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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Zur Idee und zur Geschichte eines "Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik" in den Jahren 1933 bis 1970

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869150

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Wulf Arlt

ZUR IDEE UND ZUR GESCHICHTE EINES „LEHR- UND FORSCHUNGSINSTITUTS FÜR ALTE MUSIK" IN DEN JAHREN 1933 BIS 1970

Der folgende Text entstand für den Paul Sacher gewidmeten Band *Alte und Neue Musik* 2, *50 Jahre Basler Kammerorchester,* Zürich 1977. Die Widmung bestimmte die Anlage und den Rahmen des Beitrags, der die Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis soweit berücksichtigt, wie sie unmittelbar durch ihren Gründer und die Mitarbeiter der ersten Stunde geprägt ist: von den ersten Plänen des Jahres 1932 und ihren Voraussetzungen bis zum Ausscheiden der Gründergeneration aus der Verantwortung für das Institut im Jahre 1970.

Das Erstaunlichste an der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis ist wohl, wie damals über alle persönlichen und lokalen Voraussetzungen hinaus ein Programm formuliert wurde, das noch heute nichts von seiner Aktualität verloren hat, ja durch den Aufschwung historischer Musikpraxis in unserer Zeit bestätigt wurde.

Mag auch im einzelnen manches der Argumente, mit denen die Überlegungen vorgetragen und verdeutlicht wurden, dem Stand der Wiederbelebung älterer Musik in den dreißiger Jahren verpflichtet sein, so handelt es sich doch dabei um sekundäre Aspekte; die Grundgedanken des Programmes hingegen könnten auch heute bei der Gründung eines solchen Instituts zur Orientierung dienen. Das wäre nicht möglich, wenn damals nicht ein allgemeines Problem aufgenommen und in das Programm umgesetzt worden wäre, ein Problem, das die zunehmende Präsenz der Musik vergangener Zeiten und damit der Geschichte im Musikleben der Gegenwart mit sich bringt. Andererseits waren die Gründung wie das Programm durchaus von persönlichen Gegebenheiten wie lokalen Umständen bestimmt und insbesondere geprägt durch die Persönlichkeit des Gründers selber und seine künstlerischen wie wissenschaftlichen Erfahrungen. – Nun ist die entsprechende Verbindung persönlicher Voraussetzungen und Interessen mit übergreifenden Ideen ein Zug, der auch in anderen Gründungen und Vorhaben Paul Sachers zu beobachten ist. Das gleiche gilt für die tatkräftige und ausdauernde Realisierung des gesetzten Ziels wie für die Fähigkeiten, einen Kreis entsprechender Mitarbeiter zu sammeln und über Jahre hinweg – zwar die Arbeit bis ins einzelne hinein zu beobachten, vor allem aber – das einmal formulierte Ziel im Auge zu behalten. Dennoch kommt dem programmatischen Moment im Falle der Schola Cantorum Basiliensis insofern besonderes Gewicht zu, als eben die Idee eines „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik" eine Antwort auf ein spezifisches Problem im Musikleben unseres Jahrhunderts darstellt, die nicht nur wegweisend war, sondern merkwürdigerweise bis heute in vieler Hinsicht singulär blieb. Insofern mag es berechtigt sein, daß sich der folgende Beitrag in einem ersten größeren Teil auf das Programm der Schola Cantorum Basiliensis aus den Jahren 1932/33 und seine Voraussetzungen wie Bedeutung konzentriert; zumal es sich hier um Texte handelt, die weithin unveröffentlicht oder zumindest unbekannt und für die noch zu schreibende Geschichte der historischen Musik-

praxis von Interesse sind[1]. Ergänzend skizziert ein zweiter Teil einige Aspekte der Realisierung des Programms in den Jahren 1935 bis 1964, in denen Paul Sacher als Direktor – erst der Schola Cantorum Basiliensis und dann seit 1954 als der für die Schola Verantwortliche der Musik-Akademie – unmittelbar die Geschicke des Instituts leitete. Er schließt mit einem Ausblick auf die Gründung der „Musik-Akademie der Stadt Basel" und die fünf Jahre, in denen Paul Sacher bis 1969 als alleiniger Direktor des Gesamtinstituts wirkte.

I

Die Gründung der Schola Cantorum Basiliensis wurde im November 1933 bekanntgegeben. Detaillierte Pläne für das Institut lagen jedoch bereits im Sommer 1932 vor und im Herbst dieses Jahres auch schon ein bereinigtes Programm, das unter Mitwirkung der ersten Mitarbeiter formuliert worden war[2]. Die Idee zur Gründung des Instituts stammt von Paul Sacher. Sie entspricht der Doppelheit seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen, ja sie ging, wie Ina Lohr einmal betonte, geradezu folgerichtig aus der Arbeit am Basler Kammerorchester hervor, das Sacher im Jahre 1926 gegründet hatte[3].

Daß Sacher neben seiner musikalisch-praktischen Ausbildung am Konservatorium mehr als zehn Semester und bis zur Aufforderung Karl Nefs, sich an eine Dissertation zu begeben, Musikwissenschaft studierte, entsprang nicht nur einem allgemeinen wissenschaftlichen Interesse, das ihn etwa auch in juristische, nationalökonomische, philosophische, historische sowie vor allem germanistische Vorlesungen und Übungen führte, wo ihn Franz Zinkernagel besonders beeindruckte. Musikwissenschaft war damals in Basel weithin mit Musikgeschichte identisch. Und was Sacher hier vor allem interessierte, war die Musik des 16. Jahrhunderts und die des Barockzeitalters. Zwei seiner Texte aus jenen Jahren zeigen, daß der Rückgriff auf die Geschichte, wie das Interesse an der neuen Musik, für ihn insofern einen sehr persönlichen Hintergrund hatte, als er darin einen Ausweg aus einem tiefen Unbehagen gegenüber dem etablierten Musikbetrieb sah. Und dieses Unbehagen wie seine Artikulierung, aber auch der zu seiner Lösung eingeschlagene Weg waren bezeichnend für die Situation jener Jahre.

So schrieb er 1927, anläßlich der Auflösung des Orchesters, das er damals und zunächst als Primgeiger fünf Jahre geleitet hatte – es handelt sich um das aus einem

[1] Erste Hinweise auf diese Papiere mit einem Blick auf die heutige Realisierung der damals formulierten Zielsetzung habe ich an anderer Stelle gegeben: „Musikwissenschaft und musikalische Praxis – Gedanken aus der Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis", *104. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel 1970/71*, 51–60; englisch in *Current musicology* 14 (1972), 88–94.

[2] Auskunft über einige Umstände der Gründung und der Anfänge der SCB, die in keinen Papieren ihren Niederschlag fanden, verdanke ich Gesprächen mit dem Gründer und Herrn Dr. Walter Nef als einem langjährigen Mitarbeiter Paul Sachers in diesem Institut.

[3] „Man kann sogar sagen, daß die Probleme, die in den Konzerten [des BKO] mit alter Musik bestanden, mit dazu beigetragen haben, daß dieses Institut entstand", heißt es bei Ina Lohr: „Zur Programmgestaltung", *Alte und Neue Musik* 1. *25 Jahre Basler Kammerorchester*, Zürich 1952, 27.

Schülerkreis hervorgegangene und 1925 als Verein konstituierte „Orchester Junger Basler", unter dessen Solisten auch August Wenzinger erscheint –, einen Text über „Musik und Schule"[4]. In ihm wird mit dem ganzen Impetus des Einundzwanzigjährigen „die Kulturlosigkeit unserer Kunstübung" angeprangert, wie sie sich „am stärksten im Konzertleben manifestiert". Dort werde der „wirkliche Inhalt der Musik" verkannt, mache sich „eine Überschätzung der technischen Fertigkeiten breit", fehle das wahre „Sensorium für Kunst und Künstler". Was hier im Sinne anderer Bestrebungen jener Tage – etwa mit August Halm, mit dem Kreis um die von Fritz Jöde herausgegebene *Musikantengilde* oder Paul Hindemiths Schulwerk – dem Konzertleben entgegengestellt wird, ist ein bestimmter Musikbegriff: Musik als „ein über dem Menschen stehendes geistiges Geschehen, eine geistige Macht, in der ein Ruhepunkt gesucht wird, als in einer Welt des Geistes, die der Mensch mit seinem eigenen Sehnen und Streben durchdringt und empfängt als ein bereits Gestaltetes, Objektives". Dem entspricht es, daß die Musik nicht nur „die Angelegenheit einer Zunft von Ausübenden, sondern des gesamten Volkes" sein soll. Und das ist etwas, was Sacher in der Geschichte und insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert verwirklicht sah:

„In früheren Jahrhunderten lebte die Musik unter den Menschen gleichsam als zum täglichen Leben gehörend. In der Gotik verlangte das Volk nach Kunst; Kunst stand über ihm, und man diente ihr, und im stärksten Gegensatz zu heute war im 16. und 17. Jahrhundert das Leben durchzogen von Musik."

Bot insofern zunächst die Orientierung an der Musik der Vergangenheit einen Ausweg aus der „Krise", in der „beinahe unsere gesamte künstlerische Musikübung liegt", so betont ein Text des nächsten Jahres über „Dilettant und Neue Musik" die „Neue Musik" als „Offenbarung einer neuen Gesinnung"[5]:

„Eine neue Musikgesinnung, ein neuer Stil wird Gestalt. Die neue Musik, welch mißverstandener und mißbrauchter Begriff! entspringt einer primären Freudigkeit am Musizieren, nicht einem persönlichen Mitteilungsbedürfnis. Sie will nicht in romantischem Sinne individueller Ausdruck sein. Sie bekennt nichts. Die Persönlichkeit des Komponisten steht im Hintergrund. Sie ist Spiel musikalischer Elemente.

Der schaffende Künstler, der das romantische Musikideal überwunden hat, schreibt für sich, für Freunde, für bestimmte Kreise. Er schreibt auf Bestellung, eine Unmöglichkeit für einen Musiker von gestern! Nicht subjektive Bekenntnismusik, sondern zweckhafte Musik wird geschaffen."

Nur war damit die Rolle der Musik der Vergangenheit nicht aufgehoben. Im Gegenteil: Die Konfrontation mit der „Epoche der romantischen Musik" ließ das Vorangehende wie das Nachfolgende unter dem gleichen Aspekt erscheinen:

„Aus dem Epigonentum der Spätromantik wird der Weg zurück zur absoluten Musik gesucht. Der Stil, der einer handwerklichen Kunst die Möglichkeiten reichster Entfaltung bietet, die Polyphonie, wird gepflegt. Die Musik des deutschen Barock, wo die Kunst des Handwerklichen, der Technik, und die schöpferische Kraft sich am großartigsten paarten, wird zum neuen und großen Ideal."

[4] *Orchester Junger Basler, 1922–1927,* Basel 1927, 3–6.

[5] *Basler Kammerorchester, II. Jahresbericht 1927/1928,* 6–10, dort 6–8 auch die übrigen Zitate in diesem Abschnitt.

Sicher lassen sich einige der Aspekte, die damals aus den Problemen mit der eigenen Zeit in der Musik des 16. Jahrhunderts wie des Barockzeitalters gesehen wurden, auch aus den seither gewonnenen neuen Einsichten in das Musikverständnis wie die Musikpraxis jener Tage bestätigen. Anderes freilich, wie das Stichwort von der „absoluten Musik" und der Anschauung vom „Spiel musikalischer Elemente", erweist sich gerade in der Gleichsetzung mit entsprechenden Kompositionen des zwanzigsten Jahrhunderts entschieden als eine durchaus fruchtbare Projektion auf die Vergangenheit, die dann natürlich auch in der Aufführungspraxis ihren Niederschlag fand. Nur war ja eben diese Projektion die Voraussetzung dafür, daß die Musik älterer Zeiten in den zwanziger und dreißiger Jahren – und für manchen Komponisten noch darüber hinaus – bei der Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition weithin gleichsam als Katalysator wirken konnte und wirkte.

Angesichts der engagierten und deutlichen Aussagen Paul Sachers aus jenen Jahren liegt es nahe, den Zweckparagraphen aus den Statuten des Basler Kammerorchesters, wo als Ziel „die Pflege alter und neuer Chor- und Orchestermusik" genannt ist, durch diese Anschauung bestimmt zu sehen, zumal auch die Programme der ersten drei Jahre entsprechend gehalten sind[6]. So finden sich dort einerseits Kompositionen des Barockzeitalters, andererseits an Komponisten der Gegenwart allen voran Paul Hindemith mit Werken jener Jahre – etwa den Stücken für Streichorchester und den „Spielmusiken" op. 43–45 –, dann dreimal Rudolf Moser, bei dem Sacher studiert hatte, und je einmal August Halm mit dem „Präludium und Fuge f-moll für Streichorchester" sowie Ernst Kunz mit einem „Concertino bucolico". Hinzu kommen in den letzten beiden Konzerten der dritten Saison Erik Satie und Arthur Honegger. Von da an zeigt sich freilich eine deutliche Erweiterung des Repertoires sowohl hinsichtlich der Vergangenheit als auch der Gegenwart. So kamen im vierten Jahr (1929/30) Strawinsky, Bartók und Milhaud zu Wort und bringt das fünfte einen ersten Versuch, im Rahmen eines Konzertes in der Martinskirche Choral des Mittelalters und Motetten der Renaissance in ein Programm aufzunehmen, dessen jüngstes Werk von Johann Sebastian Bach stammt.

Die Ausweitung des Programms führte notwendigerweise zu einer Differenzierung in allen Bereichen. Und das hieß in der älteren Musik zu einer immer intensiveren Auseinandersetzung mit Fragen der Aufführungspraxis. Ein Cembalo hatte übrigens schon vom ersten Konzert an Verwendung gefunden – mag auch das 1929 erworbene Pleyel-Cembalo wie die ganze „Cembalokultur" in „Kammerorchester" und „Barockmusik", von der Karl Heinrich David 1933 in einem Jahresbericht des Basler Kammerorchesters spricht, von den Instrumenten und der Musikpraxis des 17. und 18. Jahrhunderts weit entfernt gewesen sein[7].

Charakteristisch dafür ist ein Text, den Jacques Handschin „zur Begrüßung des neuen Cembalo des B.K.O." verfaßte („Das Cembalo Pleyel des B.K.O.", *IV. Jahresbericht 1929/30*, 6–9). Dort wird nicht nur die Disposition mit Sechzehn-Fuß wie die Anlage mit sieben Pedalen zur Registrierung, sondern auch das Klangideal des modernen Cembalos beschrieben: der „metallische Klang" (p. 8) und ein „Nebeneinander von glänzender Klarheit und fremdartiger Phantastik", in denen man damals ein „Abbild des Geistes des 18. Jahrhunderts" (p. 7) zu sehen meinte.

[6] Cf. Die Veröffentlichung der Programme in *Alte und Neue Musik* 1, op. cit., 194–196.

[7] K.H. David, „Über Mäzenatentum", *VII. Jahresbericht 1932/33*, 5.

Und im dritten Jahr findet sich auch die Viola da gamba. Sie wurde am 3. März 1929 unter anderen mit „Divisions" von Christopher Simpson von August Wenzinger gespielt. Mit ihm und Ina Lohr begegnen im Rahmen des Kammerorchesters zwei Persönlichkeiten, ohne die die Gründung und Geschichte der Schola Cantorum Basiliensis nicht zu denken ist. Beide teilten mit Sacher die Doppelheit künstlerisch-praktischer und wissenschaftlich-theoretischer Interessen.

August Wenzinger studierte neben seiner Ausbildung am Konservatorium, die er 1927 mit dem ersten in Basel verliehenen Solistendiplom für Violoncello abschloß, an der Universität Altphilologie, Philosophie und Musikwissenschaft[8]. Schon 1925, also noch während seiner Studienzeit, hatte er sich auf Anregung von Karl Nef mit der Viola da gamba beschäftigt. Dem Kammerorchester gehörte er im ersten Jahr nach seiner Gründung an. Weitere Studien in Köln und vor allem die Kontakte mit den Kreisen um den Bärenreiter-Verlag wie mit Hans E. Hoesch, als einem Kenner, Liebhaber und Mäzen alter Musik, dessen Einfluß im Bereich historischer Musikpraxis bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus zu beobachten ist, machten August Wenzinger mit den verschiedenen Bestrebungen einer Praxis alter Musik auf historischen Instrumenten vertraut, die er dann über Jahrzehnte hinweg als eine der führenden Persönlichkeiten mittrug und mitbestimmte.

Auch Ina Lohr begann ihre praktischen Studien mit einem Streichinstrument; doch trat bei ihr schon in der Heimatstadt Amsterdam, wo sie bei Ferdinand Helman Violine studierte, daneben das Studium der Theorie und Komposition, das sie dann in Basel bei Gustav Güldenstein und Rudolf Moser fortsetzte. Hier hörte sie auch Musikwissenschaft bei Karl Nef und Jacques Handschin. Seit 1931 wirkte sie als musikalische Assistentin von Paul Sacher beim Basler Kammerorchester. Ihre ureigene Verbindung kompositorischer, historischer und pädagogischer Interessen mit einem tiefen Engagement für alle Fragen der Kirchenmusik fand in der Arbeit des Kammerorchesters über Jahrzehnte hinaus vielfältigen Ausdruck. Idee wie Programm der Schola Cantorum Basiliensis entsprechen in vielem den besonderen Interessen ihrer Persönlichkeit, die in fast vierzigjährigem Wirken die Geschichte des Instituts und insbesondere den Geist des Hauses entscheidend prägte.

Es fällt im Rückblick nicht leicht, die Rolle zu beurteilen, welche die Begegnung mit diesen etwa Gleichaltrigen – zu denen der Sänger und spätere Berner Ordinarius für Musikwissenschaft Arnold Geering trat sowie der Musikwissenschaftler Walter Nef, der dann mehr als 30 Jahre Paul Sacher in der Leitung der Schola Cantorum Basiliensis zur Seite stand – für die Idee eines „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik" hatte. Das gleiche gilt für Karl Nef, den Basler Ordinarius für Musikwissenschaft, in dessen regelmäßig abgehaltenem „Collegium musicum" etwa 1926/27 „Singen und Spielen älterer Musik mit Stilerläuterungen" anstanden und ein Jahr später „Praktische Übungen, 16. und 17. Jahrhundert". Immerhin war Nef an der Frage historischer Instrumente besonders interessiert. Er setzte sich mehrfach und besonders nachdrücklich im Bereich der Tasteninstrumente dafür ein, daß die Auf-

[8] Cf. die Würdigung von Walter Nef, „August Wenzinger zum 60. Geburtstag", *Basler Nachrichten* vom 13./14.11.1965.

führung auf historischen Instrumenten als Quelle des Verständnisses wie der Interpretation der Musik vergangener Zeiten ausgeschöpft wurde, und er war an den Versuchen beteiligt, Instrumente des Basler Historischen Museums zum Klingen zu bringen[9]. So hatte er schon 1908 programmatisch festgestellt:

„Werke von der Bedeutung der Bach'schen, um bei diesem Beispiel zu bleiben, sind nicht nur künstlerische, sondern auch hervorragende geschichtliche Quellen. Wie alles Menschenwerk sind sie historisch bedingt und nur aus ihrer Zeit heraus ganz zu verstehen... Der historische Sinn unserer Zeit ist eine ihrer größten Errungenschaften, er muß und wird auch in der Musik noch erwachen. Oder vielmehr, er ist schon erwacht und einmal lebendig geworden, wird er nicht ruhen und rasten, bis er ans Ziel gelangt, bis wir Aufführungen haben, die den Originalen so viel als nur immer möglich entsprechen. ... *Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen* der Meisterwerke *zu streben,* sie als unabweisliche Forderung in ihr Programm aufzunehmen... Die bisherige Halbheit, das Schwanken zwischen den sogenannten modernen künstlerischen und den historischen Forderungen führt zu nichts, höchstens zu unfruchtbaren Streitereien, wer wissenschaftlichen Sinn hat, muß es einsehen, daß nur die unbedingte historische Treue zum Ziele führen kann" („Zur Cembalofrage", *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 10 [1908–1909], 237 – im Original ohne Hervorhebungen).

Ganz abgesehen davon, daß Basel eine lange Tradition der Aufführung älterer Musik hatte. So boten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Münsterkonzerte des Komponisten und Dirigenten August Walter aus älterer Zeit neben Bach und Händel Werke von Palestrina, Eccard, Frescobaldi und Schütz; gelegentlich sogar ohne jüngere Werke[10]. Und durch Adolf Hamm, den Münsterorganisten und Mitbegründer des Basler Kammerorchesters, zu dessen Gedenken Paul Sacher 1942 eine Erinnerungsschrift herausgab, kam es in den Jahren, da Sacher in Basel aufwuchs, zu regelmäßigen Aufführungen älterer und vor allem der kirchlichen Musik des späten 16. Jahrhunderts wie des Barockzeitalters. Seit seiner Straßburger Jugend und Studienzeit mit der Bach-Bewegung und den liturgischen Bestrebungen eines Albert Schweitzer, Julius Smend und Friedrich Spitta vertraut, wirkte Hamm nach weiteren Studien bei Karl Straube von 1906 an in Basel. Die ältere Musik vertrat er zunächst vorwiegend als Organist, dann 1909 mit einem „Konzert mit Werken alter Meister" – das unter anderem je eine Kantate von Böhm und Buxtehude enthielt – und ab 1911 in vielen Konzerten mit dem von ihm gegründeten und geleiteten Bach-Chor, mit dem er neben Werken Bachs weite Bereiche der Kirchenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts regelmäßig und eindrücklich sowie vor allem immer wieder auch im liturgischen Rahmen zur Aufführung brachte[11].

Demnach war in den Jahren um 1930 in Basel ein erstaunlich breites Spektrum dessen vertreten, was damals im Bereich alter Musik geschah. Einzig der spezifisch

[9] Etwa: „Clavicymbel und Clavichord", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903* 10 (1904), 15–30, und zu den Museumskonzerten den Beitrag seines Neffen Walter Nef in *Alte und Neue Musik 2. 50 Jahre Basler Kammerorchester,* Zürich 1977, 161–185.

[10] Dazu Edgar Refardt, „Die Programme der von August Walter in Basel veranstalteten Konzerte", *Basler Jahrbuch 1931,* 239–258.

[11] Ein Verzeichnis dieser Konzerte wie ein lebendiges Bild der Persönlichkeit und des Musikers Hamm bietet die Erinnerungsschrift *Adolf Hamm, Organist am Münster zu Basel,* Basel 1942.

deutsche Aspekt der Jugendbewegung fehlte[12]. Vielleicht war aber gerade das eine Voraussetzung dafür, daß das Programm des neuen Spezialinstituts für alte Musik – frei von den Implikationen einer Auseinandersetzung mit dem „Kulturleben" und damit eben auch mit der Musik der Gegenwart und ihrem Konzertbetrieb, die anderen Ortes bis in die ersten Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg fortwirkten[13]– konsequent und ausschließlich auf die Doppelheit historischer wie künstlerischer Anforderungen ausgerichtet werden konnte. Eine weitere Voraussetzung war sicher, daß die Schola Cantorum Basiliensis in Ergänzung des Basler Kammerorchesters und in engster personeller Zusammenarbeit mit dem dort von Paul Sacher versammelten Kreis gegründet wurde. Denn damit konnte die Zielsetzung von vornherein von den Aspekten entlastet werden, unter denen dort die Musik älterer Zeiten aufgenommen und gepflegt wurde.

