

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: 10 (1986)

Vorwort: Vorwort

Autor: Reidemeister, Peter

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: 22.02.2026

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

VORWORT

1. Nachdem viele theoretische und praktische Bereiche der Alten Musik in den letzten Jahren und Jahrzehnten eine so erstaunliche Vertiefung erfahren haben, scheint es an der Zeit, ein Thema ins Bewußtsein zu rücken, das eigentlich an den Anfang der Entwicklung in der Historischen Musikpraxis gehört hätte, nun aber mit einiger Verspätung das Interesse auf sich lenkt, nämlich die Frage nach der adäquaten Ausbildung in Alter Musik heute.

So widersinnig es sein mag, erst „post festum“ über diesen Problemkreis nachzudenken, weil logischerweise das Lernen vor der Ausübung kommt und die Ausübung zu einem hohen Prozentsatz von dem, was und wie man gelernt hat, geprägt ist, so verständlich, ja notwendig ist wohl diese Reihenfolge: Das Feld, dem diese Ausbildung gelten soll, mußte erst einmal abgesteckt, die Quellen erschlossen, Instrumente und Spielpraxis erforscht sein, bevor man sich der Frage zuwenden konnte, wie denn die Ausbildung für all das strukturiert und disponiert sein soll. Beide Seiten beeinflussen sich wechselseitig, und diese Dialektik ist es, die wir ins Auge fassen müssen.

Da die Schola Cantorum Basiliensis nun über fünfzig Jahre lang Erfahrungen in der Vermittlung von Alter Musik hat sammeln können und da sie seit nunmehr zehn Jahren mit diesem „Basler Jahrbuch“ über einen Ort aufführungspraktischer Reflexion verfügt, war es unser Wunsch, die Diskussion dieser Frage bei uns aufzugreifen und zum roten Faden durch den vorliegenden Band zu machen. Es kann sich dabei nur um einen Anfang handeln, dem viele Ergänzungen, Erweiterungen, Gegengedanken und andere Aspekte folgen mögen!

2. Was uns zum jetzigen Zeitpunkt wichtig erscheint, ist das Wachhalten der Sinne dafür, daß ein Institut für Alte Musik kein Museum sein darf, auch kein musikwissenschaftliches Seminar, aber auch kein Konservatorium. Weder kann es bei uns nur ums Wissen und die intellektuelle Aufarbeitung des Gebietes gehen, sondern im gleichen Maße um künstlerische Spontaneität und Intuition (auf der Basis dieses Wissens), noch können ausschließlich, oder auch nur vorzugsweise die Kriterien der herkömmlichen Musikhochschul-Ausbildung für die Alte Musik gültig sein. Eigene, den verschiedenen Stilbereichen entsprechende Kriterien müssen entwickelt werden; und unsere Aufgabe wird darin bestehen, Beiträge für die Differenzierung dieser Kriterien zu leisten.

Bei der Beobachtung der heutigen Situation in der Alte Musik-Praxis drängt sich der Eindruck auf, als ob es vielen von den jüngeren Spezialisten alter Instrumente — nach einer Generation mehr musikwissenschaftlich Ausgerichteter — in erster Linie um das Aufholen des technischen Rückstandes der Alten Musik gegenüber dem modernen Standard ginge. Da wird oft allzu unbedacht nach dem Motto „Erfolg heiligt die Mittel“ mit technischer Brillanz die Bewunderung des Publikums (und der Medien) erspielt und solcherlei Einseitigkeit sodann für „professionell“ befunden. Uns hat die Maxime, daß die „kulturelle“ Seite der Alten Musik die Ausbildung genauso oder stärker beeinflussen mußte wie die „mechanische“, zu

der Zusammenfassung der zehn folgenden Beiträge unter dem Titel „Bildung und Ausbildung in Alter Musik“ geführt. Gemäß der alten, volkstümlichen Definition, derzufolge Bildung das ist, was übrig bleibt, wenn man alles Konkrete vergessen hat, meinen wir hier mit „Bildung“ die Ergebnisse, die Essenz der Ausbildung, eine Interpretations-Grundhaltung, zu der man über einen vielseitigen und profunden Studiengang sinnvoller gelangen kann als über die heute öfter anzutreffende Mischung aus guter (moderner) Technik und einigen Sommerkursen.

