz mehr frei. Auch - 3 noch - 3 ste - hen Das geht ja gut los heut'

Oh nein! Nicht schon wie - der Mon - tag! Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los
nicht schon wie - der Mon - tag! Oh nein Oh nein nicht schon wie - der Mon - tag!
Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit. Los fährt schon der Bus Oh nein
Was für Pech! Was für Pech!

Was für Pech! Was für Pech! Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit!
Oh nein! Was für Pech! Oh nein! Nicht schon wie - der Mon - tag!
Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft! Oh nein! Nicht schon wie - der Mon - tag!
Auch - 3 noch - 3 ste - hen. Das geht ja gut los heut' Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit!
Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los. Was für Pech! Kein Platz mehr frei.
Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los Halt! Ich will auch noch mit Nicht schon wie - der Mon - tag!
Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft! Nicht schon wie - der Mon - tag! schnell los
Auch noch ste - hen. Das geht ja gut los heut' schnell los Was für Pech!
schnell los Was für Pech! Oh nein! Was für Pech
Was für Pech! Kein Platz mehr frei. Oh nein! Kein Platz mehr frei
Nicht schon wie - der Mon - tag! schnell los Oh nein! Halt! Ich will auch noch mit
Was für Pech! Kein Platz mehr frei. Auch - 3 noch - 3 ste - hen Das geht ja gut los heut'
Oh nein! Nicht schon wie - der Mon - tag! Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los
Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit. Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft
Los fährt schon der Bus Halt! Ich will auch noch mit. Puh! Glück ge - habt grad' noch so ge - schafft
Was für Pech! Kein Platz mehr frei. Auch - 3 noch - 3 ste - hen Das geht ja gut los heut'
Oh nein! Nicht schon wie - der Mon - tag! Auf - stehn' und Früh - stück und dann schnell los
Nicht schon wie - der Mon - tag! Nicht schon wie - der Mon - tag! Wann ist end - lich wie - der
Was für Pech! Kein Platz mehr frei. Was für Pech!
Kein Platz mehr frei. Was für Pech! Kein Platz mehr frei.
Woch - en - en - de?
Wann ist end - lich wie - der Woch - en - en - de
Was für Pech! Wann ist end - lich wie - der Woch - en - en - de?

Ich bin so mü-de auf-stehn auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er sonst komm ich zu spät so mü-de
wei-ter-schla-fen schnellerschnell-er aufstehn so mü-de wei-ter-schla-fen schnellerschnell-er aufstehn
schnellerschnellerschnellerschneller sonst kommich zu spät schnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller sonst kommich zu spät Ich bin so mü-de
auf-stehn auf-stehn sonst komm ich zu spät schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er sonst komm ich zu spät
sonst komm ich zu spät auf-stehn auf-stehn sonst komm ich zu spät schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er
schnellerschneller aufstehn schnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller sonst kommich zu spät Ich bin so mü-de schnellerschneller aufstehn schnellerschneller aufstehn Ich bin so mü-de auf-stehn aufstehn schnellerschnell-er aufstehn schnellerschneller sonst kommich zu spät so mü-de
sonst kommich zu spät Ich bin so mü-de so mü-de wei-ter-schlafen so mü-de sonst kommich zu spät wei-ter-schla-fen schnellerschnell-er aufstehn wei-ter-schlafen schnellerschnelleaufstehn sonstkommich zu spät so mü-de
schnellerschnell-er schnellerschneller sonst kommich zu spät schnellerschnelleaufstehn so mü-de wei-ter-schlafen schnellerschnell-er aufstehn so mü-de
auf-stehn auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er sonst komm ich zu spät auf-stehn auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er so mü-de sonst komm ich zu spät schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er so mü-de auf-stehn auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er
Ich bin so mü-de auf-stehn auf-stehn schnell-er schnell-er schnell-er schnell-er sonst komm ich zu spät schnell-er schnell-er auf-stehn schnell-er schnell-er auf-stehn sonst komm ich zu spät Ich bin so mü-de
so mü-de wei-ter-schla-fen schnell-er schnell-er auf-stehn
so mü-de wei-ter-schla-fen schnellerschnell-er aufstehn Ach, dasreicht eh nicht. Ich bleib ein-fach lie-gen.
schnellerschneller aufstehn schnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller aufstehnschnellerschneller sonst kommich zu spät Ich bin so mü-de Ich bin so mü-de wei-ter-schlafen Ich bin so mü-de
Ich bin so mü-de auf-stehn aufstehn schnellerschnell-er schnellerschneller sonst kommich zu spät wei-ter-schlafen so mü-de

Kitchen Soul

Jonas Weinbrenner 2013

4/4

3 3 3

Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was-ser auf hun-dert Grad. Da blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt.