Bezeichnenderweise lautet die Fortsetzung der oben (30) herangezogenen Feststellung von Ina Lohr, „daß die Probleme, die in den Konzerten [des Basler Kammerorchesters] mit alter Musik entstanden, mit dazu beigetragen haben, daß dieses Institut entstand": „Im Konzert ist das Experiment nur dann am Platz, wenn es einem ausgesprochenen Interesse des Publikums entspricht, und wenn der Musiker dieses Experiment als einigermaßen geglückt, mit Überzeugung durchführen kann. Die notwendige Vorbereitung sollte im engeren Kreise von Fachleuten, auch im Unterricht getroffen werden. In der Arbeit der Konzertgruppe und im Unterricht wird in der Schola Cantorum Basiliensis zunächst intern, dann aber vor der Öffentlichkeit versucht, die Probleme der alten Musik, soweit es möglich ist, zu lösen, um dann die Resultate der heutigen Musikpraxis dienstbar zu machen." Mag es sich dabei auch um eine Formulierung aus dem Rückblick handeln.

Walter Nef erinnert sich daran, daß ihn Paul Sacher im Spätsommer über den Plan der Gründung eines Spezialinstituts für alte Musik orientierte. Ein „I. Entwurf" in den Papieren des Instituts trägt das Datum des 22. Septembers 1932. Hier lautet der Untertitel noch „Künstlerisch-wissenschaftliches Lehr- & Forschungsinstitut für alte Musik". Doch enthält das umfangreiche Papier neben einer kurzen „Begründung der Notwendigkeit zur Schaffung einer Schule für alte Musik" bereits ein ausführliches Verzeichnis der „Unterrichtsfächer und Lehrer", das – obschon teilweise ohne Lehrer – auch viele Fächer einschließt, die dann bei der definitiven Gründung zumindest zunächst nicht besetzt werden konnten beziehungsweise nicht aufgeführt wurden, so Clavichord, Cornet, Oboen und Zinken, „Komposition", katholische und protestantische Liturgik. Angegliedert werden sollten unter anderem ein Knaben- und ein Madrigalchor sowie ergänzende Kurse in „Schulmusik", für die im Plan die Namen „Jöde" und „H.J. Moser" genannt sind. Wie denn auch an eine aktive Mitarbeit von Wilhelm Merian gedacht war, des Basler Extraordinarius und

[12] Von einem freilich losen Zusammentreffen der Aktivität Paul Sachers mit einem Basler Kreis der Jugendbewegung berichtet H[ans] B[ertolf] in seiner „Geschichte" des „Orchesters junger Basler": im Mai 1925 wirkte das „O.J.B." an einer Aufführung des „Spiels vom verlorenen Sohn" von Frédéric Bonardo mit, die der „Ring-Basel" veranstaltete: „vielleicht die einzige lebendige Gruppe der Jugendbewegung in der Schweiz", wie es in der „Geschichte" heißt (*Orchester junger Basler,* op. cit., 10).

[13] Vergleiche etwa Wilhelm Ehmanns Buch *Erbe und Auftrag musikalischer Erneuerung,* Kassel/Basel 1950.

Vorstandsmitgliedes der Schola von der Gründung bis zu seinem Tode, den die Disposition für die Fächer „Musikgeschichte" und „Bibliographie" nennt.

Das eigentliche Programm, in dem übrigens nicht von einem „Lehr- und Forschungsinstitut", sondern von einem „Forschungs- und Lehrinstitut" die Rede ist, entstand aus einer Ausarbeitung der „Begründung"; offensichtlich schon im November 1932.

Das Programm, an dessen Redaktion Arnold Geering entscheidenden Anteil hatte, ist nur maschinenschriftlich erhalten, wenn auch in mehreren Abschriften. Eine von ihnen trägt den Vermerk: „Abschrift 11. Jan. 1940 nach dem Exemplar von Prof. Dr. W. Merian, definitive Fassung vom 30.XI.32." Der Text ist jeweils identisch.

Da es sich um ein bemerkenswertes Dokument historischer Musikpraxis handelt, ist es im folgenden unter Ergänzung einer Abschnitts- und Satzzählung, nach der im weiteren zitiert wird, vollständig wiedergegeben[14]:

1.1 Es besteht die Absicht, in Basel ein Forschungs- und Lehr-Institut für alte Musik unter dem
2 Namen *Schola Cantorum Basiliensis* ins Leben zu rufen. Seine Aufgabe ist die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen, welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit dem Ziel, eine lebendige Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis
3 herzustellen. Die *Schola Cantorum Basiliensis* wird ihre Ergebnisse kundtun durch Auf-
4 führungen und Neuausgaben, sowie durch Berichte in einer eigenen Zeitschrift. Unterricht im Spiel auf alten Instrumenten und Übungen in der Wiedergabe älterer Werke im Geist ihrer Epoche werden dem studierenden wie auch dem beruflich tätigen Musiker Gelegenheit bieten, sich weiterzubilden und in allen einschlägigen Fragen Rat zu holen.

2.1 Die Musikwissenschaft bemüht sich seit mehr als 80 Jahren darum, die Werke großer
2 Meister der Vergangenheit unserer Zeit zugänglich zu machen. Die Marksteine dieser Arbeit bilden die Gesamtausgaben der Werke von Joh. Seb. Bach, Pierluigi da Palestrina, Georg
3 Friedrich Haendel, Heinrich Schütz, Jean Philippe Rameau u.a. Diese wissenschaftlichen
4 Ausgaben dienen dem Musikleben von heute jedoch nur mittelbar. Sie bilden in erster Linie
5 die Grundlagen für die Forschung. Für den ausübenden Musiker bedürfen sie in den meisten Fällen einer gewissen Bearbeitung, da bei unsern Künstlern selten die stilistische Sachkenntnis und das historisch geschulte Einfühlungsvermögen in den Geist der alten Musik vorausgesetzt werden kann, deren es bedarf, um ältere Notentexte sinngemäß zu deuten. Dazu
6 kommen die Fragen der Verwendung alter Instrumente, auf welchem Gebiete die Unterscheidung zwischen wirklich Gutem und Unzulänglichem für den Anfänger schwer, wenn
7 nicht gar unmöglich ist. Andererseits ist die Erforschung der älteren Aufführungspraxis in
8 der Musik noch keineswegs abgeschlossen. Die Auffassungs- und Stilfragen werden noch
9 verschiedene Wandlungen durchmachen. 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
10 die Wiedergabe durch hervorragende Kräfte die sinngemäße Deutung offenbaren. 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.

3.1 Zahlreiche, in der Mehrzahl unbefriedigende Versuche sind angestellt worden, alte Musik
2 in annähernd originaler Form wiedererstehen zu lassen. Daneben stehen aber eklatante,
3 wenn auch seltene Beispiele gelungener Unternehmungen. Zu nennen ist vor allem die

[14] Einige Abschnitte des Textes veröffentlichte Arnold Geering teils vollständig und teils gekürzt beziehungsweise geändert unter dem Titel „Schola Cantorum Basiliensis" in den *Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* (1934–1936), 16 s.

Lebensarbeit von Wanda Landowska, die dank ihrem virtuosen Können, ihrem stilistischen Einfühlungsvermögen und ihrem zähen Enthusiasmus das „tonarme" Tasteninstrument der
4 Zeit Joh. Seb. Bachs im lärmenden Musikbetrieb unserer Tage zum Siege geführt hat. Sie hat mit dem Einsatz ihrer hervorragenden Künstlerpersönlichkeit gezeigt, daß die Meister der Vorzeit uns an Klangsinn keineswegs unterlegen waren, und daß die Cembalo-Musik erst dann ihre Sprache mit voller Beredsamkeit sprechen kann, wenn sie auf dem Instrument erklingt, für das sie geschrieben wurde.

4.1 Was Wanda Landowska auf dem Gebiet ihres Instrumentes in vollendeter Weise erreicht hat, gilt es auch für andere Instrumente, für die Kammermusik- und Orchesterbesetzungen und
2 für den Solo-, Ensemble- und Chorgesang zu leisten. Das ist die große, umfassende Aufgabe der zu gründenden Schule.

5.1 Die dringende Notwendigkeit eines solchen Institutes wird klar erwiesen, ja geradezu gefordert durch die dominierende Rolle, welche die ältere Musik in unsern Konzertprogrammen
2 spielt. Der Name Joh. Seb. Bachs allein genügt, um an die Bedeutung dieser Aufgabe für unser Musikleben zu erinnern; denn bei den Aufführungen seiner Werke, wie auch derjenigen von Haendel, Schütz, Palestrina und andern ältern Meistern, tauchen immer wieder zahlreiche Fragen auf, wie diejenigen der Besetzung, des Tempos, der Dynamik, der Phrasierung, der Verzierung, der Improvisationspraxis, der Behandlung der Instrumente (Bogentechnik, Ansatz der Bläser etc.), der Textbehandlung, der Anpassung an den Raum, der Auffassung
3 usw. Solchen Fragen steht der Musiker heute meist ratlos gegenüber. Mehr und mehr be-
4 ginnt auch die Musik der Renaissance und des Mittelalters die Beachtung der Fachwelt und der Laien auf sich zu ziehen und ihren Einfluß auf die Komponisten unserer Tage auszu-
5 üben. Hier gilt es, die Vermittlung anzubahnen zwischen der kritisch wissenschaftlichen
6 Forschung und der Musikpflege. In enger Zusammenarbeit von Vertretern der Wissenschaft und von praktischen Musikern sollen alle Fragen, welche bei der Wiederaufführung älterer
7 Werke in Betracht kommen, geprüft und erprobt werden. Als Resultat sollen sich einwandfreie Aufführungen auf den originalen Instrumenten und praktische Ausgaben von wertvol-
8 len Werken ergeben, welche bisher dem Musiker nicht zugänglich waren. Ein Beispiel ist Monteverdis „*Orfeo*", dessen Partitur Probleme für eine Wiederaufführung in solcher Menge birgt, daß alle bisherigen Versuche, diese lockende und verdienstliche Aufgabe zu lösen,
9 unzulänglich blieben oder gänzlich scheiterten. Daneben sei an die Reihe Rameau'scher und Haendel'scher Opern erinnert, deren Wiederaufführung eine wertvolle Bereicherung
10 des Bühnenrepertoires verspricht. Auch von Purcell und Schütz sind zahlreiche Werke für
11 den ausübenden Musiker noch nicht erreichbar. Ganz zu schweigen von den Kostbarkeiten, welche in Handschriften der Bibliotheken vorerst noch den Forscher beschäftigen müssen.
12 Welch reizvolle Welt würde eine Renaissance der Laute, des Hausinstrumentes der Humanistenzeit, erstehen lassen, und welche Schätze der Chormusik Niederländischer Meister,
13 die so lange verkannt worden sind, wären noch zu heben! An die Frühzeit der mehrstimmigen Musik, an den Gregorianischen Gesang, an die Musik der Troubadours, Trouvères und der Minnesänger sei nur erinnert, um auf das weite Arbeitsfeld wenigstens hinzuweisen, das der Durchackerung harrt.

6.1 Die Inangriffnahme dieser Aufgabe soll durch die zweckmäßige Organisation der *Schola*
2 *Cantorum Basiliensis* ermöglicht werden. Den Kern der Schule bildet das Colloquium der Lehrer, in welchem die gemeinsamen Aufgaben besprochen und durchgeprobt werden sol-
3 len. Dem Lehrkörper müssen tüchtige Spieler aller wichtigen ältern Instrumente und Sänger angehören, welche die verschiedenartigen Besetzungen übernehmen, die nötig sind, um die
4 Ergebnisse der Besprechungen zu erproben. An den Colloquien sollen vor allem auch Vertreter der Musikwissenschaft teilnehmen, um mit ihrem Rat und ihrer Begutachtung und durch Bekanntgabe der historischen Voraussetzungen die Diskussion zu unterstützen und an-
5 zuregen. Das Gutbefundene soll in regelmäßigen Studienaufführungen zunächst der Schule und ihren Freunden und von Zeit zu Zeit in Auswahl der Öffentlichkeit dargeboten wer-

6 den. Neben dieser zentralen gemeinsamen Arbeit des ganzen Institutes soll der Unterricht im Spiel älterer Instrumente, Gesang, theoretischer, historischer und anderer Fächer einher-
7 gehen, insofern sie mit der Interpretation älterer Werke zusammenhängen. Der Unterricht soll in zwei Abteilungen erteilt werden, einer externen für Spezialfächer, und einem internen, einjährigen Kurs, welcher eine allgemein fundierte Einführung in die Musikübung der
8 vorklassischen Zeit vermittelt. Bedingung für den Besuch der internen Abteilung ist eine
9 abgeschlossene, konservatorische Ausbildung. Ein kleiner Elitechor und die Kammermusikgruppe der Lehrer sollen dem Institut zur Verfügung stehen, gleichsam als Instrument der Colloquien, dann aber auch zu Konzerten und Tourneen, um für die Idee der Schule und
10 ihre Ergebnisse zu werben. Auch ist beabsichtigt, einen Knabenchor heranzubilden. Die
11 *Schola Cantorum Basiliensis* wird eine Fachbibliothek von Büchern und Noten erhalten müssen, ebenso ein Schallplattenarchiv und eine Versuchsaufnahmestelle, um die Resultate
12 der Übungen festhalten zu können. Eine eigene Zeitschrift soll über die Arbeitstätigkeit
13 Bericht geben. Sie wird zugleich den schweizerischen Musikwissenschaftlern offen stehen und damit als regelmäßig erscheinendes schweizerisches musikwissenschaftliches Organ
14 eine bestehende Lücke ausfüllen. Es ist auch vorgesehen, für Meisterkurse die namhaftesten, für ältere Instrumente spezialisierten Künstler zu gewinnen, ebenso Sonderforscher der Musikwissenschaft für Vorträge.

7.1 Die Abgrenzung der Aufgabe der neuen Schule gegen die Lehrgebiete der Universität einerseits und der Musikschule und des Konservatoriums anderseits liegt schon in ihrer Zielset-
2 zung ausgesprochen. Die Universität ist die Stätte der unabhängigen Forschung, deren Resul-
3 tat die Schule verwertet. Eine Doppelspurigkeit ist nicht zu befürchten, da die Schule auf dem Boden der Praxis steht und nur nach Ergebnissen strebt, welche für die heutige kon-
4 zertmäßige Wiedergabe älterer Musik wichtig sind. Dem Konservatorium gegenüber bildet die Schule ebenfalls keine Konkurrenz; denn das Hauptziel dieses Institutes, die technische und musikalische Bildung seiner Zöglinge, läßt stilistische Fragen auf dem Gebiet der älteren Musik und in dem Ausmaß, wie sie das Programm der neuen Schule enthält, in den Hintergrund treten, und das Spiel auf alten Instrumenten wird dort nicht oder nur spora-
5 disch gelehrt. Die neue Schule ist vielmehr als Ergänzung des Konservatoriums aufzufassen und als Versuchsstätte für die Forscherarbeit der Universität.

8.1 Von Institutionen mit ähnlicher Zielsetzung in Paris, Berlin, Freiburg im Breisgau und anderorts unterscheidet sich die *Schola Cantorum Basiliensis* dadurch, daß sie die Erforschung der Gegebenheiten für die Aufführungen alter Musik und die Lehrtätigkeit auf diesem Gebiete als ihre zentrale und einzige Aufgabe betrachtet, während diese Fragen für die erwähnten Anstalten ein Teil- oder Nebenziel darstellen neben dem Hauptzweck, bei-
2 spielsweise der Heranbildung von Kirchen- und Schulmusikern. Die *Schola Cantorum Basiliensis* wird durch die Einheitlichkeit ihres Zieles und durch die Heranziehung von ausgewählten Spezialkräften auf breiterer Grundlage arbeiten und ihre Aufgabe umfassender erfüllen können.

9.1 Die *Schola Cantorum Basiliensis* könnte dem Vorwurf begegnen, sie sei nur dem Spezialisten
2 nützlich. Dieser Einwand ist abzuweisen; denn das neue Institut will eine universale Aufgabe
3 von kultureller Bedeutung erfüllen. Die Schule will nicht nur die heutige Pflege alter Musik fördern und unterstützen, sondern über den Tagesbedarf hinaus eine Pionierarbeit auf
4 lange Sicht leisten. Sie will durch die Konzentration der Kräfte über die Unzulänglichkeit
5 verstreuter Versuche hinausdringen zu Resultaten von genereller Bedeutung. Sie wendet sich damit gegen den Dilettantismus, mit dem heute die einschlägigen Probleme vielfach
6 behandelt werden. Sie setzt sich in Gegensatz zu Modeerscheinungen wie den „Blockflöten- und Cembalorummel", welche der Sache, der zu dienen sie vorgeben, mehr schaden als
7 nützen. Sie bekämpft auch die Fälschungen, für welche bedauerlicherweise die augenblick-
8 lich besonders günstige Konjunktur ausgenützt wird. Im Gegensatz zu solchen Auswüchsen möchte sie durch die Zusammenfassung der geeigneten Spezialkräfte auf ihrem ganzen

9 Forschungs- und Lehrgebiet sinnvolle und planvolle Arbeit leisten. Sie will also keineswegs
10 alte Musik und das Spiel auf Originalinstrumenten um ihrer selbst willen fördern. Es handelt sich nicht um die Propagierung von Museumsstücken, sondern um die Wiederaufführung und Wiederbenützung solcher Werke und Instrumente, die geeignet und wertvoll erschei-
11 nen. In Betracht kommt nur, was in einem lebensvollen Verhältnis zu neuzeitlichem Empfin-
12 den steht und dadurch für die Entwicklung der Musik bedeutsam ist. Die *Schola Cantorum Basiliensis* stellt sich somit eine Aufgabe, die nicht nur dem lokal baslerischen, sondern auch dem schweizerischen Musikleben zugute kommen wird und darüber hinaus demjenigen der ganzen musikalischen Welt.

10.1 Die *Schola Cantorum Basiliensis* wird dazu beitragen, den guten Namen Basels als den
2 einer Kulturstätte erneut verbreiten zu helfen. Basel als Sitz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ist wohl besonders geeignet, der Sitz dieser Schule zu werden.
3 Basel mit seiner reichen musikalischen Vergangenheit und begünstigt durch seine Lage als Grenzstadt zwischen zwei Hauptkulturländern hat seit dem Mittelalter die Rolle des Aus-
4 tauschplatzes auch von musikalischen Gütern innegehabt. Besondere Anregung auf dem
5 Gebiete der Musik ging von seiner Universität und ihren akademischen Kreisen aus. Basel ist der Ort, wo früher schon die großen Werke der Vorzeit ihre besondere Pflege erfahren und Verständnis gefunden haben, und so ist hier wohl auch der kulturelle Boden vorhanden, in dem eine Institution mit den Aufgaben der *Schola Cantorum Basiliensis* Wurzel fassen und gedeihen kann.

Daß Wissenschaft und Praxis in „lebendiger Wechselwirkung" verbunden sein sollten, sofern es um eine Interpretation der Musik vergangener Zeiten geht, die einerseits dem „Geist ihrer Epoche" gerecht wird und andererseits dem Empfinden der Gegenwart soweit entspricht, daß der Anspruch der „Wieder*belebung*" als eingelöst betrachtet werden kann, scheint so selbstverständlich, daß man sich fragen könnte, wieso es nicht schon eher zur Formulierung eines solchen Programmes und zur Gründung eines entsprechenden Instituts kam. Nur war und blieb die Schola der einzige Versuch dieser Art. Und das wohl nicht zuletzt deswegen, weil eben das hier ins Auge gefaßte Zusammenwirken von Wissenschaft und Praxis im Blick auf die Zielsetzung zwar nicht nur wünschenswert, sondern überdies unumgänglich, im übrigen aber mit einer eigentümlichen Problematik verbunden ist. Sie könnte durch die Selbstverständlichkeit und Zuversicht, mit der das Programm des Jahres 1932 formuliert ist, aus dem Blickfeld geraten. Daß von ihr im Text nur mittelbar die Rede ist, versteht sich schon aus dessen Bestimmung. Und doch klingt sie in der Formulierung des Ziels wie der Umschreibung des Weges an, der beschritten werden sollte.

Das beginnt mit der je anders gehaltenen Bestimmung des praktischen Ziels. So ist die allgemeine Forderung der „Wiedergabe älterer Werke im Geist ihrer Epoche" (1.4) dort, wo es um die Interpretation des Notentextes geht, als „sinngemäße Deutung" (2.9) umschrieben. Und obschon der Text das Wort „richtig" vermeidet (wie es sich in dem angeführten Postulat Karl Nefs findet [oben, p. 34]), läßt der Zusammenhang keine Zweifel daran, daß der Maßstab des Urteils durch die historisch-kritische Auseinandersetzung mit den Quellen der Vergangenheit gegeben werden sollte. Wie denn das Stichwort der „sinngemäßen Deutung" zum erstenmal dort fällt, wo als die notwendigen Voraussetzungen einer solchen Interpretation „stilistische Sachkenntnis" und „historisch geschultes Einfühlungsvermögen

in den Geist der alten Musik" genannt sind (2.5). Andererseits zeigen die folgenden Abschnitte, daß die Kritik an „unbefriedigenden Versuchen ..., alte Musik in annähernd originaler Form wiedererstehen zu lassen" (3.1), sich nicht nur auf fehlende Auseinandersetzung mit der Geschichte stützt, sondern zumindest gleichermaßen auf ein der Gegenwart verpflichtetes Künstlertum. So, wenn bei Wanda Landowska auf das „virtuose Können" und ihre „hervorragende Künstlerpersönlichkeit" verwiesen wird (3.3/4) und der „kritischen wissenschaftlichen Forschung" die „Musikpflege" gegenübergestellt ist (5.5), als zwei Pole, zwischen denen es zu vermitteln gelte, um eine „einwandfreie Aufführung auf den originalen Instrumenten" zu erreichen (5.7). Ganz abgesehen von der Abgrenzung gegenüber anderen Versuchen einer Wiederbelebung alter Musik im vorletzten Abschnitt, wo der abgelehnten „Propagierung von Museumsstücken" die „Wiederaufführung und Wiederbenützung solcher Werke und Instrumente" gegenübergestellt ist, „die *geeignet* und *wertvoll* erscheinen"; mit der Fortsetzung: „In Betracht kommt nur, was in einem *lebensvollen* Verhältnis zu *neuzeitlichem Empfinden* steht" (9.10/11).

