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: Aus der Geschichte der "Freunde alter Musik in Basel" : Beobachtungen zur Konzerttätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis in Basel

Autor: Deggeller, Kurt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869151

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: 22.01.2026

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

Kurt Deggeller

AUS DER GESCHICHTE DER „FREUNDE ALTER MUSIK IN BASEL"

Beobachtungen zur Konzerttätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis in Basel

I

Für den Verein der „Freunde alter Musik in Basel" (FAMB) ist 1983 kein Jubiläumsjahr; es besteht somit hier kein Anlaß, eine ausführliche Chronik über seine Tätigkeit zu schreiben. Beobachtungen zur Konzerttätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis in Basel schließen aber für alle Ereignisse nach 1942, dem Jahr der Vereinsgründung, die FAMB ein, ja lassen sie sogar in den Mittelpunkt treten. Denn diese Gesellschaft liefert mit ihren Programmen, Protokollen und Jahresberichten aufschlußreiche Dokumente darüber, wie die Schola ihren Konzertauftrag erfüllt und welches Echo sie damit in der Öffentlichkeit findet. Eine andere wichtige Quelle sind die Kritiken. Ihre Bedeutung als Spiegel der Publikumsmeinung mag zwar umstritten sein; da die meisten Kritiker aber mit dem traditionellen Konzertbetrieb eng verbunden sind, enthalten ihre Berichte oft Hinweise auf das Ungewöhnliche, den Außenseiter Befremdende einer Darbietung alter Musik – Eindrücke, die vom eingeweihten Stammpublikum nicht mehr wahrgenommen werden.

Eine Konzertreihe wie diejenige der „Freunde alter Musik in Basel", in der ausschließlich alte Musik auf historischen Instrumenten gespielt wird, stellt auch heute noch eine Seltenheit dar. Der an dieser Art von Konzerten interessierte Publikumskreis scheint zu klein, als daß sich ein solches Unternehmen auch nur einigermaßen selbst tragen könnte, auch sind die technischen Vorbedingungen für eine ansprechende Aufführung in der Regel kompliziert und kostspielig: bei der Wahl des Aufführungsorts müssen Repertoire und Instrumentarium berücksichtigt werden, historische Tasteninstrumente sind zu beschaffen, und die Redaktion von Programmen und Begleittexten ist oft zeitraubend und setzt einige musikologische Kenntnisse voraus.

Daß die Konzerte der „Freunde alter Musik" sich trotz dieser schwierigen Voraussetzungen seit vierzig Jahren zu halten vermochten, hat verschiedene Gründe. An erster Stelle ist die Schola Cantorum zu nennen, die als einzigartiges Zentrum professioneller Beschäftigung mit alter Musik diejenigen Kräfte anzuziehen vermochte, die ein Unternehmen wie die FAMB tragen konnten. Damit sind nicht nur die Musiker gemeint, die für eine außerordentliche Qualität der Darbietungen und ein immer wieder in neue Bereiche vorstoßendes Programm sorgen, sondern auch begeisterte Laien. Zum kleinen Teil arbeiten diese aktiv im Vorstand mit und helfen die administrativen Probleme zu lösen, zum größeren Teil bilden sie ein Konzertpublikum, dessen kritisch-offenes Interesse an dieser Art von Musikpflege weit über Basel hinaus bekannt und gelegentlich auch gefürchtet ist.

Alte Musik erfordert oft – und darin wird sie der neuen Musik vergleichbar – vom Ausführenden wie vom Zuhörer eine gewisse Anpassungsfähigkeit, weil Hör-

gewohnheiten und scheinbar unumstößliche Wertvorstellungen in Frage gestellt werden. Während sich das Publikum dieser unbequemen Herausforderung in der Regel positiv stellt, zeigen sich die Kritiker oft irritiert und versuchen, das Ungewohnte entweder als Kuriosum zu verniedlichen oder kurzerhand als unzeitgemäß abzulehnen.

II

Als die Gründer der Schola Cantorum Basiliensis 1932 die Hauptaufgabe des neuen Instituts mit der „Erforschung und praktischen Erprobung aller Fragen, welche mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen" bezeichneten, hatten sie neben Forschung und Unterricht das Konzert als wichtigste Aktivität ins Auge gefaßt. Die Ergebnisse der Zusammenarbeit zwischen Wissenschaft und Praxis sollten „in regelmäßigen Studienaufführungen zunächst der Schule und ihren Freunden und von Zeit zu Zeit in Auswahl der Öffentlichkeit dargeboten werden" (vgl. oben S. 37s.).

Dr. h.c. Paul Sacher, der Gründer der Schola, hatte mit dem von ihm 1926 ins Leben gerufenen Basler Kammerorchester bereits früher die Möglichkeiten der Aufführung alter Musik im Konzert erprobt. Ab 1934 veranstaltete dann die Schola Cantorum regelmäßig einen Zyklus von drei „Sommer-Konzerten", in denen das Institut der Öffentlichkeit „einen klingenden Jahresbericht" vorlegte, wie es ein Kritiker einmal bezeichnete. Als 1942 der Verein der „Freunde alter Musik in Basel" gegründet wurde, hatten demnach Konzerte, deren Programme ausschließlich der alten Musik gewidmet waren, in Basel bereits eine fast zehnjährige Tradition. Die Gründung des Vereins erfolgte in der Absicht, diesen Konzerten eine neue institutionelle Form zu geben, dadurch den Publikumskreis zu erweitern und eine breitere finanzielle Basis zu schaffen. Unter dem Vorsitz von A. Von der Mühll, und ab der zweiten Sitzung von Prof. Dr. Erwin Frey, tagte seit Juni 1942 verschiedene Male ein Initiativausschuß. Paul Sacher betonte in der ersten Sitzung die Notwendigkeit, das Verständnis für die Bestrebungen der Schola Cantorum beim Publikum zu fördern. Man betrachte die SCB oft als eine musikalische Sekte, eine Musiziergesellschaft mit bewußter Exklusivität. Er erwarte von der neuen Gesellschaft, daß sie den bestehenden Freundeskreis (Schüler, Eltern, Lehrer) in einen engeren Kontakt mit der SCB bringe und versuche, den Bestrebungen der SCB neue Freunde zu gewinnen. Der Initiativausschuß trug diesen Anregungen Rechnung. Im Hinblick auf ein möglichst breites Echo in der Öffentlichkeit beschloß er, alle Konzerte nicht nur den Mitgliedern des Vereins, sondern auch dem weiteren Publikum zugänglich zu machen. Aber auch der Kreis der auftretenden Musiker wurde zum vornherein über denjenigen der Schola hinaus geöffnet. Die Statuten halten fest, daß für die Konzerte zwar „in erster Linie die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis" verpflichtet werde. Der Verein könne „aber auch andere Ensembles und einzelne Künstler verpflichten, sofern sie ähnliche Zwecke wie die Schola Cantorum Basiliensis verfolgen und für eine künstlerisch einwandfreie Wiedergabe im Rahmen der Anforderungen, welche an die Konzerte der FAMB gestellt werden, Gewähr bieten". So spielten bereits im Werbekonzert vom 30. November

FAMB

Freunde alter Musik in Basel

3 Konzerte der Schola Cantorum Basiliensis

Sommer 1943, 8., 9., 11. Juni

Im Rahmen der Basler Kunst- und Musikwochen

Kartenbezug (Einzelkarten und Mitgliederabonnemente) bei Hug & Co., Freie Straße 70a, Basel, und an der Abendkasse (nur Einzelkarten).

