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: 16 (1992)

Heft: [2]: Alte Musik II : Konzert und Rezeption

Rubrik: I. Aufführung und Rezeption alter Musik vor und seit der Gründung der "Freunde alter Musik in Basel"

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: 14.10.2025

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

I. Aufführung und Rezeption alter Musik vor und seit der Gründung der »Freunde alter Musik in Basel«

Veronika Gutmann

Die Pflege alter Musik in Basel im 19. und frühen 20. Jahrhundert – Zur Vorgeschichte der »Freunde alter Musik in Basel«[1]

1. Das Historische Museum Basel als Organisator der ersten Konzerte mit alten Instrumenten in Basel (1882–1912) – 2. Aufführungen alter Musik in Veranstaltungen der Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft (1910 – nach 1930) – 3. Alte Musik für Orgel – Zum Wirken von Adolf Hamm (1882–1938) – 4. Zur Wiederentdeckung besaiteter Tasteninstrumente (1903–1930) – 5. Die Basler Erstaufführungen von Bachs Passionen und der h-moll-Messe im Basler Münster (1861–1882) – 6. Die vorbachsche Vokalmusik (1824–1912) – 7. Die in den Konzerten verwendeten Instrumente

Die Gründung der »Freunde alter Musik in Basel« (FAMB) im Jahre 1942 darf man sich nicht als unvermittelten Akt von Alte-Musik-Begeisterten vorstellen, sondern sie geht vielmehr in eigener Konsequenz aus der schon vor dieser Zeit jahrzehntelangen Pflege alter Musik in Basel hervor. Als naheliegendste Verbindung zeigt sich jene zur Schola Cantorum Basiliensis (SCB), dem 1933 durch Paul Sacher gegründeten Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik, deren »klingende Jahresberichte«, d. h. deren regelmässige Konzerte sie gewissermassen übernimmt und dadurch eine bis heute andauernde Lebensgemeinschaft mit Dozenten und Studierenden eingeht, die in der vorliegenden Schrift Gegenstand der Ausführungen von Peter Reidemeister ist. Heutzutage bietet sich zudem den Schola-Schülern und Schülerinnen, d. h. sowohl den Laien als auch den angehenden oder sich fortbildenden Musikern und Musikerinnen während des Semesters ein- bis zweimal wöchentlich die Gelegenheit für öffentliche Darbietungen, was umgekehrt dem Liebhaber von Musik auf historischen Instrumenten wiederum jede Woche die entsprechenden Hörstunden ermöglicht.

Die Gründung der SCB wäre ohne die Initiative Paul Sachers nicht denkbar gewesen, doch kommen ihre Bemühungen, die Musik früherer Epochen auf den entsprechenden Instrumenten und mit den notwendigen Kenntnissen aufführungspraktischer und historischer Hintergründe zum Klingen zu bringen, nicht von ungefähr: Sie greift auf frühere Erfahrungen zurück.

1 In memoriam Hans Peter Schanzlin (1916–1991)! Seinen bei der Planung dieser Schrift in Aussicht gestellten Beitrag über die Aktivitäten des »Riggenbachschen Kränzchens« von 1850 bis ca. 1865 in Basel anhand der persönlichen Aufzeichnungen von F. Riggenbach konnte er leider nicht mehr realisieren. Die Rolle dieser Musiziergemeinschaft wird im 6. Kapitel angedeutet; die Tagebücher sind hier jedoch nicht berücksichtigt.

Bereits in den Gründungsstatuten des Basler Kammerorchesters (BKO) im Jahre 1926[2] wird als ein zentrales Anliegen formuliert, sowohl der *alten Musik*, d. h. der Musik *bis* zur Zeit Mozarts und Haydns, als auch der *neuen Musik* des 20. Jahrhunderts ein Forum zu bieten. Es werden Versuche mit historischen Instrumenten aufgenommen, indem etwa ein Cembalo mit in das Ensemble integriert wird; im Orchester selbst bleiben hingegen, wie im üblichen Konzertbetrieb, zwangsläufig die traditionellen Instrumente des 19. Jh. in Gebrauch.

Die frühen BKO-Programme von 1926 bis 1933, dem Gründungsjahr der SCB, bzw. bis 1942 (Gründung der FAMB) weisen hinsichtlich der alten Musik eine besondere Vielfalt auf und reichen vom Gregorianischen Choral bis hin zu Mozart und Haydn.

So werden zwischen 1927 und 1942 Vokal- und Instrumentalmusik folgender Komponisten aus dem 18. Jahrhundert bzw. aus den davorliegenden Jahrhunderten zur Aufführung gebracht[3]:

1927: G. F. Händel, J. S. Bach, W. A. Mozart, A. Vivaldi und W. F. Bach;
1928 kommen H. Purcell, B. Marcello, J.-P. Rameau, A. Caldara und G. Carissimi hinzu,
1929 J. Dowland, Ch. Simpson, F. Couperin, D. Scarlatti, C. Ph.E. Bach, L. Boccherini, Ch.W. Gluck, D. Buxtehude und L. Marenzio,
1930 St. Hildegardis, A. de Fevin, G. P. da Palestrina, T. L.da Victoria, G. Corsi und J. P. Sweelinck,
1931 J. Haydn und A. Scarlatti, am 12. März 1931 wird zudem ein reines Bach-Programm aufgeführt.
1932 finden wir neu P. Locatelli, Innocentius III., F. Anerio, A. Lotti, O. di Lasso, M.-A. Charpentier, H. Schütz, M. A. Ingegneri, G. B. Pergolesi, Gregorianischen Choral, G. Dufay, N. Gombert, J. Rosenmüller und J. P. Krieger,
1933 C. D. von Dittersdorf, J. C. Bach, C. Monteverdi und W. Boyce,
1934 G. Gabrieli,
1935 P. H. Erlebach, C. Janequin, C. de Sermisy, P. Certon, G. Costeley, J. Wilbye und T. Morley,
1936 G. P. Telemann, M. Haydn, F. Geminiani und J. H. Schein,
1937 M. Praetorius, J. Baptista, G. Frescobaldi und A. de Cabezón. Schliesslich sind es im Jahre
1940 J. Wannenmacher und L. Lemlin,
1941 J. Staden, M. Franck, H. I. F. Biber, J. Scheiffelhut, K. H. Graun, Friedrich der Grosse, K. Fritz und J. J. Quantz, und
1942 S. Scheidt und L. Senfl.

2 Die Gründung findet am 4. November 1926 statt, das erste Konzert am 21. Januar 1927.
3 *Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester ... unter Leitung von Paul Sacher 1926–1951*, Zürich 1952, 194–226.

In anderem Zusammenhang hat Walter Nef eine Statistik erstellt[4], derzufolge in den Konzerten des BKO von 1926 bis 1951 insgesamt 100 verschiedene Komponisten für die alte und 75 für die neue Musik ausgemacht werden können; für die Musik des 19. Jh., die im wesentlichen von anderen Konzertveranstaltern abgedeckt wird, finden sich lediglich sechs Vertreter.

Von den 100 Namen entfallen zwei auf das Mittelalter, einer auf das 15. Jahrhundert, 25 aufs 16., 28 auf das 17. und 44 aufs 18. Jahrhundert. Diese Musik liesse sich problemlos in das Programmkonzept der FAMB einpassen, doch sollte sie hier nun auf den in der jeweiligen Epoche üblichen Instrumenten gespielt werden. Und darin unterscheidet sich die neu gegründete Vereinigung wesentlich vom BKO; hier liegt das Neue und für die FAMB Spezifische, das Bemühen, die Musik auf jenem Instrumentarium zum Klingen zu bringen, das zu ihrer Entstehungszeit verwendet wurde, unter gleichzeitiger Berücksichtigung der entsprechenden musikalischen Praktiken.

Vom BKO und von seinem Gründer Paul Sacher erfahren die SCB und somit auch die FAMB wirksame Impulse. Zum 25jährigen Jubiläum des BKO schreibt Ina Lohr etwa hinsichtlich der »Programmgestaltung«, dass ihre Besprechungen mit Paul Sacher »oft ... neue Perspektiven für die Zusammenarbeit im weiteren Sinne« geöffnet haben, »vor allem für die Arbeit an der Schola Cantorum Basiliensis«[5]. Weiter lesen wir, »dass die Probleme, die in den Konzerten mit alter Musik entstanden, mit dazu beigetragen haben, dass dieses Institut entstand« und dass in »der Arbeit der Konzertgruppe und im Unterricht ... in der Schola Cantorum Basiliensis zunächst intern, dann aber vor der Öffentlichkeit versucht« wird, »die Probleme der alten Musik, soweit es möglich ist, zu lösen, um dann die Resultate der heutigen Musikpraxis dienstbar zu machen.«

Als eigenes Beispiel aus der Praxis nennt sie die neu gewonnene Erkenntnis, »dass die Instrumentalmusik der Renaissance und des Frühbarock zu sehr aus dem Vokalen heraus entstanden« sei, »um im Instrumentalkonzert, auf heutigen Instrumenten gespielt, ihr eigentliches Gesicht zeigen zu können ...«[6]. Diese Einsicht bewirkt im Laufe ihrer Arbeit einen Wandel in der Konzipierung der Konzertprogramme: Insbesondere ihre Auseinandersetzung mit liturgisch orientierten Konzerten führt sie von musikhistorisch weitreichenden Abenden, die etwa mit Gregorianischem Choral beginnen und mit Werken von J. S. Bach enden konnten, zu Programmen, die ganz von der Liturgie her aufgebaut sind[7]. Ina Lohrs Mitdenken und -gestalten hat sich nicht nur im BKO und in der

4 Walter Nef, »Fünfundzwanzig Jahre Basler Kammerorchester«, *Alte und neue Musik*, op. cit., Zürich 1952, 17f.

5 Ina Lohr, »Zur Programmgestaltung«, ibid., 27.

6 Ibid., 27f.

7 Verschiedene Konzerte in den Jahren 1930 bis 1937; ibid., 31–36.

SCB, sondern auch in verschiedenen Konzerten der FAMB zwischen 1949 und 1955 manifestiert, in denen das Ensemble für Kirchenmusik der SCB unter ihrer Leitung mit jeweils liturgischen Prinzipien folgenden Programmen aufgetreten ist[8].

Im Anschluss an die Gründung des BKO (1926), mit dem Ziel, dem Publikum *alte und neue Musik* zu vermitteln, und an die sieben Jahre später erfolgte Institutionalisierung der *Lehre und Forschung alter Musik und deren Aufführungspraxis* an der SCB vor bald sechzig Jahren (1933) drängt sich die Schaffung eines eigenen *Konzertforums für alte Musik auf historischen Instrumenten* beinahe zwangsläufig auf. Es findet seine Realisierung im Jahre 1942 in Form des Vereins der FAMB, dessen 50jähriges Jubiläum wir hier nun begehen.

***

Wir möchten im folgenden – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einen Einblick in die unterschiedlichen Bemühungen um die alte Musik in Basel vor dieser Zeit, bis Ende der 20er Jahre unseres Jahrhunderts vermitteln und versuchen, wenigstens punktuell bis zu den Wurzeln im 19. Jahrhundert zu gelangen.