Die Zuversicht, daß sich zwischen historischem Wissen und künstlerischem Interesse wie Urteil vermitteln ließ, ja daß diese Vermittlung Grundlage einer Institution sein könne, sofern nur die richtigen Leute in der richtigen Weise zusammenarbeiteten, stand damals offensichtlich so stark im Vordergrund, daß Zweifel daran gar nicht erst aufkommen konnten. Und das, obschon das Problem einer Vermittlung zwischen „Historie" und „Ästhetik" im Rahmen der Musikwissenschaft noch im Ausgang des 19. Jahrhunderts durch Philipp Spitta in erstaunlicher Weise aufgeworfen und diskutiert worden war. Spittas entsprechende Texte, die den Gründern der Schola möglicherweise nicht bekannt waren, lesen sich in vielem wie die theoretische Rechtfertigung des praktischen Ansatzes, der damals in Angriff genommen wurde und bis heute die Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis bestimmt – eine Rechtfertigung freilich, die zugleich die Grenzen der Vermittlung aufzeigt und in den Vordergrund rückt. Daß sie von einem Verständnis der Kunst wie des Künstlers geprägt sind, das entschieden der romantischen Kunstanschauung verpflichtet ist[15], kann hier schon deswegen vernachlässigt werden, weil jene Anschauung bis heute weithin die Vorstellungen des ausübenden Musikers wie des Hörers bestimmt und in den dreißiger Jahren selbst dort nachwirkt, wo man sich energisch gegen das Erbe der Romantik abzugrenzen suchte. Wie umgekehrt auch der Wissenschaftsbegriff Spittas in der Musikgeschichtsschreibung einer noch heute zu beobachtenden, wenn auch in der Regel nicht explizit reflektierten Grundhaltung entspricht.

Spittas Überlegungen gehen von einem anderen Aspekt aus, führen aber notwendig zur gleichen Fragestellung. Was ihn beschäftigte, war eine Bestimmung der noch jungen Wissenschaft von der Musik, die einem „modernen" Wissenschaftsanspruch „historisch-philologischer", „mathematisch-physikalischer" und „physiologisch-psychologischer" Disziplinen seiner Tage gerecht werden konnte, zugleich

[15] Einige weitere Beobachtungen dazu mit Hinweisen auf andere Interpretationen, die im folgenden unberücksichtigt bleiben, bei Wulf Arlt, „Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift Leo Schrade,* Bern/München 1973, 53–57.

aber dem eigentümlichen Charakter ihres besonderen Gegenstandes. Das führte ihn zu der bekannten Feststellung: „daß man die Kunstwerke als Urkunden auffaßt und mit allen Mitteln bestrebt sein will, sie ohne Rücksicht auf ästhetischen Genuß vor allem richtig zu lesen und zu deuten, darin sehe ich einen der wichtigsten Fortschritte der jüngsten Zeit"[16]. Diese Formulierung entspringt zunächst dem Bestreben, durch präzise Abgrenzung der Bereiche „sowohl das ästhetische als auch das historische Urteil vor Trübungen" zu bewahren, wie Carl Dahlhaus einmal schrieb[17]. Ihr entspricht eine scharfe Trennung der Aufgaben des Künstlers und des Gelehrten, wie sie eine Abhandlung Spittas über „Kunstwissenschaft und Kunst" formuliert. Beide haben, sofern es um das Kunstwerk geht, das gleiche „Object", doch sind sie im Zugang wie in der Basis ihres Urteils für Spitta insofern grundsätzlich unterschieden, als sie sich zueinander verhalten wie „Sein" und „Werden"[18]: Der „Künstler" schafft „Ganzheiten", die „auf sich selbst beruhen, in sich abgeschlossen und frei sind" (p. 8). Seine Aufgabe ist es, „die Idee, welche in der Phantasie des Schaffenden aufgegangen ist" und im Musikalischen als Produkt des Komponisten vorliegt, „zur sinnlichen Erscheinung" zu bringen (p. 5). Das fordert ein ungebrochenes Vertrauen in die schöpferische Kraft wie das eigene ästhetische Urteil, das dementsprechend stets zu „absoluten Maßstäben" tendiert (p. 4). Anders der Gelehrte. Seine Befähigung beruht gerade auf dem „richtigen Urtheil über das, was im einzelnen Falle dem Wissen erreichbar ist und was ihm unerreichbar bleibt" (p. 5). So kennt er „kein absolutes Endziel". Sein Wissen ist stets „Stückwerk", „Theilarbeit", stellt die Frage über das Ergebnis.

Als Konsequenz ergibt sich für Spitta, daß nur mit „Vorsicht von einem förderlichen Zusammenwirken beider Thätigkeiten gesprochen werden" kann: „Eine tiefer gehende gegenseitige Beeinflussung könnte nur zu einer Verkümmerung des Besten führen, was Künstler und Gelehrte, ein jeder nach seiner Begabung und seinem Lebenszweck, in sich tragen. Dem Künstler würde sie das Gefühl der Freiheit nehmen und die Energie der bildenden Kraft verringern; den Gelehrten könnte sie gar zu leicht verlocken, dort ein Ganzes sehen zu wollen, wo in Wirklichkeit nur Fragmente eines solchen vorliegen" (p. 6). Und Spitta weist in diesem Zusammenhang rigoros alles zurück, was die geschilderten Gefahren mit sich bringt und für die Musikwissenschaft seiner Tage weithin selbstverständlich war: von der „literarischen Vermittelung" des Gelehrten im Verhältnis zwischen Publikum und Künstler, als einer notwendigerweise „unmittelbaren Beziehung" (p. 10 s.), über die Belehrung des Künstlers durch die Wissenschaft (p. 8 s.) bis hin zu historischen Konzerten seiner Tage als einer chronologischen Folge älterer Musikstücke, in denen ein Stück Geschichte verdeutlicht werden sollte (p. 6 s.).

Dabei wird leicht übersehen, daß die klare Trennung zwischen den beiden Positionen des Künstlers und des Gelehrten bei Spitta zugleich die Voraussetzung dafür darstellt, den besonderen Bereich abzugrenzen und auszuloten, in dem eine Ver-

[16] „Denkmäler deutscher Tonkunst", *Die Grenzboten* 52/2, 1893, 25 s.
[17] *Musikästhetik*, Köln 1967, 105.
[18] Die folgenden Zitate (sofern nicht anders vermerkt) aus „Kunstwissenschaft und Kunst", *Zur Musik, Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892; das obige Zitat auf Seite 4.

mittlung zwischen Ästhetik und Historie nicht nur möglich, sondern unumgänglich ist. Und das eben ist für die Praxis wie die Wissenschaft dort der Fall, wo es um eine Auseinandersetzung mit der Musik vergangener Zeiten im Wissen um ihre historische Bedingtheit geht.

Denn jene „scharf markirte Grenzlinie" (p. 6) gilt primär für „die Kunst der Gegenwart"; „bei Kunstwerken der Vergangenheit verläuft die Grenzlinie gewissermaßen in Windungen" (p. 11): „Sie werden ewig unverstanden bleiben, wenn die Wissenschaft nicht ihre Werkzeuge in Bewegung setzt, die alte Zeit aus dem Dunkel wieder ins Licht aufsteigen zu lassen und die Verbindungsfäden bloß zu legen, welche von dem einzelnen Kunstwerke zum Bilde des Weltganzen hinüberführen. Hier muß der Künstler, den es treibt, in die Kunst vergangener Tage einzudringen, den Wegen des Gelehrten folgen. Er darf es sich nicht erlassen, alle die Ergebnisse sich anzueignen, zu welchen jener ... gelangt ist" (p. 12). „Nur ... durch seine Künstlerschaft allein, und sei sie noch so hoch und respectgebietend, ist er zu dieser Thätigkeit nicht geeignet. Selbst nicht immer im Falle der Ergänzung oder der kritischen Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten" (p. 7). All dies aber gilt nur bis zum Moment der „Wiederbelebung". Denn „das Weltbild im Hintergrunde, die individuelle Erscheinung im Vordergrunde zu einem lebendigen Ganzen zusammenzufassen, ist nur der künstlerischen Befähigung möglich" (p. 12). Erscheint schon hier die vage Formulierung einer „gleichsam in Windungen" verlaufenden „Grenzlinie" eher als eine Verlegenheitslösung, die sich daraus ergab, daß das Bild für die Abgrenzung beibehalten werden sollte, so ist der Gegensatz im Verhältnis zwischen Ästhetik und Historie bei der erstaunlichen Beschreibung dessen, was der Künstler im wirksamsten Falle der Wiederbelebung vermag – wenn nicht aus einer Begegnung zwischen beiden Bereichen beziehungsweise deren Durchdringung hinfällig, so doch – gleichsam dialektisch in einer neuen Qualität aufgehoben, wenn es heißt: „daß die Künstler dem Geist der Alten Einwirkung auf die eigene Production gestatten und die Anschauungen derselben durch volles Einsetzen der eigenen Schöpferkraft der Menge einleuchtend machen" (p. 13).

Entsprechend verhält es sich bei der Wissenschaft. Denn dem Wort vom richtigen „Lesen und Deuten" der als „Urkunde" aufgefaßten Kunstwerke folgt eine in der Regel nicht berücksichtigte Erläuterung[19]:

„Ich sage: man will die Kunstwerke richtig lesen und deuten. Das letzte Wort schließt eine größere Schwierigkeit ein, als mancher mit vergleichendem Hinblick auf Sprachdenkmäler denken mag. Der Musik vollstes Wesen offenbart sich nur in dem sinnlich wahrnehmbaren Klange. Man muß also nicht nur darnach streben, sich vom Gelesenen ein inneres Bild zu machen, sondern es ins klingende Leben umzusetzen. Weil nun aber die Organe und die Art Ihrer Verwendung unaufhörlichen Veränderungen unterworfen sind, so stößt man hier auf die größten Hindernisse" („Denkmäler deutscher Tonkunst", p. 26 – dort und auf der folgenden Seite auch die nächsten Zitate).

[19] Zu den Ausnahmen gehört bezeichnenderweise Willibald Gurlitt („Der Musikhistoriker Philipp Spitta", *Musikgeschichte und Gegenwart,* Wiesbaden 1966, 145 [*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 2] – erstmals veröffentlicht 1942), auf dessen Freiburger Aktivität das Programm der Schola anspielt (8.1).

Die unaufhörliche Veränderung der „Organe" wie die „Art ihrer Verwendung" beziehen sich, wie die anschließenden Beispiele zeigen, auf die Wandlung der Hörgewohnheiten, die mit den Instrumenten zusammenhängen („Kiel-Klavier" bei Bach gegenüber den „Hammerklavieren" des späten 19. Jahrhunderts), mit der Stimmbildung und Klangfarbe (Männerstimme in der Altlage „von jetzt ungebräuchlich gewordner Schulung" bei Schütz) oder mit den Stimmungen (ungleich schwebende Temperatur der Lübecker Marienorgel bei Buxtehude). Und obschon es Spitta hinsichtlich der sich wandelnden Hörerfahrungen und Hörgewohnheiten bei diesen Bemerkungen beläßt – offen bleibt etwa die Frage, wie weit der „ganz andere Charakter" eines „E-dur-Dreiklanges" in ungleichschwebender Temperatur sich nur auf die Klangfarbe bezieht und wie weit darüber hinaus auch auf die unterschiedlichen „Tendenzen" der Klangverbindung in anderen Temperaturen –, ergibt sich als Konsequenz die erstaunliche Forderung: „Eine originalgetreue, den Absichten des Komponisten auch im Klange möglichst genau entsprechende Reproduktion herzustellen, bildet also ebenfalls eine Aufgabe musikalischer Urkundenforschung, eine Aufgabe, an der zugleich aufs deutlichste erkannt werden kann, wie eignen und teilweise unvergleichbaren Wesens die Musikwissenschaft ist."

Damit ist bereits bei Spitta jenes Grundproblem einer Wissenschaft von der Musik formuliert, das im Forschungsaspekt der Schola Cantorum Basiliensis aufgenommen ist und diesem auch von der Seite der Wissenschaft her seine Legitimation gibt: die Tatsache nämlich, daß diese Wissenschaft (insbesondere hinsichtlich der Musik älterer Zeiten) gar nicht umhin kann, sich dem Bereich der Verlebendigung zumindest anzunähern, mithin die oft schwer wägbaren und zu erfassenden Momente der schöpferischen Interpretation in ihre Untersuchung einzubeziehen – sofern sie nicht davon absieht, sich mit der klanglichen Erscheinungsform ihres Gegenstandes auseinanderzusetzen, in der dieser erst (um mit Spitta zu reden) „sein vollstes Wesen entfaltet"[20].

Daß Spitta damit abermals erheblichen Problemen der Abgrenzung beider Bereiche gegenübersteht, liegt auf der Hand. So muß er einräumen: „Indem jede Art der Reproduktion zugleich schöpferische Thätigkeit in sich schließt, scheint diese notwendige Konsequenz musikwissenschaftlicher Arbeit schon in das Gebiet des Künstlers hinüberzuführen." Und der Versuch, die Forderung aufrechtzuerhalten, daß auch hier „die Grenzen auf beiden Seiten genau erkannt und streng beachtet werden", führt zur Differenzierung von zwei Möglichkeiten. Sie sind zwar aus dem Postulat methodischer Sauberkeit verständlich und überdies hilfreich, doch können sie kaum darüber hinwegtäuschen, daß hier Grenzüberschreitungen einbezogen werden, wie sie auch unter dem Aspekt des Künstlers zur Sprache kamen: „eine Reproduktion älterer Musik, die nur den Zweck des wissenschaftlichen Experiments hat" und eine solche, „die verloren gegangene Schönheitsideale wieder zu Ehren bringt und dadurch das geistige Leben der Zeit bereichern und erfrischen will". Wie denn die Gegenüberstellung zu der Feststellung führt: „Oft wird es der

[20] Vergleiche dazu etwa die Überlegungen bei Carl Dahlhaus zu „Musik als Text und Werk", op. cit., 19–27.

Fall sein, daß das wissenschaftliche Experiment [das ja seinerseits in die künstlerische Reproduktion übergreift] zur Wiederentdeckung eines solchen Ideals führt [eine Wiederentdeckung, die eben die eigene Schöpferkraft in die Begegnung mit dem ‚Geist' vergangener Zeiten einbringt], daß der Kunstgelehrte findet, was der Künstler alsdann fruchtbar macht." Kommt es aber zu dieser Wiederbelebung, so ist aus der Abgrenzung die Voraussetzung für eine Begegnung geschaffen, tritt neben das Bild der „scharf markirten Grenzlinie" zwischen Ästhetik und Historie dasjenige der „Brücke", wenn die Fortsetzung lautet: „Und damit treten wir auf die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, auf der uns die Schätze der Musik unsrer Vorfahren zum vollsten Eigentum wieder zugeführt werden."

So kam es schon am Anfang der jungen Wissenschaft von der Musik zu einer Reflexion, die das Feld abgrenzte, das zu bebauen dann das Programm der Schola Cantorum Basiliensis forderte, ein Programm, das sich eben nicht nur in vielem wie eine Ausführungsbestimmung zu den Gedanken Spittas liest, sondern überdies vor dem Hintergrund der Überlegungen Spittas an Bedeutung gewinnt. Das gilt zunächst im allgemeinen Ansatz für das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Praxis. Denn im Blick auf die je unterschiedliche Haltung wie Aufgabe des Künstlers und des Gelehrten lassen sich die wiederholte Gegenüberstellung von „Erforschung *und* praktische Erprobung" wie das Stichwort von der „*lebendigen Wechselwirkung* zwischen Wissenschaft *und* Praxis" (1.2) im Sinne der Exposition einer fruchtbaren Spannung verstehen. Sie hätte der Verwischung notwendiger Grenzen wie der Gefährdung oder gar Preisgabe des je Eigenen zu steuern und damit die Voraussetzung für das Gewinnen einer neuen Qualität zu schaffen, in der sich aus der Begegnung zwischen Historie und Ästhetik eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart schlagen läßt, die in der Vermittlung beiden Bereichen ihr Recht zugesteht. Dem entspricht nicht nur, daß vom „Künstler" das „*historisch* geschulte *Einfühlungsvermögen* in den *Geist* der alten Musik" gefordert ist (2.5) und daß die Arbeit des Historikers um „Rat und Tat" „hervorragender Kräfte" aus dem Bereich der Praxis ergänzt werden soll (2.9), sondern vor allem, daß sich der Hinweis auf die Notwendigkeit zur „*dauernden Zusammenarbeit* von Künstler und Wissenschaftler" (2.10) durchaus mit der Einsicht verbinden läßt, die Voraussetzungen zum Brückenschlag seien je neu zu gewinnen, unterlägen mithin einem dauernden Prozeß der Neubestimmung, der die stete Bereitschaft zur Öffnung gegenüber neuen historischen und künstlerischen Erfahrungen voraussetzt. Auch in der Tatsache, daß das Programm – neben der Öffnung des Praktikers zur Geschichte und der Konzentration des Wissenschaftlers auf Fragen praktischer Relevanz – Wissenschaft und Praxis immer wieder mit unterschiedlichen Personen verbindet, ergibt sich eine Parallelität zu Spitta. Dabei ist es (nicht zuletzt im Blick auf die Geschichte der Schola) von Interesse, daß Spitta zwar beim Gelehrten in der Forderung nach der klanglichen Reproduktion ein hohes Maß an schöpferisch-künstlerischer Tätigkeit voraussetzt – als „Einsicht in ihre [der Kunst] Technik und Gabe künstlerischer Nachempfindung" präzisiert er anderen Ortes die Vertrautheit mit der Praxis, die für ihn eine selbstverständliche Voraussetzung seines Faches war[21] –, daß er jedoch

[21] „Denkmäler deutscher Tonkunst", op. cit., 25.

die Verbindung beider Positionen in einer Person nur am Künstler mit den zum Teil bereits angeführten Worten exemplifiziert[22]: „Aber diese Geschicklichkeit [gemeint ist die ‚Methode der Untersuchung' einer ‚antiquarischen Wissenschaft', also das Handwerkszeug des Historikers im weitesten Sinne] wird nur durch langdauernde Übung auf Grund eines bestimmten positiven Wissens erworben. Auch ein Künstler kann sie sich erwerben, wenn er die Schule der Wissenschaft durchzumachen sich nicht scheut. Nur aber durch seine Künstlerschaft allein, und sei sie noch so hoch und respectgebietend, ist er zu dieser Thätigkeit nicht geeignet", mit der warnenden Fortsetzung: „Eine energisch ausgeprägte Individualität wird stets in Gefahr sein, *sich selbst unbewußt* einen fremden Zug in das vorhandene Kunstwerk hineinzutragen."

Auch im einzelnen der Aspekte, die als Arbeitsgegenstand aufgeführt sind, exemplifiziert das Programm die Aufgabe, die bei Spitta mit der „Deutung" gerade der Quellen gefordert ist, die das besondere Kennzeichen der Musikgeschichte sind: der „Musikinstrumente" und der „in Tonzeichen fixirt hinterlassenen Kompositionen vergangner Zeiten": Die Besetzung, das Tempo, die Dynamik, Phrasierung, Verzierung, Improvisationspraxis, Behandlung der Instrumente (bis hin zur Bogentechnik und dem Ansatz der Bläser), Textbehandlung, Anpassung an den Raum und so fort (5.2).

Schließlich erscheinen die Formen der Zusammenarbeit wie die Arten der Wirksamkeit, die das Programm der Schola nennt, im Lichte der Überlegungen Spittas als sehr glücklich gewählt. Denn den „Kern der Schule" sollte ja ein „Colloquium der Lehrer" bilden, „in welchem die gemeinsamen Aufgaben besprochen und durchgeprobt werden". Ein Kreis, der „tüchtige Spieler aller wichtigen älteren Instrumente und Sänger" mit „Vertretern der Musikwissenschaft" vereint (6.2–4), mithin eine Stätte der Begegnung, die gleichsam als Garant jenes permanenten Prozesses dienen kann, der den Brückenschlag zwischen Ästhetik und Historie zum Ziel hat. So wie die Schwerpunkte der Wirkungsweise in der Nennung von drei Möglichkeiten dem breiten Spektrum unterschiedlicher Ansätze und Haltungen entsprechen: „Konzert", „Unterricht" und eine Zeitschrift, die „über die Arbeitstätigkeit Bericht geben" sollte (6.5–14).

II

Nur der erste Prospekt der Schola Cantorum Basiliensis fürs Schuljahr 1933/34 nennt Paul Sacher auch als Lehrer des Instituts, und zwar für „Ensemble (mit Literaturkunde)". Andererseits trug Sacher bis zur Umgestaltung der Direktion der Musik-Akademie, zu der es 1964 unter seiner Leitung kam, die direkte Verantwortung für das von ihm gegründete Institut. Die Entscheidung, sich selber nicht aktiv am Unterricht zu beteiligen, hängt sicher auch damit zusammen, daß der Schwerpunkt seines künstlerischen Interesses wie der musikalischen Aktivität beim Basler Kammerorchester lag. Und das hieß hinsichtlich der „alten Musik" bei einer

[22] „Kunstwissenschaft und Kunst", op. cit., 7 – siehe oben, 42 (im Original ohne Hervorhebung).

August Wenzinger und Paul Sacher im „Seidenhof", Blumenrain 34, der die Schola Cantorum Basiliensis von 1935 bis 1940 beherbergte

Verlebendigung, die auf dem modernen Instrumentarium eines Kammerorchesters sowie der entsprechenden Spieltechnik und Interpretationshaltung beruhte, beziehungsweise auf der Verbindung dieses Klangkörpers mit einzelnen historischen Instrumenten. Obschon sich natürlich allenthalben beobachten läßt, wie die Arbeit des Kammerorchesters, der Gründung und dem Programm der Schola gemäß, die dort erarbeiteten „Ergebnisse" aufnahm. – Doch ist jene Entscheidung zugleich bezeichnend dafür, wie Paul Sacher seine Aufgabe als Direktor eines solchen Instituts wahrnahm. Das gilt sowohl für die lange Zeit der Schola-Leitung als auch für die Jahre, in denen er Direktor der Musik-Akademie war. Woran er sich aktiv beteiligte, war zunächst die Formulierung eines Programms und dann die Wahl und Gewinnung der Personen, die es realisieren sollten. Im weiteren beobachtete er zwar die Arbeit des Hauses aufmerksam und bis in alle Einzelheiten hinein, über die er sich insbesondere in regelmäßigen Gesprächen mit den Mitarbeitern informierte; doch galt sein Einsatz dann vor allem der Schaffung und Sicherung des Rahmens, in dem das Programm verwirklicht werden konnte. Das gab den Mitarbeitern und zumal denen, die an der Formulierung der Idee beteiligt und ihm oft freundschaftlich verbunden waren, die Möglichkeit zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit wie zur Gewichtung der Akzente, die sie in der Arbeit setzten. Diese Grundhaltung ging mit einem ausgeprägten Vertrauen in das einmal formulierte Ziel und die personellen Entscheidungen Hand in Hand. Beides trug wesentlich zur Konstanz der Arbeit bei.

