The skill of Musick : Handleitungen zum Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis

Autor(en): **Menke, Johannes**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **34 (2010)**

PDF erstellt am: **25.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868906

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

THE SKILL OF MUSICK. HANDLEITUNGEN ZUM KOMPONIEREN IN DER HISTORISCHEN SATZLEHRE AN DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Für Markus Jans und Dominique Muller

von Johannes Menke

Die Bedeutung des Wortes *skill* lässt sich nur schwer ins Deutsche übertragen. Es ist ein im durchaus philosophischen Sinn pragmatischer Begriff, der in etwa die Eigenschaften Geschicklichkeit, Fachkenntnis und Kunstfertigkeit in sich vereint. Der Musiktheoretiker John Playford nannte seinen 1654 zum ersten Mal erschienenen und später 19mal wiederaufgelegten Traktat *The Skill of Musick*. Playfords Buch enthält eine – wie wir heute sagen würden – ‚Allgemeine Musiklehre', zu jener Zeit also vor allem eine Solmisations- und Notationslehre, ein spielpraktisches Kapitel zu Streichinstrumenten und seit der zweiten Auflage eine mit „The Art of Descant" betitelte Kompositionslehre, die später unter Mitwirkung von Henry Purcell noch weiter ausgebaut wurde.

Wollte man ihn übersetzen, müsste man den Titel im Deutschen am treffendsten mit „Das Handwerk der Musik" wiedergeben, schwänge nicht im Begriff des Handwerks etwas Altfränkisch-Zünftiges mit, vor dem Trendbewusste heute zurückschrecken mögen. Eine Rehabilitierung des Handwerks aber fordert der amerikanische Soziologe Richard Sennett in seinem 2008 erschienenen Buch *The Craftsman*. Handwerkliches Können, wir könnten auch sagen ‚skills', stehen, so Sennett, „ganz allgemein für den Wunsch, etwas ganz Konkretes um seiner selbst willen gut zu machen."[1] Sennett plädiert dafür, das Handwerk in seiner Würde, in seiner Praxis und seinem Ethos wiederzuentdecken.

In Hinblick auf das Thema des Symposiums möchte ich nun, inspiriert von Sennett, den Begriff des Handwerks aufgreifen und ihn in Zusammenhang mit dem Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis bringen. Ich meine, dass gerade der handwerkliche Aspekt das Spezifikum einer Satzlehre sein muss, die eine historische sein will; schlichtweg, weil man meines Erachtens die Kompositionstechnik vor dem 19. Jahrhundert nur mit den Augen des Komponisten-Handwerkers angemessen verstehen kann. Über die Bedingungen und den Sinn der Vermittlung historischer Kompositionstechniken in der Satzlehre soll es in einem ersten Teil gehen, in einem zweiten Teil soll dies exemplarisch und praktisch demonstriert werden. Ausgehend vom titelgebenden John Playford sowie von Friedrich Erhard Niedt und Johann Baptist Samber, denen ich mit dem im Untertitel genannten Begriff der ‚Handleitung' meine Reverenz erweise, bleibe ich bei der praktischen Demonstration des Überblicks halber im Zeitraum zwischen 1680 und 1710.

[1] Richard Sennett, *The Craftsman*, London: Allen Lane, 2008; in deutscher Übersetzung: *Handwerk*, Berlin: Berlin Verlag, 2008, 196.

„*Brief, Plain and Easie*"

Dem Handwerk ist zu eigen, dass ein Ding hergestellt wird. Wer komponiert, stellt Musik her. Ob die hergestellte Musik notiert wird oder nicht, bleibt zweitrangig. Die landläufige Opposition von Komposition und Improvisation ist ein Relikt aus der Zeit des emphatischen Werkbegriffs: Komposition im Sinne von Herstellung oder, gemäß der lateinischen Bedeutung, Zusammensetzung von Musik kann schriftlich oder nicht-schriftlich erfolgen, wie der etwa von Vicentino gebrauchte Terminus des „comporre alla mente" anschaulich macht.[2] Freilich stehen bei der schriftlichen Fixierung einer Komposition andere Möglichkeiten der Optimierung und Reflexion zu Gebote. Die schriftlose Komposition auf der anderen Seite bevorzugt meist ausgewählte, oftmals stärker standardisierte Methoden. Gleichwohl konstituiert sich Komposition in beiden Fällen nach denselben Grundlagen: denen des Kontrapunkts.

Sein Kapitel zur Kompositionslehre betitelt John Playford in gut englischer Diskant-Tradition „The Art of Descant or Composing Musick in Parts". Das Kapitel beginnt mit einer Definition von Musik aus der Perspektive des Komponisten-Handwerkers, wie sie ganz ähnlich etwa auch in Johann Gottfried Walthers *Musikalischem Lexikon* zu finden ist: „Musick is an Art of expressing perfect Harmony, either by Voice or Instrument; which Harmony ariseth from well-taken Concords and Discords."[3] Der pragmatisch-nüchterne Tonfall setzt sich fort. Es ist John Playford daran gelegen, dem Leser „in plain and brief Language" und „after the most brief, plain and easie Method I could invent" die Sachverhalte nahezubringen, wie er im „Preface to all Lovers of Musick" zu Beginn seines Traktats schreibt.[4] Mit diesen Absichten steht Playford auch ganz im Trend seiner Zeit. Dem 1665 erschienenen *Compendium of Practical Musick* seines Kollegen Christopher Simpson bescheinigt der Herausgeber Roger L'Estrange in der dritten Auflage: „This Compendium of his, I Look upon the Clearest, the most Usefull, and Regular Method of Introduction to Musick that is yet Extant."[5] „Brief", „plain" und „easie" bei Playford, „clear", „usefull" und „regular" bei Simpson: Man darf sich davon nicht täuschen lassen: Es werden in diesen Traktaten durchaus anspruchsvolle Dinge wie moderne Dissonanzbehandlung nach italienischer Manier, etwa die Auflösung

[2] Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre, 1555, 83. Die im deutschen Schrifttum des 16. Jahrhunderts geläufige Opposition von ‚compositio' und ‚sortisatio' taucht zwar immer wieder auf, kann aber keinesfalls als Konsens gelten, vgl. Stichwort „Compositio/Komposition" im *HmT*, http://www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Compositio-Komposition.pdf (22.07.2013).

[3] John Playford, *An Introduction to the Skill of Musick*, hg. von Henry Purcell, London: E. Jones, [12]1694, 85; vgl. dazu auch Walthers Definition von „Composition" als „die Wissenschafft, Con- und Dissonanzen also zusammen zu setzen, und mit einander zu vereinigen, daß sie eine Harmonie geben.", in: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: W. Deer, 1732, hg. von Richard Schaal, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, 1967 (Documenta musicologica Reihe 1. Druckschriften-Faksimiles 3), 178.

[4] Playford, *Introduction* (wie Anm. 3), A3[v].

[5] Christopher Simpson, *A Compendium of Practical Musick*, London: Printed by M. C. for Henry Brome, 1678, A 3.

von Dissonanzen in Dissonanzen, oder Kanon und Doppelfuge gelehrt. Auch italienische Kollegen befleißigen sich des pädagogischen Ideals der Einfachheit. Giovanni Maria Bononcini etwa geht es in seinem durchaus anspruchsvollen *Musico prattico* von 1673 um „brevità, e facilità".[6]

Diese kleinen Einblicke in die didaktisch und praxisorientierten Ideale der Kompositionslehre sind nicht nur repräsentativ für das späte 17. Jahrhundert, sondern generell für diejenige Tradition der Musiktheorie, der es um Vermittlung kompositorischer Kompetenzen geht. Beginnend mit der *Musica enchiriadis* entwickelt sich in Europa parallel zur Praxis der Mehrstimmigkeit eine dezidiert auf diese Praxis bezogene Theorie,[7] deren handwerklicher Ansatz als Gegenmodell zur überlieferten spekulativen Theorie der Antike betrachtet werden kann. Verfolgt man diese Linie weiter, so könnte man – etwas emphatisch und pointiert – sagen, dass hier die ‚ars', also das ‚Kunsthandwerk', zu einer ‚scientia', zu einer Wissenschaft, wird, denn im 18. Jahrhundert ist es selbstverständlich geworden, die praktische Musikausübung als Wissenschaft zu bezeichnen. Ein Höhepunkt dieser Emanzipation der Musikpraxis und mit ihr der Satzlehre ist sicherlich jenes Jahrhundert, wenn es etwa in Walthers Lexikon heißt: „Music [...] bedeutet überhaupt die Ton-Kunst, d. i. die Wissenschafft wohl zu singen, zu spielen, und zu componiren."[8]

Handwerk

Doch kehren wir zunächst von der Wissenschaft zum Handwerk zurück. Richard Sennett liefert eine allgemeine Definition, die den Begriff von einem rein soziologischen und berufsbezogenen Kontext löst:

> Handwerkliches Denken und Können beschränkt sich nicht auf den Handwerker im engeren Sinne, sondern steht ganz allgemein für den Wunsch, etwas ganz Konkretes um seiner selbst willen gut zu machen.[9]

„Etwas ganz Konkretes" heißt, ein Ding, in unserem Fall die Komposition, sei sie notiert oder nicht. „Um seiner selbst willen" bezieht sich auf das Ethos des Handwerks, nämlich auf die Konzentration auf das Produkt und den Herstellungsprozess.

