

Ein halbes Jahrhundert Schola Cantorum Basiliensis

Autor(en): Peter Reidemeister

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1983

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/413d0262-273d-40c5-a354-644228ec8f1b>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

PETER REIDEMEISTER

Ein halbes Jahrhundert Schola Cantorum Basiliensis

An der Basler Musik-Akademie galt es 1983, ihrem «Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik», der Schola Cantorum Basiliensis (SCB), aus Anlass ihres 50jährigen Bestehens ein Geburtstagsfest zu bereiten und ihre Gründer, vorab Dr. Paul Sacher, gebührend zu feiern. Was heute in den Musikzentren rund um die Welt nicht mehr wegzudenken ist, nämlich das Musizieren alter Musik «auf alten Instrumenten», wurde in unserer Stadt durch den Weitblick einiger Musiker schon vor einem halben Jahrhundert in Bewegung gebracht.

Diese Art des Zugangs zum musikalischen Repertoire früherer Zeiten mit den klanglichen Mitteln, den praktischen Traditionen und dem geistigen Hintergrund, dem die jeweilige Musik entstammt, nennen wir heute am liebsten, weil am wenigsten einengend, «historische Musikpraxis». Das Betonen der alten Instrumente lässt dagegen fälschlicherweise die menschliche Stimme und damit die gesamte Vokalmusik in den Hintergrund treten – und dann bleibt von der alten Musik zweifellos weniger übrig als die Hälfte. Und ausserdem ist die *spezielle Art*, mit den alten Instrumenten *Musik zu machen*, viel entscheidender als die Tatsache, dass die Instrumente alt sind.

Neuer Zugang zur alten Musik

Der damaligen Gründung eines Spezialinstituts für historische Musikpraxis in Basel lag der Gedanke zugrunde, dass nur auf der Basis

wissenschaftlicher Forschung ein weiteres profundes Eindringen in die Praxis der alten Musik möglich sei. «Solche Erwägungen führen zur Einsicht, dass die dauernde Zusammenarbeit von Künstler und Wissenschaftler notwendig ist, um Resultate zu zeitigen, welche überpersönlichen und bleibenden Wert beanspruchen können», heisst es in dem Gründungsmanifest von 1933¹. Diese Auffassung setzte durchaus neue Akzente. Die Aufwertung «alter Musik» im 19. Jahrhundert – den Generationen bis dahin war eigentlich nur die jeweils zeitgenössische Musik im Bewusstsein – hatte unter ganz anderen Aspekten begonnen. Der damals 20jährige Felix Mendelssohn dirigierte bei der Aufführung der wiederentdeckten Bachschen Matthäus-Passion im Jahre 1829 den Chor der Berliner Sing-Akademie, der um ein Vielfaches grösser war als jener, der dem Komponisten 100 Jahre vorher zur Verfügung gestanden hatte, die Instrumentation wurde z.T. geändert, zahlreiche Arien weggelassen: Es war selbstverständlich, das Werk dem eigenen Geschmack und den eigenen Hörgewohnheiten anzupassen. Auch für die Musiktheoretiker Fétis (in Brüssel) oder Kiesewetter (in Wien), die um 1830 «historische» Hauskonzerte veranstalteten, war es keine Frage, dass mit dem Instrumentarium und der Spielweise der eigenen Zeit musiziert wurde. Das Interesse des 19. Jahrhunderts an alter Musik galt in erster Linie dem alten Werk, d.h. der Komposition. In der Folge war die Wiederbelebung alter