Einzelkarten für jedes Konzert zu Fr. 3.30, 4.40, 5.50 (Militär Fr. 2.20, 3.30, 4.40) ab 31. Mai.

Mitgliederabonnemente (nur im Vorverkauf): Freimitglieder (Jahresbeitrag Fr. 25.—) erhalten ihre Mitgliederabonnemente ab 27. Mai; Mitglieder (Jahresbeitrag Fr. 10.—, resp. Fr. 5.—) können ein Mitgliederabonnement zu Fr. 4.40, 6.60, 8.80 (oder je eine ermäßigte Einzelkarte zu Fr. 2.20, 3.30, 4.40) ab 28. Mai beziehen.

Programmheft Fr. 1.—

1. Konzert

Dienstag, 8. Juni, 20 Uhr
Historisches Museum (Chor der Barfüsserkirche)

Ausführende: Maria Helbling (Alt), Max Meili, Ernst Häfliger (Tenor), Arnold Geering, Ernst Denger (Baß), die Singknaben der evangelisch-reformierten Kirche (Leitung Hermann Ulbrich), ein kleiner Männerchor. Valerie Kägi (Blockflöte, Regal), August Wenzinger (Blockflöte, Viola da gamba), Marianne Majer (Rebec, Viola da gamba), Fritz Wörsching (Laute).

Verantwortlich für die Aufführung: August Wenzinger.

PROGRAMM

Musik des Mittelalters

OSTERMUSIK

Aus der Messe des Sonntags von Ostern

Gregorianischer Choral	*Graduale «Haec dies»*
Gregorianischer Choral Leonin, nach 1150 Perotin, um 1200	*Alleluja «Pascha nostrum», mit den Motetten «Gaudeat devotio» und «Radix venie»*
Anonym, um 900	*Sequenz «Laudes salvatori»*
Anonym, 13. Jahrh.	Zwei Instrumentalstücke *In seculum longum* *In seculum breve*
Anonym, 15. Jahrh.	*Deutsches Lied «Du lenze gut»*
Anonym, 13./14. Jahrh.	*Lauda «Laudamo la resurrectione»*

MUSIK ZU MARIENTEXTEN

Drei Motetten

Anonym, 13. Jahrh.	*«O Maria, virgo davidica» — «O Maria, maris stella» — «Misit dominus»*
Philippe de Vitry, gest. 1361	*«Impudenter circuivi» — «Virtutibus laudabilis» — «Alma redemptoris mater» — Contra*
Guillaume de Machaut gest. 1377	*«Felix virgo» — «Inviolata genitrix» — «Ad te suspiramus» — Contra*
Anonym, 13. Jahrh.	Instrumentalstück *In seculum viellatoris*
	Zwei Minnelieder
Herman, Münch von Salzburg, 14. Jahrh.	*«Maria, pis gegrüzzet»*
Meister Rumelant, 13. Jh.	*«Ob aller mynne mynnen kraft»*
Anonym, 13./14. Jahrh.	*Lauda «Regina pretiosa»*
Leonel (Power), 15. Jh.	*Antiphone «Ave regina coelorum»*
Guillaume Dufay, gest. 1474	*Hymnus «Ave maris stella»*

Texte und Anmerkungen umstehend
Verzeichnis der verwendeten Instrumente siehe Seite 30

1942 nicht die Musiker der Schola, sondern das französische Ensemble „Ars Rediviva". Bei dieser Gelegenheit wurde ein Prospekt für den unterdessen gegründeten Verein verteilt, der für 1943 drei „Hauskonzerte" und drei „Öffentliche Konzerte" ankündigte. Diesem ersten „Generalprogramm" ging ein Text voraus, in dem die Zielsetzungen des neuen Vereins wie folgt umschrieben waren:

„An die Musikfreunde Basels

Unser Musikleben hat sich in den letzten Jahren ausgeweitet. Neben die Werke der Klassiker und Romantiker, die uns seit langem lieb und vertraut sind und die wir nicht missen möchten, ist die alte Musik getreten. Seit der Zeit, da Bach wieder entdeckt wurde, hat auch die vor-Bachsche Musik bis ins entlegene Mittelalter zurück erneut zu klingen angefangen und sich einen Platz in Konzert und Unterricht erobert. Was man lange für tot und verloren gehalten hatte, blüht von neuem auf. Wir haben erfahren, daß ein Minnelied, eine burgundische Chanson, die Motette eines alten Niederländers oder Italieners uns ebenso packen kann wie eine mittelalterliche Plastik, ein Gemälde van Eycks oder ein Stich von Dürer. Musikalisch vermögen jene fernen Schöpfungen ebenso unmittelbar zu uns zu sprechen wie ein Quartett von Mozart oder ein Lied von Schubert.

Nachdem die Musikwissenschaft diese alten Werke erschlossen hat, sind sie wieder spielbar geworden, und zu ihrer Aufnahme bedarf es nicht so vieler Gelehrsamkeit, wie oft irrtümlich angenommen wird. Natürliche Empfänglichkeit und Erlebnisfähigkeit für künstlerische Eindrücke sind auch hier die wesentlichen Voraussetzungen des Verständnisses. Nicht weil sie alt oder mit geheimnisvollen Zeichen in verstaubten Manuskripten überliefert ist, wird die alte Musik wieder aufgeführt, sondern weil sich für den Kundigen hinter diesen Zeichen Kunstwerke verbergen, die darauf warten, zu neuem Leben erweckt zu werden. Diese praktische Erweckung zum wirklichen Klingen bedarf freilich besonderer Vorkenntnisse beim Ausführenden und oft kostspieligerer Vorbereitungen als bei den bekannten Werken neuerer Zeit.

Seit neun Jahren hat die Schola Cantorum Basiliensis bewiesen, daß diese Erweckung möglich ist. Ihre Bestrebungen begegnen indessen insofern immer noch gewissen Schwierigkeiten, als in der Öffentlichkeit vielfach die Meinung herrscht, ihre Arbeit sei nur für einen engen Kreis von Eingeweihten verständlich.

Aus solchen Erwägungen haben einige Freunde der Schola Cantorum Basiliensis vor einiger Zeit den Plan zur Gründung einer Vereinigung gefaßt, welche durch den Zusammenschluß aller Freunde alter Musik die regelmäßige Aufführung alter Musikwerke äußerlich erleichtern will. Entlegenere Schöpfungen, die von der Forschung freigelegt worden sind, sollen unter möglichst genauer Berücksichtigung ihrer historischen Voraussetzungen wieder künstlerisch lebendig gemacht werden. Auf diese Weise sollen auch intimere Aufführungen in festen Zyklen ermöglicht werden, die ohne den sicheren Rückhalt an einem Kreis von Freunden und Förderern nicht gewagt werden könnten.