Zum einen finden wir eine intensive Pflege alter, *vorbachscher Vokalmusik*, die bereits um die Mitte des letzten Jahrhunderts einsetzt und bis in unser Jahrhundert zu verfolgen ist: 1850 bittet der Bankier Friedrich Riggenbach eine »Gesellschaft von Freunden des Gesanges« zusammen, die als das sog. »Riggenbachsche Kränzchen« in Basels Musikleben eine wichtige Rolle spielen sollte[9] und unten noch ausführlicher zur Sprache kommen wird.

Zum andern werden verschiedene *Konzerte mit Instrumentalmusik* auf alten, mehr oder weniger originalen Instrumenten dargeboten. Diese werden in Verbindung mit dem *Historischen Museum* bzw. (vor 1894) mit der damaligen *Mittelalterlichen Sammlung* (erstmals 1882) veranstaltet sowie mit dem seit 1900 an der Universität Basel eingeführten Lehrstuhl der Musikwissenschaft[10] und der Ortsgruppe Basel der 1899 gegründeten *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG; Vorgängerin der *Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* SMG). Die eigens zu diesem Zwecke von der Musikinstrumenten-Sammlung des Histo-

8 Siehe dazu das im vorliegenden Buch publizierte Verzeichnis der aufgeführten Konzerte: Nr. 41 (1. 4. 1949), Nr. 53, Nr. 67 und Nr. 80 (26. 5. 1955).

9 Emanuel Probst, »Friedrich Riggenbach-Stehlin«, *Basler Jahrbuch 1905*, 24.

10 Wilhelm Merian, »Karl Nef und die Entstehung der Musikwissenschaft in Basel«, *Basler Jahrbuch 1939*, 72–93: Die Musikwissenschaft wird an den Universitäten Freiburg i. Ue. seit 1893, Zürich seit 1908 und Bern seit 1912 gelehrt.

rischen Museums zur Verfügung gestellten Instrumente[11] vermitteln dem damaligen Publikum vermutlich erstmals den Klang alter (sog. »originaler«) Instrumente früherer Zeiten und ermöglichen ihm dadurch eine völlig neuartige musikalische Erfahrung.

1. Das Historische Museum als Organisator der ersten Konzerte mit alten Instrumenten in Basel (1882–1912)

Der 16. Mai 1882 – 60 Jahre vor der Gründung der FAMB und 110 Jahre vor dem 4. Konzert der Saison 1991/92 – dürfte wohl als das früheste Datum eines Konzerts in Basel mit alten Instrumenten gelten. Walter Nef hat bereits in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen[12]. An diesem Jubiläumskonzert zum 25jährigen Bestehen der damaligen Mittelalterlichen Sammlung (heute Historisches Museum) wurden eine Viola d'amore und aus der Musikinstrumenten-Sammlung ein »Klavier von gegen 1720« (Cembalo) sowie ein »Klavier von gegen 1750« (Spinett von Johann Heinrich Silbermann) gespielt. Weitere Konzerte folgen in den Jahren 1902, 1908, 1910, 1911 und 1912. Sie dürften in ihrer Art einmalig sein, dies sowohl hinsichtlich ihrer Programme als auch der darin verwendeten historischen, der jeweiligen musikalischen Epoche entsprechenden Instrumente. Aus diesem Grunde mögen hier – soweit bekannt – die aufgeführten Werke und die verwendeten Instrumente im einzelnen genannt werden.

1882, 16. Mai
Mittelalterliche Sammlung (Barfüsserkirche)[13]

Allegri, Sinfonie pro chelybus ›omnibus numeris‹
Bach, Adagio aus dem Klavierkonzert D-Dur
Arie Nr. 31 aus der Johannespassion (Bass, Viola d'amore, Harfe)
Haydn, Trio für Klavier, Violine und Cello

11 Die Einstellung zur Verwendung von Museumsinstrumenten in Konzerten hat sich in den letzten 20 Jahren stark gewandelt: Zahlreiche unwiederbringliche Verluste haben zu einer restriktiven Haltung der Museen geführt. Gleichzeitig sind im selben Zeitraum so viele gute Nachbauten von historischen Instrumenten verfügbar geworden, dass sich eine zurückhaltende Politik im Ausleihen originaler Instrumente zu deren Schutz ohne weiteres rechtfertigen lässt, siehe dazu auch Teil 7 dieses Beitrags.

12 Walter Nef, »Die Basler Musikinstrumentensammlung«, *Alte und neue Musik II. 50 Jahre Basler Kammerorchester*, Zürich 1977, 166–173; einige der hier genannten Programme sind bei ihm erwähnt.

13 Ibid., 167; ein Programm dieses Konzertes ist offenbar nicht erhalten. – Die Angaben der hier im weiteren wiedergegebenen Programme halten sich weitgehend an die erhaltenen Vorlagen.

Instrumente:

Viola d'amore, Signatur nicht leserlich, 18. Jh. (Bei einer erst 1990 zugegangenen Viola d'amore dürfte es sich mit ziemlicher Sicherheit um das in diesem Konzert gespielte Instrument handeln, Inv.-Nr. 1990.174.); Cembalo, unsigniert, frühes 18. Jh. (1877.70.); Spinett von Johann Heinrich Silbermann, Strassburg 2. Hälfte 18. Jh. (1878.9.)

1902, 23. November (Wiederholung 7. Dezember), 11 Uhr
Gr. Saal der Bärenzunft (Zunft zu Hausgenossen), Freie Strasse 34

J. R. Ahle, Sinfonia und Arie »Gehe aus auf die Landstrassen«, für Tenor, Violen, Cembalo
G. F. Händel, Sarabande für Clavichord
2 Lieder für Sopran und Laute, aus: A. Schlick, Tabulaturen etlicher Lobgesang, 1512 (Viel Hinterlist), und aus: P. Attaignant, Paris 1529 (Tant que vivray)
J. S. Bach, Praeludium und Fuge in Cis-Dur für Cembalo (aus dem Wohltemperierten Clavier)
G. F. Händel, 3 Sätze aus der Sonate C-Dur für Viola da gamba und Cembalo concertato
W. F. Bach, Sonatensatz für 2 Cembali
3 Lieder für Tenor und Cembalo aus: Sperontes, Die singende Muse an der Pleisse, 1747: Ihr Grillen weicht. Liebster Engel zweifle nicht. Cnaster ist mein Element.
Milander, Andante und Menuett für Viola d'amore
2 Lieder für Sopran, Violine und Cembalo aus: Musicalischer Zeitvertreib, Frankfurt/Leipzig 1746: Das geraubte Band. Die Genügsamkeit.
2 Lieder von Goethe in Kompositionen von Zeitgenossen für Sopran: C. F. Zelter, Ueber allen Gipfeln (1814). J. F. Reichardt, Heidenröslein (1794).
J. Rosenmüller, Sinfonia für 2 Violinen, Viola da gamba und Cembalo (1667)

Das Konzert wurde von der Kommission des Historischen Museums veranstaltet, »um die [in diesem Jahre] reparierten Instrumente wieder erklingen zu lassen ...«. Dabei wurde bewusst »eine historische Musikaufführung« angestrebt, »an der eine Anzahl hiesiger Künstler und Dilettanten mitwirkten ...« Dass es ein Erfolg war, zeigen die weiteren Ausführungen in dem Jahresbericht: »Das Nettoergebnis der beiden gut besuchten und bestens gelungenen Aufführungen wird als Beitrag an die Wiederherstellungskosten der Instrumente verwendet werden.«[14].

14 *Bericht und Rechnung über das Historische Museum im Jahr 1902*, Basel 1903, 9f. – Ein Programmzettel vom 7. Dezember 1902 wurde 1990 dem Historischen Museum geschenkt, zusammen

1908, 11. November, 20 Uhr
Neuer Konzertsaal des Stadtcasinos

J. H. Schein, Intrata aus: Banchetto musicale (1617), für Diskant-Zink und 3 Streichinstrumente
J. R. Ahle, Sinfonia und Arie »Gehe aus auf die Landstrassen« (1657), für Tenor, Altviola, Viola da gamba, Violoncello, Cembalo
G. F. Händel, Aria mit Veränderungen, E-Dur, für Cembalo (1720)
G. F. Händel, Adagio aus der Sonate C-Dur für Viola da gamba und Cembalo
L. C. d'Hervelois, L'Inconstant (Menuet, Gavotte) für Viola da gamba und Cembalo
J. S. Bach, Fuge in Cis-Dur für Cembalo (aus dem Wohltemperierten Clavier, 1722)
J. S. Bach, »Stein aller Schätze«, Arie für Sopran, Flöte, Viola d'amore, Violoncell und Cembalo aus der Kantate »Tritt auf die Glaubensbahn« (1715)
C. P. E. Bach, Menuet für Klavichord (ca. 1760)
C. W. Gluck, 2 Lieder für Tenor und Klavichord: Die Sommernacht. Die frühen Gräber (1780).
F. Couperin, Le Tic toc choc ou les Maillotins für Cembalo; Les Bagatelles für 2 Pochettes; Allemande für 2 Cembali (aus: Pièces de Clavecin, 1716–1730)
2 Lieder für Sopran und Cembalo von J. B. Weckerlin (C'est mon ami) und Standfuss (Lied der Lene aus dem Singspiel »Der lustige Schuster«, 1752)
R. Keiser, Arie aus der Oper »L'Inganno fedele«, für Tenor, Violine und Cembalo (1714)
Milandre/G. Martini, Plaisir d'amour (1780); Andante und Menuett (1777) für Viola d'amore und Cembalo
W. A. Mozart, 3 Lieder für Sopran und Pianoforte: An die Hoffnung. Der Zauberer. Wohl tauscht ihr Vögelein.
Allegro alla turca aus der Sonate A-Dur für Pianoforte (1779)

Instrumente:

Auf dem Programm sind die aus der Basler Sammlung stammenden Instrumente einzeln vermerkt; hinzu kamen Instrumente aus der Luzerner Sammlung von Heinrich Schumacher, da diese »bequemer spielbar« waren, »als die entsprechenden Exemplare des Historischen Museums ...«

Fortsetzung der Fussnote

mit der 1882 möglicherweise und 1902 sicherlich gespielten Viola d'amore.
Dazu auch Edgar Refardt, *Die alte (vor-bachische) Musik in den Basler Konzerten*, Basel 1954, maschinenschriftlich; Zusammenstellung der im 19. Jh. und von 1901 bis 1912 in Basel aufgeführten Werke; nur auf der UB Basel erhaltene Schrift. Verschiedene Angaben Refardts sind im Sinne der hier erwähnten Daten zu korrigieren.