Musik eine Sache der Musikwissenschaft. Von 1850 an erschien die Bach-Gesamtausgabe, und zahlreiche andere folgten; von ca. 1900 an begannen mehr und mehr musikwissenschaftliche Publikationen, sich mit aufführungspraktischen Fragen zu befassen, und nur zwei Jahre vor der Schola-Gründung in Basel wurden die berühmten und weit verbreiteten Bücher von Arnold Schering («Aufführungspraxis alter Musik», Leipzig 1931) und Robert Haas («Aufführungspraxis der Musik», Potsdam 1931) veröffentlicht. Wenn sich die «*Collegia musica*» der musikwissenschaftlichen Institute, z.T. mit historischen Instrumenten, der alten Musik praktisch annahm, so hiess das «Aufführungsversuche»; es war mehr oder weniger eine Angelegenheit der Dokumentation des wissenschaftlich Erarbeiteten. Bis sich die historische Musikpraxis ästhetisch von der wegbereitenden Musikwissenschaft emanzipierte und einen künstlerischen Eigenwert erhielt, vergingen noch einige Jahrzehnte, und gerade um diese Jahrzehnte war die Gründung der Schola Cantorum Basiliensis, die sich ja dem Ziel einer «lebendigen *Wechselwirkung* zwischen Wissenschaft und Praxis»² verschrieben hatte, ihrer Zeit voraus.

Der geistige Hintergrund

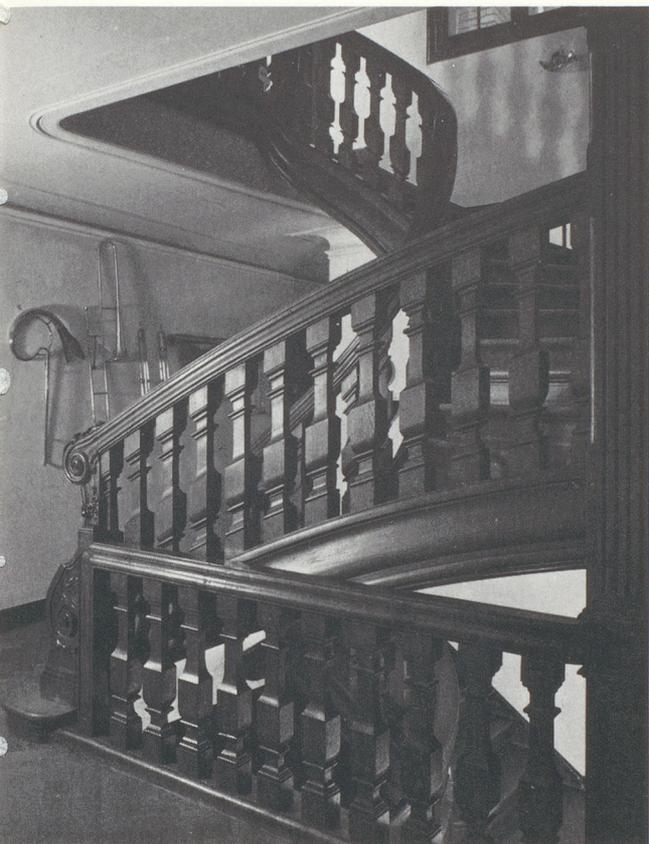
Ohne einige günstige Begleiterscheinungen im Musikleben hätte diese Entwicklung aber doch nicht zur Rezeption alter Musik und Musikpraxis in dem Ausmass geführt, das wir heute, nach fünfzig Jahren, beobachten. Ähnlich wie man in der bildenden Kunst gleichzeitig mit dem Aufkommen des Surrealismus im 20. Jahrhundert die Kunstwerke des Mannerismus aus dem 16. schätzen lernte, die bis dahin als «unnatürlich», übertrieben und verdreht gegolten hatten, so wandte sich das musikalische Interesse parallel zur Rezeption z.B. der zweiten Wiener Schule (Schönberg,

Berg, Webern) den leiseren Klängen und den kleineren Formen zu. Es war eine Art Gegenbewegung zum grossen Klang des Brucknerschen, Wagnerschen oder Mahlerschen Orchesters, das man ja nur schwer weiter vergrössern konnte. Und die Sensibilität für Klangfarben war auch bereits in Arnold Schönbergs berühmter Harmonielehre von 1911 (³1922, englisch New York 1947) angesprochen worden bis hin zur Idee einer «Klangfarbenmelodie». Dass auf diesem Gebiet die alten Instrumente zu neuen Differenzierungen führten, steht ausser Frage, und es ist ebenso wahrscheinlich, dass diese Parallelität kein Zufall ist.