Nach längeren Vorarbeiten ist zu diesem Zweck am 22. September 1942 der Verein der

FREUNDE ALTER MUSIK IN BASEL (F. A. M. B.)

gegründet worden. Der neue Verein wird seine Tätigkeit in enger Zusammenarbeit mit der Schola Cantorum Basiliensis aufnehmen, im weiteren aber in seinen Veranstaltungen auch andere Unternehmungen mit ähnlicher Zielsetzung berücksichtigen ...".

III

Eines der herausragendsten Ereignisse während der ersten zehn Jahre Vereinstätigkeit war die Aufführung von Georg Friedrich Händels früher Oper *Il pastor fido*. August Wenzinger hatte für diese Produktion eine eigene Bearbeitung des fragmentarisch überlieferten Stücks hergestellt, worüber er in einem Aufsatz in der *Schwei-*

zerischen Musikzeitung ausführlich berichtete. Der Artikel schließt mit den Worten: „Gewiß kranken für unser Gefühl alle Schäferspiele (bis hin zu ‚Così fan tutte') an der mangelnden Substanz und Größe des Inhalts. Sie sind eben reines Spiel unbeschwerter Form und erhalten ihr inneres Leben und ihre Wärme höchstens aus jener leisen Spiegelung, wie sie Goethe im Verhältnis seiner Leipziger Erlebnisse mit der ‚Laune des Verliebten' andeutet. Aber der Barock verlangt auch nicht eine persönliche Konfession, sondern eine souveräne und individuell erneute Bestätigung der ewigen, typischen, in sich ruhenden Formen und Normen. Und in dieser Hinsicht ist sicher Händels ‚Pastor Fido' ein beglückendes Beispiel. Es wäre ungerecht gegenüber den Meistern des Barock und für uns ein Armutszeugnis, wenn wir uns nicht mehr in jene serenen Höhen reiner Form erheben könnten, aus denen alle Kunst, besonders aber die Musik wichtigste Impulse empfängt." (*Schweizerische Musikzeitung* 86 [1946], 330.)

Diese Sätze zeigen deutlich das Bemühen, einer Kritik vorzubeugen, die unvermeidlich das Cliché vom „schlechten" Barocklibretto geltend machen würde. Auch die Idee, den *Pastor fido* nicht etwa auf der Opernbühne, sondern in Zusammenarbeit mit dem von Richard Koelner geleiteten Basler Marionettentheater zu spielen, konnte den Zweck erfüllen, daß die Aufführung nicht gleich an den nur allzu gängigen Vorstellungsmodellen des Opernalltags gemessen würde. Wenzinger schreibt im gleichen Aufsatz dazu:

> „Was einer Wiederaufführung dieser Händel-Oper einige Schwierigkeiten bereitet ..., ist einerseits die Scheu vor der für uns etwas harmlosen Fabel, andererseits die etwas fragmentarische Form der überlieferten Partitur, die auf jeden Fall eine gründliche Bearbeitung verlangt. Der ersten Schwierigkeit wird in der Aufführung der Schola Cantorum Basiliensis dadurch begegnet, daß die szenische Darstellung der Wirklichkeit noch mehr entrückt und durch die typenhaften Marionetten realisiert wird. In ihnen kommt das ‚Idealische', wie Schlegel es nennt, gut zum Ausdruck." (Ebenda, 329)

Die Aufführung fand denn auch in der Presse durchwegs ein positives Echo. Die folgenden Sätze aus der Besprechung im *Journal de Genève* zeigen aber deutlich, wie leicht sich ein Kritiker – sei es aus Unkenntnis der historischen Gegebenheiten, sei es aus Überzeugung, geschichtliche Überlegungen hätten bei der Beurteilung eines Werks nichts zu suchen – die Auseinandersetzung mit dem Ungewohnten machen konnte:

> „Malgré toutes ses beautés, d'ailleurs essentiellement musicales, l'œuvre, de nos jours, ne se prêterait plus à une représentation scénique ordinaire, qui paraîtrait ridicule par sa mièvrerie et son irréalité. Les initiateurs ont su éviter cet écueil et faire au contraire un vrai régal de la représentation scénique en faisant mimer les personnages par des marionnettes." (*Journal de Genève*, Nr. 214, 12. September 1946.)

Neben diesen Problemen kommt in den Kritiken auch zum Ausdruck, daß man hier einem „neuen Händel" begegnet sei, kannte man den Komponisten doch vor allem von seinen Oratorien und einigen beliebten Repertoirestücken in der Kammermusik- und Orchesterliteratur her. Zu den eindrücklichsten Dokumenten aus der Geschichte der FAMB gehört zweifellos ein Text, den der langjährige Vizepräsident und Basler Geschichtsprofessor Werner Kägi kurz vor der Premiere des *Pastor fido*

in den *Basler Nachrichten* veröffentlichte. Dieser Artikel ist ein Modell dafür, wie präzis und ansprechend sich jene oft beschworene historische Dimension der alten Musik ausdrücken läßt, die eigentlich für Musiker wie Publikum zum besonderen Reiz eines Umgangs mit historischer Musikpraxis gehören sollte.

„Zu Händels ‚Pastor fido'

Man pflegt das Jugendwerk Händels, das er kurz nach seiner Niederlassung in London als Siebenundzwanzigjähriger – noch unter dem frischen Eindruck seines langen Aufenthaltes in Italien – komponiert hat, in den Zusammenhang der Schäferoper zu stellen und als ein ausgesprochenes Barockkunstwerk zu betrachten. So sehr diese Etikettierung für den Schulgebrauch nützlich ist, verdeckt sie doch vieles von den bedeutsamen Hintergründen und tiefen Reizen sowohl der dichterischen als der musikalischen Schöpfung. Sie sind so mannigfaltig, historisch komplex, dem Ursprung nach heterogen und doch im Werk Händels zur Einheit geworden, daß man nur mit einiger Anstrengung zu einem abgeklärteren Urteil über den Charakter des Werkes gelangt.