Gelungene Produktion setzt gewisse Kompetenzen voraus, die dem Handwerk zu eigen sind und die auf eine ganz bestimmte Weise erworben werden

[6] Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico*, Bologna: Giacomo Monti, 1673, Nachdruck Hildesheim: Olms, 1969, „Cortese Lettore", [S. 1]. Den werbeträchtigsten Titel in diesem Sinne hat bereits Vicentio Lusitano mit seiner *Introduttione facilissima, et novissima*, Venedig: Francesco Rampazetto, [3]1561, gefunden.

[7] Dabei steht außer Frage, dass Kompositionslehre und -realität immer in einer gewissen Spannung stehen und nie deckungsgleich ineinander aufgehen. Dennoch muss festgehalten werden, dass es eine Tradition der praktischen Kompositionslehrbücher gibt, deren Intention es ist, einen möglichst direkten Zugang zur zeitgenössischen Musikproduktion zu ermöglichen.

[8] Walther, *Musikalisches Lexikon* (wie Anm. 3), 430.

[9] Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 196.

müssen. Es ist naheliegend, zunächst einmal von einem spezifischen Wissen auszugehen. Als Wissenschaftler bzw. Zeitgenossen eines stark wissenschaftlich geprägten Zeitalters gehen wir davon aus, dass jedes Wissen verbalisiert werden kann. Wie Sennett am Beispiel von Diderots *Encyclopédie* zeigt, vermag aber gerade die Verbalisierung das handwerkliche Wissen oft nur schwer wiederzugeben, weshalb Sennett im Hinblick auf das Handwerk von einem „impliziten Wissen" spricht.[10] Diderot löste, so Sennett, das Problem durch das Einfügen zahlreicher Illustrationen, die das demonstrieren sollen, was die Sprache nicht oder nur schwer erfassen kann.

Im Fall der Satzlehre oder allgemein der Musiktheorie liegt das Problem mit der Sprache ganz ähnlich. Musik sprachlich zu veranschaulichen ist grundsätzlich nur begrenzt möglich. Musiktraktate bestehen daher oft zu einem Großteil aus Notenbeispielen, ja es gibt sogar ein ganze Reihe didaktischer Literatur, vor allem italienischer Provenienz, die fast ausschließlich aus Musikbeispielen besteht. Ich meine damit die unzähligen Solfeggi aus dem 16. bis 18. Jahrhundert,[11] die Partimenti aus dem 17. bis 19. Jahrhundert,[12] die Kontrapunktabhandlungen von Pasquini, Padre Martini und anderen, aber auch die zahlreichen Übungen mit gegebenen Melodien oder Bässen des 19. Jahrhunderts, insbesondere aus Frankreich und Deutschland.[13] Eine große Anzahl didaktischer Kompositionen ist teilweise erst in jüngster Zeit wieder zugänglich gemacht worden[14] und wird erst allmählich wissenschaftlich aufgearbeitet. Ein Grund für die recht späte Kenntnisnahme mag sein, dass das darin enthaltene Wissen nicht explizit verbal entfaltet wird, sondern nur implizit enthalten ist.[15] Will man sich dieses Wissen aneignen, muss man sich in Form praktischer Ausübung mit den Übungen auseinandersetzen. Das Verstehen erfolgt über die eigene Erfahrung mit dem Gegenstand, ja es setzt diese geradezu voraus. Der didaktische Modus des Handwerks ist daher weniger das Erklären, denn

[10] Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 130–131.

[11] Es seien nur exemplarisch genannt: Andrea Bornstein, *Two-part Italian Didactic Music. Printed Collections of the Renaissance and Baroque (1521–1744)*, Bologna: UT Orpheus Edizioni, 2004; *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Capraro, David Perez etc.*, Paris: Cousineau Md. Luthier, [5]1797.

[12] Fedele Fenaroli, *Partimenti ossia basso numerato*, Paris: Carli, 1840; Camillo de Nardis, *Partimenti dei Maestri C. Cotumacci, F. Durante [...]*, Mailand: Ricordi, 1954.

[13] Emanuel Aloys Förster, *Emauel Aloys Förster's Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses*, Wien: Artaria, 1818; Paul Vidal und Nadja Boulanger, *A Collection of Given Basses and Melodies*, hg. von Narcis Bonet, Barcelona: Dinsic publications musicals, 2006; Josef Gabriel Rheinberger, *Bassübungen für die Harmonielehre*, hg. von István P. Korody, Vaduz: Carus-Verlag, 2001.

[14] So etwa durch Robert O. Gjerdingen unter http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm (22. 07. 2013), oder auch Giovanni Paisiello, *Regole per bene accompagnare il partimento*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 2008.

[15] Vgl. dazu Johannes Menke, „Implizite Theorie", in: Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Graz 2008*, Saarbrücken: Pfau, 2010, 31–38.

das Zeigen.[16] Medium des Zeigens ist die Anleitung, im besten Fall die „ausdrucksstarke Anleitung" (Sennett),[17] deren Autor sich einfühlsam in die Lage des Schülers zu setzen vermag. Die Qualität einer Anleitung indes lässt sich nicht durch wissenschaftlich-kritische Lektüre beurteilen, sondern primär durch Ausprobieren.[18]

Was geschieht, wenn man einer Anleitung folgt? Im besten Fall erhält man nicht nur reines Wissen, sondern „anregende Werkzeuge"[19] und erwirbt „Materialbewusstsein"[20], um zwei weitere Schlagwörter von Richard Sennett aufzugreifen. ‚Anregende Werkzeuge' fordern heraus und lassen vorher nicht abzusehende Lösungen finden. Eine Sammlung von Satzmodellen, die sich über bestimmten Bass-Sequenzen errichten lassen, wie etwa in Spiridons *Nova Instructio*[21] ist eine anregende Werkzeugsammlung, mit der sich trefflich arbeiten lässt. Der Kompositions-Handwerker verfügt nicht über Superformeln, wie ‚Dominante-Tonika', ‚Quintzug' oder ‚lineare Energie', sondern über möglichst viele Spezialwerkzeuge wie ‚Cadenza doppia', ‚Contrapunto alla zoppa' oder ‚Teufelsmühle', zu denen er ein durchaus liebvolles Verhältnis pflegt. Werkzeuge hat man ‚in der Hand', sie sind auf Standard-Situationen bezogen, die es in der Kunst immer gibt.

‚Materialbewusstsein' heißt grundsätzlich zweierlei: einerseits Standards zu lernen und einzusetzen wissen, andererseits die Veränderbarkeit und damit einhergehend den Widerstand des Materials kennenzulernen. Beim Herstellen macht man zwangsläufig die Erfahrung mit Widerständen und Mehrdeutigkeiten. Gerade die Routine, durch Übung und Wiederholung erworben, hilft, damit umzugehen. Von diesem Blickwinkel aus gesehen, mag manche Kompositionslehre in einem neuen Licht erscheinen: Regeln sind nicht unbedingt als unumstößliche Normen zu sehen, sondern vielmehr als Orientierung für die Produktion gemäß dem herrschenden Geschmack. Es gibt daher keine Regel, die sich im Laufe der Geschichte nicht geändert hätte. Durch Wiederholung zu erwerbende Modelle sind nicht einfach nur Dinge zum Auswendiglernen, sondern zum Weiterentwickeln.

Es läge nahe, hier den Begriff der Kreativität einzubeziehen. Damit ist insofern Vorsicht geboten, als dahinter allzu oft das romantische Klischee des Genies schlummert, der aus verkrusteten Strukturen ausbrechend oder diese gar nicht kennend, nie zuvor Dagewesenes schöpfergleich ins Leben ruft. In Wirklichkeit gibt es eine Welt vor und eine hinter dem Vorhang, die

[16] Vgl. dazu auch Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 240.

[17] Ebd.

[18] Eine meiner eigenen Schlüsselerfahrungen auf diesem Gebiet war, wie sich durch das regelmäßige Spielen von Partimenti nicht nur die improvisatorischen Fähigkeiten, sondern auch das hörende und lesende Erfassen und Begreifen von Musik nachhaltig änderte und, so meine ich, verbesserte.

[19] Vgl. Sennett, *Handwerk* (wie Anm. 1), 259.

[20] Vgl. ebd., 163.

[21] Spiridon a Monte Carmelo, *Nova Instructio pro pulsandis organis spinettis manuchordis etc.*, Bamberg 1670, hg. von Edoardo Bellotti, Nachdruck Colledara: Andromeda, 2003.

wir nicht verwechseln dürfen. Kompositionshandwerk befindet sich immer hinter den Kulissen, hier riecht es nach Schminke, Farbe, Kulissen und Maschinen, nur vor dem Proszenium duftet es nach Genialität und Kreativität.