5

Sup - pe ist im Topf, Herd ein-schal - ten, Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kom-men gleich!

3 3 3

Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was-ser auf hun-dert Grad. Da blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt.

9

Au! Au! Schar - fes Mes-ser Au! Au! Fin - ger rot! Zisch! Zisch! Das Was-ser, es sie - det.

Sup - pe ist im Topf, Herd ein - schal - ten, Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kom-men gleich!

3 3 3

Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was - ser auf hun-dert Grad. Da blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt.

13

Au! Au! Schar-fes Mes-ser Zisch! Zisch!

Au! Au! Schar-fes Mes-ser Zisch! Zisch! Au! Au! Fin-ger rot!

Zisch! Zisch! Au! Au! Schar-fes Mes-ser Zisch! Zisch!

17

Au! Au! Schar - fes Mes-ser Au! Au! Fin - ger rot! Zisch! Zisch! Das Was-ser, es sie - det.

Sup - pe ist im Topf, Herd ein - schal - ten, Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kom-men gleich!

3 3 3

Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was - ser auf hun-dert Grad. Da blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt.

21

Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was - ser auf hun-dert Grad. Da blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt.
 Au! Au! Schar - fes Mes-ser Au! Au! Fin - ger rot! Zisch! Zisch! Das Was-ser, es sie - det.
 Sup - pe ist im Topf, Herd ein - schal - ten, Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kommen gleich!

25

Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb, Zisch! Zisch! Zisch! Zisch!
 Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb, Was - ser auf hundert Grad Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb, Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb,
 Herd ein - schal - ten, Herd ein - schal - ten, Herd ein - schal - ten, Herd ein - schal - ten,

29

Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb, Sup - pe ist im Topf, Herd ein - schal - ten,
 Was - ser auf hundert Grad Klapperdiklapp,schnibbel-di-schnibb, Klapper-diklapp, schnibbel-di-schnibb, Was - ser auf hundert Grad. Da
 Herd ein - schal - ten, Herd ein - schal - ten, Au! Au! Schar - fes Messer Au! Au! Fin - ger rot!

33

Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kom-men gleich! Au! Au! Schar - fes Mes-ser Au! Au! Fin - ger rot!
 blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt. Sup - pe ist im Topf, Herd ein - schal - ten,
 Zisch! Zisch! Das Was-ser, es sie - det. Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Was - ser auf hun-dert Grad. Da

37

Zisch! Zisch! Das Was-se es sie - det. Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Gu - ten Ap-pe-tit!
 Sup - pe ist im Topf, Gäs - te kom-men gleich! Gu - ten Ap - pe - tit! Gu - ten Ap-pe-tit!
 blub-berts da, spritzts. Das Mahl ist nun ge-würzt. Klap-per-di-klapp, schnib-bel-di-schnibb, Gu - ten Ap-pe-tit!

Musik und Gesellschaft des Barock

(aus Peter Rummenh ller: Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978, S. 95 - 97)

Versuchen wir eine Deutung dieser Komposition, so m ochten wir zunächst unserer Faszination Ausdruck geben: wie reibungslos ihre Einzelteile ineinander greifen, wie ökonomisch sie verwendet werden, wie rational sie auseinander entwickelt sind, wie zweckm aig, zweckentsprechend alles angeordnet ist, um eine vernünftig sinnvolle Komposition hervorzubringen, dies alles verdient höchste Bewunderung.

Das außerordentlich sinnvolle und nach allen Seiten logisch sich legitimierende Geschehen der Scarlatti-Sonate drängt die Metapher des Uhrwerks auf, ihre Charakteristik ist (in einem durchaus positiven Sinne) mechanistisch, läuft - ohne Zwang- mit einer gewissen Notwendigkeit ab.

Die "Motive", die wir aufzählten, greifen mit einer perfektionistischen Notwendigkeit ineinander wie Zahnräder, deren Beschaffenheit, Größe und Charakteristik von musik-konstruktiven Gesichtspunkten bestimmt werden. Jedes Teilmoment, (das, was wir mit den vorläufigen Benennungen der "Motive" zu kennzeichnen versuchten), ist von hinreichender Allgemeinheit, um überall dort, wo es notwendig ist, auch eingesetzt werden zu können; es ist jedes zugleich auch von hinreichender Besonderheit, um in unverwechselbarer Charakteristik gerade und genau an der Stelle seinen Dienst zu tun, an der es gebraucht wird. Jedes der Teilchen ist somit in der Weise gefertigt, dass es mit jedem benachbarten reibungslos ineinander fasst ("Verbindungsstück"), es ist aber auch so individuell gefertigt, dass es nicht ohne weiteres austauschbar wäre.