Eine andere Gleichzeitigkeit, die in einem tieferen Kunstverständnis verwurzelt sein dürfte, betrifft das Aufkommen der Musikethnologie in unserem Jahrhundert. In einer Art kultureller Entkolonialisierung begann man sich, auch hier zuerst theoretisch-wissenschaftlich, später und besonders in unseren Jahren auch musikalisch-künstlerisch, für die Musik der aussereuropäischen Völker zu interessieren, in dem Bewusstsein, dass es nicht länger weitergehe mit einer Auffassung, die alle kulturellen Errungenschaften dieser Welt in grosser Selbstüberschätzung nur an den eigenen Gewohnheiten misst. Und auch hier liegt es nahe, in der historischen Musikpraxis und der Musikethnologie dieselbe Denkrichtung, nur unterschiedliche Dimensionen anzunehmen: im einen Falle die historische, im anderen die geographische.

Treppenhaus der Schola Cantorum Basiliensis im Hause St. Alban-Vorstadt 5 (1940), dem heutigen Sitz der Christoph Merian Stiftung.

Heutiger «Altbau» der SCB in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Schwesterinstituten Konservatorium und Musikschule auf dem Areal der Musik-Akademie der Stadt Basel, Leonhardsstrasse 4–6.



Während man im 18. Jahrhundert einer gotischen Kirche ohne Zögern einen barocken Altar einpflanzen und im 19. dieselbe Kirche als Salzlager benutzen konnte, geht heute unser Stilempfinden eher dahin, in der Rekonstruktion des Bauwerks und seiner Funktion nach seinem originalen Zustand die historisch und ästhetisch sinnvollste Lösung zu suchen. All das zeigt, dass die Emanzipation der historischen Musikpraxis, von der die Rede war, nicht nur eine späte Konsequenz des wissenschaftlichen Interesses im 19. und frühen 20. Jahrhundert war, sondern dass sie nur durch die parallelen kulturellen und musikalischen Erscheinungen der letzten fünfzig Jahre verständlich wird.

Die Fundamente

Da also das adäquate Verständnis alter Musik im 20. Jahrhundert leichter möglich wurde als zur Zeit Verdis oder Puccinis, erfasste die Entwicklung zwei andere Bereiche, die mit der historischen Musikpraxis in engster Wechselwirkung standen und bis heute stehen: das Verlagswesen und den Instrumentenbau. Entgegen den reich bezeichneten <interpretierenden> Editionen romantischer Provenienz setzte sich im 20. Jahrhundert immer mehr die sogenannte <Urtext>-Ausgabe durch. Sie basiert ausschliesslich auf den Quellen und erleichtert, weil sie auf alle anderen Zusätze verzichtet, den Zugang zu den Intentionen des Komponisten. In heutiger Zeit erleben wir einen zweiten Schritt in dieselbe Richtung: Die beliebtesten Notenvorlagen sind in der historischen Musikpraxis die originalen Drucke oder Handschriften aus der Entstehungszeit der Musik. Von diesen alten Quellen selbst gehen keine falschen Assoziationen aus, sondern eine starke Faszination und Anregung der Phantasie, die der Musiker umso eher in Klang umsetzen kann, je erfahrener er auf



dem Gebiet der alten Notation und je heimischer er in den praktischen Traditionen und Konventionen der betreffenden Zeit ist. Geradezu frappierend ist die Entwicklung des Instrumentenbaus der letzten Jahrzehnte gewesen, d.h. erstens der genauen Kenntnis des Funktionierens der alten Instrumente (auf diesem Felde haben natürlich die Instrumentenmuseen grosse Vorarbeit geleistet), zweitens der Fähigkeit genauen Kopierens der Originale, und drittens der Verbindung mit der ent-