Auch wenn sich der Handwerker nicht als Genie fühlen muss, darf er auf seine Arbeit stolz sein. Seine Kompetenz gründet auf einem langsamen Reifungsprozess, der sich kontinuierlicher Arbeit verdankt. Dies bestätigen unzählige Künstler-Biographien, oder auch das J. S. Bach zugeschriebene Zitat: „Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können".[22]

Handleitung

Das didaktische Vehikel des Handwerks ist die ‚Handleitung'. Die lateinische Entsprechung dazu ist die *manuductio*. Dieser im klassischen Latein ungebräuchliche Terminus war im 17. und 18. Jahrhundert, wo ein Großteil der wissenschaftlichen Publikationen noch auf Lateinisch verfasst wurde, geradezu ein Modewort; man stößt auf eine Unzahl von ‚Handleitungen': von der Orthographie über die Logik, Chemie, Architektur, Medizin bis eben zur Musik. Von großer Bedeutung für die Musiklehre um 1700 sind die *Manuductio ad organum* des Muffat-Schülers und Salzburger Domorganisten Johann Baptist Samber von 1704 sowie die seinerzeit sehr bekannte *Musikalische Handleitung* des früh verstorbenen Friedrich Erhard Niedt, erschienen zwischen 1700 (1. Teil) und 1721 (Revidierte Fassung des 2. Teils, hrsg. von Johann Mattheson).

Sambers *Manuductio* ist ein umfassendes Lehrbuch, das neben Informationen zur Solmisation und den Kirchentönen detaillierte Ausführungen zur Satzlehre enthält. Niedts *Handleitung* beinhaltet unter anderem eine Generalbasslehre, eine anhand der Quintstiegsequenz demonstrierte Diminutionslehre sowie eine Methodik zur Komposition von Suitensätzen auf der Grundlage eines typischen Basses, der allen Sätzen zugrundegelegt wird.

Beide Werke sind praxis-, oder besser gesagt produktionsorientiert, sie wollen handwerkliches Know-How vermitteln. Theoriebildung im Sinne der Ableitung von Axiomen, Thesen oder allgemeinen Grundsätzen jedweder Art findet kaum statt.

Handleitungen in diesem Sinn gibt es schon lange: Schon im Mittelalter löst sich die Satzlehre von der spekulativen Musiktheorie ab und emanzipiert sich zu einer eigenständigen Disziplin:[23] Die *Musica enchiriadis*, wörtlich ‚handbüchliche Musik' ist genauso eine Handleitung wie die Organumtraktate, die berühmte Guidonische Hand, die den Sitz der Solmisationssilben im

[22] Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802, hg. von Josef Müller-Blattau, Nachdruck Kassel und Basel: Bärenreiter, [4]1950, 45.

[23] Über die Bedingungen und Umstände der Herausbildung einer praxisorientierten Musiklehre: Max Haas, „Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandis bis Franco", in: Frieder Zaminer (Hg.), *Geschichte der Musiktheorie. Bd. 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 89–158.

Tonsystem veranschaulicht, die Diskantlehren und Kontrapunktuslehren und später die Generalbasslehren, in denen Komposition schließlich im wahrsten Sinn des Wortes greifbar gemacht wird: Nicht umsonst ist im deutschsprachigen Raum um 1700 meist nicht von Akkorden oder Klängen, sondern von „Grieffen" die Rede.[24]

Satzlehre

Die Historische Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis[25] knüpft an diese handwerkliche Tradition an. Das Fach heißt bewusst nicht ‚Historische Musiktheorie', obwohl es um diese im weitesten Sinne natürlich auch geht. Als Pflichtfach für ausführende Musiker geht es der Historischen Satzlehre vor allem um die Vermittlung verschiedener historischer Kompositionstechniken, um Stilsicherheit und Souveränität im Umgang mit Notentexten und den analytisch-reflektierenden Umgang mit Musik.

Nach Carl Dahlhaus werden oft drei Traditionen der Musiktheorie unterschieden: Die theoretisch-spekulative, die praktisch-regulative und die reflektierend-analytische.[26] Wie sind unsere Überlegungen zu einer handwerklichen ‚Historischen Satzlehre' hier einzuordnen? Um Sphärenharmonie und Monochordaufteilung geht es uns nicht oder wenn, dann nur am Rande. Uns interessieren Anleitungen und nicht Regeln. Und analysieren wollen wir nicht um der Analyse selbst willen, sondern aus einem entweder künstlerischen (Aufführungspraxis) oder hermeneutischen (Ästhetik) Interesse heraus.

Obwohl sich Historische Satzlehre den Dahlhaus'schen Kriterien somit zu entziehen scheint, findet Theoriebildung in ihr sehr wohl statt:

1. Explizit formulierte historische Theorien werden erforscht und angewandt.
2. Die Historizität und damit Relativität von Systematiken und Regeln wird reflektiert.
3. Die manchmal implizite Systematik oder implizite Theorie[27] historischer Lehrbücher wird freigelegt.
4. Die in der überlieferten musikalischen Praxis implizit enthaltene Theorie wird entfaltet.

Die Historische Satzlehre führt nicht nur zu einer ihr eigenen Theoriebildung, sie hat auch ein dezidiert wissenschaftliches Interesse: Historische

[24] So etwa bei Georg Muffat: *Regulae concentuum partiturae*, [1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna und Rom: Associazione clavicembalista bolognese, 1991, 1.

[25] Grundsätzlich zum Konzept und zur Geschichte des Faches: Markus Jans, „Zur Idee und Praxis der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis", *BJbHM* 32 (2008), 165–174.

[26] So etwa Thomas Christensen in der Einführung zu ders. (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, ²2011, 16.

[27] Wie etwa in Emanuel Aloys Försters *Practischen Beyspielen* oder Paul Vidals *Collection of Given Basses and Melodies*, vgl. dazu Anm. 13.

Satzlehre ist die historische Wissenschaft vom Kompositionshandwerk, die ihre Erkenntnisse gewinnt, indem sie nicht nur die Resultate dieses Kompositionshandwerks untersucht, sondern es auch selbst betreibt. Sie hat zugleich ein hermeneutisches Interesse am musikalischen Produkt, verstanden als ein hergestelltes ästhetisches und historisches Objekt.[28]

Der Philosoph Gilles Deleuze unterscheidet eine technische und eine ästhetische Kompositionsebene: Die technische sei die Arbeit am Material, die ästhetische die an der Empfindung.[29] Das Verhältnis der beiden ändere sich im historischen Verlauf. Historische Satzlehre beschäftigt sich genau mit dieser Frage, indem sie sich selbst dem historischen Material der Komposition aussetzt. Sie gleicht damit in gewisser Weise der experimentellen Archäologie: Das Motto eines französischen Projekts, in dem eine Burg mit mittelalterlichen Methoden gebaut wird lautet: „Bauen um zu verstehen"[30], das Motto unseres Faches wäre demzufolge „Komponieren, um zu verstehen".

In diesem umfassenden Sinn der vierfachen Theoriebildung, des Verstehens durch kompositorisches Handeln, und des auf diesem Hintergrund stattfindenden Analysierens ist Historische Satzlehre mehr als ein Handwerk, sie ist eine „Theorie der Alten Musik" wie unser Master-Studiengang deshalb zu Recht heißt. Mehr noch: Sie teilt ihr Erkenntnisinteresse in Bezug auf die Geschichte und Theorie der Komposition sowie die Musikproduktion selbst mit der historischen Musikwissenschaft, von der sie sich methodisch wie institutionell gleichwohl unterscheidet.

Period Composition

Man scheut instinktiv davor zurück, Kompositionsstudien, die im Rahmen des Satzlehre-Unterrichts entstehen als Kompositionen zu bezeichnen. Zu emphatisch und aufgeladen scheint der Kompositionsbegriff zu sein. Sieht man die Komposition aber im Sinne der lateinischen Ethymologie als *com-positio*, dann fällt zum einen die bereits kritisierte Opposition zur Improvisation weg als auch der genialische und werkästhetische Bombast. In der Geographie gibt es Hügel und 8000er, in der Komposition gibt es Arbeiten von Studierenden und die *Kunst der Fuge*.

Sinn und Zweck der Komposition im Unterricht ist mannigfaltig: Kompositorische Kompetenz ist Bedingung für gelungenes Generalbassspiel, Ensemblespiel, Fehlererkennung in Editionen, Verwendung von Musica ficta, Diminution, Improvisation. Sie fördert das Verstehen, die Souveränität im Umgang mit Notentexten, das Stilbewusstsein, das Materialbewusstsein.

[28] Im Gegensatz etwa zu manchen Tendenzen der Autonomieästhetik und einer Werkbetrachtung, in der ein Werk den ontologischen Status eines Organismus und eine bis ins Detail zwingend notwendige Gestaltung aufweist, geht ein handwerklicher Ansatz eher von der Kontingenz des Werkes aus.

[29] Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 228.

[30] http://www.guedelon.fr/de (22.07.2013).

Die für Studierende oftmals stärkste Erfahrung ist, nicht mit gegebenen Notentexten zu arbeiten, sondern selbst welche zu produzieren. Es ist diese Erfahrung, die Perspektive des Komponisten einzunehmen, die auch das Selbstverständnis des Interpreten nachhaltig prägen kann.