Das Programm umfasst verschiedene Stücke, die bereits 1902 aufgeführt worden sind. Karl Nef veröffentlicht vor dem Konzert einen Hinweis in den Basler Nachrichten vom 8. November. Er erwähnt die verschiedenen Instrumente, die eingesetzt werden, und gibt seiner Hoffnung Ausdruck, »dass der Versuch, die sonst stumm im Museum stehenden Zeugen alten Musiktreibens wieder einmal zum Klingen zu bringen, allgemein Anklang finden und das Interesse für die Sammlung im Historischen Museum fördere.« Zudem hat sich eine »Reihe hiesiger Künstler ... aufopferungswürdig in den Dienst der Historie gestellt und man darf einen nicht nur interessanten, sondern auch genussbringenden Abend erwarten.«[15]

1910, 15. Juni, 18 Uhr
Barfüsserkirche, grosses Spiesshofzimmer[16]

J. S. Bach, Praeludium und Fuge, d-moll, für Spinett
C. P. E. Bach, 2 Stücke für Klavichord: La Xénophone, La Sybille
T. Albinoni, Sonate für Violine und Cembalo
W. A. Mozart, Sonate für Pianoforte in A-Dur
C. P. E. Bach, Sonate für 2 Violinen und Cembalo

Im Jahresbericht für das Jahr 1910 finden wir den aufschlussreichen Hinweis, dass das Konzert wiederum von Prof. Karl Nef, dem »wissenschaftlichen Berater der Musikinstrumenten-Sammlung« veranstaltet wurde, mit dem Ziel, »alte Instrumente der Sammlung, unter anderen auch das im Vorjahr erworbene Hammerklavier des Basler Instrumentenmachers Jakob Brosy zu Gehör zu bringen ... . In dem getäferten Raum kam auch der weittragende Ton der alten Instrumente genügend zur Geltung, so dass sich die mit hoher Kunst vorgetragenen Kompositionen von Bach und Mozart grossen Beifalls erfreuten.«[17]

15 *Basler Nachrichten* 8. 11. 1908. Zur Verwendung der Museumsinstrumente heutzutage siehe auch oben, Anmerkung 11, sowie unten, Teil 7. Eine lobende Erwähnung der Bemühungen Nefs um historische Musikaufführungen findet sich zudem im *Jahresbericht des Historischen Museums für 1908*, Basel 1909, 8.

16 W. Nef hatte offenbar keine Einsicht in das Programm, op. cit., 171; bei Refardt ist es gleichfalls unbekannt. Im Archiv des Historischen Museums findet sich ein maschinenschriftlicher Programmzettel ohne Datum, zusammen mit der damals versandten Einladung für den 15. 6. 1910. Sie dürfte mit derselben Maschine geschrieben sein, entsprechend dürfte der undatierte Zettel für den 15. Juni 1910 gelten. Die Einladung der Kommission spricht von einer »kleinen Kammermusik ... auf alten Klavieren der Sammlung«.

17 *Bericht des Historischen Museums für das Jahr 1910*, Basel 1911, 11 f. – Zum Instrumentenmacher Brosy erschien ein Artikel von Veronika Gutmann im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 11 (1987), 31–61.

1911, 3. Juli, 18 Uhr
Barfüsserkirche, grosses Spiesshofzimmer[18]

alte Gesänge; Solostücke von J. S. Bach und F. Couperin; zwei kleine Trios mit Streichinstrumenten von A. Filtz und J. C. Bach.

Die als Eintrittskarte geltende, maschinenschriftliche Einladung der Museumskommission nennt die Solisten des Abends, Adrienne Nahm, Gesang, und »Herrn Münsterorganisten Adolf Hamm, der [sich] in letzter Zeit mit Studien über den Klang der alten Klavierinstrumente ... beschäftigt hat ...«. Ein weiteres Konzert mit offenbar gleichem Programm findet ein Jahr später, im Juni 1912 statt.

1912, 26. Juni
Barfüsserkirche, grosses Spiesshofzimmer

Der Einladungstext der Museumskommission lautet fast gleich wie für den 3. Juli 1911, nennt den Namen der Sängerin Adrienne Nahm-Fiaux, gibt aber keine Hinweise auf die Komponisten. Im Bericht über das Konzert erfahren wir jedoch, dass Werke von Bach und Mozart sowie alte französische und italienische Gesänge dargeboten wurden und dass Adolf Hamm auf einem zweimanualigen Cembalo, auf einem Clavichord und auf einem »Mozartklavier« gespielt hatte[19].

Nach 1912 sind vom Historischen Museum offenbar langezeit keine Konzerte mehr veranstaltet worden. Hingegen finden Jahre später immer wieder Konzerte der FAMB in der Barfüsserkirche statt, erstmals am 8. Juni 1943, und von 1952 bis 1976 regelmässig auch im Haus zum Kirschgarten.

Die wohl wichtigste Persönlichkeit, die sich für die Konzerte mit historischen Instrumenten eingesetzt und an der Programmgestaltung mitgewirkt hatte, ist Karl Nef, der damalige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, deren eben neu geschaffenen Lehrstuhl er im Jahre 1900 übernommen hatte. Ab 1902 hatte er bereits mit dem Museum Kontakt, von 1904 bis 1914 wirkte er als »sachverständiger Mitarbeiter«, als Betreuer der schon damals grössten Musikinstrumenten-Sammlung der Schweiz, nachher stand er weiterhin als Berater zur Verfügung[20].

18 Sowohl bei W. Nef als auch bei Refardt nicht erwähnt. Unterlagen im Archiv des Historischen Museums Basel; ein detailliertes Programm ist jedoch nicht erhalten.

19 Die bei W. Nef, op. cit., 169, erwähnte historische Musikfeier in der Barfüsserkirche bezieht sich auf dieses Konzert im Spiesshofzimmer; ein Bericht dazu findet sich in: *Die Alpen*, Juli 1912, 47. Refardt war dieses Datum nicht bekannt. Auch im *Jahresbericht von 1912*, Basel 1913, 14, wird auf das Konzert hingewiesen.

20 W. Nef, ibid., 169. Auch für die von der IMG veranstalteten Konzerte auf historischen Instrumenten war Karl Nef der Initiator.

2. Aufführungen alter Musik in Veranstaltungen der Ortsgruppe Basel der *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG) bzw. der *Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft* (SMG) (1910–nach 1930)

Am 14. Dezember 1899 konstituiert sich die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Landessektion der im selben Jahr gegründeten *Internationalen Musikgesellschaft* (IMG) auf Initiative von Professor Karl Nef[21]. Im Jahre 1914 lösen die deutschen Mitglieder die IMG auf und stellen es den einzelnen Ländern anheim, die bisherigen Sektionen selbständig weiterzuführen. Am 12. Dezember 1915 wird beschlossen, diese nun als *Neue Schweizerische Musikgesellschaft* fortzusetzen; am 30. Januar 1916 findet die erste Generalversammlung in Basel statt. Am 13. Mai 1933 wird die Gesellschaft in die heute bekannte Bezeichnung *Schweizerische Musikforschende Gesellschaft* (SMG) umbenannt.

Zu den Tätigkeiten der Gesellschaft gehören bis 1934 neben Vorträgen und Konzerteinführungen auch öffentliche Konzerte. Sie nehmen, wie Edgar Refardt zu berichten weiss, »wechselnde Formen an, zerfallen aber im allgemeinen in zwei Arten. In erster Linie die *Konzerte mit alter Musik*, d. h. vorklassischer oder gar vorbachischer, die ja in früherer Zeit in Basel nur spärlich zu hören war. Das früheste dieser Konzerte fand im Jahre *1901 [6. Oktober]* statt, anlässlich der Zusammenkunft der schweizerischen, also auch der nichtbaslerischen, Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft. In einer Kammermusikaufführung hörten die Gäste Instrumentalwerke von dall'Abaco, Chorlieder von Senfl und einige der von Max Reger bearbeiteten Madrigale von Gastoldi und Morley. Dann vernimmt man von einer Matinée *(1902) [2. März]* mit italienischer Musik des 17. Jahrhunderts und Werken von Johann Hermann Schein, und *1905* wurden in einem Orchesterkonzerte im Saale des Konservatoriums Kompositionen aus der Sarasinschen Musikbibliothek aufgeführt .... Im Jahre *1909 [26. Februar]* lud die Ortsgruppe die Cembalospielerin Wanda Landowska zu einem Konzerte ein, im folgenden Jahre *[1910]* die Sängerin Louise Lobstein-Wirz zu einem Liederabend mit einem Programm des 18. Jahrhunderts. Am Klavier sass der Präsident der Ortsgruppe Adolf Hamm. Hamm wirkte auch in einem Chorkonzert (im Münster) mit, das um die Weihnachtszeit des gleichen Jahres *1910 [18. Dezember]* veranstaltet wurde. Nach längerer Pause folgte im Jahre *1919* ein Konzert unter der Mitwirkung der welschschweizerischen Vokalvereinigung Motet et Madrigal, geleitet von Henryk Opienski«[22]. Im Jahre *1921* folgte ein Konzert mit einem

21 Wilhelm Merian, »Begrüssungsrede zum Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26.–29. September 1924«, *Bericht*, Leipzig 1925, 1. – Edgar Refardt, *Die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 1899–1949*, [Basel 1949], 3 und 9.

22 E. Refardt, ibid., 19f. Die Daten sind in der Vorlage nicht hervorgehoben, Ergänzungen sind in eckigen Klammern.

Frauenchor und altfranzösischen Weihnachtsliedern, *1927* deutsche Hausmusik aus dem 15. und 16. Jahrhundert mit der damals neu gegründeten Basler Madrigalvereinigung sowie weitere Veranstaltungen bis in die frühen 30er Jahre.

Auch an den beiden Kongressen der IMG 1906 und 1924 steht in den Abendveranstaltungen vorwiegend alte Musik, teilweise sogar auch auf »alten« Instrumenten wie Cembalo oder Krummhörnern auf dem Programm. Allgemein ist jedoch davon auszugehen, dass es sich bei den eingesetzten Instrumenten um die damals im Orchester üblichen handelt.

Insbesondere die Konzerte von 1906 sind reichlich ausgestattet mit frühen, wenig bekannten Stücken und Komponisten und vermitteln uns einen Einblick in die Vielfältigkeit des musikalischen Geschehens in diesen Kreisen:

1906, 25.–27. September: Kongress der Internationalen Musikgesellschaft (IMG)[23]
25. September, Münster, 19 Uhr

G. Gabrieli, Sonata pian e forte, für Bläser und Bratschen
H. Schütz, Saul, Saul, was verfolgst du mich, für Chor und Orchester
G. Frescobaldi und J. J. Froberger, Stücke für Orgel (Adolf Hamm)
A. Stradella, Arie aus dem Oratorium »S. Giovanni Battista« für Alt
Josquin Des Pres, Ave Maria, Motette
F. Tunder, Ach Herr, lass dein lieb Engelein, Solokantate für Sopran
J. H. Schein, Paduana für vier Krummhörner
C. Goudimel und S. Mareschall, Wie der Hirsch schreit nach einer Quelle (Chorlieder)
Anonymus, Schwedisches Schullied
S. Scheidt, D. Buxtehude, H. Pachelbel, J. Walther, Stücke für Orgel (Adolf Hamm)
J. W. Franck, Lieder für Alt
H. Purcell, Anthem
J. P. Sweelinck, Hodie natus est, Motette

23 Die detaillierten Konzertprogramme sind abgedruckt in: *Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Basel vom 25. bis 27. September 1906*, Leipzig 1907, 246f. Die Mitwirkung Hamms am 25.9. wird auch von Edgar Refardt / Albert Müry in der Gedenkschrift Hamms, in »Programmsammlungen und Register«, erwähnt: Paul Sacher, hrsg., *Adolf Hamm, 1882–1928, Organist am Münster zu Basel*, Basel 1942, III. Teil, 239. Die oben (Anmerkung 14) erwähnte Schrift von Refardt ist für die Kongress-Konzerte nicht immer ganz zuverlässig.