sprechenden Spieltechnik, denn in der Regel konnte ein Instrumentenbauer auf Grund eigenen Spiels und eigener musikalischer Erfahrungen seinen Instrumenten die letzten stilistischen und klanglichen Feinheiten viel «kunstgerechter» mitgeben als ein reiner Handwerker. Je mehr und je profunder sich talentierte Musiker und Instrumentenmacher den historischen «Werkzeugen» widmeten, desto bessere Instrumente wurden hergestellt, und je mehr die Spieler von diesen Instrumenten ler-

nen konnten, desto eher verfeinerte sich das Spiel.

Ein Sänger hat es in dieser Hinsicht viel schwerer als der Instrumentalist, weil er für die verschiedenen Epochen und nationalen Schulen nicht unterschiedliche Instrumententypen zu Verfügung hat, die dem Spieler den klanglichen Zugang zu den Stilbereichen erleichtern können. Der Sänger hat nur seine eine und einzige Stimme, und mit dieser hat er ein grösseres Repertoire zu bewältigen als jeder Instrumentalist. Dazu kommt, dass die historischen Lehrbücher für Gesang oft vage und missverständlich formuliert sind, so dass unsere Kenntnisse über Vokaltechnik, Klang, Register und vieles andere mehr rudimentär und auf die Orientierung am entsprechenden Instrumentarium angewiesen sind. Allerdings versagt auch diese Hilfe vor dem Problem der alten Sprachen, mit dem der Sänger ja noch zusätzlich konfrontiert ist. All das, ergänzt um die Tatsache, dass Sänger von Natur aus weni-

ger zu intellektueller Betätigung wie z.B. Quellenforschung neigen, hat dazu geführt, dass der vokale Bereich der alten Musik heute noch weniger erforscht und erprobt ist als der instrumentale. Hier sind wohl in unseren Tagen am ehesten Parallelen zu den «Pionierjahren» der historischen Musikpraxis vor fünfzig Jahren zu entdecken, an die August Wenzinger mit den Worten zurückdenkt: «Was jetzt fixfertig serviert wird, musste man sich mühsam zusammensuchen. Ich selber habe unzählige Bibliotheken durchstöbert und mir mein ganzes Repertoire praktisch abgeschrieben. Auch die theoretischen Quellen mussten wir uns selber beschaffen ... Meine schönste Zeit.»³ Bei den Sängern gibt es auch fast stärker noch als bei den Instrumentalisten Auseinandersetzungen über die «richtige» Art, alte Musik zu singen, und wie stets sind bei diesen Richtungsgefechten die Studenten päpstlicher als der Papst, d.h. als der Lehrer. So energieraubend solche Kontroversen auch sein kön-

Die Konzertgruppe der SCB mit den Lehrkräften Felicani, Wenzinger, Bopp, Linde, Eduard Müller, Hannelore Müller und Zuzügern.

Das Cembalo von Mene-goni (Venedig 1696) aus der Sammlung alter Instrumente des Historischen Museums Basel.