Daß die Schola Cantorum Basiliensis bis zu ihrer Fusion mit Konservatorium und Musikschule im Jahre 1954 als Teil der neu geschaffenen Musik-Akademie über rund zwanzig Jahre hinweg ohne jede staatliche Unterstützung arbeitete, daß sie damals 16 Lehrkräfte und rund 250 Schüler umfaßte und daß sie in die Fusion als Geschenk von Maja und Paul Sacher die Lotzsche Liegenschaft an der Leonhardsstraße 4 einbrachte, die auch räumlich das bestehende Areal von Musikschule und Konservatorium zum Ganzen der Akademie rundete, wäre nicht ohne ein echtes Mäzenatentum möglich gewesen. Nicht weniger wichtig für die Schaffung und Sicherung des Rahmens, in dem an der Verwirklichung des weit angelegten Programms gearbeitet werden konnte, waren die Tatkraft und Umsicht, mit denen Paul Sacher das neu geschaffene Institut präsentierte.

Eine umfangreiche Dokumentation im Archiv der Schola verdeutlicht den Einsatz, mit dem die Tätigkeit weit über die kantonalen und Schweizer Grenzen hinaus publik gemacht wurde. So fanden bereits Gründung und erstes konzertierendes Auftreten im Rahmen eines Presseempfanges ein Echo in Tageszeitungen aus Saarbrücken, Köln, Berlin, Leipzig oder auch Wien, wo eine Basler Pressenotiz als „Ein musikhistorisches Ereignis von internationaler Bedeutung" überschrieben wurde[23]. Die Berichte über die Arbeit der Schola bilden eine aufschlußreiche Quelle nicht nur für das Selbstverständnis derer, die sich damals um die Realisierung der Idee bemühten, sondern zugleich für die Art und Weise, in der zu jener Zeit alte Musik auf alten Instrumenten getrieben wurde, aber auch für die Rezeption dieser Praxis;

[23] *Wiener Fremdenblatt* vom 2.12.1933.

zumal dann, wenn der Berichterstatter ein Fachmann war, der engagiert am Musikleben seiner Tage teilnahm. Das gilt etwa für Heinrich Strobel, der 1935 im *Berliner Tagblatt* enthusiastisch über die Aktivität des neuen Instituts berichtete.

Der Bericht Strobels mit dem Titel „Alte Musik – wie sie sein soll. Besuch in der Schola cantorum Basiliensis" vom 1. Juni 1935 ist als ein Beispiel dieser Texte im Anhang 1 wiedergegeben (unten, 74ss). Anhang 2 nennt eine Auswahl solcher Texte aus den ersten 25 Jahren der Schola, soweit es sich nicht primär um Texte zu einem bestimmten Konzert oder um Pressemitteilungen zum Jahresbericht und ähnliches handelt. Zu einigen weiteren Texten von Ina Lohr über Haus- und Kirchenmusik unten, 63–68.

Auf der gleichen Linie liegt es, daß die Schola immer wieder nicht nur an kantonalen, sondern auch nationalen und internationalen Ereignissen vertreten war; so 1936 bei der Eröffnung eines internationalen kunstgeschichtlichen Kongresses in Basel, 1939 in Zürich an der Eröffnung der Nationalen Kunstausstellung im Rahmen der Schweizerischen Landesausstellung oder 1949 in Basel beim Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, um nur einige Beispiele aus der Dokumentation zu erwähnen.

Der Präsentation nach außen entsprach die organisatorische Festigung des Rahmens im Inneren mit Vereinsstatuten, einem Vorstand, der Lehrerkonferenz und Sekretariat. Daß Paul Sacher neben seinen zahlreichen anderen Verpflichtungen über rund dreißig Jahre hinweg die direkte Verantwortung für die Leitung des Instituts trug, wäre kaum möglich gewesen, wenn er nicht in Walter Nef einen Mitarbeiter gewonnen hätte, der ihm während dieser Zeit zunächst als Assistent und von 1954 an als Stellvertreter des Direktors zur Verfügung stand. Die Tatsache, daß sich der Direktor bereits für das zweite Jahr beurlauben ließ und Walter Nef mit der stellvertretenden Leitung betraute, verdeutlicht den Spielraum wie die Verantwortung, die er seinem Mitarbeiter einräumte, der mit seinem Unterricht und in der Leitungsfunktion zum engen Kreis derer gehörte, die für Jahrzehnte die Arbeit im Hause prägten.

*

Vergleicht man die Aktivität des Instituts in den ersten Jahrzehnten mit dem weit angelegten und anspruchsvollen Programm der Gründer, so zeigt sich eine entschiedene Konzentration auf zwei der dort genannten Tätigkeiten: einerseits auf den Unterricht und andererseits auf das Konzert. Unterricht und Konzert bestimmten die Zusammensetzung der Mitarbeiter über den engsten Kreis der Gründer hinaus, nahmen die Kräfte voll in Anspruch und prägten das Urteil über das Institut. Die Gründe dafür sind zahlreich. Das beginnt damit, daß die Gewinnung von Schülern wie die Anerkennung im Konzertleben geradezu als Kriterien erschienen, mit denen über die Legitimation des Unternehmens geurteilt wurde. Das war zumindest für die Gründerjahre durchaus verständlich und spiegelt sich etwa in den Jahresberichten und insbesondere den Rückblicken anläßlich größerer Jubiläen.

So heißt es in einem der Rückblicke anläßlich der „Zehn Jahre Schola Cantorum Basiliensis" in der Basler *National-Zeitung* vom 5. November 1943 über die Bedeutung des ersten Dezenniums: „... in ihnen [den zehn Jahren] hatte sich die Notwendigkeit der Neugründung in doppeltem

Sinne zu erweisen: die Lehranstalt mußte ihre Existenzberechtigung durch eine entsprechende Anzahl Schüler dokumentieren, die die durch die Wiederbelebung der alten Musikwerke gestalteten neuen Aufgaben sinngemäß bewältigen konnten, während der vor allem der Konzerttätigkeit zugewandte Teil der Anstalt mit eigenen, wissenschaftlich und künstlerisch einwandfreien Interpretationen alter Musik hervortreten mußte", und beides wird der Schola mit Hinweisen auf steigende Schülerzahlen, neue Kurse, Tätigkeit der Konzertgruppe und so fort bestätigt.

Nur ist nicht zu übersehen, daß damit gegenüber dem ersten – freilich nie als Ganzes veröffentlichten – Programm und gerade den Aspekten, die diesem seine allgemeine Bedeutung gaben, eine wesentliche Gewichtsverlagerung stattgefunden hatte, deren Konsequenzen im Rückblick auf die nunmehr mehr als fünfzig Jahre historischer Musikpraxis deutlich hervortreten. Zwar waren Konzerte und Unterricht auch dort als wichtige Formen genannt, in denen die Ergebnisse der Arbeit bekanntgemacht werden sollten. Im Mittelpunkt aber stand als „zentrale gemeinsame Arbeit des ganzen Institutes", die einen „Kern der Schule" bilden sollte, die Begegnung zwischen Wissenschaft und Praxis im „Colloquium der Lehrer" wie in „Studienaufführungen" (oben, p. 37s.: 6.1–6). Mithin ein Arbeitsbereich, in dem es (unabhängig vom Zugzwang, den der Aktivitätsnachweis in der Gewinnung von Schülern oder des Erfolgs im Konzert mit sich bringt) um jene heikle Begegnung zwischen Ästhetik und Historie gehen konnte und mußte, deren Chance wie Problematik Philipp Spitta einst weitsichtig ausgeleuchtet hatte. Eine Begegnung, die heute als Aufgabe so aktuell ist, wie sie es damals war.

Die Gewichtsverlagerung wurde von aufmerksamen Beobachtern schon früh konstatiert.

So schrieb Egon Vietta 1937 in seinem sehr anerkennenden Bericht über das bis dahin bereits Geleistete, „die Schule sollte in erster Linie eine wissenschaftliche Forschungsstätte sein", doch habe „sich gezeigt, daß die Aufführungspraxis vor der Hand alle Kräfte in Anspruch" nehme; „die wissenschaftliche Leistung" bleibe „daher auf den Aufführungszweck ausgerichtet". Und weiter: „Die Entfaltung der programmatischen Arbeit ist bislang einem gewissen Zufall unterworfen geblieben. Die systematische Erforschung setzt den Ausbau der Schule voraus, während zur Zeit größere Konzerte von der Arbeit der Schola Rechenschaft ablegen" („Schola Cantorum Basiliensis", *Deutsche Zukunft* vom 11. Juli 1937).

Überdies entsprach die Gewichtsverlagerung nicht nur den Aktivitäten, sondern in zunehmendem Maße auch dem Selbstverständnis derer, die hier tätig waren. So heißt es in den allgemeinen Bemerkungen, mit denen der erste Prospekt zur Eröffnung des Instituts eingeleitet wird, nach einer Umschreibung der Zielsetzung in Anlehnung an das erste Programm, über die Auswertung der „Resultate" zunächst im Sinne jenes Textes, sie würden „der Öffentlichkeit in Aufführungen durch die Kammermusikgruppe der Lehrer und in Abhandlungen in Musikzeitschriften kundgegeben"; doch lautet die Fortsetzung schon hier (im Original, wie beim nächsten Zitat, ohne Hervorhebung): „*In erster Linie sollen sie aber den Schülern* des Institutes *zugute kommen.*" Und der Prospekt für das Wintersemester 1935/36 unterstreicht die „besondere Einstellung der *Musikpädagogik*", welche eine „gewissenhafte Pflege alter Musik bedingt". Arnold Geering, als ein Wissenschaftler, der auch als Praktiker mitwirkte, betonte noch vor dem ersten Konzert in einem differenzierenden Text, der zugleich den ungebrochenen Glauben an das Vorhaben zeigt,

daß die Notwendigkeit der „Verlebendigung" stärker vom Urteil des Hörers als von dem des Interpreten abhängig sei.

„Alte Musik im Konzert" in den *Basler Nachrichten* vom 9./10. Juni 1934, wo es heißt: „Verspricht diese Kunst so hohen Genuß und solchen Gewinn für unser Musikleben, daß ihre Verlebendigung zu einer Notwendigkeit wird? Diese Frage zu beantworten steht letzten Endes nicht dem Ausführenden in erster Linie zu, sondern darüber hat in stärkerem Maße der Hörer Urteilsrecht und -pflicht. Wenn sich die Überzeugung des ausführenden Musikers und sein Glaube an die unmittelbare Kraft, die von der Musik aller Zeiten und aller Völker ausgeht, dem Publikum mitteilen lassen, so verspricht die Pflege der alten Musik eine Erweiterung des Horizonts und eine Vertiefung des Musikgenusses, eine Verfeinerung der Aufnahmefähigkeit, kurz alle jene Voraussetzungen für Musiker und Publikum, die die Bereitschaft auch für die Musik der Gegenwart und Zukunft ausmachen."

1941 bezeichnete Walter Nef in einem Text über die Schola „Schule" und „Konzert" als die „beiden Hauptabteilungen" des Instituts, denen der „regelmäßige Gedankenaustausch zwischen dem Historiker und dem ausübenden Musiker" zugute kommen sollte[24]. Der Rückblick auf die ersten fünfundzwanzig Jahre schließlich ließ – der Realität entsprechend – den Bezug auf die einst als „zentrale gemeinsame Arbeit" angestrebte Begegnung zugunsten der beiden Aktivitätsbereiche und vor allem der „Schule" in den Hintergrund treten. So heißt es dort über die Zielsetzung: „Die alleinige Aufgabe der SCB sollte die Aufführung der alten Musik sein. Die ganze Arbeit sollte auf dieses eine Ziel gerichtet werden: die alte Musik wieder zum Klingen zu bringen." Und weiter: „Entsprechend ihrem Ziele hat die SCB zwei Hauptabteilungen: Schule und Konzert. In der Schule, die in eine Allgemeine Schule und eine Berufsschule gegliedert ist, suchen Lehrerinnen und Lehrer ihren Schülern zu zeigen, wie sie selber alte Musik aufführen können. In den Konzerten wird alte Musik dem Hörer dargeboten." Es war nur folgerichtig, daß von der „Wissenschaft an der SCB" in diesem Rückblick nur kurz die Rede ist, daß sie „vor allem" auf „ein Teilgebiet, die Aufführungspraxis" eingegrenzt wird und nicht mehr als Partner in einem Dialog, sondern als „Beratungsstelle" erscheint, die „auch zum Verständnis der alten Musik beitragen" könne[25].

Den Anstoß für die Konzentration auf Schule und Konzert gaben sicher auch äußere Umstände.

Zu ihnen gehören finanzielle Gründe. So heißt es im *Bericht über das sechste Schuljahr* (1938/39) zu finanziellen Problemen: „... jedenfalls ist klar, daß die natürlichste Lösung durch ein starkes Anwachsen der Schülerzahl und der Besucherzahl in den Konzerten eintreten würde. Einer totalen Lösung in dieser Weise stehen zur Zeit wohl unüberwindliche Hindernisse entgegen, aber auch eine bescheidene Steigerung der Frequenz kann schon Entlastung bringen und für die Zukunft der S.C.B. eine Hilfe sein" (p. 5).

Doch wäre sie kaum in dieser Weise durchgeführt worden, wenn sie nicht den Interessen und den besonderen Fähigkeiten des engsten Gründerkreises entsprochen hätte, in dem die – gegenüber Fragen der Wissenschaft offenen – Praktiker über-

[24] „Stätten neuzeitlicher Musik-Erziehung: Die Schola Cantorum Basiliensis", *Neues Musikblatt*, Berlin, November 1941, 5.

[25] Walter Nef, „Fünfundzwanzig Jahre Schola Cantorum Basiliensis", *Musik-Akademie der Stadt Basel, 92. Jahresbericht 1958/59*, 29–37; die Zitate auf den folgenden Seiten: 30, 31 und 36.

wogen und für die beteiligten Wissenschaftler die Vermittlung zwischen der eigenen künstlerischen Erfahrung und dem forschenden Zugriff offensichtlich keine wesentlichen Probleme bot. Wie es ja auch Paul Sacher in seiner eigenen künstlerischen Arbeit stets um die verlebendigende Vermittlung musikalischer Werke geht, deren Rang „allein an der Kraft der Aussage" gemessen wird, mithin an ihrem Bestehen im Konzertleben der Gegenwart.

So endet sein Beitrag über die „Probleme der Programmgestaltung" aus dem Jahre 1945 nach dem Hinweis auf Igor Strawinskys Forderung der Verankerung jeder Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im „echten Verständnis für die Gegenwart" mit den Worten: „So erkennen wir als oberste Forderung der Programmgestaltung das Gesetz, der lebendigen Musik, sei sie alt oder neu, den Platz einzuräumen, der ihr zukommt. Die bekannten und unbekannten Meisterwerke sollen den Menschen als geistiger Besitz geschenkt und erhalten werden" (*Schweizer Echo* 25 [1945] Nr. 6, p. 23). Und heißt es in einem Aufsatz zum 70. Geburtstag Strawinskys, der im Mai 1952 in den *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters* erschien: „Für den schöpferischen Rang eines Kunstwerkes ist es belanglos, nach welchen theoretischen Regeln sein Urheber verfahren ist. Ausschlaggebend ist allein die Kraft der Aussage, die Echtheit und Größe des Werkes" (erwähnt bei Rudolf Kelterborn: „Schweizer Musiker der Gegenwart: der Dirigent Paul Sacher", *Die Runde,* November 1957, p. 3).

Im übrigen hatte auch Jacques Handschin anläßlich der ersten Konzerte das Überwiegen der Praktiker im Kreise der Schola betont. So schrieb er in einer kurzen Notiz anläßlich der ersten Konzerte (*Acta Musicologica* 4, [1934], 192): „diese Konzerte ... fanden lebhaften Zuspruch und waren dazu angetan, der tapferen jungen Schar, die das Banner der Schola Cantorum Basiliensis trägt, neue Sympathien zu gewinnen. Das Eigene dieser Vereinigung besteht darin, daß sie aus für die alte Kunst begeisterten Musikern besteht, die zugleich musikwissenschaftlich gebildet, teilweise sogar daneben Musikwissenschafter sind." Mit der für sein Verhältnis zur Schola bezeichnenden Fortsetzung: „und wenn auch der Untertitel ‚Lehr- und *Forschungs*-Institut für alte Musik', den sie sich gibt, angesichts ihrer vorwiegend praktischen Zielrichtung nicht ganz angemessen erscheint, wollen wir uns wenigstens freuen über die sich darin äußernde *Sympathie* für unsere knöcherne alte Dame, die Forschung, der mit heißer Liebe zu dienen ja nur Sache einiger Sonderlinge ist. Die Sympathie ist von beiden Seiten nur zu begründet, bietet doch die Forschung die Voraussetzungen einer praktischen Wiederbelebung, und ist doch die Wiederbelebung eine Art experimenteller Erweiterung unseres historischen Weltbildes!"

Ganz abgesehen davon, daß der Stand der historischen Musikpraxis wie auch das allgemeine Selbstverständnis einer Wissenschaft von der Musik in den Jahren der Gründung nur wenige Voraussetzungen für eine differenzierende Realisierung des Programmes boten. Unter diesen Umständen wird man die Entwicklung der Schola weniger an jenem breit angelegten Programm als an dem messen dürfen, was sie sich in der Konzentration auf Schule und Konzert vornahm.

*

Den Unterricht hatte die Schola am 1. Dezember 1933 aufgenommen, am 3. Februar des nächsten Jahres hatte sie sich der Presse vorgestellt, und zum Abschluß des Schuljahres trat sie vom 12. bis 14. Juni erstmals mit drei Konzerten vor ein weiteres Publikum.

Die Illustrationen Seite 52 geben das Titelblatt und die einleitenden Worte Paul Sachers zu dem Programmheft für die Konzerte wieder, auf Seite 53 das Programm des ersten Konzerts ohne die beigefügten Textwiedergaben, Quellennachweise und Erläuterungen.

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

LEHR- U. FORSCHUNGSINSTITUT FÜR ALTE MUSIK / DIREKTION PAUL SACHER

3 KONZERTE

SOMMER 1934, 12.–14. JUNI

Eintrittskarten für jedes Konzert zu Fr. 1.65, 2.75, 3.85 (inkl. Billetsteuer) ab 4. Juni bei Hug & Cie., Basel, Freiestrasse 70a und an der Abendkasse. Abonnemente für alle drei Konzerte zu Fr. 3.30, 6.60, 9.90 (inkl. Billetsteuer) ab 4. Juni bis und mit 11. Juni bei Hug & Cie. Programmheft 80 Cts.

Die vorliegenden Programme sind das Ergebnis zahlreicher Versuche und gründlicher Probenarbeit. Wir wissen, dass manches noch zufällig, zu wenig systematisch ausgesucht und zusammengestellt ist. Die Aufgabe ist zu vielseitig und gross, um in auch nur einigen Jahren gelöst werden zu können: So gelang es uns naturgemäss nicht, schon im Laufe des ersten Winters ein Instrumentarium zusammenzustellen, das eine lückenlose Auswahl nach Stoffgebieten oder gar eine Programmzusammenstellung nach bestimmten Ideen (liturgischer Zusammenhang usw.) erlaubt hätte. Die Neuartigkeit unserer Veranstaltung kommt auch in der Wahl der Konzertlokale zum Ausdruck, die wir möglichst dem Sinn und Inhalt der dargestellten Kunstwerke anzupassen suchten.

Ich danke allen meinen Mitarbeitern für ihren selbstlosen Einsatz, insbesondere August Wenzinger für die Leitung der Proben und Dr. Arnold Geering für die Redaktion des Programmheftes und die Redigierung der Texte.

In diesen Konzerten tritt die Schola Cantorum Basiliensis erstmals vor das Publikum, nachdem sie schon in ihrer Unterrichtstätigkeit während zwei Semestern für ihr Ziel, die Wiederbelebung alter Musik, eingetreten ist.

Paul Sacher.

Titelblatt und Einleitung zum ersten Programmheft der Schola Cantorum Basiliensis

1. KONZERT

DIENSTAG, DEN 12. JUNI 1934, 20.30 UHR IM KREUZGANG DES MÜNSTERS (BEI SCHLECHTER WITTERUNG IM MÜNSTERSAAL DES BISCHOFSHOFES)

Ausführende: Max Meili (Tenor), Arnold Geering (Bass; Blockflöte), Ina Lohr (Blockflöte), Valerie Kägi (Blockflöte), August Wenzinger (Blockflöte; Gambe), Gertrud Flügel (Viole), Walter Kägi (Viole; Gambe), Annie Tschopp (Rebec; Viole; Gambe), Richard Sturzenegger (Gambe; Cello), Hermann Leeb (Laute), Fritz Morel (Spinettino; Spinett)

PROGRAMM

1. AUS DEM LIEDERBUCH DES ARNT VON AICH KÖLN UM 1510

O JESU CHRIST für Alt (f')-Blockflöte, Diskant-Viole, Tenor (c')-Blockflöte, Alt-Viole, Tenor (vocaliter), Bass-Gambe und Laute

2. AUS DEM LOCHEIMER LIEDERBUCH ca. 1460

DER WALD HAT SICH ENTLAUBET für Diskant-Gambe, Tenor (vocaliter) und Alt-Viole

3. HANS GERLE GEST. 1570

O HERR, ICH RUF DEIN NAMEN AN für Diskant-, Alt-, Tenor- und Bass-Gambe

4. AUS DEM LIEDERBUCH DES ARNT VON AICH

DA ICH MEIN HERTZ DIR EIGEN GAB für Alt (f')-, Tenor (c')-Blockflöte, Tenor (vocaliter) und Bass-Gambe

5. LIEDER UND TÄNZE FÜR LAUTE

a) AUS EINEM JENAER LAUTENBUCH VON 1603

MEIN GMÜT IST MIR VERWIRRET

b) HANS NEWSIDLER 1508—1563

ICH KLAG DEN TAG

EIN SER GUTER HOFF TANTZ MIT HUPFF AUFF

6. FRANCISCO DE LA TORRE UM 1500

AIRE DE DANZA para Instrumentos für Sopranino (f'')-Blockflöte, Alt-Viole, Alt-Gambe und Laute

7. MEISTER RUMELANT MINNESÄNGER DES 13. JAHRHUNDERTS

OB ALLER MYNNE MYNNEN KRAFT Marienleich für Tenor

8. AUS EINER LONDONER HANDSCHRIFT 14. JAHRH.

LAMENTO DI TRISTANO-LA ROTTA für Alt-Viole

9. ANONYMER MINNESÄNGER 13. JAHRH.

ICH SEZTE MINEN VUOZ für Tenor

10. FRANZÖSISCHE TÄNZE DES 16. JAHRH.

a) PAVANE ET GAILLARDE DES DIEUX für Sopran (c'')- und Sopranino (f'')-Blockflöte, Rebec, Alt (f')-Blockflöte, Diskant-Viole, Tenor (c')-Blockflöte, Alt- und Bass-Gambe, Laute und Spinettino

b) PAVANE LA BATAILLE für Sopran (c'')-, Alt (f')-, Tenor (c')- und Bass (f)-Blockflöte

c) BRANSLE DE POYTOU LEGIER für Sopran (c'')-Blockflöte, Rebec, Alt (f')-Blockflöte, Diskant-Viole, Tenor (c')-Blockflöte, Alt- und Bass-Gambe, Laute und Spinettino

11. TROUBADOURS- UND TROUVÈRES-GESÄNGE FÜR TENOR

a) BLONDEL DE NESLES TROUVÈRE DES 12. JAHRH.