Komposition kann nicht losgelöst von bestimmten stilistischen Kontexten betrieben werden. Wie Peter Schubert jüngst anhand der Renaissance gezeigt hat, spielt der Aspekt des Kopierens von *loci communes* in der Literatur wie in der Musik tatsächlich eine grosse Rolle.[31] Der dafür oft verwendete Begriff Stilkopie möchte genau dies zum Ausdruck bringen, ist aber unglücklich, da im Wortteil ‚Kopie' die ästhetische Kompositionsebene nicht genügend berücksichtigt. Die „Arbeit an der Empfindung", um die Formulierung von Deleuze aufzugreifen, findet in jeder Komposition statt, selbst in einer Etüde, weil das Material immer mit Empfindung aufgeladen ist. Als Bezeichnung für stilgebundene Komposition verwendet der Barockoboist Bruce Haynes den Terminus *Period Composition*, die definiert ist als „a copy, not based on any specific original, that is so stylistically consistent that experts cannot discover anachronisms or inconsistencies in it; a correctly attributed ‚fake'".[32]

Sein Ziel ist es, dem Vorbild des Barockzeitalters zu folgen und die Grenze zwischen Komponist und Interpret durchlässiger zu machen. Bruce Haynes möchte nicht „Cover bands"[33] auf der Bühne sehen, sondern souveräne Musiker, die möglichst auf Augenhöhe historische Notentexte zu ihrer eigenen Musik machen und kompetent genug sind, Musik nicht nur zu reproduzieren, sondern auch zu produzieren.

Kleine Einblicke in die Musikproduktion sollen die folgenden Beispiele aus dem Satzlehreunterricht geben. Da Komposition nur in bestimmten Phasen der Planung visionär und kreativ ist und kompositorische Arbeit vor allem darin besteht, sich handwerklich mit der Lösung von Detailproblemen zu befassen, soll es hier nur um die handwerkliche Durchdringung ausgewählter Einzelaspekte einer bestimmten Stilistik gehen. Selbstverständlich erstellen die Studierenden aber auch größere Arbeiten in allen möglichen Stilen.

Arbeit mit gegebenen Bässen

Komposition ist keine *creatio ex nihilo*. Mit gegebenem Material zu arbeiten gehört zu den grundlegenden Arbeitstechniken nicht nur der Kompositionsausbildung sondern auch der Kompositionspraxis; es sei nur an die zahlreichen Variations-, Ostinato-, Parodie-, Instrumentations- und Zitattechniken erinnert.

Arbeit mit einem gegebenen Bass liegt im Generalbasszeitalter auf der Hand. Gegeben sei der Bass einer Triosonate von Arcangelo Corelli – einem Reper-

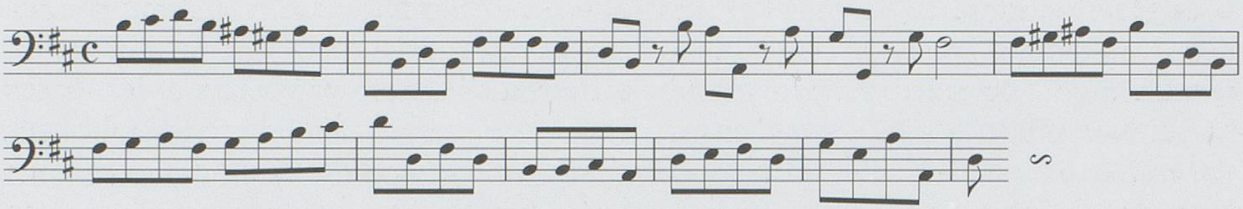
[31] Peter Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance", in: Russell E. Murray u.a. (Hgg.), *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 2010, 161–192, 169.

[32] Bruce Haynes, *The End of Early Music*, Oxford und New York: Oxford University Press, 2007, 210.

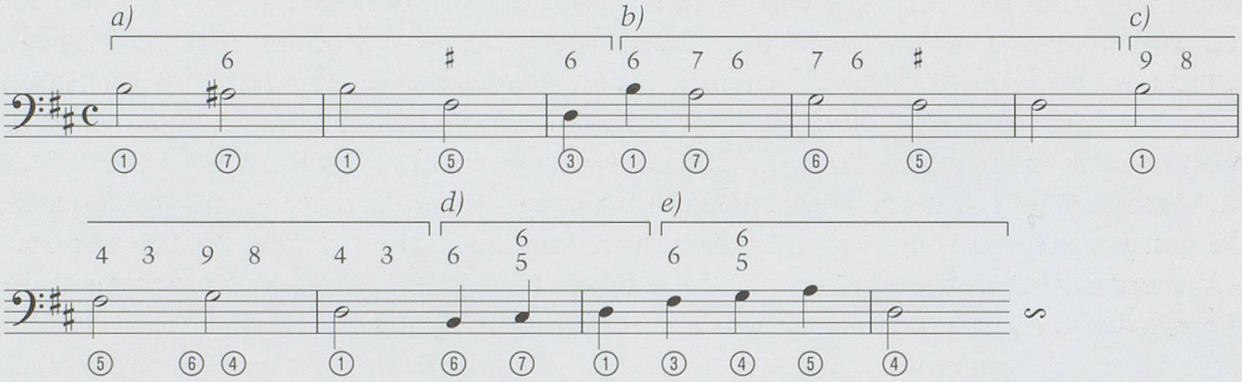
[33] Haynes, *End of Early Music* (wie Anm. 32), 203.

toire, welches bis weit ins 18. Jahrhundert als musterhaft und nachahmenswert beurteilt wurde. Die Konzeption des Basses ist die Basis (ganz wörtlich) der Komposition und daher zunächst einmal gründlich zu studieren.

Bsp. 1: Arcangelo Corelli, *Triosonate* op. II/8, I. Preludio, Adagio, T. 1–9 (Bass)



Bsp. 2: Gerüst und Analyse des Basses von Corelli



Der Achtelbass ist die Diminution eines Gerüsts von harmonietragenden Tönen, die meistens auf den betonten Zeiten liegen (Bsp. 2). Diese Töne sind nicht isolierte Einzeltöne, sondern sie gruppieren sich zu Segmenten von drei bis vier Tönen, die jeweils nach einem bestimmten Muster gebildet sind bzw. einem Modell folgen:

Segment a): Eröffnungsformel
Segment b): Absteigendes Tetrachord
Segment c): Quartfallsequenz
Segment d): Dreitonskala aufwärts
Segment e): Dreitonskala aufwärts + Kadenz

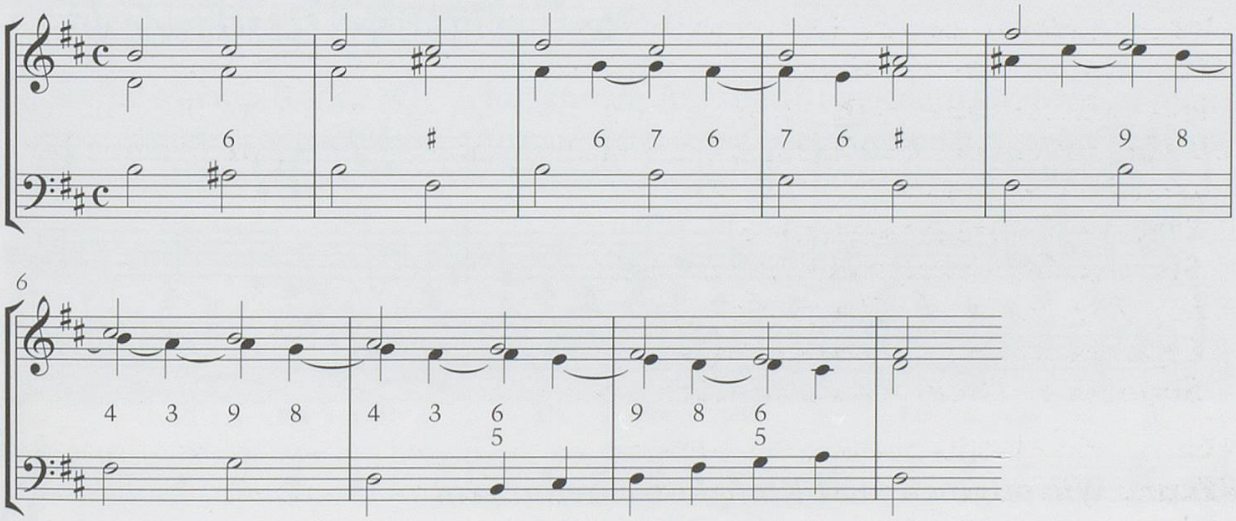
Um zu einer stiltypischen Bezifferung zu gelangen, muss die Kenntnis der Oktavregel sowie der gängigen Eröffnungs-, Sequenz- und Kadenzmodelle vorausgesetzt werden.[34] In unserem Beispiel, in dem die Oktavregel-Skalenstufen

[34] Eine Darstellung hiervon kann in diesem Rahmen nicht erfolgen. Darstellungen der gängigen Bassmodelle finden sich in den zeitgenössischen Quellen zuhauf. Die Oktavregel wird zwar erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts explizit formuliert, ist aber zu verstehen als das durch das Aufkommen des Denkens in Dur und Moll provozierte überfällige Resultat einer schon länger andauernden Entwicklung. Vgl. hierzu Markus Jans, „Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave", in: Thomas Christensen (Hg.), *Towards Tonality. Aspekts of Baroque Music Theory*, Leuven: Leuven University Press, 2007 (Collected Writings of the Orpheus Institute 6), 119–143 und Ludwig Holtmeier, „Implizite Theorie. Zum Akkordbegriff der italienischen Generalbass-Tradition", *BJbHM 31* (2007), 149–170.