3. Mit dem Titel „Bildung und Ausbildung in Alter Musik“ möchten wir auch andeuten, daß es uns im Theoriebereich um nichts weniger geht als um Schulbuchwissen und Kästchen-Denken, Fixations- und Verkrustungsgefahren, vor denen der Alltag nicht nur des Studenten, sondern auch des Lehrers nicht gefeit ist. Die obersten Tugenden einer Ausbildung dürften in einer großen Offenheit und Neugierde bestehen, in bewußter Abwehr von Konventionellem, Althergebrachtem, im Verwerfen von intellektuellen und ästhetischen „Rezepten“ und in der Vermittlung eines kreativen Verhältnisses nicht nur zur Musik, sondern auch zur Musikausbildung. Für diese Haltung, ohne die das spätere Berufsleben eines Musikers nicht ohne Enge und Enttäuschung verlaufen dürfte, muß schon während des Studiums in jedem einzelnen Fach, in der Auseinandersetzung mit Musik aus jedem Stil und aus jeder Epoche die Basis gelegt werden. Deshalb wird man dieser Forderung wie einem „Cantus firmus“ bei der Lektüre der folgenden Aufsätze immer wieder begegnen.

4. Das Postulat des schöpferischen Umgangs nicht nur mit Musik, sondern auch mit der eigenen Lehrzeit korrespondiert mit dem Anspruch an eine Ausbildung, nicht einen Blockflötisten oder Gambisten (oder wen auch immer) heranzubilden, sondern einen „musicus“ im umfassenden Sinne. Nur dieses Bild entspricht dem historischen Vor-Bild. Der Sänger des Mittelalters war nicht nur Sänger, er war auch Komponist, Bearbeiter, Improvisator, abgesehen davon, daß er sozusagen im „Hauptberuf“ Kleriker war. Der „Vollkommene Capellmeister“ des 18. Jahrhunderts, ein „Music-Vorsteher und Komponist“, mußte laut Mattheson über zahlreiche Eigenschaften verfügen, „die er außer seiner eigentlichen Kunst besitzen“ mußte: Er „muß sich der griechischen, oder wenigstens lateinischen Sprache bemächtigen, in der Dichtkunst und ihren Grundsätzen bewandert sein“, französisch und italienisch können, den Generalbaß und die Komposition beherrschen, „in der Singekunst wohl erfahren“ sein und „sich auch des Spielens befleißigen, und so viel wie möglich, nicht nur sein Clavier, oder anderes Haupt-Instrument, sondern auch andere gebräuchliche Kling-Zeuge in der Macht haben“, er muß sich „das beständige Nachdenken und Studiren“ zueigen machen und „viel hören, aber wenig nachahmen“ (!).*

Auch heute dürfte das einzige Gegenmittel gegen die Gefahren der Überbetonung des Technischen in der Alten Musik in der nötigen Breite der Ausbildung bestehen,

* Johann Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 99–109

in der Qualifikation zum „Kenner“ und zum Ensemble-Leiter, nicht nur zum (noch so guten) Mitspieler.

5. Dabei sollten die sogenannten „Nebenfächer“ – nach dem Gesagten kann diese Vokabel nur mit Ironie verwendet werden – in ihrer inhaltlichen Konzeption so eng wie möglich auf dasjenige Repertoire bezogen sein, dem das Studium gewidmet ist. Die Ausbildung in Alter Musik „so nebenbei“ an einer normalen Musikhochschule und der Besuch von Kursen z. B. in Gehörbildung, Satzlehre, Musikgeschichte, Instrumentenkunde usw. gemeinsam mit den Musikhochschulstudenten im Rahmen des Repertoires von Bach bis Boulez ist für Studierende der Alten Musik keine günstige Voraussetzung; zu viele geistige und ästhetische Prämissen der Musik des 19./20. Jahrhunderts gehen automatisch in die musikalische Haltung ein.