Da ist einmal Händel selbst. Er ist noch nicht der gefeierte Komponist kirchlicher Dramen, als der er später in England triumphierte und als der er im Gedächtnis der Nachwelt fortlebt. Noch klingen ihm die einfachen Kammersonaten Corellis und die Arien Scarlattis im Ohr. Noch leben beide Meister, in deren Schule er kurz zuvor gestanden hatte, der eine in Rom, der andere in Neapel. Die höfische Dichtung und Musik, die in Neapel und in London gepflegt werden, sind noch nahe verwandt, die Künstler reisen hin und her. Ein gemeinsamer Stil verbindet England mit Italien. Und im englischen Nebenland Hannover oder in Hamburg, die Händels erste Versuche gesehen hatten, empfindet man nicht anders. Dieser europäische Theater- und Musikstil nährt sich noch von den großen Traditionen der Renaissance, von jenen Traditionen, die in Ferrara, in Mantua, in Urbino gewachsen waren. Ihnen gehört auch der Text an, den Händel wählt: Guarinis ‚Pastor fido', freilich in einer sehr verkürzten Bearbeitung durch Giacomo Rossi. Das Originalwerk Guarinis war seinerzeit in Ferrara um 1585 zum erstenmal aufgeführt worden und dann wieder um 1590, als ein junger österreichischer Erzherzog und eine Erzherzogin mit einem Gefolge von 7000 Personen im November 1598 auf der Durchreise nach Madrid zu ihrer fürstlichen Doppelhochzeit mit spanischen Infanten hier Station machten. Es war die Epoche Philipps II., und in Ferrara leuchtete noch der Nachglanz der großen Zeit. Tasso war erst seit drei Jahren tot. Guarini, der Schöpfer des ‚Pastor fido', war der etwas ältere Landsmann, Gefährte und Freund Tassos gewesen. Er lebte nun in den Jahren dieser höfischen Aufführungen bald auf seinem ländlichen Gute, bald an den Höfen von Turin, von Florenz, von Urbino, bald in diplomatischen Missionen. In seinem eigenen Herzen hatte der Widerstreit von einfachem Landleben und höfischem Dienst seit seiner Jugend keinen Frieden gefunden. Er klingt überall an in seinem dichterischen Werk. Dieses selbst wurde noch bei seinen Lebzeiten vielfach in Musik gesetzt und hat mit der Musik zusammen den Weg über alle Länder und Höfe Europas genommen. Der unvergleichliche Gastoldi hatte eine große Zahl von Stücken aus dem ‚Pastor fido' in den Himmel seiner Töne aufgenommen, und mit Gastoldis Madrigalen waren auch die Motive des ‚Pastor fido' nach England gekommen, hundert Jahre bevor Händel sie von neuem, und nun als Ganzes, aufgriff. Schon bei einem englischen Schüler Gastoldis, bei Thomas Morley, trifft man die bukolischen Motive des italienischen Meisters in englischer Verwandlung noch im Zeitalter der großen Elisabeth.

Schon im Bereiche der Musik wird man also nicht von einer Barockoper sprechen dürfen, ohne der Haupttatsache eingedenk zu sein, daß in diesem Stil die klassischen Formen der Renaissance mit aufgehoben sind und um so stärker wirken, als der Geist Händels über die Etikette des Barockmusikers erhaben ist. Nicht anders ist es mit dem Dichtwerk, das Händel als Grundlage gewählt hat. Wir pflegen das Schäferspiel von seinen Endformen her zu kennen und zu beurteilen: von den Idyllen Gessners und der Jugenddichtung Goethes her. Man sollte freilich nicht übersehen, daß es auch noch in den ‚Alpen' Hallers nachwirkt und eine der geistigen Grundlagen darstellt, von denen her Europa zum erstenmal begann, das schweizerische

ländliche Dasein geistig ernst zu nehmen. Das Schäferspiel selbst lebt in der Zeit, wo es unsicher schwankt zwischen den Spielereien der Marie-Antoinette in Trianon und dem Gepolter Rousseaus im ‚Contrat social', nur gleichsam seinen Epilog. An sich stellt es eine der großen klassischen Formen dichterischen Ausdrucks dar, der von der Antike geschaffen, auch im Mittelalter nicht vergessen war und in der Renaissance seine höchste Blüte erlebte. In denselben Jahren, da Händel seinen ‚Pastor fido' in Musik brachte, komponierte er auch einen ‚Rodrigo', einen ‚Rinaldo', einen ‚Amadigi'. Das bedeutet, daß die Motive des Hirtenlebens auch für ihn noch unmittelbar neben denen des Ritterromans standen. Um dem Rosenmotiv im ersten Akt des ‚Pastor fido' nachzugehen, braucht man nicht gleich den Salto mortale zu Catull hinüber zu wagen, sondern man kommt über Tasso, Polizian und Lorenzo Magnifico viel natürlicher in die unmittelbare Umgebung des Rosenromans und seiner mittelalterlichen Tradition. Die Hirtendichtung hat eine bedeutsame mittelalterliche Vergangenheit. Man findet sie am burgundischen Hof, und schon die Traktate ‚de nugis curialium', wie man sie gerade aus dem englischen 12. Jahrhundert kennt, stellen im Grunde negative Seitenstücke zu einem mittelalterlichen ‚Pastor fido' dar.

Es ist das hohe Lied auf das einfache Leben und auf die Kräfte der Natur und der Liebe, das hier gesungen wird und das uns aus jedem Zeitalter wieder anders und doch ähnlich entgegenklingt. Zugleich ist es eine alte Warnung vor der Mißachtung der Natur, auf der die Todesstrafe steht, wie im ‚Orfeo' Polizians. Gewiß ist es ein Spiel, in dem diese Motive ertönen, aber ein Spiel, das stets in Ernst umschlagen kann. Bei den Malern der Renaissance und des Barock kann es unter anderm die Form einer Anbetung der Hirten annehmen, bei den Frommen diejenige des Einsiedlertums.

Blickt man vom ‚Pastor fido' Guarinis aus rückwärts, so schließt sich zunächst ein sehr strikter Zusammenhang: derjenige mit dem ‚Aminta' Tassos und mit dem ‚Orfeo' Polizians. Diese drei Stücke stellen drei Ausdrucksformen derselben Idee dar: bei Polizian in mythologischer Einfachheit, bei Tasso in der reinsten bukolischen Verklärung, bei Guarini ausgestaltet zu einem Drama der Leidenschaften, in dem antike Formen mit tragischen Elementen und komischen Nebenwirkungen sich auf einem Grunde höfischer Psychologie vermischen. Man wird jedenfalls bedenken, daß alle drei Dichter die echte Form des antiken Dramas zu erneuern meinten. Sie wollten in ihrer Art das Lied vom einfachen natürlichen Leben anstimmen: den Lobgesang auf die Schöpfung, auf die reinen Affekte des ursprünglichen Menschen, auf das jugendliche Zeitalter eines unverdorbenen Geschlechts. Sicher sind die Ingredienzen an moderner höfischer Seelenmalerei bei Guarini am spürbarsten. Bei ihm sind Handlung und Apparat kompliziert, d.h. barock geworden. Das Lied auf Liebe und Natur hat nicht mehr die Überzeugungskraft, die es noch im ‚Orfeo' Polizians besaß. Statt der acht oder zehn Schauspieler bei Polizian oder bei Tasso, sind es nun achtzehn, statt einer Handlung mindestens drei. Schon im 18. Jahrhundert fand man den ‚Pastor fido' zu ‚galant und zu sinnreich'. Aber man las ihn in der ganzen Welt, und wäre es auch nur gewesen, um daraus italienisch zu lernen, Goethe hat ihn zu diesem Zweck seiner Schwester empfohlen. Aber auch die eigentlich dichterischen Elemente behielten noch in der barocken Form etwas von ihrer ursprünglichen Kraft. Wie groß sie gewesen ist, ermißt man an der Tatsache, daß man in allen Ländern auch noch die Reste der Poesie Guarinis, die schlechte Übersetzer übriggelassen hatten, gierig verlangte. Eine Arie wie diejenige der Amarilli ‚Care selve beate ...' führt ein ganz selbständiges Fortleben. Man glaubt sie noch anklingen zu hören in dem ‚Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften ...' der Jungfrau von Orléans. Bezeichnenderweise sind es die beiden Schlegel gewesen, die im deutschen Sprachbereich die aus romantischen und klassischen Elementen gemischte Schönheit des Werkes neu zu entdecken glaubten. Friedrich Schlegel fand das Stück ‚vom Geiste des Altertums durchdrungen, ohne eine ängstliche Nachkünstelung zu sein'. Sein Bruder hat sich ernstlich um das Verständnis des Stückes bemüht und kam zu folgendem Schlusse: ‚Für das Wesen der alten Tragödie zeigt Guarini einen tiefen Sinn, denn die Idee des Schicksals beseelt die Grundlage des Stückes, und die Hauptcharaktere kann man idealistisch nennen; er hat zwar auch Karikaturen eingemischt und die Komposition deswegen