als umkreiste arabische Ziffern unter den Noten stehen, wird deutlich, dass die stets älteren Modelle mit der neueren Oktavregel nicht unbedingt in Konflikt geraten müssen, sondern eine bestimmte Ausprägung derselben, etwa mit 9-8 und 4-3-Vorhalten, darstellen.[35]

Die Bezifferung beschreibt zwar eine Akkordfolge, jede Akkordfolge ist aber gleichzeitig auch das Gefüge horizontaler Stimmen und konstituiert sich geradezu durch diese. Schreibt man über dem Gerüstbass gemäß der Bezifferung zwei Oberstimmen, so ergibt sich ein dreistimmiger Satz, der durch die dissonanten Synkopenbildungen eine gewisse rhythmische Auflockerung aufweist, welche den Satz nicht nur klanglich bereichert, sondern ihm auch eine quasi polyphone Transparenz verleiht. Es wird evident, dass in Takt 5 in den beiden Oberstimmen eine Dissonanzenkette startet (je nach Anordnung als 2-3- oder 7-6-Kette) und mit unterschiedlichen Bassunterlegungen zielsicher in die Kadenz führt. Führt man diese Dissonanzenkette konsequent durch, ergibt sich ein 9-8-Vorhalt in Takt 8, der in unserer ersten Bezifferung noch nicht vorgesehen war. Die nun naheliegende Idee, einen Satz von vornherein von den Oberstimmen her zu konzipieren soll im Folgenden verfolgt werden. Es bleibt dabei festzuhalten, dass damit das Bassfundament nicht etwa in Frage gestellt würde; vielmehr konstituieren ab Takt 5 beide Komponenten, Oberstimmenpaar und Bass, den dreistimmigen Satz und verleihen ihm in ihrem Zusammenspiel seine individuelle Ausprägung.

Bsp. 3: Dreistimmiger Satz über dem Gerüstsatz des Basses von Corelli



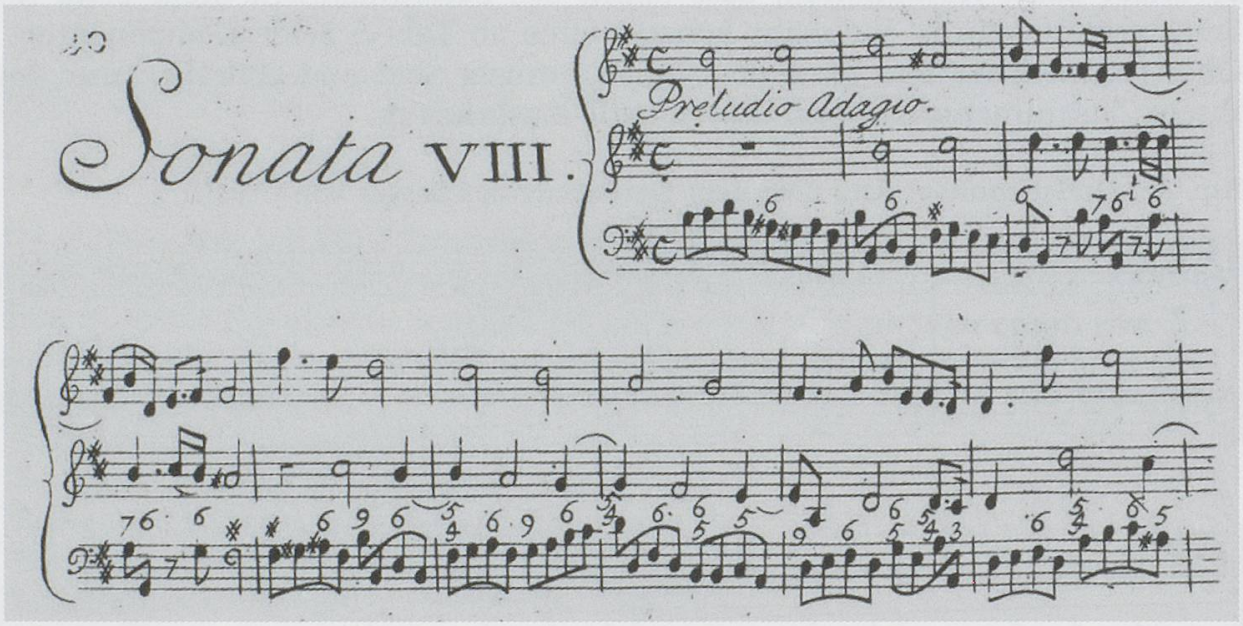
Die bisherigen Arbeitsschritte sind zugleich ein Nachvollzug oder der Versuch einer Rekonstruktion der Kompositionsentscheidungen Corellis, da wir zu einem Resultat gelangen, von dem sich der Corellische Satz in nur wenigen, aber für die Wirkung wichtigen Details unterscheidet. Die Koinzidenz des

[35] In fast allen Lehrbüchern des 18. Jahrhunderts herrscht Konsens darüber, dass die dritte und siebte Stufe notwendigerweise, die zweite und sechste Stufe bei darauf folgendem schrittweisen Bass die Sexte tragen müssen. Dies ist in unserem Beispiel der Fall.

eigenen Versuches mit der Originalkomposition ist kein didaktischer Trick, sondern hat ihren Grund in der ausgefeilten und zugleich standardisierten Musiksprache Corellis, bei der sich eine Stimme fast zwangsläufig aus der anderen ergibt.

Abgesehen von den wenigen Diminutionen, die sich vor allem in Kadenznähe befinden, sind folgende Unterschiede festzuhalten: Corelli lässt die Oberstimmen am Anfang imitieren, was zu einer Stimmkreuzung in den Takten 3–4 führt. Die Pause der zweiten Violine in Takt 5 ist ein Kunstgriff, der die Spannung vor der unmittelbar danach einsetzenden Dissonanzenkette erhöht. Ab Takt 8 versucht der Komponist einen Ausgleich zur tiefen Lage der Oberstimmen zu finden, indem er Takt 8 auf die dritte Zählzeit die erste Violine Töne aus einer noch weiter höher liegenden virtuellen Stimme heranziehen lässt. Die latente Zweistimmigkeit in der ersten Violine bereitet den Registerwechsel vor, der sich in Takt 9 anschließt.

Bsp. 4: Corellis Komposition op. II/8: Beginn des ersten Satzes in der Ausgabe von John Pepusch, London 1740



Exkurs: Wie originell sind Klangfortschreitungen?

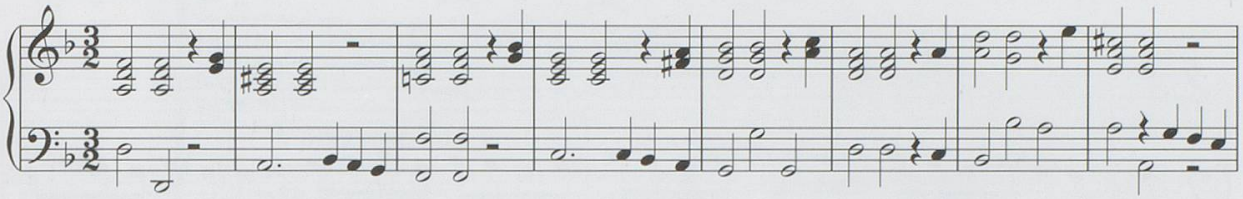
Für viele Studierende ist es eine irritierende Erfahrung, wie groß der Anteil des Präformierten ist. Zur Irritation gehört das Paradox, dass Klangfortschreitungen[36] einerseits einen starken Wiedererkennungseffekt haben und damit

[36] Ich ziehe diesen Begriff demjenigen etwa der ‚Akkordfolge' oder dergleichen vor, da in der ‚Klangfortschreitung' zum einen das Zusammenspiel von vertikalen und horizontalen Kräften besser aufgehoben ist und zum anderen die historische Dimension der Fortschreitungen (Klangschrittlehre) impliziert ist. Vgl. Markus Jans, „Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts", *BJbHM* 10 (1986), 101–120.

Individualität herzustellen vermögen und andererseits in allen möglichen Kontexten und Ausformungen ständig und überall wiederkehren.