26. September, Musikalischer Abend im Hause Louis La Roche-Burckhardt

Friedrich der Grosse, Konzert für Flöte, Nr. 3, C-Dur
F. Couperin, Le Rossignol en Amour; Le Rossignol Vainqueur, für Cembalo (Wanda Landowska)
Franzisque, Gavotte, und J. Ch. de Chambonnière, La Ronde, für Klavier (Wanda Landowska)
B. Pasquini, Coucou, und C. Daquin, Coucou, für Cembalo (Wanda Landowska)
L. Milan, Spanische Villancicos (1536)
F. Couperin, Les fastes de l'ancienne ménéstrandise, für Cembalo (Wanda Landowska)
Lieder für Alt:
H. Albert, Non fugitivus amor; Tristitiam pelle et venient tibi grandia vera
J. R. Zumsteeg, Der Baum der Liebe. Nachtgesang. Liedchen.
J. Ph. Rameau, Pièces en trio (u. a. mit Wanda Landowska)

27. September, Musiksaal, 19 Uhr

Unter anderen musizieren das Berliner Vokalquartett sowie das Orchester der AMG, die Leitung haben Kapellmeister Lacerta von der Schola Cantorum in Paris und Hermann Suter.

M. Franck, P. Peuerl, J. Rosenmüller, Deutsche Orchestersuiten
L. Senfl, L. Marenzio, H. Brachrogge, J. P. Sweelinck, A-capella-Lieder und Madrigale
J. -M. Leclair, M. R. de Lalande, J. Ph.Rameau, drei Orchesterstücke
F. Cavalli, G. Carissimi, B. Marini, Italienische Arien und Kanzonen für Sopran (E. Rosenmund)
A. Krieger, Deutsche Lieder mit Instrumentalritornellen, für Bariton
A. Hasse, Orchesterstücke (Ballettmusik)
J. Dowland, Th. Morley, englische Madrigale
C. Ph. E. Bach, Klavierkonzet d-moll (J. Schlageter)

Während des musikwissenschaftlichen Kongresses vom 26.–29. September 1924, zum 25jährigen Jubiläum der Ortsgruppe Basel wird im Stadttheater eine komische Oper von Gluck, *Die Pilger von Mekka*, gegeben (26. 9.); am 27. September findet im Münster ein geistliches Konzert mit Werken von Sweelinck, Gregor Meyer, Buxtehude, Josquin sowie Johann Christoph und Johann Ludwig Bach statt; eine Kammermusik-Matinée am 28. September bietet im ersten Teil Tänze aus deutschen Orgeltabulaturen sowie Werke von Senfl, Albicastro, Scheiffelhut und Sammartini und im zweiten Teil zeitgenös-

sische Musik von Hans Huber, Frank Martin und Rudolf Moser. Als Abschluss führt der Gesangverein am 29. September im Münster *Le Laudi* von Hermann Suter auf[24].

3. Alte Musik für Orgel – Zum Wirken von Adolf Hamm (1882–1938)

Auch wenn wir seit dem 19. Jahrhundert Kenntnis haben von Bachscher Orgelmusik in Konzerten – es wurde, um nur ein Beispiel herauszugreifen, unter August Walter am 27. November 1864 in der Elisabethenkirche die *d-moll-Toccata* gespielt (Orgel: Theodor Kirchner)[25] –, so ist es doch das Verdienst Adolf Hamms, Orgelkonzerte institutionalisiert und damit die Orgelmusik einem breiteren Publikum zugänglich gemacht zu haben. Er wurde am 9. März 1882 in der Nähe von Strassburg geboren und war vom 1. Juli 1906 bis zu seinem Tode am 15. Oktober 1938 Organist am Basler Münster[26]. Ab 1908 gab er regelmässig Konzerte und war bemüht, dem Publikum die Orgelmusik näher zu bringen. Seine Programme umfassen »ungefähr die gesamte wertvollere Orgelliteratur aller Zeiten«[27]. Zu den ersten fünf Konzerten im Jahre 1908 lesen wir, dass diese »bereits ungemein aufschlussreich und richtungsweisend für das Kommende« gewesen sind: »Bach erscheint schon hier als Zentrum, als fester Punkt dieser Veranstaltungen. Bachs Zeitgenossen und Vorgänger zu spielen, war um die Jahrhundertwende herum noch nicht allgemein üblich, sie erschienen noch verhältnismässig selten auf den Konzertprogrammen. Hamm setzte bereits hier neben Bach die Namen Buxtehude und Muffat. César Franck und Franz Liszt repräsentieren die neuere Musik; ...«. Seine Programme enthalten neben Bach stets frühere Orgelwerke; häufig tritt er zusammen mit Sängerinnen und Sängern sowie Instrumentalisten auf und bringt unter anderem Kammermusik des Barock zur Aufführung.

Auch im vokalen Bereich hat diese aussergewöhnliche musikalische Persönlichkeit mit der Gründung des *Basler Bach-Chors* im Jahre 1911 erfolgreich in das Basler Musikleben eingegriffen. Ziel dieser neuen Vereinigung sind die Aufführung von Bachschen »Kantaten und Motetten, sowie« von entsprechenden Werken anderer »Komponisten, die ihm vorangehen und auf ihn zurückweisen ... Der Basler Bach-Chor ist auf den beschränkten Raum des

24 *Kgr.-Ber. 1924*, op. cit., Anhang, 391–396.

25 Edgar Refardt, hrsg., »Die Programme der von August Walter in Basel veranstalteten Konzerte«, *Basler Jahrbuch 1931*, 242.

26 Paul Sacher, hrsg., *Adolf Hamm*, op. cit. Die verschiedenen Beiträge beschäftigen sich mit dem Leben und der Künstlerlaufbahn; zudem sind hier die von ihm verfassten Einführungen zu seinen Konzertprogrammen sowie die Programme im einzelnen nachzulesen.

27 Armand Hiebner, »Der Organist«, ibid., 36, ebenso das folgende Zitat.

Orgellettners im Münster angewiesen und verzichtet auf grosse Oratorienaufführungen mit vollständigem Orchester; aber er dürfte gerade deshalb berufen sein, in seinen Konzerten Werke zu bieten, die den grossen Chorvereinigungen ferner liegen, im besonderen Kirchenmusik kleineren Umfangs aus früher und später Zeit.«[28]

Die Bestrebungen dieser neuen Gemeinschaft setzen einen weiteren wichtigen Akzent im Konzertwesen mit der sogenannt alten Musik und machen die Musikbeflissenen mit Neuem, bisher noch nicht Gehörtem bekannt. Zweifelsohne liegen auch in diesen ehrgeizigen Einsätzen Hamms Wurzeln bzw. Anregungen für die späteren Gründungen musikalischer Vereinigungen wie das BKO und schliesslich auch der SCB und der FAMB. Dass Adolf Hamm zugleich eine besondere Lehrerpersönlichkeit darstellte, sei hier ergänzend erwähnt; interessant vielleicht in diesem Zusammenhang, dass unter seinen namhaften Schülern auch der Basler Organist und später häufig als Solist in den Konzerten der FAMB auftretende Eduard Müller zu diesem Kreis zählt[29].

4. Zur Wiederentdeckung besaiteter Tasteninstrumente: Cembalo, Clavichord, Fortepiano (1903–1930)

Im Jahre 1906 – zum Kongress der IMG – tritt die Cembalistin Wanda Landowska zum ersten Mal in Basel auf[30], nachdem sie drei Jahre zuvor, 1903, zum allerersten Mal überhaupt mit dem Cembalo an die Öffentlichkeit getreten war. Sie kehrt wiederholt nach Basel zurück, u. a. 1909 auf Einladung der Ortsgruppe der IMG und im Mai 1919, als Bachs *Matthäuspassion* erstmals *ungekürzt* aufgeführt wird und sie hier – als absolute Premiere in neuer Zeit – den Basso continuo auf dem Cembalo spielt. Im September desselben Jahres gibt sie einen Meisterkurs am Konservatorium über »Die Ästhetik und Kultur des Klavierspiels im 18. Jahrhundert«. Hier stehen ihr aus der Musikinstrumenten-Sammlung zwei Clavichorde (wohl ein gebundenes und ein ungebundenes) sowie ein Fortepiano von »Frère et Soeur Stein« zur Verfügung. Ihr Cembalo ist eine 1912 eigens für sie, nach ihren Vorgaben gebaute Spezialanfertigung von Pleyel. Im Rahmen des Kurses gibt sie vier Konzerte und bietet »eine reiche Blütenlese aus der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts«[31].

28 Edgar Refardt, »Die Gründung des Basler Bach-Chors«, ibid., 59, Zitat aus dem Gründungs-Zirkular an die Basler Musikfreunde. – Ein Verzeichnis der von 1911 bis 1961 aufgeführten Werke findet sich in der *Gedenkschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Basler Bach-Chores, 1911–1961*, [Basel 1961], ab Seite 41.

29 Joseph Cron / Hans Zehntner, »Die Schüler«, ibid., 95–106.

30 W. Nef, op. cit., 172–173.

31 *Musikschule und Konservatorium Basel. Jahresbericht über den 54. Kurs 1920/21*, Basel 1921, 9.

Wohl zu den frühesten Bemühungen in Basel, ein neues »altes« Instrument zu erwerben, gehört der 1930 erfolgte Kauf eines dem Instrument von Landowska ähnlichen Pleyel-Cembalos durch das BKO[32]. Am 12. März 1931 wird es von Wanda Landowska in einem Abonnementskonzert des BKO »unter dem Protektorat des französischen Konsuls« mit Werken von Johann Sebastian Bach eingeweiht: Dem *Brandenburgischen Konzert* Nr. 3 folgen das Konzert Nr. 2, C-Dur, für zwei Cembali und Orchester, drei Praeludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* sowie das Konzert in d-moll für drei Cembali und Orchester (die weiteren Cembaloparts spielen Isabelle Nef und Ruggiero Gerlin)[33].

Dass die Auseinandersetzung mit historischen besaiteten Tasteninstrumenten auch in anderem Zusammenhang erfolgt, zeigt der Bericht des damaligen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, Jacques Handschin, aus dem Jahre 1929 über das Clavichord. Im Rahmen der Vorträge der Basler Ortsgruppe der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft findet am 4. Februar 1929 ein Vortragsabend statt, der ausschliesslich dem »der heutigen Musikpflege gänzlich entrückten« Clavichord gewidmet ist[34]. Eine gewisse Dorothy Swainson aus Paris referiert und spielt ein »mannigfaltiges Programm«, was »von der andächtig lauschenden Zuhörerschaft dankbar gewürdigt« wird. »Am Schluss der Vorführung wurde das von der Künstlerin mitgebrachte Instrument, welches der bekannte Wiedererwecker alter Musik, Arnold Dolmetsch gebaut hat, einer aufmerksamen Besichtigung unterzogen; ein Stück von Debussy (le petit berger) als Zugabe zeigte, dass das Klavichord dem Zarten auch innerhalb der modernen Musik ein Interpret sein kann.«

Paris und der Kreis um Dolmetsch in Haslemere boten damals sowohl hinsichtlich Instrumentenbau als auch Interpretation eine gute Basis für die alte Musik. Paris war zudem gleichsam das Mekka der Cembalisten geworden, nachdem Wanda Landowska dort seit 1920 lebte und lehrte; im übrigen wurde auch das allererste Konzert der FAMB am 30. November 1942 nicht etwa von Basler Künstlern, sondern von dem Pariser Ensemble »Ars rediviva« bestritten.