Tragikomödie genannt: aber sie sind es nur durch ihre Gesinnungen, nicht durch den Unadel der äußeren Sitten, gerade wie die alte Tragödie selbst den untergeordneten Personen, Sklaven oder Boten, ihren Anteil an der allgemeinen Würde leiht.'

Auch wenn man sich heute scheut, dem ‚Pastor fido' das Unrecht anzutun, ihn mit der antiken Tragödie in unmittelbare Beziehung der ästhetischen Beurteilung zu setzen, so wird man doch die Idee des Wettstreites, die dem Dichter Guarini und dem Kritiker Schlegel im Sinne lag, historisch ernst zu nehmen haben. Jedenfalls ist alles das, was der ‚Pastor fido' an klassischer Einfachheit dem ‚Aminta' Tassos und dem ‚Orfeo' Polizians gegenüber verloren hat, mehr als ausgeglichen durch den neuen Adel, den Händel durch seine Musik einem noch so verkürzten Auszug aus dem Original zu verleihen die Gabe besaß.

Das Londoner Publikum von 1712 war indessen dem Ferrara Tassos und Guarinis schon zu weit entrückt, als daß es den Hirtenmythus Arkadiens noch in ursprünglicher Kraft der Phantasie hätte nacherleben können. Nur Händel selbst war vom Wert seines Stückes so überzeugt, daß er es während der folgenden Jahrzehnte immer wieder überarbeitete. Die englischen Lorbeeren aber begannen ihm erst zu blühen, als er Arkadien verließ und die musikalische Ausdruckskraft, die er an weltlich-höfischen Themen ausgebildet hatte, den biblischen Stoffen zur Verfügung stellte, die London forderte.

Man fühlt sich in Basel August Wenzinger zu Dank verpflichtet, daß er das alte, vergessene Werk wieder hervorgezogen, in neuer, eigener musikalischer Bearbeitung auf Grund der verschiedenen Fassungen des Originals aufführbar gemacht hat und nun in einer geistvollen Verbindung von Marionettenbühne und vereinfachter Orchesterwirkung zu Genuß darbietet. Werner Kägi." (*Sonntagsblatt der Basler Nachrichten*, 40. Jg., Nr. 35, 1. September 1946.)

Der Basler *Pastor fido* stellte einen der ersten Versuche dar, eine Barockoper in historischer Praxis aufzuführen, und gehört als solcher zu den großen Pionierleistungen der Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis unter August Wenzinger. Der Gedanke, daß der eindeutige Erfolg dieser Produktion zum Ausgangspunkt für ein weiteres Vorstoßen ins musikdramatische Repertoire und zur Begründung einer Tradition von Opernaufführungen in historischer Praxis in Basel hätte führen können, ist verlockend. Aber die großen finanziellen und organisatorischen Probleme, die sich einem Unternehmen dieser Art in den Weg stellen, scheinen eine Weiterentwicklung verhindert zu haben. Auch die für das Jubiläumsjahr 1967 vorgeschlagene Aufführung von Claudio Monteverdis Oper *Orfeo*, die, bearbeitet und geleitet von August Wenzinger, durch eine Aufnahme der „Archiv-Produktion" berühmt wurde, kam leider nicht zustande.

IV

Die Frage nach dem Repertoire ist bei einer Konzertreihe mit alter Musik von besonderem Interesse. Beschränkt sich der traditionelle Konzertbetrieb auf eine relativ kleine Auswahl von Kompositionen zwischen Bach und der Wiener Schule, entsprechend einem Zeitraum von etwa 250 Jahren, so hat die historische Musikpraxis Werke aus einer Zeitspanne von rund tausend Jahren zur Verfügung. Diese Situation ist ebenso reich an Möglichkeiten wie an Gefahren. So kann ein Programm, will es zuviel Verschiedenes aus dieser großen Auswahl bringen, leicht zur musikgeschichtlichen Demonstration abgleiten; außerdem ist es unvermeidlich,

2. Konzert

Mittwoch, 9. Juni, 20 Uhr
Münstersaal des Bischofshofs

Ausführende: Elsa Scherz-Meister, Ilse Wenzinger (Sopran), Maria Helbling (Alt), Max Meili, Ernst Häfliger (Tenor), Arnold Geering (Baß).
Valerie Kägi (Blockflöte, Cembalo), August Wenzinger (Blockflöte, Viola da gamba), Gertrud Flügel, Marianne Majer, Maya Wenzinger (Viola da gamba), Fritz Wörsching (Laute), Eduard Müller (Cembalo).

Verantwortlich für die Aufführung: August Wenzinger.