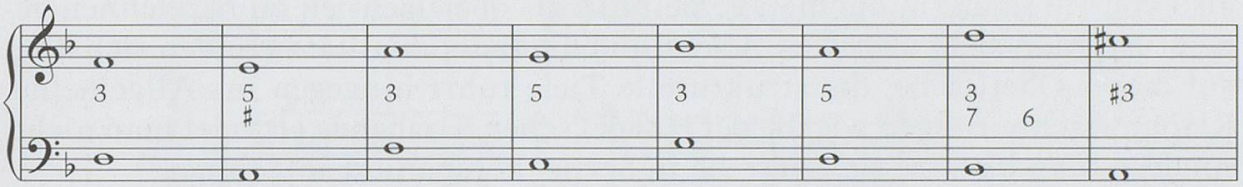
Händels berühmte Sarabande d-Moll etwa ist ein Stück, das sich unmittelbar einprägt und dessen Klangfortschreitungen gut wiedererkennbar sind:[37]

Bsp. 5: Georg Friedrich Händel, *Suite Nr. 4 d-Moll* (HWV 437), III. Sarabande, T. 1–8



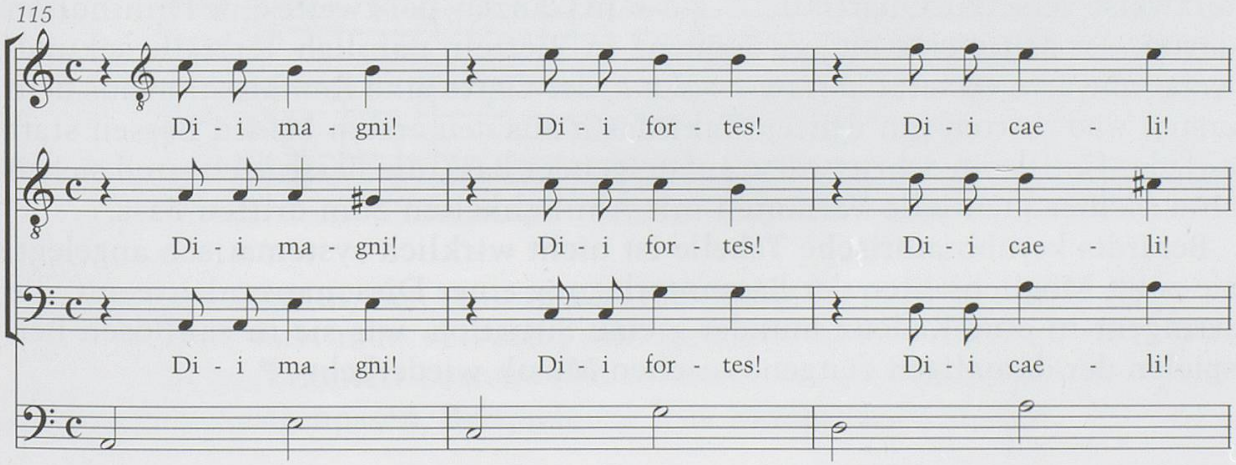
Händel verwendet hier eine bereits im 17. Jahrhundert beliebte Klangfortschreitung: Im Bass wird ein Quartfall zuerst eine Terz, dann eine Sekunde nach oben verschoben und schließt mit einer phrygischen, tenorisierenden Kadenz. Die Oberstimme folgt in Bezug zum Bass einem Terz-Quint-Muster.

Bsp. 6: Gerüstsatz der Sarabande von Händel



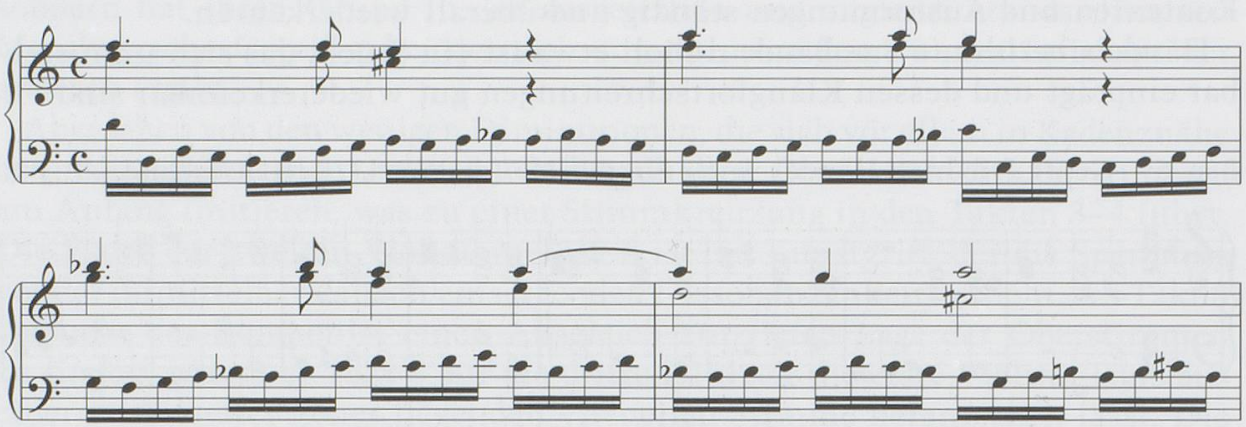
Dasselbe Muster finden wir in folgendem Ausschnitt aus dem Oratorium *Jonas* von Giacomo Carissimi (allerdings ohne anschließende phrygische Kadenz) sowie in diminuierter Form in einer Triosonate von Arcangelo Corelli:

Bsp. 7: Giacomo Carissimi, *Jonas*, VII. Chor der Matrosen, T. 115–117



[37] Wer jemals Stanley Kubricks Film *Barry Lyndon* gesehen hat, weiß dass man sich kaum dem Sog dieser Musik entziehen kann, selbst wenn sie zigmal wiederholt und in einer für den heutigen Geschmack schwer erträglichen Interpretation eingespielt wird.

Bsp. 8: Arcangelo Corelli, *Triosonate* op. IV/8, II. Allemanda, Allegro, T. 1–4



Carissimi und Corelli benutzen statt des Quartfalls den Quintstieg (mit denselben Tönen als Resultat), ansonsten bleibt die Progression, auch in Hinblick auf die Führung der Außenstimmen in abwechselnden Terzen und Quinten, dieselbe. Die Unterschiede rühren von der rhythmischen und metrischen Gestaltung her, von den Dissonanzen (bei Carissimi), der Motivik und den Diminutionen, also von Parametern, die man gemeinhin als oberflächlich zu bezeichnen geneigt ist. Man sieht aber: Der Affekt und die Individualität befinden sich hier, auf dieser Oberfläche, die strukturelle Tiefe führt hingegen ins Allgemeine. Klangfortschreitungen wie die der Händel'schen Sarabande erfindet man nicht, sondern man benutzt sie, setzt sie in Szene, komponiert mit ihnen.[38]

Dissonanzketten in den Oberstimmen

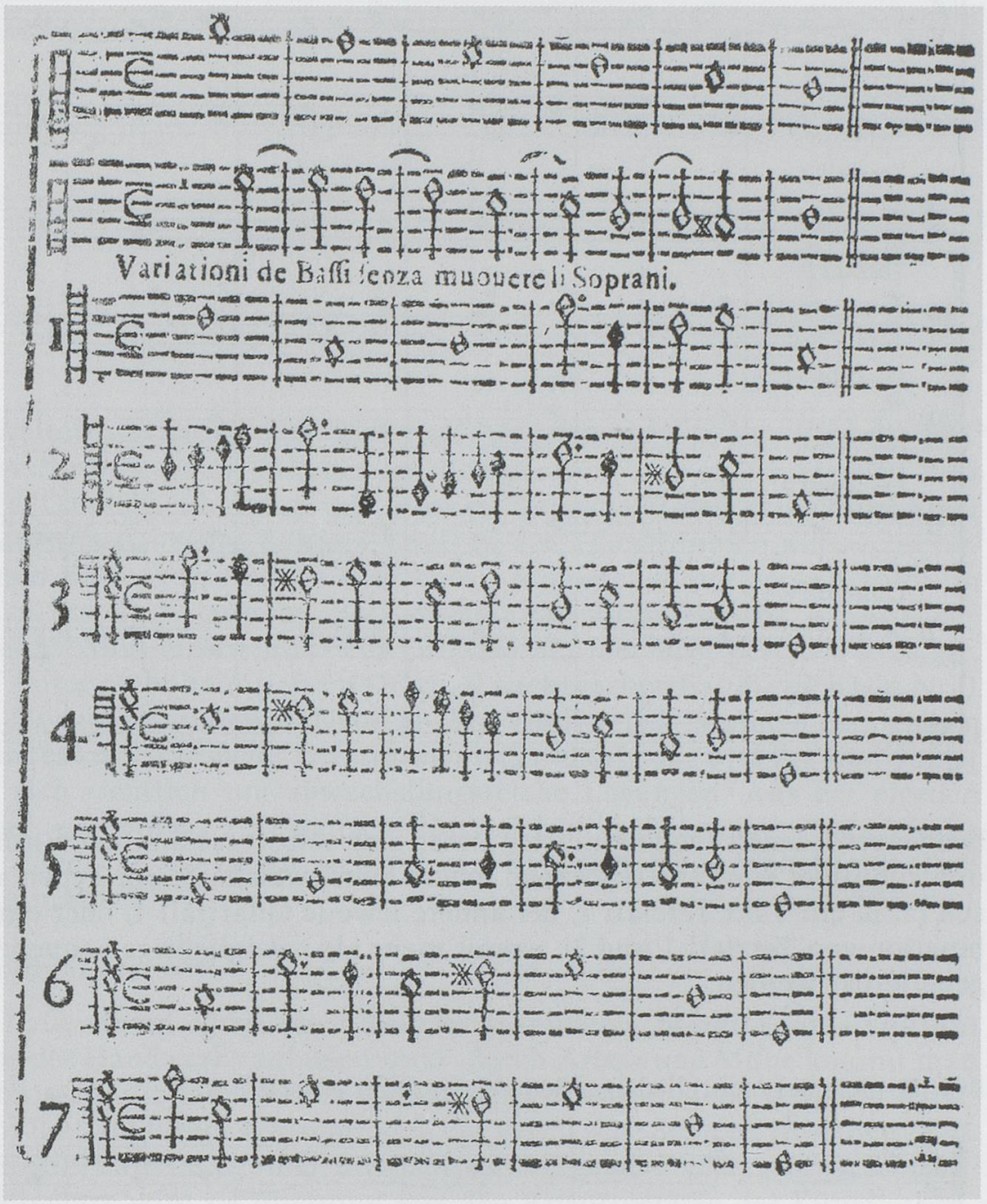
In seinen *Documenti armonici* gibt Angelo Berardi, ohne dies zu kommentieren, sieben verschiedene Bässe unter einer Kette von 2-3-Dissonanzen in den Oberstimmen („Variationi de Bassi senza muovere li Soprani", s. Bsp. 9). Der erste Bass ist eine aus dem Pachelbel-Kanon wohlbekannte Sequenz, nämlich terzweise versetzte Quartfälle: *c'-g-a-e'* in Ganzen, der zweite eine Diminution davon, der dritte eine andere Sequenz in Vierteln nämlich Terzfälle sekundweise abwärts versetzt: *a-fis-g-e-f-d-e-c*, der vierte eine Kombination aus dem ersten und dritten (im dritten Takt das *a* aus den ersten beiden Bässen statt *e-f*), der fünfte ein schrittweise aufsteigender Bass, die Bässe sechs und sieben sind nichtsequentielle Varianten mit Ähnlichkeiten zum dritten Bass.