So ist schon die Auffassung und die Terminologie vom „Hauptfach“ ganz der Ausbildung des Virtuosen entnommen und irreführend für einen „musicus“ oder „Capellmeister“ (dessen „Haupt-Instrument“ keinesfalls mit dem Hauptfach im Hochschulstudium verwechselt werden darf).

Mit der Verflechtung von praktischer und theoretischer Auseinandersetzung soll allerdings nicht dem Utilitarismus das Wort gesprochen sein in dem Sinne, daß ja doch nichts nützt, was nicht direkt zur Sache gehört. Gemeint ist in erster Linie die Intensivierung des Weges „von der Notenschrift zum schönen Spiel“, der in der Formulierung von François Couperin ebenso „unendlich weit“ ist wie derjenige „von der Grammatik zur Deklamation“.^{**}

6. Auf der anderen Seite ist damit zu rechnen, daß die Spezialisierung in der Alten Musik und in deren Ausbildung über das heute allgemein praktizierte Maß noch hinausgehen wird. Wir kennen den „Barock-“musiker, der einerseits auch Mozart, andererseits auch Renaissance-Musik spielt. Vermutlich wird sich bei fortschreitender Repertoire-Beschränkung des „Spezialisten“ auch die Ausbildung dieser Entwicklung nicht entziehen können: Die besonderen Bedingungen der Renaissance-Musik hinsichtlich Stil, Instrumentarium, Spielweise, Gesangkunst, Diminution, Ensemblepraxis etc. werden in der weiteren Entwicklung der Historischen Musikpraxis ebenso ihr Recht fordern wie die immer weitere Kreise interessierende Musik der Klassik und Frühromantik auf den Instrumenten und im Geist ihrer Zeit. Nur ist diese Beschränkung des Fachgebiets und die daraus resultierende Vertiefung nicht identisch mit der Einseitigkeit des Nur-Virtuosen.

7. Das Wort „professionell“ wird heute in der Umgangssprache gern verwendet, im Bereich der Alten Musik mit besonderer Vorliebe. Es hat eine Wandlung von seiner ursprünglichen Bedeutung von „berufsmäßig“ (im Gegensatz zu laienhaft) in Richtung einer bloßen Qualitätsbezeichnung durchgemacht, und darüber vergißt man leicht, daß in unserem Zusammenhang oft eine falsche Vorstellung von „Professionalität“ mitschwingt, nämlich die einer viel späteren Zeit: Meistens ist soviel gemeint wie technische Perfektion, Beherrschung, Disziplin, gleich gute Leistung unter allen denkbaren, auch den ungünstigsten äußeren Voraussetzungen. Aber

^{**} Vorwort zu „L'art de toucher le clavecin“, Paris 1716

welche Verarmung ist mit dieser Entwicklung, die etwa parallel verlaufen ist mit derjenigen des modernen Orchesters, verbunden gewesen! Wieviel Individualität, Spontaneität, Kreativität, Selbständigkeit und Mut zum Experiment sind auf der Strecke geblieben! Vor lauter noch besserer Beherrschung des Instruments (oder der Singstimme) und noch genauerer Realisierung des Notentextes unter dem Druck des Anspruchs seitens des Publikums und der Medien sind die notwendige Breite des Horizonts, die Urteilsfähigkeit und in vielen Fällen (vor lauter Sorge vor dem „Dilettantismus“) die Freude an der Musik verlorengegangen. So wenig es unser Bestreben sein kann, das Rad der Entwicklung in der Historischen Praxis zurückzudrehen, so sehr sollten wir uns doch in der Ausbildung bemühen, den negativen Seiten dieses Trends entgegenzuwirken: Ein Bild des „Professionalismus“ müßte entworfen werden und als Leitbild Anerkennung finden, das der jeweiligen Epoche der Alten Musik entspricht, und von diesem Bild her, und nicht von demjenigen des Orchestermusikers des 19./20. Jahrhunderts – und damit von der Musikhochschule – müßte die Ausbildung in Alter Musik inspiriert und konzipiert sein. Daß niemand auf den heute selbstverständlichen technischen Standard verzichten will (und also doch ein klein wenig von dem Können eines Orchestermusikers in die Alte Musik übernehmen möchte ...), braucht nicht extra betont zu werden.