Andererseits erscheint es uns heute, in einer Zeit und in einem Kreis, in dem man es schon beinahe als selbstverständlich erachtet, dass jegliche Musik auf dem ihr historisch entsprechenden Instrumentarium und genau nach den vorgegebenen Besetzungsanweisungen aufgeführt wird, fast unvorstellbar, dass ein Werk von Debussy für Klavier auf einem Clavichord gespielt wird, einem Instrument, das zu seiner Zeit längst nicht mehr gebräuchlich war.

32 Jacques Handschin, »Das Cembalo Pleyel des Basler Kammerorchesters«, *4. Jahresbericht des BKO 1929/30*, 6.

33 *Alte und neue Musik*, Zürich 1952, op. cit., Programmsammlung, 200.

34 *Gedenkschrift Jacques Handschin, Aufsätze und Bibliographie*, hrsg. Ortsgruppe Basel der SMG, zusammengestellt von Hans Oesch, Bern-Stuttgart 1957, »Das Klavichord«, 323–326.

5. Die Basler Erstaufführungen von Bachs Passionen und der h-moll-Messe im Basler Münster (1861–1882)

Für eine der zentralsten Figuren der Barockmusik, Johann Sebastian Bach, stellen die Basler Erstaufführungen der grossen Passionen durch den Basler Gesangverein (BGV) unter Ernst Reiter und der *h-moll-Messe* unter Alfred Volkland wichtige Marksteine dar. Während man sich vorerst nur vorsichtig an Kantaten und an Teile aus den Passionen gewagt hat[35], werden am 31. Mai 1861 die *Johannespassion* und vier Jahre später, am 16. Juni 1865, die *Matthäuspassion* in Basel erstmals vollständig zu Gehör gebracht, doch erst im Jahre 1919 wird sie ungekürzt aufgeführt und der Generalbass mit Cembalo gespielt[36]. Zur *Johannespassion* darf »Reiter ... konstatieren, dass der Eindruck der grossartigste gewesen sei, den hier je ein Werk hervorgebracht«[37]. Weiter schreibt Merian, dass die Rezitativbegleitung »mit vortrefflicher Wirkung durch Klavier mit Cello und Kontrabass« geschah, »wie es im Prinzip bis heute [=1920] üblich ist. Am richtigsten wäre freilich die Zuziehung eines alten Cembalos gewesen, doch musste auch die Verwendung des Klaviers überhaupt erst durchgesetzt werden ...«[38].

Die Aufführung der *Johannespassion* stellte auch in räumlicher Hinsicht neue Forderungen. So lesen wir in der Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des BGV folgendes: »Das für die Aufstellung des Chores und des bedeutend verstärkten Orchesters erforderliche Gerüst, das sich an den Orgellettner anlehnte, wurde dem Gesangverein geschenkt von dem Kommissionsmitgliede Herrn *Fritz Riggenbach-Stehlin*, der auch die Kosten der Aufrichtung und Abtragung (ca. 200 Fr.) übernahm.« Beeindruckend ist auch für uns heute noch die Anzahl Zuhörer: »Ungefähr 1200« sowie die Vermerke »Bruttoeinnahme 4662 Fr. Gewaltiger Eindruck«[39]. Riggenbach hatte sich schon im Vorfeld der Aufführung sehr stark für das Werk engagiert und hatte einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen der Aufführung[40].

Die Wiedergabe der *Johannespassion* bildet gleichsam den Auftakt zu einer öffentlichen Bachpflege in Basel, doch als wichtigeres Ereignis muss die Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1865 in Basel als erster Stadt der Schweiz angesehen werden. Merian gibt dazu einen Bericht eines Zeitgenossen wieder,

35 Wilhelm Merian, *Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert*, Basel 1920, 82, 97ff.

36 Gespielt von Wanda Landowska.

37 Wilhelm Merian, *Basels Musikleben*, op. cit., 97.

38 Ibid., 98.

39 *Festschrift zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Basler Gesangvereins 1824–1924*, [Basel 1924], 33.

40 Martin Staehelin, »Zur Basler Erstaufführung der Bachschen Johannespassion im Jahre 1861«, *Basler Zeitschrift für Altertumskunde* 76 (1976), 77–124.

in dem wir über die Besetzung erfahren, dass das Orchester aus etwa 100 Musikern und der Chor aus etwa 250 Personen bestand, »zumeist Dilettanten, doch bewährten sie sich als Künstler und mancher Oper wäre solcher Chor zu wünschen«. Im weiteren heisst es, dass die Oboi da caccia durch Englischhörner ersetzt wurden und dass der Organist Kirchner angeregt hatte, dem Cantus firmus im Anfangschor eine Trompete hinzuzufügen; zudem beteiligten sich 80 Knabenstimmen, um den Sopran im Schlusschor des ersten Teils zu verstärken[41].

Die grosse *h-moll-Messe* wird erst wesentlich später, am 21. und 25. Mai 1882, unter Alfred Volkland erstmals aufgeführt. Der BGV wird dabei von Mitgliedern der Liedertafel verstärkt. Den Berichten Merians zufolge fällt das Presse-Echo sehr unterschiedlich aus, vor allem gegenüber dem Werk selbst[42].

Für den BGV bilden die grossen Werke Bachs bis in die 80er Jahre unseres Jahrhunderts einen der Hauptpfeiler seiner Programmgestaltung. Erst seit einigen Jahren werden diese Werke in Basel auch von Gastchören zu Gehör gebracht, was dazu führt, dass sich diese traditionsreiche Chorvereinigung vermehrt auch anderen Werken zuwendet. Demgegenüber pflegt der 1911 gegründete Basler Bach-Chor in erster Linie Kantaten und Motetten dieses grossen Meisters[43].

Früher als die grossen Werke Bachs sind in Basel Aufführungen von einigen seiner Kantaten oder Choräle und Arien daraus nachzuweisen, ebenso einzelne Arien oder Chöre und Gesamtaufführungen von Oratorien und Opern verschiedener Komponisten, allen voran die Oratorien von Georg Friedrich Händel; diese machen insgesamt einen nicht zu vernachlässigenden Teil der Konzertprogramme des BGV aus[44].

6. Die Vorbachsche Vokalmusik (1824–1912)

Die Gründung des *Basler Gesangvereins* erfolgt am 9. 11. 1823 (Datum des Protokolls); der entsprechenden Einladung für »Gesangliebhaber zu einem Gesang-Verein« folgend, finden sich zur allerersten Probe am 5. Mai 1824 17 Damen und 16 Herren ein, zunächst ohne die Absicht, öffentlich aufzutreten[45]. Unter der Leitung von Ferdinand Laur (1824–1845) erklingen verschiedentlich

41 W. Merian, *Basels Musikleben*, op. cit., 99f.

42 Ibid., (W. Merian), 162f.

43 Zur Bedeutung des Bach-Chors siehe die Ausführungen oben, im Kapitel über Adolf Hamm.

44 *Festschrift BGV*, op. cit., »Verzeichnis der ... aufgeführten Werke«, 95: Vor allem ist hier auf Karl Heinrich Graun, *Der Tod Jesu*, und auf 16 verschiedene Werke von Georg Friedrich Händel hinzuweisen.

45 W. Merian, *Basels Musikleben*, op. cit., 34.

Werke von G. F. Händel sowie Grauns *Der Tod Jesu*, und unter Ernst Reiter (1845–1875) erfährt die Pflege der Barockmusik eine deutliche Intensivierung[46].

Eine Ergänzung zum Gesangverein und zu den Aktivitäten Reiters bietet der 1821 in Stuttgart geborene und seit 1846 in Basel als freischaffender Musiker weilende August Walter, der ursprünglich lediglich vorgesehen hatte, den für ein Jahr beurlaubten Ernst Reiter (1846/47) zu vertreten. Walter macht sich vor allem als Klavierlehrer und als Leiter von privaten und öffentlichen Konzerten einen Namen. Ihm verdankt Basel zudem den ersten Kontakt mit Vokalmusik von J. S. Bach und aus der vorbachischen Zeit[47].

Als wichtigstes Zentrum der privaten Musikpflege gilt das Haus von Friedrich Riggenbach-Stehlin (1821–1904). Am 18. Oktober 1850 kommt das »Gesangskränzchen« unter der Leitung von August Walter erstmals zusammen. Riggenbach selbst singt einen kräftigen Tenor, und seine Frau Margarethe wird als Altistin sehr geschätzt. Zunächst gilt das Musizieren dem eigenen Genuss, doch bald werden besondere Familienereignisse musikalisch begangen und folgen Hauskonzerte sowie gelegentlich öffentliche Auftritte in den Konzerten Walters[48]. Am 24. Februar 1852 findet eine »musikalische Soirée« statt, in deren erstem Programmteil Bachs Kantate Nr. 106, *Actus tragicus* und im zweiten Teil u. a. das »Adoramus« von Palestrina aufgeführt wird. Schanzlin bemerkt dazu, dass bei späteren Gelegenheiten weitere Bachsche Kantaten auf dem Programm standen: Nr. 104 und 105 sowie Nr. 1, 4, 7, 8, 21 und 23, manchmal allerdings nur die Chöre daraus. Um die Mitte der 60er Jahre verblasst das von verschiedenen Schicksalsschlägen getroffene »Riggenbachsche Kränzchen« zusehends und wird schliesslich vom Walterschen Konzertchor weitgehend abgelöst.

Die Konzertprogramme unter August Walter zwischen dem 10. Juni 1856 und dem 27. Oktober 1895 umfassen an frühen Kompositionen u. a. Vokalwerke von Allegri, Bach, Caldara, Calvisius, Durante, Eccard, G. Gabrieli, Händel, Lasso, Lotti, Palestrina sowie Instrumentalwerke von Bach (Instrumentalkonzerte; Orgel), Corelli, Frescobaldi (Orgel), Nardini, Pachelbel (Orgel) und Viotti. Von Heinrich Schütz finden sich ab 1879 Passionsmusiken (*Die Passion* als Bearbeitung von K. Riedel), 1889 werden *Die sieben Worte Jesu*

46 Siehe dazu die Programmsammlung des BGV und den Hinweis oben, in Anmerkung 44.

47 Hans Peter Schanzlin, *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*, Basel 1961, 30 et passim bis S. 44. (*139. Neujahrsblatt, hrsg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigen.*) Die Schrift gibt einen umfassenden Einblick in das damalige Musizieren im privaten Kreis.

48 Emanuel Probst hat eine Biographie Riggenbachs vorgelegt: »Friedrich Riggenbach-Stehlin«, *Basler Jahrbuch 1905*, 1–46. – In Ergänzung dazu hat Edgar Refardt »Die Programme der von August Walter in Basel veranstalteten Konzerte« zusammengestellt im *Basler Jahrbuch 1931*, 239–258.

am Kreuze und im April 1892 das *Vater unser* zu Gehör gebracht[49]; am 21. März 1888 gelangt im Münster das Oratorium *Jephta* von Carissimi zur Aufführung. Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass auch die *Allgemeine Musikgesellschaft* AMG im ersten Jahrzehnt ihrer Konzertveranstaltungen (1876–1886) bereits einzelne Arien aus frühen Opern berücksichtigt hat[50].