A L'ENTRANT D'ESTE

b) TROUVÈRES-HANDSCHRIFT NOAILLES

JA N'AVRÉS DEDUIT DE MOI Rondeau mit Alt-Viole und Laute

c) TROUVÈRES-HANDSCHRIFT PARIS

VOS N'ALEZ MIE Rondeau

d) RICHARD LÖWENHERZ 1157—1199

JA NUNS HONS PRIS

e) GUILL. D'AMIENS UM 1300

EST IL DONC DROIS mit Sopranino (f'')-Blockflöte

f) ADAM DE LA HALE ca. 1220—1287

AU REPAIRER EN LA DOUCHE CONTRÉE

12. SAMUEL SCHEIDT 1587—1654

a) CANTUS V Pavane für zwei Diskant-Violen, zwei Bass-Gamben und Laute

b) DER DU BIST DREI IN EINIGKEIT GEDENKE HERR DER SCHWEREN ZEIT zwei Kanons über Choralmelodien für Bass (vocaliter) und zwei Tenor (c')-Blockflöten

13. JOHANNES PETZ 1664—1716

CONCERTO PASTORALE für zwei Alt (f')-Blockflöten, Diskant- und Alt-Viole und Continuo
Pastorale (Adagio) - Aria (Presto; Adagio) - Minuet I u. II

Texte und Anmerkungen umstehend.
Verzeichnis der verwendeten Instrumente siehe Seite 19.

Programm des ersten Konzerts der Schola Cantorum Basiliensis

Der Kreis der Mitwirkenden, die das wiedergegebene Programm nennt, war weitgehend mit dem Lehrkörper der ersten Jahre identisch – auch wenn Valerie Kägi den Unterricht erst 1934 und Gertrud Flügel erst 1936 aufnahmen. Einzig Richard Sturzenegger ergänzte die Gruppe. Die gemeinsame Arbeit in Unterricht und Konzert entspricht der Tatsache, daß sich gerade in den ersten Jahren im Selbstverständnis der hier Tätigen immer wieder das Stichwort von der „Arbeitsgemeinschaft" findet, zu der sie sich durch die Initiative Paul Sachers zusammenfanden[26]. Und das war ja im Sinne der ursprünglichen Idee. – Ebenso charakteristisch für die Geschichte der Schola und ihre Pflege alter Musik ist die erstaunliche Konstanz im Personellen. Sie zeigt sich darin, daß bereits in jenem ersten Konzert diejenigen auftraten, die für mehr als zwanzig, ja zum Teil mehr als dreißig Jahre die Arbeit des Hauses bestimmten. So waren Ina Lohr, August Wenzinger, Gertrud Flügel und Valerie Kägi über Sachers Direktionszeit hinaus an der Schola tätig. Das gleiche gilt für Fritz Wörsching, der 1936 beitrat, und Eduard Müller, der 1939 Fritz Morel ablöste, als dieser ans Konservatorium gewählt wurde. Auch Arnold Geering, Walter Kägi und Max Meili wirkten mehr als zwanzig Jahre in Unterricht und Konzert mit. Selbst die wenigen Erweiterungen des Lehrkörpers in den ersten fünfundzwanzig Jahren geschahen entweder durch Musiker, die in Basel lebten und sich dann aus der Begegnung mit der Schola auch den historischen Instrumenten zuwandten, wie es bei Joseph Bopp und Rodolfo Felicani (beide seit 1948) oder Paul Baumgartner (seit 1956) der Fall war, oder aber – und das vornehmlich für den Unterricht an Laien – durch Kräfte, die an der Schola ausgebildet worden waren, wie Marianne Majer (seit 1939), Elli Rohr (seit 1947) oder Hannelore Mueller, Esther Nef-Werthmüller und Christine Rüfenacht (alle seit 1955), um nur einige der ersten Absolventinnen und insbesondere der Schülerinnen Ina Lohrs und August Wenzingers zu nennen[27]. Wenn Gäste von auswärts an der Schola unterrichteten, so waren sie zumeist dem Hause auch persönlich verbunden, wie es für Gustav Scheck gilt, der im Wintersemester 1948/49 in Basel Fortgeschrittene im Blockflötenspiel unterwies. Erst in den letzten Jahren der Direktion Paul Sachers wurde der Kreis um Vertreter einer neuen Generation historischer Musikpraxis erweitert, an deren Wahl Paul Sacher entschieden Anteil nahm, so 1957 um Hans-Martin Linde und 1962 um Eugen M. Dombois. Sachers Intentionen entsprachen schließlich auch die Versuche, für die historisch-theoretischen Fächer neue Lehrer zu gewinnen, die – wie es in den Gründerjahren der Fall war – instrumentale und kompositorische Praxis mit historischen Interessen verbanden: 1963 Peter Benary für ein Jahr und fest Wolfgang Neininger, der bereits seit 1955 der Konzertgruppe angehörte, und schließlich Hans Ulrich Lehmann und Michel Piguet seit

[26] So noch 1947 Walter Nef, „Im Dienste der alten Musik", *Musica* 1 (1947) 211. Auch Paul Sacher spricht 1957 im Rückblick von einer „Arbeitsgemeinschaft" (vgl. unten, p. 71).

[27] Ein Verzeichnis der Fächer und Lehrer des Sommersemesters 1936 zeigt der Prospekt auf der nächsten Seite; ein vollständiges Verzeichnis der Lehrer mit den Fächern sowie der Konzertgruppenmitglieder von 1933–1966 bietet die von Hans Oesch verfaßte Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel 1867–1967 unter dem Titel *Die Musik-Akademie der Stadt Basel,* Basel o.J., 172–174 und 195–197.

FÄCHER UND LEHRER

CANTUS GREGORIANUS — **Ina Lohr**

Singen von liturgischen und ausserliturgischen Gesängen, Notation, Übertragung, Formenlehre, Geschichte (Stimmbildung wird keine vorausgesetzt)
I. Einführung in das Antiphonale
II. Einführung in das Graduale
III. Theoretischer Spezialkurs (Praxis wird vorausgesetzt)
IV. Ausserliturgische Gesänge (Notker Balbulus, Adam de St. Victor, Hl. Hildegard)
V. Die Lieder der Reformationszeit und ihre Beziehungen zum Gregorianischen Choral
VI. Gregorianischer Chor (Kenntnis der Notation wird vorausgesetzt: siehe Chor der S. C. B.)

GESANG — **Max Meili**, **Dr. Arnold Geering**

I. Sologesang (Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang, Chanson, Madrigal, Kantate, Oratorium, Oper, Lied)
II. Ensemblesingen (Organum, Motette, Rondeau, Canzone, Ballade, Chanson, Frottola, Madrigal, Villanelle, Lied)

BLOCKFLÖTEN — **August Wenzinger**, **Ina Lohr**

I. Grundlagen und Technik
II. Ensemblespiel (besonders 16. Jahrhundert)
III. Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts
IV. Kurse für Kinder (Mindestalter 6 Jahre)

GEIGEN IN ALTEN MENSUREN — **Walter Kägi**

Griff- und Bogentechnik auf den Instrumenten mit alten Mensuren, Scordaturlesen. Italienische und deutsche Meister aus der Frühzeit des Geigenspiels (Marini, J. J. Walther, Biber), die Virtuosenzeit des 17. und 18. Jahrhunderts (Corelli, Vivaldi, Leclair, Händel, Bach u. a.)

VIOLA D'AMORE — **Annie Tschopp**

Technik des Viola d'amore-Spiels, Scordaturlesen. Solo- und Ensembleliteratur vorwiegend des 18. Jahrhunderts (Ariosti, Vivaldi, Milandre, Stamitz)
Discant- (Quinton) und Altviolen. Technik, Ensemblespiel (Carmina, deutsche Liedsätze und Spielmusiken des 15. bis 17. Jahrhunderts)

GAMBEN (Discant-, Alt- und Tenorgamben) — **August Wenzinger**

Grundlage und Ausbildung in der Technik des chorischen und solistischen Gambenspiels. Deutsche Liedsätze und Carmina, italienische und spanische Ricercare (16. Jahrhundert), englische und deutsche Spielmusik des 17. Jahrhunderts, Suiten und Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts für Sologambe (Marais, Schenk, Bach u. a.)

LAUTEN (Gitarre) — **Hermann Leeb**

Solo- und Ensemblespiel, Lauten und Gitarre als Konzert- und Kontinuoinstrumente (Newsiedler, Gerle - Milan, Francesco da Milano - Dowland, Gaultier - Weiss, Bach u. a.)

ORGEL (Zwinglihaus) — **Dr. Fritz Morel**

I. Improvisation und Interpretation (Cabezon, Titelouze, D'Aquin, Sweelinck, Pachelbel, Böhm, Bach, Mozart u. a.)
II. Kirchliches Orgelspiel (mit Literaturkunde und gottesdienstlicher Improvisation)

CEMBALO — **Dr. Fritz Morel**

Solo- und Ensemblespiel (John Bull, Gibbons, Purcell, Chambonnières, Couperin, Dieupart, Loeillet, Froberger, Muffat, Kuhnau, Händel, Bach, Telemann u. a.)

CLAVICHORD — **Valerie Kägi**

Tänze und Praeambeln aus dem 15. und 16. Jahrhundert (Froberger, J. K. Fischer, Joh. Krieger - Ph. E. Bach, Benda u. a.)

ENSEMBLE (vokal und instrumental) — **Ina Lohr und August Wenzinger**

Sätze aus dem 15. und 16. Jahrhundert, geistliche Konzerte und Suiten aus dem 17. Jahrhundert (Praetorius, Schütz, Schein), Instrumental- und Vokalmusik aus dem 18. Jahrhundert (Händel, Bach, Telemann u. a.)

CHOR DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

(Montag, 18—19 Uhr)
Gregorianischer Choral, deutscher Choral, Motette, Lied, Madrigal, Kantate

GENERALBASS — **Ina Lohr**, **Dr. Fritz Morel**

Ausarbeitung für verschiedene Instrumente, Improvisation, Geschichte des Basso Continuo. 17. Jahrhundert (Viadana, Monteverdi, Praetorius, Schütz, Purcell, Couperin), 18. Jahrhundert (Telemann, Händel, Bach u. a.)

PRAKTISCHE ÜBUNGEN — **Ina Lohr**

Schlüssellesen, Transponieren, Partiturspielen

EINFÜHRUNG IN DIE ALTE NOTATION — **Dr. Arnold Geering**, **Dr. Walter Robert Nef**

I. Die Mensuralnotation des 16. Jahrhunderts (Liederbücher)
II. Tabulaturen

ÜBERBLICK ÜBER DIE ALTE MUSIK — **Dr. Walter Robert Nef**

Von 1600 bis zu Haydn und Mozart
1. für Musikfreunde
2. für Fachmusiker

EINFÜHRUNG IN DIE ALTE MUSIK FÜR MUSIKFREUNDE — **Ina Lohr**

Erläuterung ausgewählter Werke unter Berücksichtigung der das Lehrgebiet betreffenden Konzerte

Verzeichnis der Fächer und Lehrer aus dem Prospekt der Schola Cantorum Basiliensis für das Sommersemester 1936

dem Herbst 1964, in dem Sacher die Leitung der Gesamt-Akademie und Walter Nef diejenige der Schola übernahm.

Eine wesentliche Voraussetzung für die Arbeit der Schola war die Bereitstellung der entsprechenden Instrumente. Und auch das ist ein Bereich, in dem Paul Sacher über Jahrzehnte hinweg aktiv mitwirkte und über die Zeit seiner Leitung hinaus die Arbeit des Instituts unterstützte. Aufschlußreich dazu wie für die Situation historischer Aufführungspraxis in den Anfängen ist das Verzeichnis der in den ersten Konzerten verwendeten Instrumente.

Es steht am Ende des Programmheftes (p. 19), dessen erste Seiten oben wiedergegeben sind:
Sopranino-Blockflöte aus Elfenbein (Sammlung Lobeck)
Dolmetsch-Blockflöten
Harlan-Blockflöten (Hug & Cie)
Rebec (Historisches Museum Basel)
Violinen und Violoncell in alten Mensuren (Hug & Cie)
Diskant-Viole Bourdot (Mirecourt) 1742 (Historisches Museum Basel)
Diskant-Viole Ludovicus Guersan (Sammlung Lobeck)
Alt-Viole Georg Amann, Augsburg 1736 (Fritz Baumgartner Basel)
Viola d'Amore Paulus Alletse, München 1713
Diskant-Gambe Eugen Sprenger 1934
Alt-Gambe Peter Harlan 1930
Tenor-Gambe Marcell Pichler, Salzburg 1683 (Sammlung Lobeck)
Baß-Gambe Jakob Stainer, Absam 1673
Baß-Gambe Joachim Tielke, Hamburg ca. 1680
Hauser-Laute (Hug & Cie)
Neupert-Spinettino (Hug & Cie)
Neupert-Spinett (Hug & Cie)
Ammer-Spinett (Hug & Cie)
Cembalo Gabriel Gaveau, Paris

Denn da finden sich neben den mehr oder weniger historisch getreuen Nachbauten von Dolmetsch, Harlan oder Sprenger und modernen Cembali, wie sie noch heute allenthalben begegnen, erstaunlich viele Originale. Vor allem aus zwei Sammlungen, die für die Schola noch heute von entscheidender Bedeutung sind: zum einen der ältere Bestand des Historischen Museums und zum anderen die „Sammlung Lobeck", die seit 1935 der Schola als Depositum zur Verfügung stand, 1953 von Paul Sacher für Basel erworben und dann im Sinne der jahrelangen Zusammenarbeit zwischen Museum und Schola dem Historischen Museum übergeben wurde[28]. Daß die Schola auf diese Weise schon früh über einen Bestand originaler Instrumente verfügen konnte, der in ihrer Arbeit „unschätzbare Dienste" leistete, wie Walter Nef einmal schrieb, ist der Begegnung gleichgerichteter Interessen zu verdanken[29]. Denn Otto Lobeck gehörte zu jenen Sammlern, denen es darum ging, daß die alten Instrumente, die er aus Liebe zur auch selber praktizierten Musik sammelte, nach Möglichkeit zum Klingen gebracht wurden.

[28] Vergleiche dazu den Beitrag von Walter Nef, op. cit., der die Sammlung Lobeck seit den ersten Jahren der Schola betreute, immer wieder über sie berichtete und bis 1981 als Leiter der Sammlung historischer Instrumente des Historischen Museums in seiner Obhut hatte.

[29] Das Zitat Nefs aus dessen Beitrag „Das neue Musikinstrumentenmuseum", *Basler Nachrichten* vom 12.5.1957.

So schrieb Walter Nef anläßlich des 80. Geburtstags von Otto Lobeck in den *Basler Nachrichten:* „Musikinstrumente sind nicht zum Anschauen da wie Bilder und Skuplturen, sondern zum Spielen. Ihr Leben ist der Klang. Wer sie zu behandeln weiß, kann sie zum Leben erwecken. Dazu müssen sie in einem guten Zustand sein, und das war immer eine Hauptsorge ihres Besitzers. Sammeln hieß für ihn nicht nur erwerben, sondern auch erhalten. Der Gedanke, daß die Instrumente wieder benützt würden, hat ihn nicht zuletzt bestimmt, sich von seinen ‚Kindern' zu trennen und die Sammlung nach Basel auszuleihen" („Die Musikinstrumentensammlung Otto Lobeck. Otto Lobeck in Herisau zum 80. Geburtstag", *Basler Nachrichten* vom 5. September 1947 – der Text wurde teilweise in einem Nachruf auf Lobeck in der *Appenzeller-Zeitung* vom 20. April 1951 übernommen, der das Leben des Sammlers skizziert).

So war es – möglicherweise durch Vermittlung von Karl Nef, einem Vetter von Otto Lobeck – zu dieser Verbindung zwischen einem Sammler, dem es um die Verlebendigung seiner Instrumente ging, und dem Kreis derer gekommen, die für ihre Verlebendigung der Musik vergangener Zeiten eben jener Instrumente bedurften, wie sie Otto Lobeck in der größten Privatsammlung der Schweiz besaß. Eine Verbindung, die erstaunlich früh (und zumindest ein Stück weit) jene Idee vom klingenden Museum realisierte, das mit der historischen Musikpraxis in neuer Weise möglich wurde, heute mehr und mehr neben dem Bewahren aus primär antiquarischen Interessen in den Vordergrund tritt und von Walter Nef anläßlich seiner Vorstellung des „neuen Musikinstrumentenmuseums" in dem Kontakt zur Praxis „im Sinne Otto Lobecks" wie im Stichwort „Konzert und Museum" angesprochen wurde[30].

*

Das erste Konzert der Schola umfaßte einen erstaunlich weiten Bereich alter Musik vom 12. bis zum späten 16. Jahrhundert und vor allem Musik verschiedenster Herkunft und Bestimmung: geistlich und weltlich, instrumental und vokal, zum Tanz bestimmt oder auch zum Vortrag. Das zweite und das dritte Konzert waren zwar dadurch geschlossener, daß sie sich auf geistliche Musik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts beziehungsweise auf die weltliche Musik des 17. und 18. Jahrhunderts konzentrierten; doch war der Bogen auch hier weit gespannt, wenn etwa das dritte von einer Schein-Suite über späte Werke Monteverdis, Biber und Bach zu François Couperins „L'Apothéose de Lully" führte. Das mochte mit der Absicht zusammenhängen, das weite Arbeitsfeld des neuen Instituts zu verdeutlichen, rückte freilich die Programme in die Nähe jener traditionellen „historischen Konzerte", in denen es primär um die Verdeutlichung eines Ausschnitts der Geschichte ging.

Paul Sachers Hinweis in der wiedergegebenen Einleitung zum ersten Programmheft, man habe sich in der Zusammenstellung der Werke auch nach den vorhandenen Instrumenten richten müssen, die keine „lückenlose Auswahl nach Stoffgebieten *oder gar eine Programmzusammenstellung nach bestimmten Ideen* (liturgischer Zusammenhang usw.) erlaubt hätten", verdeutlicht den vorläufigen Charakter der Programmgestaltung. Doch klingt in den hier hervorgehobenen Worten zugleich ein Problem an, das die historische Musikpraxis bis heute bestimmt: die Diskre-

[30] So in dem erwähnten Text vom 12.5.1957.

panz zwischen der traditionellen, vor allem durchs Bürgertum des 19. Jahrhunderts geprägten Form des Konzertes mit seinen Implikationen für das Verhalten des Interpreten wie des Zuhörers und dem Versuch einer Verlebendigung der Musik vergangener Zeiten, die vom Ursprung her in viel stärkerem Maße an bestimmte und vor allem heute verlorene Funktionen gebunden war. Diese Diskrepanz wird um so greifbarer, je umfassender die Interpretation – wie es die Intention der Schola war – aus einer Auseinandersetzung mit den geistigen Voraussetzungen der Musik der Vergangenheit geschehen soll. Sie mußte damals um so stärker als ein Dilemma empfunden werden, als man sich einerseits zur „Bekanntgabe" der „Resultate" im Konzert entschieden hatte und andererseits von allem Anfang an und nicht zuletzt aus einem Ungenügen an dem traditionellen Musikbetrieb „die Lebensverbundenheit der alten Musik" betonte.

Das gilt für die Anfänge Paul Sachers (vergleiche oben, 31) und ergab eine gewisse Nähe zu entsprechenden Tendenzen der Sing- und Spielbewegung, mit denen die Gründung und Arbeit der Schola in einem Rückblick zum zehnjährigen Bestehen verbunden wurde – freilich in einer Akzentuierung, die dem Publikationsort im Organ der „Schweizerischen Vereinigung für Volkslied und Hausmusik" entsprach: „Eine der wichtigsten Lehrkräfte, August Wenzinger", heißt es dort, „ist in seiner Wirksamkeit ja auch ganz von der Singbewegung ausgegangen, und die andere Stütze der Schola, Ina Lohr, hat sich vom konzertanten Berufsmusikertum entschieden zur Gesinnung und Haltung der Singbewegung gewandelt" (Walter Tappolet, „Zehn Jahre Schola Cantorum Basiliensis", *Singt und spielt* 10 [1943], 138–140).

Bezeichnenderweise wurde die Problematik der Aufführung alter Musik im Konzert vom Kreis der Gründer immer wieder betont, so von Arnold Geering 1934 in einem aufschlußreichen Text über „Alte Musik im Konzert".

Dort heißt es: „Dem aufmerksamen Beobachter kann es aber nicht entgehen, daß seit einiger Zeit eine Umschichtung im Konzert- und Musikleben vor sich geht, die durch die Abwendung von der einseitigen Pflege der virtuosen Kunst des letzten Jahrhunderts charakterisiert wird und zu Kunstgattungen hinneigt, welche sich nicht ohne weiteres in einen isolierten Konzertbetrieb zwingen lassen, sondern sich den verschiedensten Lebenslagen einordnen. Hier vermag nun die ältere Musik als Beispiel zu dienen, denn ihre ursprüngliche Bestimmung war, den Menschen in allen Lagen seines Lebens zu begleiten als Ausdruck von Lust und Leid. Anderseits läßt gerade die enge Lebensverbundenheit der alten Musik es fraglich erscheinen, ob das Konzert der richtige Ort für die Wiederbelebung dieser Kunst sei, ob nicht vielmehr andere Formen der Darbietung gefunden werden sollten. Man könnte etwa an einen wissenschaftlichen Vortrag mit Beispielen denken. Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß in einer solchen Veranstaltung der musikalische Eindruck allzuleicht beeinträchtigt werden kann, weil der Forscher durch seine wissenschaftliche Aufrichtigkeit oft gezwungen wird, den Unterschied zwischen der Geisteswelt des Hörers und derjenigen der gebotenen Beispiele hervorzuheben, auch in Fällen, wo ein Stück ohne Erklärung von unmittelbarer Wirkung sein könnte. Dazu kommen die zahlreichen wissenschaftlichen Probleme, welche den Forscher brennend interessieren, während sie das Publikum nur von der Musik selbst ablenken würden. Sieht man von der Darbietung im Rahmen eines Vortrages ab, so bleiben kaum andere als die üblichen Aufführungsmöglichkeiten, die man heute in Bausch und Bogen als Konzert bezeichnet. Unter den vielen Arten, die unter diesen Begriff fallen, gibt es auch solche, die mit Hinweis auf ihre Bestimmung „Serenade", „Abendmusik", „Morgenfeier" oder ähnlich benannt werden. Für solche Veranstaltungen wird man die Umgebung mit besonderer Sorgfalt wählen. Man wird die Intimität eines schönen, alten Raumes einem nüchternen, modernen Konzertsaal vorziehen." (*Basler Nachrichten* vom 9./10. Juni 1934).