Berardis kombinatorische Tabelle ist nicht wirklich systematisch angelegt, sie zeigt Möglichkeiten der Bassunterlegung einer Dissonanzenkette auf, die stringent in eine Kadenz mündet – eine Situation, wie sie in zahllosen Beispielen der damaligen zeitgenössischen Musik wiederkehrt.[39]

[38] Damit ist nicht ausgeschlossen, dass auch individuelle Klangfortschreitungen generiert werden können. Aber selbst in der Spätromantik, wo die zentrifugalen Kräfte der tonalen Harmonik spürbar zunehmen, bewegt sich diese stets zwischen Modellhaftigkeit und Individualisierung.

[39] Bei Anton Bruckner erlebt diese Technik eine ungeahnte Renaissance, man denke etwa an die ersten 24 Takte seiner siebten Sinfonie.

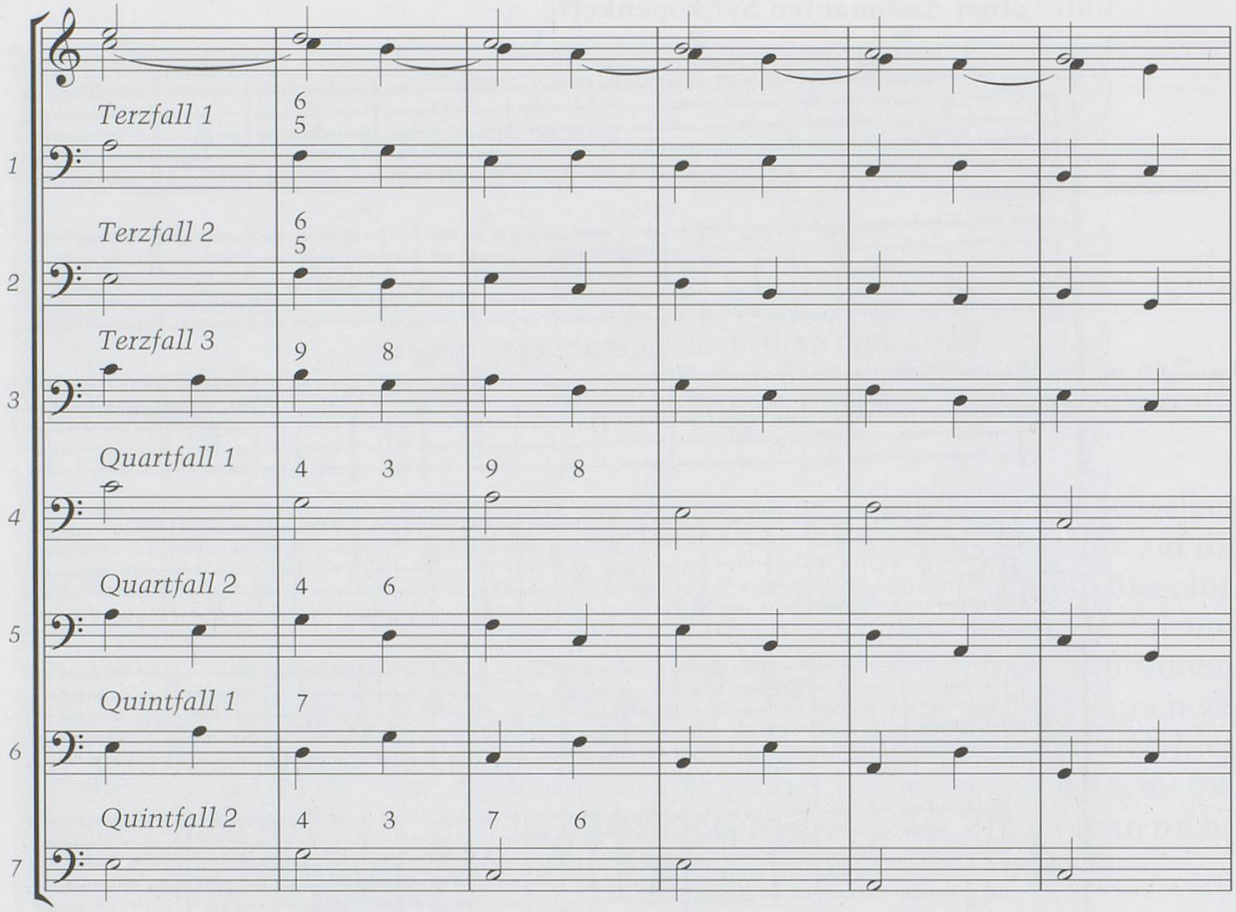
Bsp. 9: Angelo Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687), 154: Verschiedene Bässe unter einer dissonanten Synkopenkette



Es erscheint legitim, den Ansatz Berardis heute aufzugreifen und dergestalt fortzuführen, dass man versucht, alle gängigen Bass-Sequenzen zu unterlegen.[40] Dies funktioniert bestens und es lassen sich, insbesondere bei Corelli und seinen Zeitgenossen, Beispiele für jede Kombination finden.

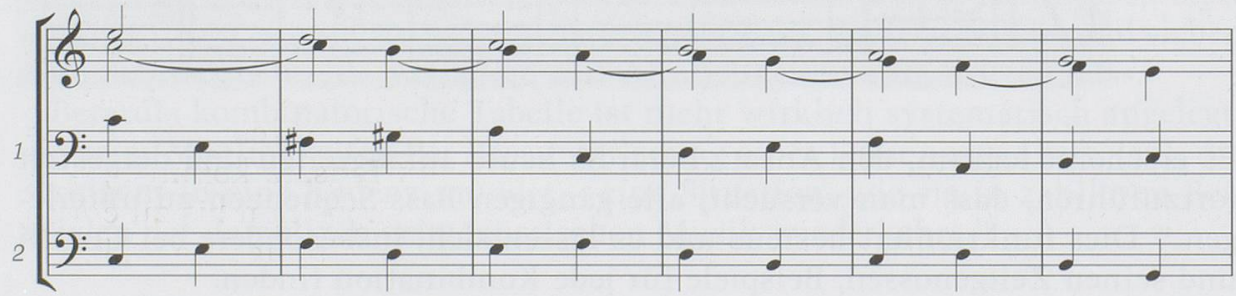
[40] Zur historischen Systematik der Sequenz vgl. Johannes Menke, „Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600", in: Clemens Gadenstätter und Christian Utz (Hgg.), *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken: Pfau, 2009 (musik.theorien der gegenwart 3), 87–111.