Zusätzlich zu den eigenen Basler Produktionen finden sich verschiedene Vokalensembles als Gäste ein und bringen gemischte Programme mit früher Vokalmusik zu Gehör: Im September 1878 singt das Regensburger Madrigalquartett; 1876, 1877 und 1882 der Berliner Domchor; am 28. Februar 1905 das Frankfurter Vokalquartett und drei Jahre später, am 25. 4. 1908, das Leipziger Soloquartett[51].

Anlässlich des IMG-Kongresses im Jahre 1906 ist das Berliner Vokalquartett zu hören[52], und im Rahmen der AMG tritt am 18. Februar 1912 die Münchener Madrigal-Vereinigung mit Werken von M. Praetorius, L. Senfl, L. Marenzio, G. Gastoldi, P. de la Rue und Passereau auf.

7. Die in den Konzerten verwendeten Instrumente

Wie oben ausführlich dargelegt, wurde in den Konzerten des HMB weitgehend auf Instrumente aus der eigenen Sammlung zurückgegriffen. Dies gilt bis in die 1980er Jahre immer wieder auch für die Konzerte der FAMB und die schulischen Belange der SCB, insbesondere im Bereich der Tasteninstrumente Cembalo, Clavichord, Fortepiano und Orgel.

Wenn man sich heutzutage gegenüber dem Zur-Verfügung-Stellen von Museumsinstrumenten deutlich abweisender, ja negativ verhält, so nicht zuletzt deswegen, weil die Nachfrage immer grösser und die Instrumente aufgrund altersbedingter Mängel die vom Musiker (und vom Publikum) geforderte Perfektion ohnehin meist nicht mehr bieten können. Diese Schwächen zu beheben, würde häufig Eingriffe notwendig machen, die eine öffentliche Sammlung heute nicht mehr verantworten kann und will. Ein anderer wesentlicher Grund liegt darin, dass das in unserer Zeit relativ grosse Angebot an qualitätvollen Nachbauten oder Kopien historischer Instrumente sowohl die

49 E. Refardt, *Die alte (vor-bachische) Musik*, op. cit., 9.

50 Dazu das Verzeichnis der aufgeführten Werke in *Die Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel in den Jahren 1876 bis 1926. Festschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Allgemeinen Musikgesellschaft*, Basel 1926.

51 Der Rahmen, in dem diese Vereinigungen auftraten, ist nicht immer eindeutig; zu einem Teil handelt es sich wohl um Veranstaltungen der IMG. Alle diese Ensembles und die von ihnen aufgeführte »alte« Musik sind in E. Refardts maschinenschriftlichem Verzeichnis, op. cit., enthalten.

52 Programm siehe oben, Teil 2.

musikalischen als auch die spieltechnischen Bedürfnisse des Spielers in gleicher Weise zu befriedigen vermag. Zahlreiche Instrumentenbauer unserer Zeit haben sich den historischen Instrumenten verschrieben, indem sie auf genaue Abmessungen von erhaltenen, heute in erster Linie in Museen aufbewahrten Vorbildern zurückgreifen und gleichzeitig auch die entsprechende Bauweise übernehmen. Diese neuen »alten Instrumente« funktionieren dank des vorwiegend neuen, jedenfalls noch nicht allzusehr gealterten und daher überempfindlich gewordenen Materials technisch einwandfrei und sind dadurch den starken Belastungen durch intensives und lange andauerndes Spielen oder durch Klimawechsel und Transporte besser gewachsen als die heiklen Originale. Zudem können hier bei Bedarf Teile unbedenklich ersetzt werden, dies im Gegensatz zu den erhaltenen alten Instrumenten, bei denen jeglicher Austausch einen Substanzverlust bedeutet, wodurch das Objekt um einen Teil seines dokumentarischen Werts beraubt wird. Diese Haltung mag für manche Liebhaber historischer Instrumente auf Unverständnis stossen, doch wer sich je schon mit diesen Problemen in irgendeiner Form auseinandersetzen musste, kennt die zahlreichen negativen Konsequenzen vergangener Jahrzehnte[53], und möchte diese für die Zukunft vermeiden.

Die Qualität der Nachbauten und Rekonstruktionen hat seit den 70er Jahren kontinuierlich zugenommen. Gleichzeitig hat bei all diesen Instrumenten eine Differenzierung stattgefunden, die den im Laufe der individuellen Instrumentengeschichte nachweisbaren regionalen und zeitlichen Abweichungen und Unterschiede innerhalb eines Instrumententyps Rechnung tragen. Als Beispiel für diesen noch immer aktiven Prozess seien hier stellvertretend Laute und Cembalo herausgegriffen.

Was zunächst – so auch in den Konzerten der FAMB und in den Bemühungen der SCB – kurz und bündig mit *Laute* bezeichnet worden ist und sich im wesentlichen durch einen stabil gebauten bauchigen oder birnförmigen, aus Spänen zusammengesetzten Korpus auszeichnet, mit einfachem oder doppeltem Saitenbezug, wird ab den 60er Jahren nach der Anzahl Chöre und den unterschiedlichen Stimmungen in Renaissance- und Barocklaute sowie in *Arciliuto* unterschieden und dabei die jeweilige Bauweise der erhaltenen historischen Vorbilder möglichst genau übernommen. – Ähnlich verhält es sich mit dem *Cembalo*: Es mutet uns heute fast fremd an, dass sich das BKO 1930 ein Cembalo mit Pedalregisterzügen von Pleyel in Anlehnung an das 1912 von

53 Im Kongress-Bericht *Musées: Générateurs de Culture. ICOM '89. Rapports et Commentaires*, Den Haag 1991, erklärt das *Comité International des Musées et des Collections d'Instruments de Musique (CIMCIM)* auf Seite 59 folgendes: »Les collections d'instruments de musique ont dans le passé généré une culture musicale en faisant revivre la musique ancienne, et cela a causé de grands dommages et dans de nombreux cas ruiné d'importantes parties de nos instruments historiques.«

Wanda Landowska erworbene bauen liess und dass in den FAMB-Konzerten bis in die frühen 70er Jahre meist ein möglichst grosses, zweimanualiges Cembalo eingesetzt wurde, mit einem stabilen (»klimafesten«) Holzgehäuse in Flügelform, während wir nun, 20 Jahre später, zwischen italienischen, flämischen, französischen, deutschen und englischen Typen wählen können, die häufig noch in frühere/ältere und jüngere Varianten unterschieden werden.

Was sich zu Beginn der Beschäftigung mit »alter Musik auf alten Instrumenten« allein auf die im romantischen Orchester der zweiten Hälfte des 19. Jh. nicht mehr verwendeten Instrumente bezogen hat, teilt sich heute, zu Beginn des letzten Jahrzehnts des 20. Jh. in ein Instrumentarium auf, das in Kopien, Nachbauten und Rekonstruktionen für die Musik des Mittelalters, der Renaissance, des Früh- und Spätbarocks, der Wiener Klassik oder der Romantik sehr unterschiedlich ausfällt. Es geht sogar so weit, dass die sogenannt alten Instrumente der 30er Jahre und der frühen FAMB-Zeit bereits als historische Dokumente den musealen Instrumenten-Sammlungen zugehen! Diese Entwicklung kann als eine Konsequenz der von Aloys Obrist bereits im Jahre 1906 formulierten Zusammenfassung angesehen werden: »Die ganze Bewegung zugunsten der alten Musikinstrumente und sogenannter Historischer Konzerte hat nur dann einen Wert, wenn sie von strengster historischer Forschung und Sichtung begleitet ist, von Kenntnis der Quellen, der authentischen Instrumente; Kompromisse können zwar amüsant sein, sind aber odios und, wie in jeder Kunst und Wissenschaft, dilettantisch, denn sie fälschen die Vergangenheit, und das ist so, wie wenn in einer Biographie ... die Zeit« der »Kindheit ungenau und unwahrhaftig geschildert würde.«[54]

Nicht nur mit dem Instrumentarium, sondern auch mit der Musik selbst ist der heutige Umgang anders als in der Frühzeit der Pflege alter Musik. Der Rückgriff auf die Quellen ist im Zeitalter moderner Vervielfältigungstechniken selbstverständlich, während früher Editionen unterschiedlicher Qualität zur Verfügung standen, aus denen die einzelnen Stimmen *von Hand kopiert* werden mussten. Gesamtausgaben fehlten anfänglich weitgehend oder waren erst im Entstehen; es sei hier in Erinnerung gebracht, dass die erste Gesamtausgabe der Werke Bachs zwischen 1851 und 1899 erschienen ist, was für die oben genannten Passionen die Jahre 1863 (*Johannespassion*) und 1854 (*Matthäuspassion*) bedeutet, und für die *h-moll-Messe* 1856.

Trotzdem vermögen weder das heute unerlässlich geltende, genaue Quellenstudium noch das besonders ausgefeilte Instrumentarium die für eine werkgerechte Interpretation unabdingbare Musikalität und Sensibilität des Inter-

54 Aloys Obrist, »Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente«, *Bericht über den zweiten Kongress der IMG in Basel vom 25.–27. September 1906*, Leipzig 1907, 242.

preten ersetzen, sie bieten lediglich bessere Werkzeuge für die Realisierung und Vermittlung der musikalischen Intentionen des Komponisten.

***

Die Voraussetzungen, die schliesslich 1942 zur Gründung der FAMB geführt haben, sind vielschichtig. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sind in Basel Bemühungen um die Musik vergangener Zeiten zu beobachten, zunächst mit Schwerpunkt auf der Vokalmusik im Kreise um Friedrich Riggenbach-Stehlin. Als weitere Marksteine sind die Aufführungen der Bachschen Passionen und der h-moll Messe zu werten. Mit den wohl nur einem kleineren Kreis von Spezialisten und »Eingeweihten« zugänglichen, zwischen 1882 und 1912 in loser Folge durchgeführten Konzerten im Historischen Museum (Barfüsserkirche) und mit den Veranstaltungen im Rahmen des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls der Universität gelangt die Instrumentalmusik und damit die Auseinandersetzung mit den historischen Instrumenten ins Zentrum; es zeichnet sich ein neuer Veranstaltungsrahmen ab, der zusätzlich zum Zuhören eine aktive Auseinandersetzung mit der Musik selbst impliziert.

Erfreulicherweise dauert dieses Zusammenwirken bei Bedarf und bei gegebenen Voraussetzungen bis heute an, indem sich die verschiedenen Institutionen der Schola Cantorum Basiliensis und der Freunde alter Musik in Basel, der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität wie auch der Musikinstrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel zu gewissen Veranstaltungen gegenseitig einladen oder diese gemeinsam durchführen.

Martin Kirnbauer

»Das war Pionierarbeit.« – Die Bogenhauser Künstlerkapelle, ein frühes Ensemble alter Musik

Rainer Weber zum 65. Geburtstag

I.