Die ersten Konzerte hatten bei sorgfältiger Raumwahl mit dem Kreuzgang des Münsters, der Waisenhauskirche und dem Münstersaal des Bischofshofs sowie einführenden Texten und wissenschaftlichen Nachweisen den Schwerpunkt auf die konzertierende Darbietung gelegt. Und sie waren – trotz der in der Vorbemerkung Sachers wie im Beitrag Arnold Geerings anklingenden Vorbehalte – vom ganzen Lehrkörper getragen worden.

Im Laufe der Jahre zeigte sich dann freilich, daß bei diesen Fragen die Interessen und Anschauungen auseinandergingen. Das ist um so verständlicher, als die konkreten Fragen der Programmgestaltung mit dem allgemeineren Problem der äußeren Umstände verhängt sind, unter denen die Musik vergangener Zeiten interpretiert werden kann und soll; daß sie mithin auf die Grundfragen historischer Musikpraxis nach dem Ziel der Verlebendigung und damit nach dem Charakter der Vermittlung zwischen Historie und Ästhetik zurückführen. Die Entscheidung darüber aber, wie weit sich der Interpret in den Dialog mit der Vergangenheit einläßt und vor allem: wo er im Spannungsfeld zwischen geschichtlichem Wissen und gegenwärtigem Empfinden seine Akzente setzt, wird nie zu verallgemeinern sein. Sie wird stets von den individuellen Gegebenheiten abhängen. So wie ein Urteil über die unterschiedlichen Entscheidungen letztlich nur an der Konsequenz und Kompetenz zu orientieren ist, mit der der Einzelne in diesen Fragen die ihm angemessene Lösung sucht und findet. Auch wenn natürlich für die Geschichte der Praxis alter Musik auf alten Instrumenten in unserem Jahrhundert aufs Ganze gesehen sowohl die Zunahme der historischen Kenntnisse als auch die immer größere Konsequenz bezeichnend sind, mit der das neue Wissen in die verlebendigende Interpretation eingebracht wurde.

Im Rahmen der Schola wurde das Spektrum der hier realisierten Lösungen vor allem durch zwei der Gründer bestimmt und repräsentiert: Ina Lohr und August Wenzinger. Beide waren im Unterricht und im Konzert tätig; doch setzten sie nach einem gemeinsamen Beginnen in beiden Bereichen zunehmend unterschiedliche Akzente.

Die folgenden Bemerkungen konzentrieren sich bei August Wenzinger auf den Aspekt des Konzerts und bei Ina Lohr auf denjenigen der Schule sowie der Kirchen- und Hausmusik. Dabei geht es weder um eine Würdigung der Persönlichkeiten noch der Leistung dieser beiden Gründungsmitglieder. Ihre Arbeit steht für diejenige aller anderen und damit beispielhaft für einige Tendenzen, die für die ersten Jahrzehnte der Schola unter der Leitung Paul Sachers bezeichnend sind.

August Wenzinger hatte, wie der einführende Text Paul Sachers vermerkt, die Proben zum ersten Konzert geleitet, er war auch in den folgenden Jahren für die Aufführungen verantwortlich und wird vom siebten Jahresbericht an als „Leiter der Konzertgruppe" genannt, der er für mehr als 35 Jahre vorstand. Bereits im ersten Jahr wurden die Basler Sommerkonzerte um zwei Aufführungen in Zürich ergänzt und in den folgenden Jahren um Konzerte in der ganzen Schweiz. Der Zweite Weltkrieg engte die Tätigkeit der Konzertgruppe ein. Um so mehr führten ihre Konzerte nach dem Krieg durch Europa und weit darüber hinaus. Hinzu kamen zahlreiche Plattenaufnahmen, vor allem im Rahmen der Archiv-Produktion, die

August Wenzinger, Marianne Majer, Maja Wenzinger, Gertrud Flügel (Viola-da-gamba-Quartett) und Max Meili (Tenor) in der Kirche Fex (Engadin), 9. August 1945

für viele Jahre die allgemeinen Vorstellungen von der historischen Musikpraxis mitbestimmten. So prägte August Wenzinger als Leiter der Konzertgruppe wie des Viola-da-gamba-Quartetts zunächst in der Schweiz und dann über die Grenzen des Landes hinaus für Jahrzehnte die Vorstellung von der Schola, wurde das Institut weithin und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst mit seinem Namen identifiziert.

Ein Text, den er 1939 zur Frage „Wozu historische Instrumente im Konzertsaal?" verfaßte, verdeutlicht seine Haltung zu jener Zeit[31]. Sie war einerseits durch ein grundsätzliches Ja zur traditionellen Form des Konzerts bestimmt, andererseits durch den Versuch, innerhalb dieses Rahmens und seiner Bedingungen, mit der Raumwahl wie der Programmgestaltung den besonderen Gegebenheiten der Musik vergangener Zeiten gerecht zu werden. Die Programme der unter seiner Leitung durchgeführten Konzerte zeigen in dieser Hinsicht zahlreiche Versuche und Lösungen der Vermittlung, deren Auswertung in manchem auch heute noch Anregungen geben kann. Sie reichen von der thematischen Konzentration auf bestimmte Gattungen und historische Situationen über allgemeine Leitgedanken wie „Klänge

[31] *Neues Musikblatt*, Berlin, März 1939 – von Wenzingers Beteiligung an den Wochen alter Haus- und Kirchenmusik und deren Hintergrund ist weiter unten die Rede (65 s.).

und Klanggruppen", um die es im fünften Jahr ging, über die verschiedensten Verbindungen mit anderen Bereichen – so der Dichtung und den bildenden Künsten – zu vereinzelten Versuchen, wie sie 1946 eine Aufführung von Händels *Pastor fido* im Rahmen einer Marionettenbühne bot. Verschiedentlich wurden Gäste herangezogen. So kam es 1937 anläßlich des Basler Tonkünstlerfestes unter Mitwirkung von Otto Gombosi zur Aufführung historischer Tänze, und Jacques Handschin stellte 1941 ein Programm mit Musik des Mittelalters zusammen, in das er mit einem Vortrag einführte.

Daß das Ja zur Institution des Konzerts in den Vorstellungen des Gründers, des Leiters der Konzertgruppe wie der meisten Mitglieder des Instituts auf eine möglichst weite Propagierung der alten Musik ausgerichtet und überdies mit einer apologetischen Tendenz verbunden war, die bis heute gelegentlich in der Praxis alter Musik zu beobachten ist, wurde auch bei der Gründung der „Freunde alter Musik in Basel" (FAMB) deutlich, zu der es am 22. September 1942 durch die Initiative Paul Sachers kam[32]. Schon länger hatte man sich – und nicht zuletzt zur Sicherung des finanziellen Rahmens für die Konzerte in Basel – mit dem Gedanken getragen, einen Verein zu gründen, der ursprünglich den Namen eines „Vereins der Freunde der S.C.B." tragen sollte[33]. Diese Bestimmung fand in den Statuten ihren Niederschlag. Für die Wahl des allgemeineren Namens aber war nicht zuletzt die Absicht verantwortlich, die „alte" Musik „wie die neuere" zu einem „gemeinsamen Gut aller" zu machen, „denen die Welt der Töne etwas bedeutet", und vor allem: durch diese Propagierung den Kreis derer, „die sich für die alte Musik einsetzen", vom Ruf einer „musikalischen Sekte" zu befreien.

Anschaulich spiegelt diese Haltung ein Abschnitt aus dem *Bericht über das neunte Schuljahr* (1941/42), dem auch die Zitate entnommen sind: „Die S.C.B. hat sich in ihrem neunjährigen Wirken entwickelt und ihre verschiedenen Arbeitsgebiete, namentlich die Schule fördern und ausbauen können. Sie ist aber mit ihren Bestrebungen über einen verhältnismäßig beschränkten Kreis von Musikern und Musikfreunden nicht hinausgedrungen. Die alte Musik ist noch weit davon entfernt wie die neuere gemeinsames Gut aller zu sein, denen die Welt der Töne etwas bedeutet. Mancher ernsthafte Musikfreund hat eine gewisse Scheu vor ihr und betrachtet diejenigen, die sich für die alte Musik einsetzen, wie eine musikalische Sekte oder verwirft die alte Musik überhaupt als etwas Verstaubtes und mit Recht Begrabenes" (p. 9).

Die Gründung der FAMB war zugleich ein Ausdruck der skizzierten Tendenz zur Verselbständigung der einzelnen Arbeitsbereiche des Instituts. Sie führte 1947 mit der von August Wenzinger weit über die Schweiz hinausgetragenen Aktivität zu einer auch formalen und vertraglichen Verselbständigung der Konzertgruppe. Ihr gehörten längst nicht mehr alle Lehrer des Instituts an. Mit der stärkeren Verselbständigung der Konzertgruppe wurden die Möglichkeiten und Kompetenzen des Leiters wie der Beteiligten erweitert. Es ist bezeichnend für die Konsequenz, mit der Paul Sacher das einmal formulierte Ziel verfolgte, daß er der stärkeren Trennung von Schule und Konzert nur sehr zögernd und unter dem Vorbehalt zustimmte, sie als einen Versuch zu betrachten, auf den der Vorstand jederzeit zurückkommen

[32] Vor die Öffentlichkeit trat der Verein erst im folgenden Jahr.
[33] Das geht aus dem Protokoll einer Lehrerkonferenz vom 3. März 1942 hervor.

könne[34]. Auch hielt er in den Vereinbarungen über die Arbeit und Stellung der Konzertgruppe als Teil des Instituts fest, daß „Schule und Konzert ... die gleichermaßen integrierenden Arbeitsgebiete" des Instituts seien, deren „Verbindung" die „Besonderheit" und den „Vorrang der SCB" ausmache, wie denn die Konzerte nach wie vor als „die eigentlichen Repräsentationsveranstaltungen des Instituts" bezeichnet wurden.

So die Vereinbarung über „Die Konzerte der Schola Cantorum Basiliensis und das Verhältnis der Konzertgruppe zur Schola Cantorum Basiliensis. Grundsätze und Richtlinien für die Praxis" vom 5. Juli 1947 unter I.2 beziehungsweise I.3; der Vorbehalt in einem längeren Votum der Konferenz vom 23. Juni 1947. – Bezeichnenderweise betonte Paul Sacher schon 1936, als es durch eine Initiative von Hermann Leeb erstmals über ein Gespräch zur Gründung einer finanziell unabhängigen „Extra-Arbeitsgemeinschaft" kam, die die Konzerte des Instituts international propagieren sollte, „daß es dem Grundgedanken der S.C.B. widerspricht, wenn sie zum Objekt einer kommerziellen Veranstaltung gemacht wird" (Protokoll einer Konferenz vom 6. November 1936).

Die apologetische Tendenz im Einsatz für die alte Musik ging (und geht noch heute immer wieder) mit dem Bestreben Hand in Hand, die Professionalität der historischen Musikpraxis zu unterstreichen und zu sichern, eine Tendenz, die sich anschaulich auch in dem unten (Seite 74–76) wiedergegebenen Bericht Heinrich Strobels spiegelt. Daß August Wenzinger auf diesen Aspekt besonderes Gewicht legte, ist aus seiner Ausbildung wie der Tatsache verständlich, daß er über Jahrzehnte hinweg als Solocellist in der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel und als erfolgreicher Lehrer für dieses Instrument am Konservatorium tätig war, mithin in Funktionen, in denen er als Sachwalter einer instrumentalen musikalischen Professionalität wirkte. Es mag auch damit zusammenhängen, daß er früh schon den Unterricht auf der Blockflöte aufgab und sich ganz auf die Gambe, Ensembleleitung und „Verzierungslehre" konzentrierte. In der Verbindung von historischem Wissen und einem ausgeprägten Einsatz für Professionalität vollzog August Wenzinger einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Wiederbelebung der Viola da gamba. Er wurde darin wie als Ensembleleiter in Basel und anderen Ortes (so von 1954–58 der Capella Coloniensis) einer der führenden Vertreter der ersten Generation historischer Musikpraxis. Wie notwendig der Einsatz dieser Generation war, wird deutlich, wenn man bedenkt, daß noch 1950 Bünde und Untergriff-Bogenhaltung beim Gambenspiel von anerkannter Position aus als „handwerkliche Hilfsmittel ihrer Zeit" bezeichnet werden konnten und deren konsequente Verwendung als Merkmal „einer ästhetisierenden und archaisierenden Musikausübung"[35]. Es tut der Leistung der Musiker dieser Generation und Haltung keinen Abbruch, wenn sich im Rückblick manche Konsequenzen der apologetischen Tendenz der „ersten Tage" als eine geradezu notwendige Angleichung an Eigenheiten einer späteren Praxis erweisen.

[34] So das Protokoll einer Lehrerkonferenz vom 23. Juni 1947.

[35] Christian Döbereiner, *Zur Renaissance Alter Musik*, Berlin-Wunsiedel 1950, 60 (*Hesses Handbücher der Musik* 101).

Vielleicht das aufschlußreichste Merkmal dafür ist die Tendenz zur technischen Übung im Sinne der handwerklichen „Etude" des 19. Jahrhunderts, die ja vor allem bei Gambe und Blockflöte zur Anfertigung entsprechender Lehrwerke führte. Wenn aber die „Etude" mit ihrer Tendenz zu einer Trennung zwischen der Lösung technischer Probleme und Fragen der musikalischen Gestaltung die Konsequenz einer neuen „Interpretationshaltung" ist, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in der musikalischen Praxis immer stärker hervortrat, so wird mit der Anfertigung und Verwendung entsprechender „täglicher Übungen" ein entscheidender Zugang zur Auseinandersetzung mit der alten Musik eher verstellt als erleichtert. Die Alternative dazu wäre ein Zugang, der sich auch in der stärkeren Einheit zwischen den (dann immer mehr auseinandertretenden) Fragen der „Technik", der Artikulation und des Tempos an den „verlorenen Selbstverständlichkeiten" jener Tage orientiert.

Daß Ina Lohr nur die ersten Jahre aktiv in der Konzertgruppe mitwirkte, ist angesichts ihrer Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des „Lebenszusammenhanges" alter Musik für die Gegenwart nicht erstaunlich. Sie spiegelt sich in zahlreichen Publikationen und insbesondere in ihrer Tätigkeit[36]. Das Spektrum ihrer Aktivität und Interessen ist durch die eingangs erwähnte, ihr eigene Verbindung kompositorischer und pädagogischer Neigungen mit einem tiefen Engagement für alle Fragen der Kirchenmusik bestimmt. Aus ihr werden Eigenheiten verständlich, die bei der Isolierung eines Aspektes ihrer Tätigkeit auf offene Fragen führen. Vor allem aber trug jene Verbindung wesentlich zur Ausstrahlung ihrer starken Persönlichkeit bei.

Aufschlußreich für ihr Verhältnis zum Konzert wie für ihre Arbeit in der Schola ist zunächst ein Text, in dem sie 1951 auf die ersten fünfundzwanzig Jahre der Programmgestaltung im Basler Kammerorchester zurückblickte, die weithin durch ihre enge Zusammenarbeit mit Paul Sacher geprägt ist[37]. Der Text berührt einige mehr allgemeine Probleme, wie die Ausbalancierung der Teile im Umfang, in den Tonarten oder auch in der Verbindung von Werken unterschiedlicher Gattungen und aus verschiedenen Zeiten. Im Mittelpunkt jedoch steht die Frage, wie der traditionellen Form des Konzertes ein Inhalt zu geben, wie eine Geschlossenheit der Teile zu einem Ganzen zu erreichen sei, bei dem die „geistige Substanz" in den Vordergrund trete, die mit dem „nicht ganz zutreffenden Wort ‚Inhalt'" angedeutet werde. Das führt zu der für Ina Lohr bezeichnenden Feststellung: „Und um das Mitteilen dieser geistigen Substanz geht es letzten Endes, auch wenn bei uns allen, bei den Musikern und beim Publikum, die Tendenz besteht, im Unverbindlich-Ästhetischen zu verweilen und sich der Verantwortung des Verbindlichen zu entziehen." Damit ist zwar das „Ästhetische" als ein Aspekt bejaht, der zum Konzert gehört wie zu jeder musikalischen Äußerung; zugleich aber ist sein Stellenwert relativiert: auch wenn es nicht explizit als nur-ästhetisch abgewertet wird, bleibt ihm eine „Verantwortung des Verbindlichen" übergeordnet. Das Ungenügen am

[36] Dieser und die folgenden Abschnitte verdanken Christopher Schmidt wertvolle Hinweise und Ergänzungen aus der langjährigen persönlichen Erfahrung mit der Arbeit der Schola.

[37] „Zur Programmgestaltung" in der oben (30) erwähnten Festschrift *Alte und Neue Musik* 1; die folgenden Zitate – sofern nicht anders vermerkt – dort auf den Seiten 26/27.

„Nur-Ästhetischen" und das Streben nach einer übergeordneten „Verbindlichkeit" korrespondieren mit einer entsprechenden Charakterisierung des Publikums als einer (durch die gemeinsame Erwartung eines bestimmten Programmes konstituierten) „Gemeinschaft", die sich „gegebenenfalls" (so bei Bachs Passionen) „zur Gemeinde verdichten" könne. – Die Antwort auf die Fragen, wie sich die „geistige Substanz" und wie ihre „Verbindlichkeit" im allgemeinen und insbesondere in der Konfrontation mit der Musik der Vergangenheit für ein Konzertpublikum der Gegenwart fassen und diesem mitteilen ließe, wird nur mittelbar an einzelnen Programmen angedeutet, und zwar bezeichnenderweise fast ausschließlich an Musik, die ursprünglich für eine liturgische Funktion bestimmt war. Das geht bis zu Konzerten, die „das Vorbild der Liturgie" zeigen (p. 35). – Die Aufgabe des Interpreten ist eingangs mit den Worten umrissen, es sei seine Sache, „die Gemeinschaft nicht auseinanderfallen zu lassen". Gegen Ende des Textes kommt aber auch die „große Schwierigkeit" der Vermittlung eines „an sich verbindlichen Stoffes" zur Sprache, „zu dem sich nicht jeder Mitwirkende eines Konzertchores ... bekennen kann" (p. 40). Das Problem bleibt für den Konzertchor offen. Doch lautet die Fortsetzung: „Eine Folge dieser Arbeit war dann auch, daß im Rahmen der Schola Cantorum das Ensemble für Kirchenmusik entstand, das ausschließlich Musik für den Gottesdienst, in den meisten Fällen im Rahmen eines Gottesdienstes singt."

Ina Lohr, 23. Mai 1970

Das von Ina Lohr geleitete „Ensemble für Kirchenmusik" war 1951, wie sie an anderer Stelle berichtet, „für den Berufsschüler von Anfang an obligatorisch"[38]. Nun ist es verständlich, daß Fragen der Liturgie oder auch einer außerliturgischen Verwendung geistlicher Musik in der Arbeit des Instituts zur Sprache kommen mußten. Schließlich hatte sich das Programm der Schola eine „Wiedergabe älterer Werke im Geiste ihrer Epoche" zum Ziel gesetzt (oben p. 36: 1.4) und sind eben weite Teile der älteren Musik für die Liturgie bestimmt oder doch zumindest geistlichen Inhaltes. So wie es aus dieser Zielsetzung für die Frage nach den Hörgewohnheiten und insbesondere nach dem melodischen und klanglichen Empfinden der älteren Zeiten unumgänglich ist, sich aktiv mit dem „Choral" auseinanderzusetzen, da dieser als „Cantus gregorianus" oder dann auch im protestantischen Kirchenlied bis ins 18. Jahrhundert (im Unterricht wie in der täglichen Praxis) eine selbstverständliche – und für die älteren Zeiten die zentrale – Grundlage der musikalischen Erfahrung bildete. Nur bedeutete eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen allein aus historischem Interesse, um einer ästhetischen Erfahrung willen, oder auch nur aus pädagogischen Gründen (etwa im Sinne einer Alternative zu funktionalen Hörgewohnheiten) für Ina Lohr eine – wenn nicht unzulässige, so doch – unbefriedigende Einengung. Und das hieß eben für den Unterricht wie die Aufführung der Kirchenmusik, daß diese wieder in einem „verbindlichen" liturgischen Zusammenhang gebracht oder doch zumindest von einem solchen Zusammenhang her erfahren werden sollte – ohne Rücksicht auf die historische oder auch konfessionelle Differenz.

Bezeichnend dafür sind die Bemerkungen zur Praxis der „Lieder von Luther und seinen Zeitgenossen" im „Ensemble für Kirchenmusik", die sich im Anschluß an das Eingangszitat dieses Abschnitts finden: „Dabei stellt sich fast bei jedem Liede die Frage, ob es in der ursprünglichen Form auch heute noch gültig wäre. Die Beantwortung dieser Frage hängt wohl davon ab, ob sich der heutige Mensch zum einstimmigen Singen als unmittelbarer Äußerungsmöglichkeit von neuem bekennen kann. Diese Gattung taucht für den Scholaschüler zuerst im Gregorianischen Choral, nachher in den meisten [von ihr erteilten] Unterrichtsfächern auf, wird bejaht oder abgelehnt, auf alle Fälle nach allen Seiten praktisch erprobt."

Diesem bekenntnishaften, den „Lebenszusammenhang" über die ästhetische Erfahrung stellenden Grundzug entspricht es, daß der von ihr unterrichtete „Cantus gregorianus" vom ersten Prospekt der Schola an allen anderen Fächern voranstand.