PROGRAMM — Französische Chansons und Tänze

	Zwei Chansons (Singstimmen und Instrumente)
Jakob Obrecht, gest. 1505	*«Fors seulement»*
Jean Ockeghem, gest. 1495	*«Ma bouche rit»*
Josquin des Prés gest. 1521	*Fantazie* (Gambentrio)
	Chanson «Mille regretz» (a cappella)
	Tänze für Instrumente
(Tielman Susato), 1551	*Drei Tänze* (verschiedene Instrumente)
(Pierre Attaingnant), 1529	*Vier Tänze* (Cembalo)
(Pierre Phalèse), 1571	*Zwei Tänze* (verschiedene Instrumente)
	Drei Chansons (a cappella)
Pierre de la Rue, gest. 1518	*«Autant en emporte le vent»*
Claudin de Sermisy gest. 1562	*«Elle s'en va»*
	«Qui se pourrait»
	Instrumentalsatz *«Amy souffrez»* (Gambenquartett)
	Chanson «Amy souffrez» (Tenor und Laute)
(Pierre Attaingnant), 1529	Drei Stücke für Laute
Jean Baptiste Besard, Gabriel Bataille, Anfang 17. Jahrhundert	Drei «Airs de cour» für Tenor und Laute
	Drei Chansons (a cappella)
Pierre Certon, gest. 1572	*«La la la, je ne l'ose dire»*
Clément Janequin gest. um 1560	*«Je ne fus jamais si aise»*
	L'alouette
Anonym, um 1650	Drei Tänze für Instrumente (Gambenquartett)
Orlando di Lasso 1532—1594	*Chanson «La nuict froide et sombre»* (a cappella)
Anonym, um 1650	Drei Tänze für Instrumente (Gambenquartett)
Orlando di Lasso	Zwei Chansons
	«Gallans qui par terre» (a cappella)
	«Mais qui pourroit» (Singstimmen und Instrumente)

Texte und Anmerkungen umstehend
Verzeichnis der verwendeten Instrumente siehe S. 30

3. Konzert

Freitag, 11. Juni, 20 Uhr
Münstersaal des Bischofshofs

Ausführende: Elsa Scherz-Meister (Sopran), André Jaunet (Flauto traverso), Walter Kägi, Marianne Majer (Violine), Gertrud Flügel (Bratsche), August Wenzinger (Viola da gamba, Violoncello), Fritz Moser (Violoncello), Eduard Müller (Cembalo).

Verantwortlich für die Aufführung: August Wenzinger.

PROGRAMM — Musik aus der empfindsamen Zeit

Carl Phil. Emanuel Bach 1714—1788	*Trio h-moll* für Flöte, Violine und Continuo
Franz Benda 1709—1786	*Sonate A-dur* für Violine und Continuo
Johann Gottlieb Graun 1702/03—1771	*Kantate «O Dio, Fileno»* für Sopran, Viola da gamba, Streicher und Continuo
Johann Joachim Quantz 1697—1773	*Sonate Nr. 6, D-dur,* für Flöte und Continuo
Johann Gottlieb Graun	*Quartett g-moll* für zwei Violinen, Viola da gamba und Continuo

Texte und Anmerkungen umstehend
Verzeichnis der verwendeten Instrumente siehe S. 30

daß das Niveau einer Aufführung unter einer allzu großen Vielfalt der Stile leidet. Die ideale Konzertreihe mit alter Musik, deren Programme alle Bereiche des Repertoires gleichmäßig berücksichtigt, ist daher kaum zu verwirklichen.

In der Frühzeit der Schola-„Sommerkonzerte" sowie der ersten „Öffentlichen Konzerte" der FAMB legten die Programmgestalter offensichtlich Wert darauf, daß der meist aus drei kurz aufeinanderfolgenden Abenden bestehende Zyklus Programme enthielt, die je einem anderen Zeitabschnitt gewidmet waren. So brachte das erste Sommerkonzert von 1934 Musik des Mittelalters und der Renaissance, das zweite vornehmlich Werke des frühen 17. Jahrhunderts, während im Mittelpunkt des dritten Abends Werke von Biber, Bach und Couperin standen. Im ersten Konzertjahr der FAMB, 1943, erklangen in den drei Öffentlichen Konzerten vom 8., 9., und 11. Juni Musik des Mittelalters, Französische Chansons und Tänze sowie Musik der empfindsamen Zeit.

Diese anspruchsvolle Programmgestaltung bewog einen Kritiker, eindringlich vor einer Überforderung des Publikums zu warnen. Seine Anregungen tragen aber in sich den Widerspruch, daß sie einerseits den Vorschlag enthalten, die stilistische Einheit der Programme „zugunsten chronologischer Abwechslung" aufzugeben, andererseits verlangen, bei der Programmgestaltung sollte „wenn immer möglich jeder Anflug von Lehrhaftigkeit vermieden werden". Da dieser Artikel zu den ganz wenigen gehört, in denen überhaupt Überlegungen zur Programmgestaltung angestellt werden, sei er hier im Wortlaut zitiert:

„Die von Paul Sacher geleitete Schola Cantorum Basiliensis pflegt jeweils in den drei Sommerkonzerten ihren klingenden Jahresbericht vorzulegen, ein musikalisches Ereignis besonderer Art, das diesmal, eingepaßt in den Rahmen der Basler Kunst- und Musikwochen, ganz ungewöhnlich reichhaltig ausgestattet worden war. Die von August Wenzinger geleiteten Aufführungen geraten immer überzeugender, immer tiefer dringen die einzelnen Solokräfte in die Materie der alten Musik ein und naturgemäß wird dabei auch der Spielstoff immer umfangreicher.

In ihren Programmen stellt die Schola Cantorum jeweils eine zeitlich und stilistisch begrenzte und daher sehr geschlossene Einheit zusammen. So gab es diesmal im Chor der Barfüßerkirche ‚Musik des Mittelalters', im Münstersaal des Bischofshofs ‚Französische Chansons und Tänze' und als drittes Konzert ‚Musik aus der empfindsamen Zeit'. Nun ist diese in sich geschlossene Art zweifellos das Ideal einer Programmgestaltung. Aber Ideale taugen gewöhnlich nur so lange, als man ihnen nachstrebt; sind sie einmal erreicht, werden sie leicht langweilig, und Idealzustände wecken oft die Lust zum Gähnen.

Das Fassungsvermögen der Hörer darf nicht überschätzt werden und die Hörfreude darf nicht erlahmen. Gewiß haben die Ausführenden der Schola Cantorum das wohlerworbene Recht, an ihre Hörer hohe Anforderungen zu stellen, und der Hörerkreis der Schola Cantorum ist sich dessen auch bewußt. Die Leistungen werden gebührend geschätzt und anerkannt, und jedermann ist guten Willens, diesen berufenen Führern ins Reich der alten Musik zu folgen. Wenn aber zu viel Gleichartiges geboten wird, kann der willigste Hörer ermüden und dies war wohl im ersten Konzert der Fall. Es wäre doch vielleicht der guten Sache der alten Musik dienlicher, wenn die stilistische Einheit der Programme zugunsten chronologischer Abwechslung durchbrochen würde. Der gute Geschmack und das Stilgefühl brauchen deswegen noch lange nicht abzudanken.