Wir, die wir durch den Kunst- und K nstlerbegriff des 19. Jahrhunderts geprägt (und verdorben?!) sind, schrecken bei Begriffen wie "mechanistisch", "Uhrwerk", "vernünftig" und "logisch" zusammen, wenn es sich um Kunstwerke handelt. Wir assoziieren dann gleich Unmenschlichkeit, Kälte, Gef hlsarmut. Nun brauchen Gefühl, Wärme und "Menschlichkeit" nicht unabdingbare Merkmale von Kunst zu sein. Und zum andern ist Scarlattis Kompositionen weder Menschlichkeit, noch Wärme, noch Gefühl abzusprechen, wenn man es im richtigen, d.h. im historisch zutreffenden Sinne versteht. Denn der feudale Absolutismus, dessen gesellschaftlicher Formation ja unser untersuchtes Stück angehört, hatte - gesellschaftlich, politisch wie ästhetisch - sehr dezidierte Vorstellungen von dem, was er unter "Menschlichkeit" und was er unter "Gefühl" verstehen wollte. Und diesen Vorstellungen entspricht die musikalische Ausprägung dieser Scarlatti-Sonate allerdings in einem Maße, dass man von einer "zeitgemäßen Realisation" sprechen könnte.

Eine Seite barocker Ästhetik, ebenso wie ihrer Philosophie, Wissenschaft und ihrer Auffassung von Politik und Gesellschaft, ist geprägt vom perfektionistischen Ideal des Mechanischen, des Funktionierens. Der universale Anspruch barocken Denkens, Fühlens und Wollens zielt auf ein Instrumentelles, Verfügbares. Die Idee des Menschen als Automaten ist zugleich der Hintergrund der vielfältigen Bemühungen des rationalistischen Zeitalters, Automaten als Menschen zu konstruieren. Die Spieluhr ("Fl tenuhr"), der automatische Musikant (ebenso der schreibende und zeichnende Automat im Menschengewand), in gewissem Sinne auch die Orgel als ein sehr weitgehend mechanisiertes Instrument, sind Ausdruck dieser Idee innerhalb der musikalischen Realisation. Die andere Seite barocker Ästhetik ist nun, dass diese Idee des Mechanistischen und der Rationalität nicht etwa Ausdruckslosigkeit, Seelenlosigkeit und Unmenschlichkeit in der Kunst anstrebte. Im Gegenteil Ausdruck, Seele und Menschlichkeit sollten durch sie erst auf eine höhere Stufe gehoben werden, die erst durch den rationalen Perfektionismus für den Barock erreichbar schien: durch das mechanische Künstliche und nicht durch das organisch Natürliche. "Die Natur ist fast immer matt und kleinlich, und wenn die Vorstellung der Schüler nur von ihr genährt wird, werden sie niemals etwas wirklich Schönes und Großes schaffen können, denn die natürliche Welt vermag das nicht zu bieten," hatte der große Architekt und Bildhauer des Barock, Lorenzo Bernini vor der Pariser Akademie der Schönen Künste doziert. Das Universum, der Gang der Welt als ein grandioses Uhrwerk, das ein Schöpfer sinnreich erdacht, angestoßen und dann sich selbst überlassen hat: Leibnizens "Pr stabilisierte Harmonie" als ein Modell auch der Gesellschaft des feudalen Absolutismus. Diese glich schon längst nicht mehr der "Pyramide" des mittelalterlichen Feudalismus, in der die Abhängigkeiten einer ständischen Hierarchie von oben nach unten weitergereicht wurden. Der feudale Absolutismus hatte diese Pyramide "eingedrückt": ihre Spitze ist der Fürst, nicht nur von Gottes Gnaden sondern auch gott hnlich, darunter die breite Ebene der "Untertanen," ihrer Größe nach sehr verschiedene, ihrer Funktion nach aber gleiche R der eines großen Uhrwerks.

Kaum hat Musik je so genau gesellschaftliche Verhältnisse widergespiegelt, als es der Barockmusik möglich war. Dies ist nicht als vulg rmarxistische direkte Verbindung von gesellschaftlichem Verhältnis und dessen Abbild in der Musik ("Manufaktur und Fuge") misszuverstehen. Vielmehr sind viele Faktoren zu berücksichtigen, deren dialektisches Aufeinanderbezogensein erst die näherungsweise Erklärung dafür liefert, warum die Musik Scarlattis etwa diesen faszinierend kongruenten Eindruck ihrer Zeitgemäßheit übermittelt.

(Dieser Text lässt sich auch auf die Fugenkomposition übertragen)