Die „Kirchenmusik" war von Anfang an eng mit einem zweiten Bereich der Aktivität Ina Lohrs verbunden: der „Hausmusik". Sie ist vom gleichen bekenntnishaften Grundzug geprägt. In den ersten Jahren war sie vor allem Gegenstand zahlreicher Arbeitswochen, Wochenendtreffen oder auch der verschiedensten „Herbst-", „Ferien-" und „Sommerkurse". Schon im April 1934 fand eine erste „Woche alter Haus- und Kirchenmusik" statt, für die Ina Lohr und August Wenzinger gemeinsam die Verantwortung trugen. Der erläuternde Text des Prospektes (dazu die Tafel auf Seite 67) betont die „lebendige Musizierfreude" (neben den „Problemen der Aufführungstechnik"), das gemeinsame Erleben (neben beziehungsweise gegenüber

[38] „Die Kirchenmusik als Lehrfach an der Schola Cantorum Basiliensis", *Musik und Gottesdienst* 6 (1952), 111.

der bloßen „Beherrschung technischer Schwierigkeiten") und wendet sich gleichermaßen an „Musiker wie an Laien": „an alle, welche die Verbindung zwischen Musik und Leben suchen". Damit entspricht er Bestrebungen, wie sie damals in der Haus-, Jugend- und Spielmusik der verschiedensten Provenienz oder auch in der „Singbewegung" propagiert wurden. Das verbindet zumindest in einem Bereich die Aktivität des neuen Institutes wesentlich stärker mit jenen Bestrebungen, als es das Programm vermuten ließ. Andererseits treten die einführenden Bemerkungen hier schon umfangsmäßig gegenüber den drei ihnen zugeordneten Zitaten in den Hintergrund. Und die Verbindung jener allgemeinen Bestrebungen der Haus-, Jugend-, Sing- und Spielmusik am Gegenstand der älteren, aber auch neuerer Musik, mit einer stark theologisch bestimmten Musikanschauung, welche offensichtlich damals die Auswahl der Texte von Augustin, Luther und Praetorius leitete, ist ein Moment, das über Jahrzehnte hinweg in der Arbeit Ina Lohrs seinen Ausdruck fand. Es gab dem Stichwort der „Hausmusik" bei ihr eine Dimension, die weit über das gemeinsame Musizieren hinaus führte. Sie spiegelt sich vor allem in ihren späten Texten. So in einem Beitrag über „Sinnvolle Entspannung durch alte Musik", der auf „die Entspannung durch Sammlung möglichst vieler Kräfte des Körpers, des Geistes und der Seele" gerichtet ist, weiter in einem Text „Von der Pause", der einen Bogen zu schlagen sucht von der schöpferischen Pause als einer „Gnade Gottes" zu den Möglichkeiten des Musikunterrichts: „auf das Horchen als Vorbedingung zum Musizieren hinzuweisen", oder sich an einem „Wort des Predigers Salomo" zu orientieren, in dem es heißt, „es ist besser eine Handvoll mit Ruhe denn beide Fäuste voll mit Mühe und Haschen nach Wind" (Prediger 4.6), und vor allem in einem 1956 gehaltenen Vortrag über „Musik aus der Sprache, Musik aus dem Spiel", in dem es wiederum, wenn auch mit etwas anderen Akzenten, um Augustin, Luther und schließlich den „geborenen Spielmann" Praetorius mit seiner Parallelsetzung von „Cantio" und „Contio", von Gesang und Predigt geht[39].

Zu weiteren Texten, in denen etwa mit stark apologetischen Zügen die „Ehrenrettung" des „Dilettanten"-Begriffs als „Ehrentitel" eines „Musikliebhabers" betrieben wird, gehören: „Gute Hausmusik in der Familie", *Schweizer Radiozeitung* vom 14.–20.11.1943 zu einer Schulfunksendung vom 19. November 1943, oder „Stilfragen in der Hausmusik", *Singt und spielt* 13/5 (1946), 8–11, schließlich „Einige Gedanken zum Thema ‚Hausmusik – Konzertmusik'", die die Abgrenzung und Vermittlung zwischen beiden Bereichen zum Gegenstand haben. Sie führen die Skepsis gegenüber der „Hausmusik" und ihre Ablehnung durch den professionellen Musiker auf dessen Zwang zur „hervorragenden Leistung" zurück. Der Text ist von einer starken Sympathie für die „Hausmusik" getragen und verdeutlicht nicht zuletzt in der Charakterisierung des Berufsmusikers eine gewisse innere Distanz zum Metier, die für das Spannungsfeld unterschiedlicher Positionen bezeichnend ist, die damals an der Schola vertreten waren: „Der Musiker muß also etwas vom mittelalterlichen Jongleur, der ergötzte, rührte und verblüffte, an sich haben; er muß sich die Gunst des Publikums durch eine große Anstrengung erobern", *Singt und spielt* 19/2 (1952), 17–20.

[39] Die Publikationsorte der Texte in der Reihenfolge der Nennung: *Basler Nachrichten* vom 2./3.2.1952; *Musik und Gottesdienst* 10 (1956), 79 s.; *Singt und spielt* 25 (1958), 65–76 (zu Praetorius: p. 75).

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS
LEHR- UND FORSCHUNGSINSTITUT FÜR ALTE MUSIK / DIREKTION PAUL SACHER

BASEL
WALLSTRASSE 14
TELEPHON 42.051

WOCHE ALTER HAUS- UND KIRCHENMUSIK

vom 2.—8. April 1934 in Sarnen „Peterhof"
unter Leitung von AUGUST WENZINGER und INA LOHR.

Einführung und Weiterbildung im Spiel alter Instrumente. Zusammenspielen und -singen. Gregorianischer Choral und Sätze aus der Reformationszeit. Der Kurs wird als Arbeitswoche für einen geschlossenen Teilnehmerkreis durchgeführt. (Kursgeld und Verpflegung mit Trinkgeld Fr. 60.—.) Auskunft und Prospekt durch das Sekretariat der Schola Cantorum Basiliensis, Wallstrasse 14, Telephon 42.051. Sprechstunde täglich von 15—17 Uhr, Samstag ausgenommen.

PROGRAMM

VOKAL

Gregorianischer Choral: Hymnen und andere Offiziumsgesänge.
Propriumsgesänge.
Osterspiel.

Sätze aus der Reformationszeit.

Taglieder, Morgen-, Abend-, Tischgesänge.

Kanons (Ameln).

Liedsätze: a) von Schweizerkomponisten des 16. Jahrhunderts. (Senfl, Wannemacher, Alder.)
b) Gesellige Lieder. (Ernste und heitere Gesänge. Gesellige Zeit.)
c) Geistliche Konzerte für Singstimmen und Instrumente. Weltliche Arien des 17. Jahrhunderts. (Schütz, Krieger, Erlebach.)

INSTRUMENTAL

Blockflöten: Sätze von Palestrina, Gabrieli, Gastoldi, Bassano, Rhau, Pipelaere und Scheidt.

Triosonaten: Frescobaldi, Corelli, Purcell, Händel.

Suiten und Tanzsätze: Gervaise, Atteignant, Schein, Scheidt, Muffat, Erlebach.

Eine intensive Beschäftigung mit der alten Musik soll nicht nur Probleme der Aufführungstechnik lösen, sondern uns auch eine spontane, lebendige Musizierfreude vermitteln und uns dazu erziehen, im Zusammenspielen und Singen von zunächst einfacheren Sätzen aufeinander zu hören und so ein einheitliches Instrument zu bilden. Dieses Ziel setzt viel mehr Verständnis für das Instrument und für die Musik voraus als nur die Beherrschung technischer Schwierigkeiten. Der Kurs wendet sich sowohl an Musiker wie an Laien; an alle, welche die Verbindung zwischen Musik und Leben suchen.

Wer jubiliert braucht keine Worte. Unsere Sprache ist ja zu arm für Gott; und wenn die Sprache dir nicht helfen kann, du aber auch nicht schweigen darfst, was bleibt dir übrig, als dass du jubilierst, als dass dein Herz sich freut ohne Worte, und deine unbegrenzte Freude durch ein begrenztes Wort sich nicht beschränken lässt. Augustinus.

Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht. Denn die Musica ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk; so vertreibt sie auch den Teufel und machet die Leut fröhlich. Man vergisset dabei alles Zorn, Unkeuschheit, Hoffart und andere Laster. Ich gebe neben der Theologia der Musica den nächsten Platz und Ehren.
Singen ist die beste Kunst und Übung. Es hat nichts zu tun mit der Welt, ist nicht fürm Gericht noch in Hadersachen. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern sind fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg. Martin Luther.

Die Engländer nennen's gar apposite a consortio ein Consort, wenn etliche Personen mit allerley Intrumenten, als Clavecymbel oder Grossspinet, Grosslyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandorn, Penorcon, Zittern, Viol de Gamba, einer kleinen Discant Geig, einer Querfloit oder Blockfloit, bisweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny oder Gesellschafft gar still, sanfft und lieblich accordiren, und in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen! Michael Praetorius.

Titelblatt und Einführung der Einladung zur ersten „Woche alter Haus- und Kirchenmusik" der Schola Cantorum Basiliensis

Der dritte Jahresbericht der Schola für 1935/36 betont die Bedeutung der Wochen und Tage für „Alte Haus- und Kirchenmusik", die (in Verbindung mit immer wieder anderen Lehrkräften des Hauses) mehr und mehr durch Ina Lohr bestimmt wurden. So heißt es dort, diese Veranstaltungen seien „in hervorragendem Maße geeignet, das Verständnis für die Ziele und Bestrebungen der S.C.B. zu ebnen" (p. 2). Sicher wurde zumindest in Basel und Umgebung die Vorstellung von der Schola durch diese Aktivität nicht weniger bestimmt als durch die Arbeit der Konzertgruppe – zumal sie von „Volksblockflötenkursen" über „geistliche Abendmusiken" bis zu größeren Veranstaltungen in verschiedensten Zusammenhängen reichte. Zu ihnen gehört etwa eine 1940 mit Walter Nef und Ernst von Schenk durchgeführte Radiosendung „Aus ernsten Zeiten", die unter dem Titel „Musik und Dichtung aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges" in Basel zum Abschluß der Ausstellung „Unsere Musikinstrumente" wiederholt wurde.

Die Ausstellung war unter Mitarbeit von Walter Nef gestaltet worden (cf. W. Nef, „Die Basler Instrumenten-Ausstellung", *Schweizerische Musikzeitung* 80 [1940], 161–168). – Sendung und Veranstaltung fanden in den verschiedensten Zeitungen ein sehr zustimmendes Echo, bei dem mehrfach die Rolle Ina Lohrs besonders betont wird (so in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 21. Februar 1940). Zusammenfassend wird in einem Basler Bericht die „außerordentlich geschlossene, gerade heute unbedingt überzeugend wirkende Zusammenstellung und Wiederverlebendigung von Werken" unterstrichen, „die den Menschen in seiner Ganzheit angehen" (P. St., „Zum Schluß der Ausstellung ‚Unsere Musikinstrumente'", *Basler Volksblatt* vom 12. März 1940).

Hinzu kam, daß das Engagement Ina Lohrs für das Kirchenlied zu regelmäßigen Vorträgen in Basel und anderen Ortes über Kirchenmusik und insbesondere Kirchenlieder führte sowie vom achten Schuljahr an für mehrere Jahre zu einem „Einführungskurs in die evangelische Kirchenmusik". Er wurde in Verbindung mit der theologischen Fakultät der Universität Basel sowie dem Kirchenrat der evangelisch-reformierten Kirche Basel-Stadt veranstaltet und stand „Theologiestudenten, Theologen, Kirchenmusikern und allen Freunden der Kirchenmusik offen", wie es im Jahresbericht der Schola für 1942/43 heißt[40].

Der Anteil Ina Lohrs an der berufsausbildenden Arbeit des Instituts wurde nicht zuletzt dadurch bestimmt, daß hier zunächst und für viele Jahre ihr Arbeitsbereich in den Vordergrund trat. So äußerte 1936 eine Schülerin „den Wunsch, sich für das Gebiet der Hausmusik auszubilden und diese Ausbildung mit einer Diplomprüfung abzuschließen"[41]. Das führte dazu, daß der erste praktizierte Studiengang der Schola ein pädagogisches Diplom als „Leiter(in) von Sing- und Spielgruppen und Lehrer(in) für Hausmusik" zum Ziel hatte, das entschieden durch die Persönlichkeit Ina Lohrs und ihrer Anschauungen bestimmt war. Welche Rolle dieser Ausbildungsgang in der Schola für mehr als zwanzig Jahre spielte, zeigt die Tatsache, daß sieben der neun Diplome, die in den ersten zehn Jahren vergeben wurden, diese Ausbildung betrafen. In den ersten zwanzig Jahren waren es immerhin noch mehr

[40] Ein Verzeichnis der zahlreichen Aufsätze Ina Lohrs zum Kirchenlied enthält der Artikel über sie im *Schweizer Musiker-Lexikon,* Zürich 1964, 233 s.

[41] Walter Nef, „Fünfundzwanzig Jahre Schola Cantorum Basiliensis", op. cit., 33.

als die Hälfte (10 von 19). Hinzu kommt, daß die übrigen Abschlüsse bis 1951 – von einem Blockflötendiplom bei Ina Lohr und einem Cembalodiplom bei Eduard Müller abgesehen – nur Organistendiplome mit Eduard Müller als Lehrer waren, mithin Abschlüsse in einem Studiengang, bei dem die von Ina Lohr unterrichtete Kirchenmusik eine wesentliche Rolle spielte. 1952 wurde ein erstes und 1957 ein zweites Diplom für Viola da gamba vergeben, und ab 1961 trat durch das Wirken Hans-Martin Lindes die Blockflöte in der Verteilung der „internen" Studenten wie der Diplomabschlüsse in den Vordergrund[42].

Die sechs Jahre bis 1966 brachten 11 Diplome: 6 in Blockflöte, je 2 mit Orgel und Cembalo und 1 mit Viola da gamba.

Schließlich fand die Arbeit Ina Lohrs nach dem Zweiten Weltkrieg in einigen andern Ländern und vor allem in Schweden ein starkes Echo. Zwar kamen damals zunehmend auch in anderen Fächern (so vor allem beim Cembalo und der Viola da gamba) Ausländer zum Studium oder zur Fortbildung an die Schola; doch ist für mehrere Jahre vor allem die Zahl der Schweden erstaunlich, für die meist das Wirken von Ina Lohr den Anstoß gab, die Schola zu besuchen. Unter ihnen fand sich eine Reihe junger Komponisten, denen sie insbesondere in der Auseinandersetzung mit Fragen der Modalität Anregungen bot. So prägte ihre Persönlichkeit für Jahrzehnte weite Bereiche der Berufsausbildung und die Konzeption des Unterrichts, soweit er nicht den von anderen erteilten Instrumentalunterricht und die von Walter Nef betreuten Fächer Musikgeschichte und Notationskunde betraf.

Artikel über Ina Lohr vermerken, sie habe an der Schola einen „historisch orientierten Theorieunterricht entwickelt", den sie auch auf die neue Musik anwende[43]. Einige Aufsätze und ein aus der Arbeit an der Schola entstandenes Buch vermitteln Einblick in diese Tätigkeit.

Der erwähnte Aufsatz über „Die Kirchenmusik als Lehrfach an der Schola Cantorum Basiliensis" gibt einen Überblick über die einzelnen Fächer und ihr Ziel. Er wird durch den Aufsatz „Über das Singen als verbindliche Äußerung der Gemeinde" ergänzt, der über eine Einführung in den Choral berichtet (*Musik und Gottesdienst* 9 [1955], 161–167), weiter durch einen „Versuch über die melodische Gebärde" (*Singt und spielt* 27 [1960], 34–41) und das Buch über *Solmisation und Kirchentonarten,* [2]Basel 1948. Hinzu kommen die erwähnten Aufsätze zum Kirchenlied.

Daß ihr Unterricht selbst dort, wo eine sehr persönliche Verbindung verschiedenster Aspekte zum Widerspruch herausforderte, sehr anregend war, dürfte neben der starken Ausstrahlung ihrer Persönlichkeit vor allem auch der Tatsache zuzuschreiben sein, daß sie in der Frage nach einer Melodielehre, die sie auch zur Grundlage des Kontrapunktes machte, und insbesondere nach der Hierarchie innerhalb einer modalen Tonsozietät, aber auch im Verhältnis zwischen Musik und Sprache, Probleme aufnahm, die zu den besonderen Gegebenheiten der älteren Musik hinführen. Für ihren Zugang zur „Melodielehre" war der Rückgriff auf die Solmisation entscheidend. Solmisation und Modalität waren für sie eine Basis, die dann auch im

[42] Eine Aufstellung der Diplome bis 1966 bietet Hans Oesch in seiner erwähnten Festschrift (183 s.).

[43] *Riemann-Musiklexikon,* Personenteil 2, Mainz 1961, 95, und der erwähnte Artikel im *Schweizer Musiker-Lexikon.*

Umgang mit der Musik der Gegenwart zum Tragen kam. Das macht das weite Spektrum derer verständlich, die sich über Basel hinaus in je eigener Weise mit ihrer Arbeit auseinandersetzten und aus der Begegnung mit Ina Lohr Anregungen gewannen, schlägt eine Brücke von der alten Musik zur Gegenwart und schafft die erstaunliche Verbindung zwischen Gustav Leonhardt und Sven-Erik Bäck, John D. Kraehenbuehl, den die Vermittlung Paul Hindemiths an die Schola führte, und Christopher Schmidt, der heute im Arbeitsbereich Ina Lohrs an der Schola tätig ist.

*

Das Programm der Schola betonte ausdrücklich, daß sich das neue Institut als eine Ergänzung einerseits der universitären Musikwissenschaft und andererseits des Konservatoriums verstand. In diesem Sinne wiesen schon die ersten Prospekte auf die ergänzenden Lehrveranstaltungen jener verwandten Institutionen hin. Bald schon kam es auch zu gemeinsamen Veranstaltungen. Die Initiative dazu ging zunächst von der Schola aus. So unterbreitete Paul Sacher dem damaligen Direktor des Konservatoriums, Hans Münch, 1936 den Vorschlag eines Vortragszyklus der Schola im Konservatorium mit dem Thema „Alte Musik im Musikstudium", an dem Ina Lohr, Fritz Morel, August Wenzinger und Walter Nef über Themen alter Musik berichten sollten, die für die Berufsausbildung im Rahmen des Konservatoriums von Interesse sind: „Der gregorianische Choral im Musikunterricht", „Die Darstellung von Bach's Musik auf dem Klavier", „Verzierungen in der alten Musik" und „Alte und neue Musikinstrumente". Dem Konservatorium schienen die Zahl der Veranstaltungen zu groß und überdies „einige von ihnen zu spezialisiert"[44]. Nach weiteren Verhandlungen kam es im Schuljahr 1937/38 zu drei Veranstaltungen unter dem Rahmenthema „Alte Musikpraktiken", die von Musikschule und Konservatorium einerseits und Schola Cantorum Basiliensis anderseits gemeinsam getragen wurden. Sie verbanden die vorgeschlagenen Themen von Fritz Morel und August Wenzinger mit einem Vortrag von Fritz Neumeyer über „Die Generalbaßbearbeitung bei Händel und Corelli".

Die Parallelität beziehungsweise Ergänzung zur Arbeit der Musikschule und des Konservatoriums trugen wohl auch dazu bei, daß sich der Vorstand der Schola in den Jahren 1937 und 1938 mit einem Gesuch um finanzielle Unterstützung an die Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen beziehungsweise das Erziehungsdepartement des Kantons Basel-Stadt wandte, die ja allein eine entsprechende Arbeit der beiden anderen Musikinstitute ermöglichten. Wurden diese Gesuche auch abschlägig beschieden, so gelang es doch 1950, die staatliche Anerkennung der Abschlußdiplome zu erreichen.

So bestanden gute Voraussetzungen, als es im April 1951 – möglicherweise auf die Initiative des damaligen Direktors von Konservatorium und Musikschule, Walter Müller von Kulm – zu ersten Gesprächen mit Paul Sacher über die Zusammenlegung der beiden Institute kam[45]. Das Ergebnis war die schrittweise vollzogene

[44] So der Bericht Paul Sachers in der Konferenz vom 6.11.1936.

[45] Daß die Initiative von Musikschule und Konservatorium ausging, legt der Bericht von Hans Oesch in der erwähnten Festschrift (81) nahe.

Fusion, die am 1. August 1954 zur „Musik-Akademie der Stadt Basel" führte, welche die drei Abteilungen Musikschule, Konservatorium und Schola Cantorum Basiliensis umfaßte[46]. Mit der Fusion war das einst aus privater Initiative gegründete und auf dieser Grundlage dreißig Jahre lang geführte Institut Teil einer staatlich subventionierten Stiftung geworden.

Paul Sacher berichtete 1957 über „Die Entstehung der Musik-Akademie der Stadt Basel", der er bis 1964 mit Müller von Kulm als einer der beiden Direktoren vorstand. Dabei betonte er, daß das neue Institut „Sammlung und Mittelpunkt auf dem Gebiet der Musikerziehung in Basel geworden" sei und einen Lehrstoff umfasse, der „auf breiter Grundlage" die „ganze europäische Musik" einschließe, „von der ein- und mehrstimigen Musik des Mittelalters bis zur Musik der Gegenwart". Zugleich unterstrich er, daß der Fusion der Gedanke zugrunde lag, die „Eigenart" und besondere Aufgabe der ehemaligen Institute beizubehalten.

„Die Eigenart der ehemaligen Institute ist durch die Fusion nicht verändert worden. So wie Musikschule und Konservatorium im bisherigen Sinne fortgeführt werden, ist auch der Charakter der Schola Cantorum Basiliensis mit ihren Arbeitsgebieten Schule, Konzert und Forschung innerhalb der Musik-Akademie in vollem Umfang erhalten geblieben. Ihre Lehr- und Lernfreiheit besteht weiter. Es liegt in der Natur ihrer Aufgabe, daß ihre Entwicklung noch lange nicht abgeschlossen ist. Die Schola Cantorum Basiliensis ist als eine Arbeitsgemeinschaft von Musikern und Musikwissenschaftern entstanden und muß in ihrem Aufbau auch heute noch so aufgefaßt werden; sie betreibt nicht nur eine Schule, sondern unterhält auch eine Kammermusikgruppe, und ferner ist ihr eine eigene Organisation zur Veranstaltung von Konzerten angegliedert, der Verein der ‚Freunde alter Musik in Basel'", *Basler Nachrichten* vom 12. Mai 1957.

So setzte die Schola nach der Fusion ihre Arbeit unter der direkten Verantwortung Paul Sachers in der bisherigen Weise fort. Mochte es auch im einzelnen durch die Anpassung der Abteilungen in den Anstellungsverhältnissen und insbesondere die stärkere Gliederung zwischen Berufsausbildung und Allgemeiner Schule zu Änderungen kommen, die vornehmlich die Organisation betrafen.