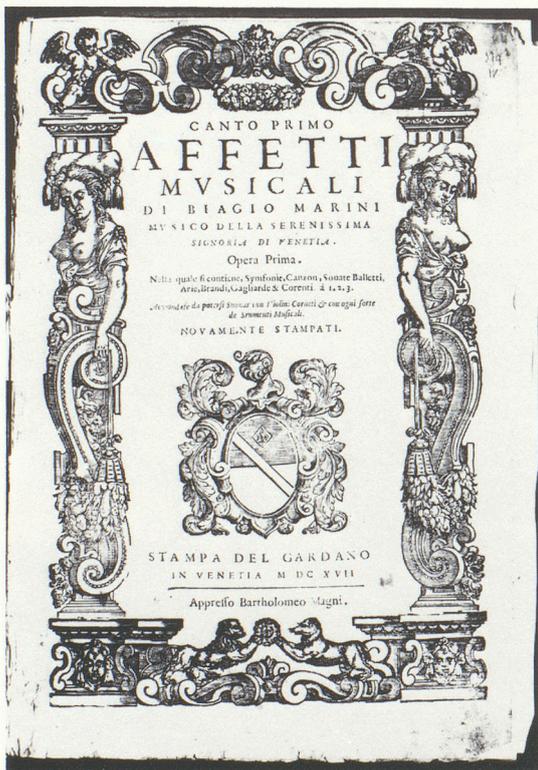
nen, so viel Energie spenden sie auf der anderen Seite: Es herrscht Arbeitsspannung, und jeder gibt sein Bestes.

Tradition und Wandel

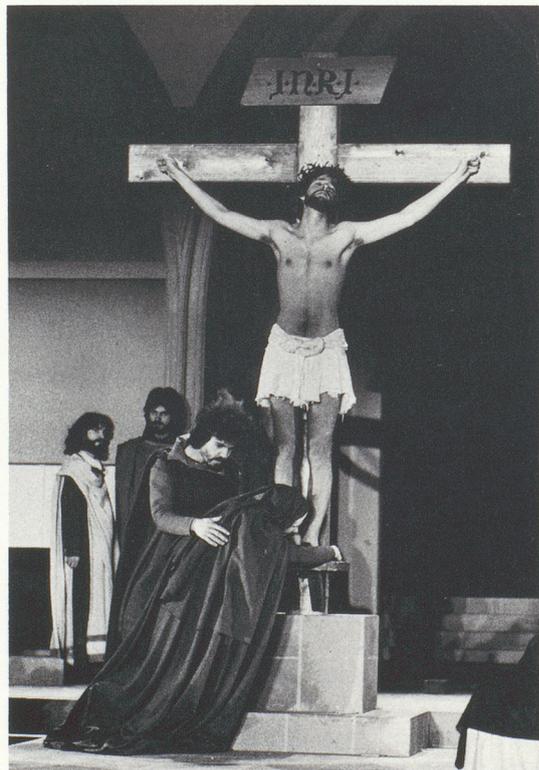
«Die Auffassungs- und Stilfragen werden noch verschiedene Wandlungen durchmachen», hiess es in dem erwähnten Gründungsdokument von 1933. «Dabei kann der Künstler dem Forscher mit Rat und Tat an die Hand gehen; denn bei den mannigfachen Problemen, die der Historiker allein nicht ohne weiteres oder unter Umständen überhaupt nicht

zu lösen vermag, kann die Wiedergabe durch hervorragende Kräfte die sinngemässe Deutung offenbaren.»⁴ Dem üblichen, vereinfachenden Standpunkt, die Musikwissenschaft habe Quellen und Editionen bereitzustellen und sei eine Art «Hilfswissenschaft» für die praktische Musizieren, traten die Gründer mit der komplexeren Auffassung entgegen, dass auch Wissenschaftler der Erfahrungen aus der Praxis bedürfen.

Dieser neue Aspekt des Gebens und Nehmens auf der Basis einer künstlerisch emanzipierten historischen Musikpraxis verdankte sich der



Titelseite des Originaldrucks von Biagio Marinis «Affetti Musicali», deren Musik auf der gleichnamigen «Schola Cantorum Basiliensis – Documenta»-Schallplatte mit dem Zink-Spieler Bruce Dickey eingespielt worden ist.