Vor allem aber sollte bei der Programmgestaltung wenn immer möglich jeder Anflug von Lehrhaftigkeit vermieden werden. Auch für die Konzerte der Schola Cantorum dürfen nicht historische Interessen entscheidend sein, sondern das künstlerische Erlebnis muß im Zentrum

FAMB

Freunde alter Musik in Basel

3 Konzerte der

SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Sommer 1944, 23., 25., 26. Mai

Ausführende

Elsa Scherz-Meister
Ilse Wenzinger
Maria Helbling
Max Meili
Ernst Häfliger
Max Christmann
Alice Adler
Joseph Bopp
Gertrud Flügel
Beatrice Ganz
Christine Heman
Valerie Kägi
Walter Kägi
Marianne Majer
Fritz Moser
Eduard Müller
Anita Stange
August Wenzinger
Maya Wenzinger
Fritz Wörsching

Vortrag *Freitag, 19. Mai, 18.15 Uhr, im Saal des Schmiedenhofs, Gerberg. 24*

In Verbindung mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel

Alte Musik und Gegenwart

Dr. Walter Nef — Eintritt frei

1. Konzert *Dienstag, 23. Mai, 20 Uhr, im Münstersaal des Bischofshofs*

Claudio Monteverdi und seine Zeit

Claudio Monteverdi, Giovanni Gabrieli, Massimiliano Neri, Biagio Marini

2. Konzert *Donnerstag, 25. Mai, 20 Uhr, im Münstersaal des Bischofshofs*

Deutsche Lieder und Instrumentalmusik des Barock

Melchior Franck, Leonhard Lechner, Heinrich Albert, Adam Krieger, Dietrich Buxtehude

3. Konzert *Freitag, 26. Mai, 20 Uhr, im Münstersaal des Bischofshofs*

Kammermusik von Georg Friedrich Händel

Flötensonate, Violinsonaten, Cembalosuite, Kantate, Duett

Kartenbezug (Einzelkarten und Mitgliederabonnemente) bei Hug & Co., Freiestraße 70a, Basel, und an der Abendkasse. — EINZELKARTEN für jedes Konzert zu Fr. 3.30, 4.40, 5.50 (Militär Fr. 2.20, 3.30, 4.40) ab 17. Mai. — MITGLIEDERABONNEMENTE (nur im Vorverkauf): Freimitglieder (Jahresbeitrag Fr. 25.—) erhalten ihre Mitgliederabonnemente ab 15. Mai; Mitglieder (Jahresbeitrag Fr. 10.— resp. Fr. 5.—) können ein Mitgliederabonnement zu Fr. 4.40, 6.60, 8.80 (oder je eine ermäßigte Einzelkarte zu Fr. 2.20, 3.30, 4.40) ab 16. Mai beziehen

KARL WERNER, BUCHDRUCKEREI, BASEL

stehen, sonst verlieren diese Konzerte ihre tiefere Bedeutung und sinken zu musikhistorischen Belehrungen ab.

All diese grundsätzlichen Bemerkungen sollen und können in keiner Weise die hohen Verdienste dieser Konzerte und ihrer Ausführenden schmälern. Jeder einzelne Mitwirkende bot sein Bestes und wir müssen uns hier damit begnügen, den Ausführenden gesamthaft unsere Anerkennung auszusprechen." (*Basler Woche*, 12. Jg., Nr. 24, 18. Juni 1943.)

Es ist aus heutiger Sicht verständlich, daß die nahezu ideale Verteilung der Repertoirebereiche auf die Konzerte nicht lange beibehalten werden konnte. Die wachsenden Ansprüche, die wohl vor allem die Musiker selbst an ihre Interpretationen stellten, mußten zu einer Spezialisierung führen. So läßt sich denn schon bald eine Konzentration auf die Musik des Barockzeitalters erkennen: Im zweiten Konzertjahr der FAMB, 1944, enthielten sämtliche Programme Barockmusik. Die drei Öffentlichen Konzerte vom 23., 25., und 26. Mai trugen die Titel „Claudio Monteverdi und seine Zeit", „Deutsche Lieder und Instrumentalmusik des Barock" und „Kammermusik von Georg Friedrich Händel". Musik der Renaissance wurde nur noch im Kirchenkonzert vom 17. Dezember aufgeführt, das anstelle eines dritten Hauskonzerts stattfand. In den fünfziger und sechziger Jahren hielt diese Entwicklung an, wobei neben dem barocken Repertoire auch die Musik der Vorklassik und der Klassik verhältnismäßig häufig zum Zuge kam. Im Mozartjahr 1956 waren beispielsweise alle Konzerte der nachbarocken Musik gewidmet.

Dennoch war die Musik des Mittelalters und der Renaissance in den Konzerten der FAMB immer wieder vertreten: sei es, daß sich die Konzertgruppe selber von Zeit zu Zeit diesem Repertoire zuwandte, sei es, daß sie zusammen mit Gastensembles auftrat. Besonders intensiv war die Zusammenarbeit mit dem englischen Deller-Consort, aus der 1954 ein vielbeachtetes Konzert mit Werken von Guillaume Dufay und 1960 eine Aufführung der „Messe de Notre Dame" von Guillaume de Machaut hervorgingen. Andere Konzerte in diesem Repertoirebereich wurden ganz von Gastensembles bestritten. So spielte 1949 das Ensemble „Pro Musica Antiqua" aus Bruxelles unter Safford Cape, 1952 das „Collegium Musicum Krefeld", in der Saison 1966/67 das Ensemble „Ricercare" aus Zürich unter der Leitung von Michel Piguet und 1967/68 die „Musica Antiqua" aus Wien unter René Clemencic.

Von den Pionieren der alten Musik, die mit Programmen aus anderen Repertoirebereichen in Basel auftraten, seien hier neben dem französischen Ensemble „Ars Rediviva" unter Claude Crussard, welches das Werbekonzert vom Herbst 1942 bestritt, vor allem der Flötist Gustav Scheck und der Cembalist und Hammerklavierspieler Fritz Neumeyer genannt, die sich immer wieder zu den bewährten Kräften der Schola gesellten. Mit einem Programm, das Musik vom Mittelalter bis zum frühen Barock enthielt, gastierte 1964 auch der Wiener „Concentus Musicus" unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt, während das Leonhardt-Consort 1969 mit einem Barock-Programm aufwartete.

Leider geben die Kritiken nicht den erhofften Aufschluß über die Reaktionen der Öffentlichkeit auf die Konzerte der FAMB. Sie sind zwar in der Regel positiv, aber grundsätzliche Überlegungen zu den Besonderheiten des Repertoires und der Aufführungspraxis kommen nur selten vor. Einige Ausnahmen seien im folgenden zitiert.

Interessante Aspekte bietet beispielsweise eine Besprechung des Dufay-Konzerts vom Mai 1954. In der dem Konzertprogramm beigegebenen Einführung stand zu lesen:

„Verglichen mit der eigentlichen mittelalterlichen Mehrstimmigkeit scheint uns die mehrstimmige Musik des 15. Jahrhunderts zum ersten Male Musik im neueren Sinne zu sein, das heißt Kunst der schönen Zusammenklänge. Bald allerdings müssen wir uns sagen, daß hier noch andere, uns wesentlich fremde Kräfte am Werk sind, und was uns vertraut und bekannt zu sein schien, rückt in unfaßbare Ferne. Die Zusammenklänge werden nur vom Mitsingenden, das heißt von dem, der sie mitsingend bauen hilft, in ihrer ganzen Bedeutung verstanden ... ."