8. Es ist kein Geheimnis, daß viele moderne Musiker vor lauter „Professionalität“ das Gefühl haben, geistig unterfordert, unkreativ und unselbständig zu sein. Dadurch mag auch der Zustrom der jungen Generation zur Alten Musik mit begründet gewesen sein. Da aber die Historische Musikpraxis heute so viel (Gutes wie Schlechtes) von der modernen Praxis übernommen hat, wird eines Tages die Zeit kommen, daß junge Leute sich ebenso enttäuscht von der Alten Musik abwenden werden wie früher von der „normalen“: Klischees und Manierismen gibt es hüben und drüben, es sind nur andere. Nur das In-Frage-Stellen von Dogmen und Prinzipien und die Vorsicht bei der Imitation der namhaften reisenden Meister kann die Spontaneität des Lehrens und Lernens in der Alten Musik vielleicht wieder beleben. Denn nur dann wird es möglich sein, die Quellen neu zu befragen, neue musikalische Horizonte und eigene Meinungen zu erreichen, weiterzugehen, „unterwegs“ zu bleiben.

Bereits in der Ausbildung muß man heute der Gefahr entgegenwirken, daß sich die Alte Musik im Kreise dreht und sich selber reproduziert. Die Aufbruchsjahre sind längst vorbei, die Übersättigung und damit Verfestigungstendenzen haben auch unser Gebiet erreicht, und es ist sicher symptomatisch, daß das Interesse an der Ausbildung zu diesem Zeitpunkt erwacht. Man sollte das aber nicht negativ, sondern als Chance werten. Eine intensive Ausbildung hat gerade *das* dem Sommerkurswesen voraus, daß sie in der Lage ist, das Bewußtsein von jungen Musikern nachhaltiger zu prägen und vor Automatismen zu bewahren.

9. Die angesprochenen Kriterien für die Ausbildung in Alter Musik, soweit sie in den folgenden Aufsätzen zur Sprache kommen, reichen vom „kulturellen“ Hintergrund (vgl. den Beitrag zur Musikanschauung von D. Hoffmann-Axthelm) und dem Verständnis der Quellen (vgl. als Beispiel die Tinctoris-Übersetzung von Th. Schmid) über Gedanken zur „gehörten Form“ (so der Titel des Aufsatzes von Chr. Schmidt),

zur Bedeutung der Notation und der verschiedenen Versionen von Musik (vgl. K. Paulsmeier, W. Arlt und R. Grossman) sowie Erkenntnissen zu Satzmodellen (vgl. M. Jans) bis hin zu spezifischen Fragen der Instrumentenkunde (V. Gutmann), Modellen der Improvisation (R. Erig) und Historischem Tanz als Medium der musikalischen Ausbildung (E. Schneider). Neben den wissenschaftlichen Mitarbeitern der Schola Cantorum Basiliensis sind unter den Autoren Lehrer und frühere Studenten des Instituts. Unter den Themen fehlt die vokale Seite der Historischen Musikpraxis, nicht weil sie etwa eine untergeordnete Rolle spielte, sondern im Gegenteil: Es soll diesem Problemkreis einer der nächsten Bände dieser Jahrbuchreihe in extenso gewidmet sein.

10. Dank gebührt wie stets den Autoren für die Zusammenfassungen ihrer gegenwärtigen Arbeitsgebiete, mit denen sie die Diskussion der Ausbildungsproblematik vorwärts bringen können. Dank gilt der Kollegin und Redakteurin des Bandes, Dagmar Hoffmann-Axthelm, für ihre diesmal besonders umfangreiche Arbeit. Und Dank ist dem Verleger, Bernhard Päuler, zu sagen für das stete Mittragen dieser Jahrbuch-Serie, die damit ihren 10. Band vorlegt und das erste kleine Jubiläum begeht.

Basel, im August 1987

Peter Reidemeister