Hans Oesch hat 1967 in der von ihm verfaßten Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule die wichtigsten Ereignisse jener Jahre geschildert, in denen Paul Sacher und Walter Müller von Kulm gemeinsam die Verantwortung für das Institut trugen, und dabei betont, wie es aus gemeinsamen Lehrveranstaltungen und Konzerten zu einer Bereicherung der Arbeit der einzelnen Abteilungen kam. Er berichtet auch über den Anteil, den Paul Sacher 1960–1964 an der Berufung von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur für Meisterkurse hatte. – Es war nicht zuletzt dem Einsatz Paul Sachers zuzuschreiben, daß Leo Schrade, der 1958 als Nachfolger von Jacques Handschin auf das Basler Ordinariat berufen wurde, in jenen Jahren der Schola das „Collegium musicum" des Musikwissenschaftlichen Instituts übertrug. In ihm arbeiteten Ina Lohr und August Wenzinger mit den Studenten an Werken älterer Zeiten, deren Wahl durch den Zusammenhang mit der Hauptvorlesung Schrades bestimmt war.

Als Walter Müller von Kulm auf Ende des Schuljahres 1963/64 wegen Erreichung der Altersgrenze seinen Rücktritt einreichte, übernahm Paul Sacher die Leitung

[46] Im einzelnen sei dazu auf die eingehende Darstellung von Hans Oesch verwiesen.

der Gesamt-Akademie. Er hatte sie für fünf Jahre inne. Die Arbeit in dieser ereignisreichen Zeit ist durch sein Verständnis eines solchen Amtes geprägt, wie es sich in der Geschichte der Schola spiegelt. Im Inhaltlichen förderte er einerseits die Kontinuität in der Arbeit der einzelnen Abteilungen, deren Zielsetzung unter seiner Mitwirkung bei der Gründung der Akademie festgelegt und in den Jahren der Doppeldirektion mit Nachdruck verfolgt worden war; andererseits lag ihm besonders an der Koordination der einzelnen Bestrebungen im weiten Arbeitsbereich der Musik-Akademie. Bezeichnend dafür ist die von Hans Oesch an anderer Stelle eingehend geschilderte Arbeit der ersten Jahre[47]. Abermals galten sein besonderes Interesse und sein Einsatz der Organisation und Sicherung des Rahmens, in dem die Arbeit geschehen konnte, sowie der Wahl der Personen, die sie im Sinne der Zielsetzung gestalten konnten.

Die Suche nach einer sinnvollen Organisationsform führte zu einer Neuordnung der Leitungsstruktur, die in einem „Pflichtenheft des Direktors und der Abteilungsleiter" vom 30. März 1965 sowie in einer am 30. September 1966 vom Stifungsrat beschlossenen Revision der „Ordnung der Musik-Akademie der Stadt Basel" ihren Niederschlag fand. Sie ist von dem Grundgedanken getragen, einerseits den unterschiedlichen Aufgaben wie den aus einer langen Entwicklung erwachsenen Eigenheiten der einzelnen Abteilungen gerecht zu werden und ihnen die Voraussetzungen für eine sinnvolle Fortsetzung ihrer Arbeit zu geben, andererseits aber ein Höchstmaß an Koordination zu erreichen. Dem entspricht die Leitungsstruktur in einer „Direktion", die eine anregende Verbindung kollegialer und hierarchischer Aspekte bietet. Sie wird aus dem Direktor und den Leitern der einzelnen Abteilungen gebildet und trägt im Pädagogischen und Künstlerischen „die unmittelbare Verantwortung für das Gedeihen des Instituts", wie es in der Präambel des Pflichtenheftes heißt. Die regelmäßigen Sitzungen dieses Gremiums dienen der Koordination und dem gemeinsamen Beschluß über alle wichtigen Fragen. Der Direktion stehen der Stifungsrat und insbesondere dessen Arbeitsausschuß als Partner gegenüber. Ihre Aufgabe ist die Sicherung des äußeren Rahmens im Organisatorischen, Finanziellen wie in den Anstellungsverträgen. In ihnen ist aus der Direktion einzig der Direktor vertreten, der zugleich dem gesamten Verwaltungspersonal vorsteht und die Akademie in allen das Gesamtinstitut betreffenden Fragen repräsentiert.

Die organisatorische Ordnung war zugleich von der Vorstellung bestimmt, daß der Direktor und die Leiter der einzelnen Abteilungen als Komponisten, Dirigenten, Instrumentalisten ihrem je anderen Verantwortungsbereich nicht nur von der Ausbildung her verbunden sein sollten, sondern überdies auch durch ihre weitere fachliche Tätigkeit. Diese schöne, wenn auch heute mit der zunehmenden Arbeitsbelastung aus dem Wachsen der Abteilungen, aber auch aus deren Koordination mehr und mehr zu einer Wunschvorstellung gewordene Idee war für die Wahl der Persönlichkeiten verantwortlich, welche Paul Sacher dem Stiftungsrat vorschlug: den Flötisten Josef Bopp als Leiter der Musikschule, den Pianisten Klaus Linder als Leiter des Konservatoriums und den Musikhistoriker Walter Nef als Leiter der Schola Cantorum Basiliensis.

[47] Dazu in der mehrfach erwähnten Festschrift, 112–127.

Weitere wichtige Aspekte in der Sicherung des Rahmens waren 1965/66 die Entwicklung einer Personalfürsorgestiftung und das stete Ringen um die Lösung der Raumfrage, die mit dem sprunghaften Anstieg der Schülerzahlen seit der Gründung der Akademie immer problematischer wurde und zu endlosen „Wartelisten" führte. – Es war bezeichnend für die Direktion Paul Sachers, daß die „widrigen Umstände", die sich seinen Plänen hier entgegenstellten, und „mangelnde Entschlossenheit der Behörden", tätig Abhilfe zu schaffen, ihn 1969 dazu bestimmten, die Verantwortung für das Gesamtinstitut vorzeitig aufzugeben. In einer eindrücklichen Abschiedsrede wies er am 30. Oktober 1969 auf diese Situation hin. Sie ist im Rückblick auf die 36 Jahre, in denen er einem Musikinstitut vorstand, wie im Dank an seine Mitarbeiter zugleich ein Bekenntnis zur Aufgabe der Musikpädagogik und endet mit den Worten: „Es ist beschämend, wie wenig Mittel unser Land für das Gedeihen der Kunst einsetzt. Vergessen Sie nicht das Wort eines großen Feldherrn und Herrschers: ‚Die Musik hat von allen Künsten den tiefsten Einfluß auf das Gemüt, ein Gesetzgeber sollte sie deshalb am meisten unterstützen'"[48].

Zur Erinnerung an seine langjährige Tätigkeit als Direktor der Musik-Akademie errichtete Paul Sacher anläßlich seines Rücktritts eine Stiftung, die den Namen seiner Frau trägt. Die Maja-Sacher-Stiftung stellt sich mit einem Anfangskapital von einer Million Franken das Ziel, „die musikalische Ausbildung an sämtlichen Abteilungen der Musik-Akademie in jeglicher Form zu unterstützen und zu fördern", vor allem dort einzugreifen, „wo staatliche Hilfe trotz dringendem Bedürfnis nicht erhältlich gemacht werden kann", und insbesondere auch zu ermöglichen, „daß die Musik-Akademie jedem, ungeachtet seiner Herkunft, offen stehen möge, sofern musikalische Begabung, Fleiß und bei Berufsschülern die für einen Künstler notwendigen Charaktereigenschaften vorhanden sind"[49].

Paul Sacher gehört seit seinem Rücktritt dem Stiftungsrat an, der ihn 1974 zum „Ehrenmitglied der Musik-Akademie" ernannte. Im Stiftungsrat und seinem Ausschuß hatte er es übernommen, dem neuen Direktor Klaus Linder in einer Übergangszeit mit Rat zur Seite zu stehen und insbesondere bei den Fragen mitzuwirken, die sich 1970 mit dem Rücktritt seines langjährigen Mitarbeiters Walter Nef in der Leitung der Schola ergaben. Noch einmal trat damit in seiner Aktivität das Institut in den Vordergrund, das er in seinen Jugendjahren gegründet hatte. August Wenzinger und Ina Lohr, die nach ihrer Pensionierung im Herbst 1963 den Unterricht in einigen Fächern der Allgemeinen Schule weitergeführt hatte, gaben mit seinem Rücktritt die Lehrtätigkeit auf. Die letzten Jahre waren mehr und mehr durch das Wirken einer neuen Generation historischer Musikpraxis bestimmt gewesen. So stellte sich die Frage, welche Konsequenzen aus dieser Entwicklung zu ziehen wären. Es zeigt die Konstanz, mit der Paul Sacher ein einmal formuliertes Ziel im Auge behält, daß er sich im Einverständnis mit dem Stiftungsrat und dem Direktor

[48] Die Ansprache ist mit dem Dank des Präsidenten des Stiftungsrats im Anhang zum *102. Jahresbericht der Musik-Akademie der Stadt Basel 1968/69* wiedergegeben (51–61). Ihr sind auch die voranstehenden Zitate entnommen.

[49] Ibid., 13. – Weitere Wiedergaben der Rede bieten unter anderen das *Basler Stadtbuch* 1971, Basel 1971, 170–177, sowie *Alte und Neue Musik* 2, op. cit., 316–323.

für eine Lösung entschied, die die ursprüngliche Aufgabe der Schola, wie sie in der Ordnung der Musik-Akademie ihren Niederschlag fand, voll bewahren und aus den Möglichkeiten und Mitteln einer neuen Zeit realisieren sollte[50]. So bestimmte er über sein unmittelbares Wirken in der Direktion hinaus den Weg seines „Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik", das er aus persönlichen Anfängen in die Musik-Akademie der Stadt Basel geführt hatte. Wieweit und in welcher Weise es hier möglich sein wird, die weit angelegten Perspektiven der Gründungsidee zu realisieren, wird die Zukunft zeigen.

ANHANG 1

aus dem Berliner Tagblatt vom 1. Juni 1935

ALTE MUSIK – WIE SIE SEIN SOLL
BESUCH IN DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Basel, 31. Mai

Schola cantorum Basiliensis – man erschrecke nicht vor diesem gelehrten Namen. Die Schola cantorum ist kein Stall für knöcherne Philologenklepper und trockene Manuskriptenreiter. Sie ist ein lebendiges Unternehmen, von jungen Musikern unter Führung Paul Sachers gegründet, ein Forschungs- und Lehrinstitut, aber nicht zur Geheimhaltung alchimistischen Gelehrtenkrams, sondern zur sinngemäßen Wiedererweckung der alten Musik. Die Schola cantorum existiert erst zwei Jahre. Sie ist mitten im Aufbau. Sie hat ihr Ziel noch lange nicht erreicht. Diese jungen Musiker wissen genau, wie gering unsere tatsächlichen Kenntnisse von alter Musik immer noch sind. Besonders wenn wir dabei nicht nur an Bach denken, sondern an die ganzen Jahrhunderte von der hochmittelalterlichen Gregorianik bis zur Barockmusik eines Monteverdi und Schütz. Sie wissen auch, daß man zu einer sinnvollen Wiederbelebung ein Instrumentarium braucht, von dessen Ausmaß sich nur ganz wenige Fachleute eine richtige Vorstellung machen, und Leute, die auf den alten Instrumenten spielen können. Das Basler Institut erhält demnächst eine wichtige Unterstützung. Sie wird über die größte schweizerische Privatsammlung von alten Instrumenten leihweise verfügen.

Paul Sacher und seine Mitarbeiter wissen aber auch, daß es mit Kenntnissen und Instrumenten nicht allein getan ist, wenn man mehr als klingende Beispiele zur Musikgeschichte bieten will. Schließlich kommt es doch auf die musikalischen Qualitäten der Mitarbeiter an. In Basel arbeitet man an der Qualität der Aufführungen so, als ob es sich um die anspruchsvollsten Werke der Neuzeit handeln würde. Der Kreis der Schola cantorum beschäftigt sich nicht deshalb mit alter Musik, weil diese weniger technische Schwierigkeiten bietet und weil man zu ihrer Wiedergabe angeblich keinen artistischen Ballast braucht. Viele verachten die artistische Fertigkeit nur, weil sie ihnen selbst nicht erreichbar ist. Was für jedes Kunstgebiet gilt, das gilt auch für die alte Musik: handwerkliche Meisterschaft ist Voraussetzung. Nichts hat den ernsthaften Bestrebungen zur Wiedererweckung versunkener Musikwerke so viel geschadet wie jener Dilettantismus, der Können durch Begeisterung zu ersetzen glaubte. Ein Abend mit mittelalterlicher Musik erfordert mindestens so viel Vorbereitung wie eine gute Aufführung des „Rosenkavalier". Er erfordert noch mehr. Denn beim „Rosenkavalier" wissen wir genau, wie die Partitur wiederzugeben ist. Aus dem Mittelalter aber sind uns nur Noten überliefert, ohne Angabe über Besetzung, Vortragsart, Tempo usw. Wir müssen uns die „Partitur" erst rekonstruieren. Mit Hilfe der alten Theoretiker, der alten Miniaturen und Stiche. Wir müssen versuchen, die alten Instrumente wieder zum Klingen zu bringen. Das sind keine philologischen Exzesse, wie manche gern behaupten, die auf dem bequemen Pfühl der Vorurteile liegen und sich berufen glauben, den „Geist der Zeit" gegen

[50] Dazu der oben (Anm. 1) genannte Aufsatz über „Musikwissenschaft und musikalische Praxis – Gedanken aus der Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis".

die tote Historie verteidigen zu müssen. Wie gern schlüpft der „Geist der Zeit" in den schützenden Mantel der Unwissenheit. Niemand würde sich ein romantisches Cellokonzert auf der Gambe vorspielen lassen. Jeder will sein Cello hören. Wenn für die alte Kunst diejenigen Instrumente verlangt werden, für die sie geschrieben ist, so ist das nicht toter Historizismus, sondern Notwendigkeit. Nur aus dem alten Klangbild verstehen wir die alte Kunst. Es würde auch keinem einfallen, die herrlichen Gestalten von Konrad Witz in der Basler Kunsthalle anatomisch zu korrigieren und dem „modernen Geschmack" anzupassen. Nur bei der Musik scheint das immer noch erlaubt.

Die Basler Schola cantorum macht Ernst mit einer streng stilgemäßen Wiedererweckung der Alten. Was sie will und was sie bis jetzt erreicht hat, das wurde in drei Konzerten gezeigt, die Ende Mai in Basel stattfanden. Ein glücklicher Zufall führte uns in die beiden ersten Veranstaltungen. Sie bestätigen, daß es sich hier um Dinge von allgemein musikalischer Bedeutung handelt. Wir hörten im ersten Abend Musik vom 12. bis 15. Jahrhundert, Musik des hohen Mittelalters. Kunstgeschichtlich gesprochen: von der Blütezeit der romanischen Kunst bis zur Verspieltheit der Flamboyantgotik, musikalisch gesprochen: von der Gregorianik und vom Minnesang bis zu den Musikern des burgundischen Hofes. Am zweiten Abend wurden Italiener und Engländer des späten 16. und 17. Jahrhunderts gespielt, also Barockmeister, Zeitgenossen unseres deutschen Heinrich Schütz. Wir stellten neulich im Zusammenhang mit dem Dresdener Schütz-Fest die Frage, die manchem vielleicht zugespitzt erschienen sein mag: Muß alte Musik langweilig sein? Die beiden Basler Konzerte gaben die Antwort darauf. Die alte Musik ist von einer oft anspringenden Lebendigkeit. Aber sie muß richtig aufgeführt werden. Das heißt zunächst: in der originalen Besetzung. Dann: in der richtigen Art des Spielens und Singens. Und im richtigen Tempo. An unseren durchschnittlichen Aufführungen gemessen: in doppelt oder dreifach beschleunigtem Tempo. An der Basler Schola arbeiten Praktiker und Wissenschaftler in ungewöhnlich glücklicher Weise zusammen. Praktiker wie der Tenor Max Meili oder der Instrumentist Wenzinger – beide auch in Deutschland bekannt und geschätzt –, wie der Geiger Kägi und der Cembalist Morel. Wissenschaftler wie Dr. Geering und der junge Walter Robert Nef. Sie gehen so weit, gewisse Methoden alter Improvisationspraxis zu erneuern. Eine Canzon für zwei Violinen und Continuo von Frescobaldi wurde „verziert" vorgetragen, d.h. mit ornamentaler Umspielung der „großen" Noten. Sie war, in lebhaftem Tempo gespielt, von mitreißendem Schwung. Bei der mittelalterlichen Vokalmusik wurde größter Wert auf gleichmäßige Gewichtsverteilung der einzelnen Noten gelegt. Das will sagen: Man vermied peinlichst jene Betonungen von Taktschwerpunkten, die uns durch die Musik der Klassik und Romantik in Fleisch und Blut übergegangen sind. Erst beim schwebenden, gleichmäßigen, von jedem subjektiven Affekt losgelösten Vortrag enthüllt sich die zeitlose Großartigkeit, die überwältigende Melodik der gregorianischen Einstimmigkeit. Die Sequenz „O Maria Stella Maris" des Adam von St. Victor war der tiefste Eindruck des mittelalterlichen Abends. Freilich muß man sie in solch fließendem Tempo singen wie der kleine Chor, den Ina Lohr leitete. Eine interessante Verbindung von einstimmigem Choral und Kunstmusik wurde in der letzten Nummer des Programms versucht. Man ließ einen Marienhymnus und ein Stück von Dunstable (Zeitgenosse der van Eycks) strophenweise miteinander abwechseln. Die zweite Überraschung waren die Minne- und Troubadourlieder mit ihrer eigenartig orientalisierenden, melismatischen, melancholischen Melodik. Wer diese Musik einmal richtig gehört hat, nämlich mit solcher Vollendung und solchem Stilgefühl vorgetragen wie von Max Meili, der wird der weit verbreiteten Meinung von der Primitivität mittelalterlicher Musik endgültig abschwören. Gar nicht zu reden von den fast artistisch überfeinerten Stücken der höfisch-burgundischen Musik, die durchweg als Kammermusik in wechselnder vokaler und instrumentaler Solobesetzung dargeboten wurden. Die mittelalterlichen Instrumentaltänze mit ihren ewigen Motivwiederholungen – wir würden heute so etwas „slawisch" nennen –, vor allem die herrliche anonyme Ballade „A l'entrada del tems clar" wirkten mit der Naturkraft der Volksmusik in dieser höfischen Umgebung.

Im zweiten Abend überragte Monteverdis leidenschaftlich deklamierender Stil alles andere. Die Texte: mehr oder weniger verschnörkelte Liebesklagen. Was hat das Genie Monteverdis daraus gemacht! Liebeslieder von hinreißendem Schwung des Rhythmus (Ohi me ch'io cado), von

einer melodischen Kraft, von einer wortgebundenen formalen Konzeption, neben der jede „fixierte" Form jämmerlich erscheinen muß, von einer Leidenschaft, die den rezitierenden Vortrag bis zum wilden Aufschrei steigert (Se i languidi miei sguardi), Liebeslieder aber auch von einem Humor, der alle späteren Buffowirkungen vorausnimmt, wenn etwa der Liebhaber wütend über das keifende Hündchen der Dame herfällt. Der Continuo, die allein notierte Baßstimme der Begleitung, wurde im Sinne des 17. Jahrhunderts klanglich und ornamental aufs reichste ausgeziert (Gambe, Cembalo, Laute). Gerade dieser Monteverdi zeigte die Produktivität der an der Schola geleisteten Arbeit. Es wurde so stilgetreu musiziert wie nur irgend möglich. Es wurde aber zugleich mit einer Hingabe, mit einer Einsatzbereitschaft musiziert, wie es nur bei Menschen möglich, die ganz in einer Sache stehen und wirken.

Niemand wird bei solchen Aufführungen auf den Gedanken kommen, daß dies tote Wissenschaft sei. Richtig gespielt ist Monteverdi hundertmal lebendiger als vieles, was sich uns wichtigtuerisch als lebendig aufdrängt. Es kommt nur auf den Geist an, mit dem man die alte Musik vorträgt. An der Schola cantorum Basiliensis herrscht der richtige Geist. Möge sie das Ihre tun, um diesen Geist in die jungen Musiker zu pflanzen.

Heinrich Strobel

ANHANG 2

BERICHTE AUS DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS UND ÜBER IHRE ARBEIT DER ERSTEN 25 JAHRE

(Die Anordnung der Auswahl [dazu oben, 48] ist chronologisch)

Arnold Geering, „Alte Musik im Konzert", *Basler Nachrichten* vom 9./10.6.1934.

„in", „Von der Notwendigkeit historischer Konzerte", *Neue Basler Zeitung* vom Juni 1934.

Heinrich Strobel, „Alte Musik – wie sie sein soll, Besuch in der Schola cantorum Basiliensis", *Berliner Tagblatt* vom 1.6.1935.

Egon Vietta, „Schola Cantorum Basiliensis", *Deutsche Zukunft* vom 11.7.1937.

August Wenzinger, „Wozu historische Instrumente im Konzertsaal?", *Neues Musikblatt,* Berlin, März 1939.

Walter Nef, „Alte oder neue Musikinstrumente", *Schweizer Musikzeitung* 79 (1939), 49–53.

– „Alte Musik in der Schola Cantorum Basiliensis", *Neue Zürcher Zeitung* vom 9.4.1939 – dazu F. Sch., „Die Pflege alter Musik", ibid. vom 4.5.1939.

Walter Tappolet, „Wiedererweckung der alten Musik", *Die Tat,* Zürich, vom 18.4.1940.

Walter Nef, „Stätten neuzeitlicher Musik-Erziehung: Die Schola Cantorum Basiliensis", *Neues Musikblatt,* Berlin, vom November 1941.

W[alter] N[ef], „Zehn Jahre Arbeit an der alten Musik", *Basler Nachrichten* vom 4.11.1943.

„h.", „Zehn Jahre Schola Cantorum Basiliensis", *National-Zeitung* vom 5.11.1943.

„H.", „Zehn Jahre Schola cantorum basiliensis", *Basler Volksblatt* vom 11.11.1943.

Walter Tappolet, „Zehn Jahre Schola Cantorum Basiliensis", *Singt und spielt* 10 (1943), 138–140.

Walter Nef, „Zehn Jahre Unterricht in alter Musik", *Schweizerische Musikzeitung* 84 (1944), 7–12.

– „Wiederbelebung der alten Musik", *Schweizer Echo* 25 vom Juni 1945, 35 s.

– „Besuch in der Schola Cantorum Basiliensis", *Die Garbe* 30 (1946/47) vom 15.2.1947, 309–314.

– „Im Dienste der alten Musik", *Musica* 1 (1947), 211–213.

Ina Lohr, „Sinnvolle Entspannung durch alte Musik", *Basler Nachrichten* vom 2./3.2.1952.

– „Die Kirchenmusik als Lehrfach an der Schola Cantorum Basiliensis", *Musik und Gottesdienst* 6 (1952), 110–112.

Willi Reich, „Aus der pädagogischen Werkstatt, Schola Cantorum Basiliensis, das Schweizer Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik", *Musik im Unterricht* 43 (1952), 285–287.

Walter Nef, „Fünfundzwanzig Jahre Schola Cantorum Basiliensis", *Musik-Akademie der Stadt Basel, 92. Jahresbericht 1958/59,* 29–37.