Szene aus dem Grossen Passionsspiel aus der Handschrift Carmina Burana, das im März 1983 von Lehrern und Studenten der SCB unter der Leitung von Thomas Binkley in der Basler Barfüsserkirche aufgeführt wurde.

doppelten Begabung und Interessenslage des Schola-Gründers Paul Sacher. Er vergewisserte sich der Mitarbeit so kompetenter Fachkollegen wie August Wenzinger und Max Meili auf praktischem und Ina Lohr und Arnold Geering auf theoretischem Gebiet, zu denen sich bald noch Walter Nef hinzugesellte, der in der Folge seine berufliche Tätigkeit zwischen der SCB und der Sammlung alter Instrumente aufteilte. Die Erweiterung dieser Sammlung um die Lobeck-Instrumente⁵ wurde von Paul Sacher ermöglicht, denn das Gebot der ersten Stunde war ein Fonds von historischen Instrumenten als Ausgangspunkt für alle weiteren Schritte. Als nicht minder weitreichende Massnahme erwies sich die Gründung der «Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis», die die Arbeit des Instituts an die Öffentlichkeit trug, und als Forum für die Konzerttätigkeit dieser Gruppe wurde der Verein der «Freunde Alter Musik in Basel» aus der Taufe gehoben und dem Institut angegliedert. Damit war das Konzept des «Dreiklangs» aus Forschung, Lehre und Konzert fixiert. Es ist bis heute für alle Aktivitäten des Instituts gültig und wegweisend geblieben, auch wenn die Menschen, die es in die Tat umsetzten, wechselten und verschiedene Schwerpunkte setzten. Ja, man könnte für den gelungenen Prozess der Anpassung des Instituts an die fortschreitenden Anforderungen der historischen Musikpraxis gerade diese doppelte Begründung hervorheben: dass es möglich war, auf Leitungs-, Ausbildungs-, Forschungs- und Konzerterebene die Prioritäten durch die Jahrzehnte laufend zu modifizieren, und dass man trotzdem Richtung und Ziel des ursprünglichen Arbeitskonzepts nie aus dem Auge verlor. Veränderungen sind immer mit Schwierigkeiten verbunden, und Generationswechsel sind in der Kunst noch nie schmerzlos vonstatten gegangen, aber ohne diese Wandlun-

gen droht der Stillstand. Die Reorganisation, die Wulf Arlt als Leiter der SCB in den 70er Jahren vornahm, war für das Institut ein ebenso neuer Mosaikstein wie die mittelalterlichen Konzerte, die das «Studio der frühen Musik» beisteuerte; die Plattenserie der Schola brachte ähnlich wichtige Herausforderungen mit sich wie die Publikationsreihen; Schwerpunkte wie z.B. der Zink, dieses noch kaum «entdeckte» Renaissance-Instrument, erkundeten ebenso aktuelle Randgebiete wie etwa die szenische Erarbeitung des Passionsspiels aus den Carmina Burana oder die Thematik der Jubiläumswoche, mit der im Mai 1983, den Blick bewusst nach vorn und weniger zurückgerichtet, der Abschluss des 50. Arbeitsjahres gefeiert wurde: «Improvisation in der alten Musik»: Es sollte die Konzentration einmal weg von der Komposition und der «Werktreue» und hin zu einem freieren, kreativeren Umgang mit der alten Musik gelenkt werden. Zum Jubiläum erschien eine umfangreiche Festschrift in der Reihe «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis» unter dem Titel «Alte Musik – Praxis und Reflexion», womit die beiden Eckpfeiler betont waren, zwischen denen sich die Arbeit der SCB bewegt. Und an dem kleinen Empfang, mit dem das Institut seine Gründer ehrte, sprach Paul Sacher jenes schöne Wort von der Schola Cantorum als seinem «wohlgeratenen Kinde».

Anmerkungen

1 abgedruckt in: «Alte Musik – Praxis und Reflexion», Sonderband der Reihe «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis» zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, S. 36–39, 2. 10.

2 a.a.O., 1. 2.

3 Interview mit Mario Gerteis, abgedruckt im Zürcher Tagesanzeiger vom 16. April 1983.

4 a.a.O., 2. 9.

5 a.a.O., S. 91 f.

6 a.a.O., S. 77 f.