Bsp. 10: Mögliche Bass-Sequenzen unter der 2-3-Kette



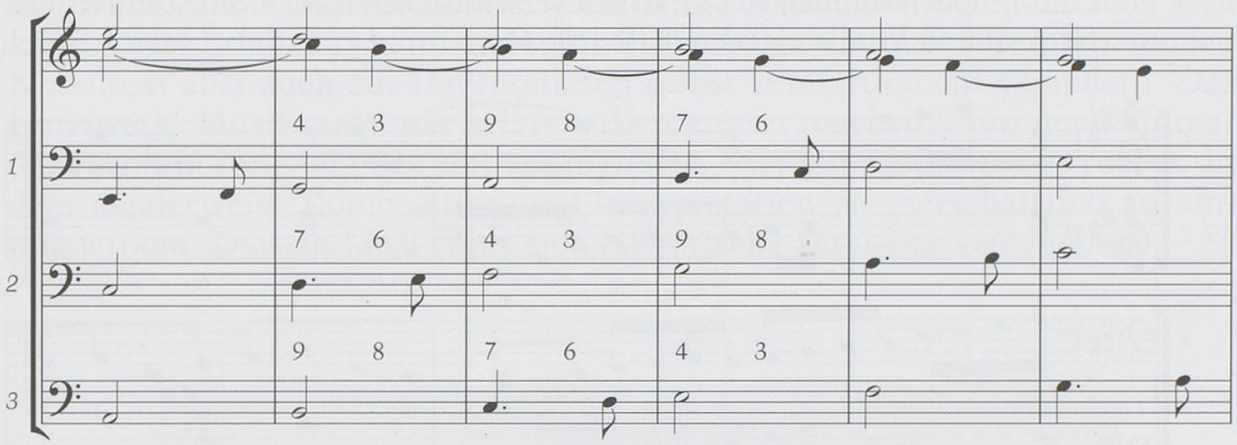
Die verschiedenen Sequenzmuster lassen sich selbstverständlich diminuieren und vor allem kombinieren, etwa, indem man zwischen zwei Typen abwechselt (z. B. ein Takt Terzfall 1, der andere jeweils Quartfall 1, oder eine Kombination von Terzfall 1 und 2), womit mehr als zweigliedrige Sequenzmuster generierbar werden:

Bsp. 11: Beispiel mehrgliedriger Sequenzen unter einer 2-3-Kette



Was die schrittweise aufsteigenden Bässe anbelangt, hat Berardi tatsächlich alle Möglichkeiten ausgeschöpft, da die mit einem anderen Ton startenden Versionen notwendigerweise nur phasenverschobene Versetzungen der von ihm gegebenen Kombination sind:

Bsp. 12: Mögliche schrittweise aufsteigende Bässe unter der 2-3-Kette



Diese ‚Werkzeuge' lassen sich nun trefflich einsetzen, indem man die Originaloberstimmen einer bestehenden Komposition mit einem eigenen Bass unterlegt. Das folgende Beispiel (s. nächste Seite) zeigt den Ausschnitt einer Triosonate von Giovanni Battista Vitali in den Oberstimmen mit sechs verschiedenen Bässen: Die ersten fünf haben Studierende der Scola Cantorum Basiliensis erstellt,[41] der letzte Bass stammt von Vitali. Bass Nr. 3 weist eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Original auf (der Rest der Arbeit zeigte, dass der Autor nicht heimlich im Original nachgesehen hatte), die Bässe Nr. 1 und Nr. 5 weichen erheblich davon ab. Bei Vitali selbst kommen dergleichen Dissonanzenketten in den Oberstimmen sehr häufig vor und der Komponist bemüht sich sichtlich um abwechslungsreiche Lösungen. Aus der eigenen Erfahrung, einen Bass zu ergänzen, lässt sich nun diskutieren, was Vitalis Lösung ausmacht, es lassen sich mithin Kriterien für seinen Personalstil ausfindig machen.

„*Labor omnia vincit*"[42]

Wiewohl aus einem agrarischen Kontext stammend, bringt Vergils Diktum das Ethos des Handwerks auf den Punkt: durch Arbeit und Mühe kommt man zu Ergebnissen, die man vorher vielleicht nicht für möglich gehalten hätte. Giovanni Battista Piranesi machte sich die Vergil'sche Sentenz in seinen *Lapides Capitolini* zum Leitspruch, um damit sein eigenes Ethos zu umschreiben; auf der Vignette wird sie umrahmt von den Arbeitsgeräten des Künstlers.[43]

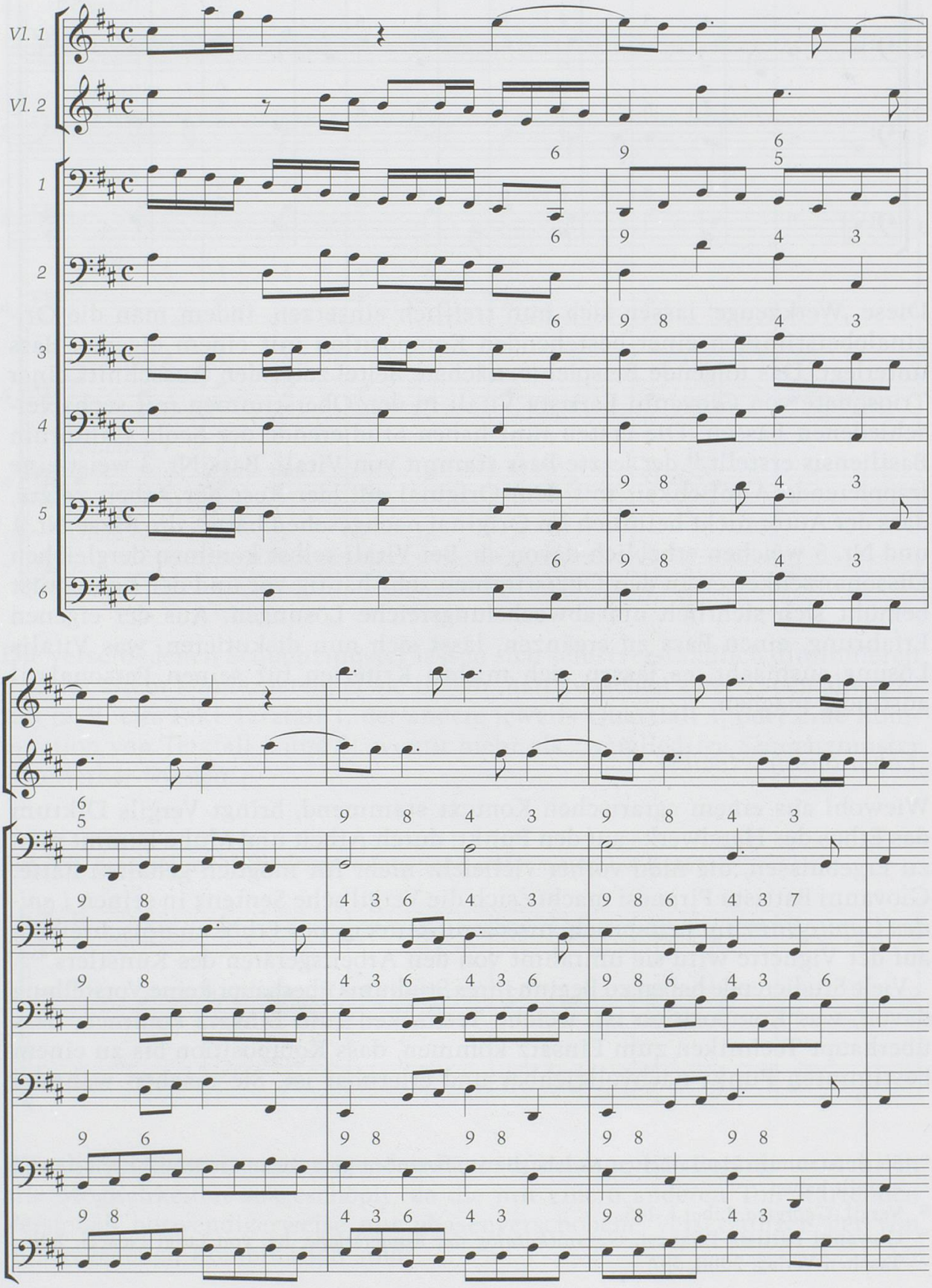
Viele Studierende haben zu Beginn ihres Studiums überhaupt keine Vorstellung davon, was Komposition ist, welche Techniken zum Einsatz kommen, dass überhaupt Techniken zum Einsatz kommen, dass Komposition bis zu einem bestimmten Punkt nachvollziehbar und erlernbar ist. Sie machen während

[41] Sie entstammen Hausarbeiten, welche die Studierenden im zweiten Studienjahr selbständig erstellt haben.

[42] Vergil, *Georgica*, Liber I, 145.

[43] Giovanni Battista Piranesi, *Gesamtkatalog der Kupferstiche*, hg. von Luigi Ficacci, Köln: Taschen Verlag, 2000, 387.

Bsp. 13: Giovanni Battista Vitali, *Sonata da chiesa op. 9. Sonata prima*, Allegro, T. 12–17: Oberstimmen von Vitali mit verschiedenen Bässen von Studierenden (Nr. 1–5) und Vitalis eigenem Bass (Nr. 6)



ihres Studiums die Erfahrung, wie packend, wie kniffelig, wie mühselig, aber manchmal auch wie verblüffend einfach die Arbeit des Komponierens sein kann. Diese Erfahrung kann und sollte ihr Verhältnis zum zu interpretierenden Notentext aber auch zur Interpretation selbst von Grund auf verändern. Das Handwerk, Musik um ihrer selbst willen gut zu machen – um noch einmal die Formulierung von Sennett aufzugreifen – ist ein produktiver Prozess, in dem idealerweise Komposition und Interpretation partnerschaftlich zusammenwirken. Diesem Ideal fühlt sich Historische Satzlehre verpflichtet.

Abb. 1: Giovanni Battista Piranesi, Vignette zu den *Lapides Capitolini* (1762).