Dem Kritiker der *Basler Nachrichten* mißfiel der letzte Satz dieses Textes besonders, und er wies wieder einmal auf die Gefahr hin, alte Musik allzu sektiererisch zu betreiben:

„Wie leicht kann da im Hörer, im Konzertbesucher, der Gedanke auftauchen, warum man ihn denn zu einer Darbietung einlade, der ganz zu folgen, er von vornherein außerstande sei. Und er könnte sich als ausgeschlossen von der Gemeinschaft fühlen, die gerade im Kreis der Schola Cantorum und der ‚Freunde alter Musik' stetsfort zwischen Gebenden und Nehmenden herzustellen versucht wird ..." (*Basler Nachrichten*, 110. Jg., 2. Beilage zu Nr. 220, 26. Mai 1954).

Eine andere Besprechung zeigt, wie rasch die Praxis alter Musik in den letzten Jahren vertrauter geworden ist. Noch 1959 wurden die in einem Konzert des Berliner Bläserkreises unter Otto Steinkopf verwendeten historischen Blasinstrumente Zink, Krummhörner, Pommern, und Dulciane weitgehend als Kuriosum betrachtet. In der *National-Zeitung* stand zu lesen „was Gamben und Blockflöten sind, braucht man dem aus Freunden alter Musik bestehenden Auditorium freilich nicht mehr zu erklären; hingegen kannte man die alten Blasinstrumente, von denen jeder Musiker im Laufe des Abends drei bis vier handhabte, bisher nur aus Museen." (*National-Zeitung*, 117. Jg., Nr. 201, 5. Mai 1959). Der Kritiker des *Basler Volksblatts* ging noch weiter in diese Richtung und schrieb:

„Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich noch sehr gut an die Zeit der ersten Bekanntschaft mit den erwähnten Blasinstrumenten. Es war während den Jahren des Ersten Weltkrieges, da der damalige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität, Prof. Dr. Karl Nef, den Zöglingen des Konservatoriums in der alten Instrumentensammlung am Steinenberg den Zink, die Krummhörner, den Pommer u.s.w. mit anderen alten Instrumenten vorführte und erläuterte. Wir Schüler betrachteten sie damals als ausgesprochene Kuriositäten und knüpften an die Demonstration wohl auch Gedanken darüber, wie ‚herrlich weit' es unsere Zeit auch auf dem Gebiete des Instrumentenbaues gebracht habe. Vor allem dachte damals sicher keiner der Besucher daran, daß er diesen ehrwürdigen Museumsstücken in seinem Leben jemals in einem Konzert wieder begegnen würde." (*Basler Volksblatt*, 87. Jg., Nr. 104, 5. Mai 1959.)

Der Hinweis auf die Problematik des entwicklungsgeschichtlichen Denkens, das gerade im Bereich des Instrumentenbaus z.T. verhängnisvolle Auswirkungen hatte, ist durchaus nicht unangebracht. Diese Denkweise manifestiert sich auch in den Kritiken besonders dann, wenn es gilt, Aufführungen, etwa von Werken Beethovens, auf zeitgenössischen Instrumenten zu besprechen. So beschreibt ein Kritiker den Klang des Graf-Flügels, auf dem Fritz Neumeyer am 20. Oktober 1955 u.a. auch eine Klaviersonate Beethovens zur Aufführung brachte, als „gewissermaßen keusch und unverfälscht", meint aber doch, daß es schwer sei, darauf „kantabel" zu spielen, da der Ton schnell verklinge. Auch ein Konzert mit der Flöte aus Beet-

hovens Besitz fand nicht einhellige Zustimmung. Es war vom „heroischen Kampf" des Flötisten gegen das zu wenig laut klingende Instrument die Rede und davon, wie der begleitende Pianist den Graf-Flügel von 1820 „bezwang", „wieviel Poesie und Gefühl er ihm entlockte und welche Kraft – bis zur Klanghäßlichkeit – geniesserisch auskostend er diesem Objekt abrang". (*Basler Volksblatt*, 88. Jg., Nr. 117, 19. Mai 1960.)

Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, wie sich die Besonderheit der historischen Musikpraxis in den Beobachtungen der Kritiker spiegeln kann. Sie sind ein Maßstab dafür, wie weit die für den Eingeweihten selbstverständlichen Elemente ins Bewußtsein des an den traditionellen Konzerbetrieb gewöhnten Publikums Eingang gefunden haben. Nicht selten ergibt sich die paradoxe Situation, daß eine schlechte Kritik über ein Konzert mit alter Musik mehr positive Aussagen enthält als eine gute, denn es kann ja nicht darum gehen, daß die historische Musikpraxis die allgemein verbreiteten, von Vorstellungen des späten 19. Jahrhunderts geprägten Normen bestätigt.

V

Das verhältnismäßig lange und erfolgreiche Bestehen der Konzerte der Freunde alter Musik in Basel erweist, daß der Konzertauftrag in der Geschichte der Schola Cantorum von wesentlicher Bedeutung ist. Die Verpflichtung, die Ergebnisse der Arbeit einem Publikum vorzuführen, das die Zielsetzungen eines Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik weder unbedingt versteht noch ihnen in jedem Falle positiv begegnet, stellt eine Herausforderung dar, die für die Erhaltung der inneren Dynamik der Institution unentbehrlich ist. Nach außen sind die Konzerte neben der Laienschule die wichtigste Verbindung zur Öffentlichkeit, von der das Bestehen des Instituts letztlich abhängt. Daß die FAMB auch die Möglichkeit hat, auswärtige Musiker und Gruppen einzuladen, ist für die Schola Cantorum ebenfalls sehr wichtig. Der Kontakt und Vergleich mit anderen Vertretern dieser hochspezialisierten Zunft hilft der eigenen Standortbestimmung. Welche Bedeutung dem Konzertauftrag schließlich auch für die anderen Aktivitäten des Instituts, wie Lehre und Forschung, zukommt, braucht kaum näher ausgeführt zu werden. Wie mancher fortgeschrittene Student hat in der FAMB zusammen mit seinen Lehrern sein erstes wichtiges Konzert gegeben, und die Vorbereitung und Redaktion der Programme verbindet – als Aufgabe der Forschungsabteilung – diese mit den anderen Tätigkeitsbereichen des Instituts.

Die bei der Gründung des Vereins in den Statuten angelegte Symbiose der Schola Cantorum und der Freunde alter Musik hat sich als Konzeption bewährt. Da beide Institutionen auf Gedeih und Verderb miteinander verbunden sind, hängt es auch von den inneren Kräften beider ab, ob die FAMB in der hoffnungslos überfüllten Musikszene Basels ihren Charakter behaupten und damit überleben kann. Die zu lösenden Probleme sind vielfach nicht mehr dieselben wie in den ersten drei Jahrzehnten der Vereinstätigkeit. Das Durchhaltevermögen bei der Suche nach einem begehbaren Weg, das der ersten Generation von aktiven Künstlern in der Schola eigen war, kann aber bedenkenlos mit in die Zukunft übernommen werden.