»Ein Atelier in Bogenhausen – es ist später Abend und sieben Menschen sitzen in dem Raum und musizieren. Musizieren ganz für sich, zur eigenen Freude und in dem Gefühl, daß das Musikmachen eigentlich das wichtigste und schönste Lebensgeschäft ist. Es ist kein gewöhnliches Septett, nein, da haben sich zu den Menschen auch ganz eigene und eigenartige Instrumente gefunden, die gar nicht leicht zu beherrschen und zu einem schönen Unisono zusammenzufügen sind. ... Zwei Diskantflöten, von denen die eine Heinrich Düll und die andere Georg Pezold spielt, eine Altflöte, von dem Architekten Julius Selmayr regiert, und eine Baßflöte, die Dr. Aichinger inne hat. ... Da ist das Trumscheit, auch Nonnengeige genannt, von dem Postoberinspektor Otto Horbelt glänzend berherrscht. Dann die nicht minder wertvolle Harfengitarre, die der Arzt Dr. Rensch prächtig spielt. Und zum Schluß die Kesselpauke, von dem Kammermusiker Joseph Wagner ... ganz ordentlich behandelt.«[1]

Wer versuchen sollte, sich in der einschlägigen Literatur über die *Bogenhauser Künstlerkapelle* zu informieren, wird enttäuscht werden. Dabei repräsentiert dieses Musikensemble, das auch *Die heimlichen 7*[2], *Bogenhauser Künstler-Vereinigung* oder *Bogenhauser Alt-Bläser-Vereinigung* benannt wurde, ein interessantes und frühes Kapitel der Wiederbegegnung mit »originalen Instrumenten«, die in unserem heutigen Musikleben nicht mehr wegzudenken sind – schon gar nicht in Basel.

Es handelt sich dabei um eine Münchner Gruppe – Bogenhausen ist heute ein Stadtteil Münchens – aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die fast ausschliesslich auf »Originalinstrumenten«, vor allem Blockflöten, musizierte, wenn auch nicht nur alte Musik.

Der erhaltene Bestand (Noten, Instrumente und weitere Materalien) interessiert heute unter mehreren Aspekten, wie z. B. unter historischen, musikalischen oder organologischen.

Einige dieser Aspekte sollen im vorliegenden Beitrag betrachtet werden. In einem ersten Teil wird versucht, die Entwicklung dieses frühen Ensembles für

1 Lola Lorme, »Bogenhauser Musik«, *Das Welttheater, Zeitschrift der Münchner Volksbühne* 2/4 (1928), 117–119, hier 117f.

2 Dies eine Bezeichnung, die der Münchner Schriftsteller Hermann Roth geprägt haben soll.

Abbildung 1: Die *Bogenhauser* beim Proben (vor 1910)

alte Musik nachzuzeichnen. Es folgt ein Einblick in das Repertoire »seiner« alten Musik, das sich in einigen Teilen erheblich von späteren, vergleichbaren unterscheidet; doch steht es am Beginn der Wiederbelebungen alter Musik, abseits der später dominierenden akademischen Traditionen. Der letzte Teil geht kurz auf die erhaltenen Instrumente ein, die auch ausserhalb dieses Kontextes von besonderem Interesse sind. Nur wenige Sammlungen verfügen noch über einen ähnlich prachtvollen Bestand von historischen Holzblasinstrumenten wie den der *Bogenhauser*.

Wie kam es bislang zu der fast vollständigen Nichtbeachtung der *Bogenhauser* durch die »Geschichtsschreibung« der historischen Musikpraxis? Hier lassen sich mehrere Gründe anführen. Die Dokumente über die *Bogenhauser* befinden sich grösstenteils in unzugänglichem Privatbesitz oder an versteckter Stelle und mussten erst entdeckt werden; daher fehlen Nachrichten über sie in den allgemein gehaltenen und auf grosse Namen konzentrierten Studien[3]. Hier

3 Erst in jüngster Zeit findet dieses spannende Kapitel unseres heutigen Musiklebens Beachtung durch die Forschung. Die *Bogenhauser* wurden bislang nur in dem Beitrag Hermann Moecks beachtet: »Zur ›Nachgeschichte‹ und Renaissance der Blockflöte«, *Tibia* (1978), 13–20 und 79–88, und – in diesem Thema von ihm abhängig – von Luise Rummel, *Zur Wiederbelebung*

möchte ich aber auch sagen, dass sich die Anonymität bewährt hat: ihr ist es zu verdanken, dass eben überhaupt Dokumente (und nicht zuletzt die Musikalien und Instrumente) überliefert sind.

Den Anstoss zur Entdeckung gaben die erhaltenen Instrumente, und sie ist dem Restaurator, Instrumentenbauer und Musiker Rainer Weber zu verdanken (dabei stellt sich vielleicht die Frage, ob sich die Instrumente nicht ihm »entdeckt« haben):

> »Es war nach einem Konzert mit dem Landshuter Chorkreis an einem Sommerabend 1973 im stimmungsvollen Schloßhof von Ammerang. Ich hatte mehrere Instrumente gespielt, darunter auch einen Dulcian, und am Schluß hatte ich noch eine Renaissance-Bassettblockflöte in der Hand. Einer der Besucher kam im Gewühl des Aufbruchs zu mir und sagte: ›Genau so eine Flöte habe ich auch zu Hause und auch noch ein paar kleinere Flöten, auch einige aus Elfenbein.‹ Ich dachte natürlich nur an irgendwelche Instrumente unserer Zeit und einen mehr oder weniger erfahrenen Musikliebhaber und reagierte sicher recht uninteressiert, aber er ließ nicht locker: ›Auf den Elfenbeinflöten steht auch was, aber es fällt mir jetzt nicht ein …'. ›Naja,‹ sagte ich und packte meine Instrumente ein, ›da wird wohl Fehr draufstehen.‹ Elfenbein-Flöten von Fehr waren damals recht geschätzt, und ich war wahrscheinlich doch etwas zugänglicher. ›Nein, da steht sowas wie Denner drauf. – Und so ein großes Instrument, wie Sie vorhin gespielt haben, hatte ich auch einmal, wie heißt das noch gleich?‹ – Er meinte den Dulcian. Da war erstmal Schluß mit dem Einpacken! Ja, eine Kommode mit mehreren Schubladen voll Holzblasinstrumenten stünde bei ihm, früher wären auch noch andere Instrumente dagewesen. Ich bekam seine Adresse und fuhr natürlich sehr bald hin. Es gab die Kommode tatsächlich…«

Dieser Bericht von Webers erster Bekanntschaft mit dieser ungewöhnlichen Sammlung und damit den *Bogenhausern* scheint mir typisch für deren Charakter, der u. a. auf ihrer Einzigartigkeit beruht. Einige Jahre darauf wies Weber den kanadischen Instrumentenkundler Phillip T. Young auf die Instrumente hin und ermöglichte so der Fachwelt die Kenntnis einiger Unika[4]. Wiederum nach einigen Jahren konnte im Einverständnis mit den heutigen Besitzern ein Projekt begonnen werden, welches die wissenschaftliche Aufarbeitung des Bestan-

Fortsetzung der Fussnote

der Blockflöte im 20. Jahrhundert – Die Anfänge des Blockflötenbaus in Markneukirchen und Umgebung (Diplomarbeit an der Karl-Marx-Universität in Leipzig, Leipzig 1977, maschinenschriftlich), hier Seite 14.

4 Phillip T. Young, »Some Further Instruments by the Denners«, *The Galpin Society Journal* 35 (1982), 78–85. Schon einige Jahre zuvor erwähnte Weber selbst einige der Instrumente in seiner Studie »Some Researches into Pitch in the 16th Century with Particular Reference to the Instruments in the Accademia Filarmonica of Verona« und bildete sogar drei der Blockflöten ab: *The Galpin Society Journal* 28 (1975), 7–10, hier Seite 10 und Abb. Pl. II.

des zur Aufgabe hat[5]. Einen ersten Schritt der Arbeit stellt dieser Beitrag dar, in einem zweiten Schritt soll ein beschreibender Katalog der erhaltenen Instrumente sowie eine Übersicht über die Musikalien publiziert werden[6].

II. «... und 1890 bildete sich die legendenumwobene Bogenhausener Künstlerkapelle in München«[7]

Die Anfänge der *Bogenhauser Künstlerkapelle* reichen weit vor ihre eigentliche Entstehung zurück und liegen dementsprechend in weiten Teilen im Dunkeln. Die wenigen erhaltenen Quellen und Dokumente sind häufig widersprüchlich oder sehr unsicheren Charakters; es handelt sich bei den *Bogenhausern* ja um eine Amateurvereinigung, die nur selten von einer Öffentlichkeit beachtet wurde.

Der Nürnberger Maler Konrad Weigand (geb. 1842) steht bislang am Beginn der Geschichte der *Bogenhauser*. Auf noch ungeklärte Weise kam er in den Besitz einer grösseren Anzahl von Holzblasinstrumenten Nürnberger Hersteller des frühen 18. Jahrhunderts, vielleicht über eine Erbschaft, wie es eine »Chronik« der Kapelle berichtet[8], oder als Anschauungs- und Studienmaterial für seine Historien. Tatsächlich stammte Weigands Familie aus Nürnberg[9], wenngleich seine nachweisbaren Vorfahren nicht als typische Besitzer kostbarer Holzblasinstrumente gelten können: Sein Vater Aquila Bernhard Weigand war ebenfalls ein Kunstmaler, sein Grossvater väterlichseits, Bernhard Weigand,

5 Als Kontaktstelle für Informationen dient das *Germanische Nationalmuseum* in Nürnberg (Musikabteilung, Postfach 9580, D-8500 Nürnberg 11).

6 Ich möchte hier den Personen danken, ohne die diese Sammlung nie publik geworden wäre. Da sind an erster Stelle die verschiedenen Eigentümer der Dokumente und Instrumente zu nennen, die mich über Jahre hinweg freundlich aufnahmen und mir ihre Schätze zugänglich machten; – ihnen für diese Gastfreundschaft und ihr Entgegenkommen herzlichen Dank. Die Eigentümer wollen aus verständlichen Gründen nicht genannt werden; – einige Unklarheiten in meinem Beitrag sind auf die Berücksichtung dieses Wunsches zurückzuführen.
Weiter ist Dieter Krickeberg vom *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg zu danken, der das Vorhaben bestens unterstützte. Karl Huber, Augsburg, und Josef Focht, München, gaben Hinweise auf weiteres Material zu den *Bogenhausern*; gemeinsam mit Tom Lerch, Berlin, konnte ein Grossteil der Instrumente genauestens vermessen, mit Hilfe von Christine Gutzmer, Freiburg i. Brg., photographiert werden, – allen vielen Dank!
Rainer Weber schliesslich möchte ich diesen Beitrag in Freundschaft zu seinem 65. Geburtstag widmen.

7 H. Moeck, »Zur ›Nachgeschichte‹«, op. cit., 79.

8 Diese kalligraphisch gestaltete »Chronik« entstand 1933 anlässlich eines Familienjubiläums aus einer wertvollen, aber auch spärlichen und daher leider unsicheren Familienüberlieferung (Privatbesitz).

9 Und nicht in Bamberg, wie im z. B. *Thieme-Becker, Künstlerlexikon* 35, Leipzig 1942, 276, berichtet.

war ein Kupferschmiedgeselle[10]. Allerdings muss es in Nürnberg im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert noch eine Vielzahl dieser Nürnberger Instrumente gegeben haben (u. a. in Kirchenbesitz, die nach und nach an Liebhaber verkauft wurden)[11]. Und Weigand malte häufig historische Gemälde, auf denen auch Musikanten erscheinen.

Nach einer – allerdings nicht weiter zu belegenden – Überlieferung wurden die von den *Bogenhausern* verwendeten Blockflöten »in der Biedermeierzeit« in Nürnberg von Musikliebhabern gespielt, bevor sie Weigand nach München brachte[12]. Liesse sich diese Mitteilung bestätigen, könnte eine beinahe nahtlose Tradition des Blockflötenspieles vom Ende des 18. bis in unser Jahrhundert rekonstruiert werden.

Jedenfalls gehörten nachweislich einige der jetzt noch erhaltenen Instrumente Weigand, die er teilweise mit seinem Namen gekennzeichnet hatte. Dazu sind sicher die beiden Oboen d'amore von Jacob Denner und die Oboe von Johann Wilhelm Oberlender zu zählen, wie eben auch Blockflöten.

Dieser Instrumententyp, von Heinrich Welcker von Gontershausen 1855 als »wieder vergessene Flötensorte, welche gerade herunter gehalten wurde« charakterisiert[13], fand bei Weigand Verwendung, zunächst wohl zum Spiel zweistimmiger Opernbearbeitungen, wie sich dies aus erhaltenen Notenmaterial rekonstruieren lässt: »*Sammlung der neuesten Opern Arien* für die Flöte mit einer wilkürlichen Begleitung der zweiten Flöte herausgegeben von J. H. C. Bornhardt, fortgesetzt von Adami, Braunschweig im musikalischen Magazine auf der Höhe«[14].

Erworben wurde diese Sammlung bereits vor 1803 in der bekannten Nürnberger *Musikalischen Niederlage Winterschmid*, also nicht von Weigand selbst[15]. Diese Musik konnte sehr gut mit zwei Blockflöten musiziert werden, wenn auch an einigen Stellen ein Oktavieren einer Stimme vonnöten war, sobald

10 Auskünfte freundlicherweise durch Frau Annemarie Müller vom *Landeskirchlichen Archiv* Nürnberg (Schreiben vom 9. September 1991).

11 Vgl. Martin Kirnbauer, *Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750, Beschreibender Katalog*, Wilhelmshaven 1991, 197ff. (*Katalog der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg* II). (= Richard Schaal hrsg., *Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte* 24).

12 Vgl. Christian Döbereiner im *Fest- und Programmbuch des Bach-Fest in München vom 19. mit 21. September 1925 als Gedenkfeier des 175. Todestages des Meisters*, München 1925, 20. – Ein merkwürdiges Detail ist, dass in diesem Zusammenhang von sogenannten Flautusen (= Verballhornung von »Flûte douce«) die Rede ist, was als alter Ausdruck eben jener Nürnberger Liebhaber erklärt wird.

13 Heinrich Welcker von Gontershausen, *Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge*, Frankfurt a. Main 1855, 129.

14 Katalog Nr. A 1 + 2.

15 Den Einband der Hefte besorgte laut Aufschrift ein nicht identifizierbarer Vorbesitzer »P. C. S. v. Pr.« am 1. August 1803 (Privatbesitz). Vielleicht ist dies ein Hinweis auf die erwähnten Nürnberger Musikliebhaber.

die Querflötenstimme den Tonumfang der Blockflöte unterschritt. Gespielt wurden demnach Singspiel- und Opernbearbeitungen von Friedrich Adam Hiller (*Das Nixenreich*, Klavierauszug Hamburg 1802), W. A. Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, Wien 1782, *Così fan tutte*, Wien 1790, und *La Clemenza di Tito*, Prag 1791), L. Cherubini (*Les deux journées*, Paris 1800), Gottlob Bachmann (*Don Sylvio von Rosalva*, Klavierauszug Braunschweig 1790), Georg Ernst Kallenbach (*Der Schlaftrunk*), Peter v. Winter, Ferdinando Paer u. a.

Der unverheiratete Weigand, zunächst in Nürnberg an der Kunstgewerbeschule und später an der Münchner Akademie ausgebildet, lernte während seiner Studien in Nürnberg den Bildhauer und dortigen Kunstgewerbeschule-Lehrer Wilhelm Düll (1835–1887) kennen, dessem späteren Münchner Haushalt er sich als Hausfreund anschloss. Spätestens in diese Münchner Zeit datieren die ersten Musizierversuche auf den Blockflöten. In der »Chronik« der *Bogenhauser* wird von dem Spiel dieser Instrumente berichtet: »Heinrich Düll, der Sohn der Familie, lernte bald Flöte zu spielen, ebenso ein Freund namens Mikorey[16] und unter der Mitwirkung Weigand's auf der Bassflöte und der Mutter Düll auf der Guitarre bildete sich ein lustiges Quartett.«

Wenngleich es erst 1887 einen ersten echten Beleg für das Spiel auf den Blockflöten gibt, ist es doch sicher, dass Weigand und Wilhem Düll, später auch Heinrich Düll (geboren 1867), schon zuvor darauf musiziert hatten.

Ein Seitenblick auf die »offizielle Wiederentdeckung der Blockflöte« erhellt die Bedeutung dieser Münchner Versuche:

Arnold Dolmetsch (1858–1940) gilt als Pionier u. a. auch des Blockflötenspiels: Zwar machte er bereits Anfang der 1880er Jahre (eine allerdings wenig erfreuliche) Bekanntschaft mit diesem Instrument, seine erste originale Blockflöte konnte er erst 1905 auf einer Auktion erwerben, und von diesem Zeitpunkt ab datiert sein Interesse für das Instrument[17].

1885 wurden durch einen gewissen Professor Duman vom Brüsseler *Conservatoire* in South Kensington ein Marsch mit acht Blockflöten und Trommel aufgeführt[18].

Während der Pariser Weltausstellung 1889 wurden, neben einer Ausstellung historischer Instrumente, auch »historische Konzerte« veranstaltet; dabei versuchte der Flötist Claude Taffanel in Ermangelung eines geeigneten Instru-

16 Es handelt sich nicht um den damaligen bekannten Hofopernsänger Max Mikorey (1850–1907), sondern um einen nicht näher identifizierbaren Künstlerkollegen.

17 Während einer Studienveranstaltung im Brüsseler *Conservatoire* wurde ein Blockflötenquartett ad hoc zusammengestellt, mit bescheidenem Erfolg; siehe Margaret Campbell, *Dolmetsch: The Man and His Work*, London & Seattle 1958, 12 und 164.

18 Hier nach H. Moeck, »Zur ›Nachgeschichte‹«, op. cit., 18 und 79.

mentes, seiner modernen Boehm-Querflöte einen Klang ähnlich der Blockflöte zu geben[19].

1890 spielte Francis William Galpin (1858–1945) im Rahmen eines Konzertes auf einer Blockflöte den Choral *Ein feste Burg*, begleitet auf einem Bibelregal[20].

1892 wird von einem ersten Konzert auf den »Chester«-Flöten berichtet, einem Satz von insgesamt vier Blockflöten (in Sopran-, Alt-, Tenor- und Basslage) des englischen Herstellers P. Bressan; dabei wurde eine *Gavotte* von Henri Le Jeune aufgeführt[21]. Allerdings beichtete später einer der damaligen Spieler, Joseph Bridge, dass sie die Instrumente wegen Unkenntnis der richtigen Griffe wie *whistles* spielten, indem sie die Daumenlöcher der Instrumente mit Briefmarken verklebten. Erst ab 1904 scheint man sich mit diesem Blockflötensatz ernsthafter auseinandergesetzt zu haben[22].

In Deutschland sind die ersten Spielversuche – »wissenschaftlich« motiviert – für 1922 belegt. Während einer von dem deutschen Musikwissenschaftler Wilibald Gurlitt inszenierten Konzertreihe *Musik des Mittelalters* in Karlsruhe wurden nicht näher bezeichnete Werke »instrumentaliter (auf zwei von Dr. Walcker verfertigten Blockflöten, meist von einer Querflöte noch unterstützt, einer oder zwei Bratschen und einer Gambe)« aufgeführt[23]. Noch 1929 war für den später für die »Blockflötenbewegung« so wichtigen Dietz Degen die Blockflöte unbekannt, erst »eine dem Original vorzüglich nachgebaute Blockflöte aus der Werkstatt des Engländers Dolmetsch« führte ihn zu diesem Instrument[24].

Alle diese frühen Bemühungen um die Blockflöte – vielleicht mit Ausnahme jener von Dolmetsch – stellen eher einen historisch oder kuriosen denn einen musikalisch motivierten Aspekt in den Vordergrund. Anders die *Bogenhauser*, deren Musizieren aus einer gutbürgerlichen Hausmusiktradition heraus entstand und sich nur wegen des zufälligen Besitzes von originalen Blockflöten auf diese damals seltenen Instrumente konzentrierte.

Gemeinsam mit Heinrich Düll besuchte der aus Zwickau stammende Georg Pezold (geboren 1865) die Münchner Kunstgewerbeschule, und beiden gelang 1888 die Aufnahme in die Münchner Akademie. Sie befreundeten sich, und der in München fremde Pezold schloss sich der Familie Düll an; später unter-

19 Harry Haskell, *The Early Music Revival – A History*, London 1988, 44.

20 *Musical World* vom 22. 11. 1890, hier nach M. Campbell, *Dolmetsch*, op. cit., 24f.

21 Ibid., 51ff. Edgar Hunt, *The Recorder and its Music*, London 2/1977, 128f., berichtet ebenfalls über dieses Ereignis, datiert es allerdings auf 1901.

22 Siehe Stanley Godman, »Francis William Galpin: Music Maker«, *The Galpin Society Journal* 12 (1959), 8–16, hier 12.

23 Friedrich Ludwig, »Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, 24.–26. September 1922«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), 434–460, hier 437.

24 Dietz Degen, *Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern*, Kassel 1939, 7.

hielt er ein Atelier im Düll'schen Haus in Bogenhausen. Seine Briefe an die fernen Eltern erzählen aus seinem Leben in der Grossstadt München. So schreibt er am 11. Juni 1887: »Meist befindet sich die ganze Familie in dem großen Garten, welcher das Häuschen umgibt. Wir treiben dann alles Mögliche. Bald geturnt, bald musiziert. Bei letzterem ist dann Maler Weigand dabei u. dann wird 3stimmig Blockflöte gespielt. Es sind dies uralte Instrumente / 16. Jahrhundert. Düll hat es mir gelernt, bin noch darüber.«

Aus späteren Briefen geht hervor, dass dieses Musizieren besonders gepflegt wurde. Wichtig dafür waren die berühmten Münchner (bzw. Schwabinger) Fastnachtsveranstaltungen. Weigand, Düll und Pezold traten dabei kostümiert auf und spielten auf drei Blockflöten. Zunächst waren es musikalische Einlagen, die passend zu ihrem Kostüm als »altdeutsche Spielleute« z. B. am Kunstschulball gegeben wurden. Dieses als »zünftig« empfundene Spiel gefiel so sehr, dass weitere Einladungen folgten; ein Höhepunkt war schliesslich eine Balleröffnung, bei der zu einem Schützenumzug mit den Blockflöten ein Marsch gespielt werden musste.

Ein für die beiden Studenten günstiger Nebeneffekt war, dass diese Darbietungen durch anwesende Honoratioren mit Geld belohnt wurden (einmal »30 Markstücke für 3 Musikstücke«), und dass sie auch Gelegenheit hatten,

Abbildung 2: Das Düll'sche Haus in Bogenhausen

prominente und arrivierte Künstler Münchens wie z. B. den Maler Lenbach, kennenzulernen: »Durch unser Spiel zu Fastnacht sind wir so bekannt geworden, daß wir fast alle Wochen in der Kunstgenossenschaft eingeladen worden sind. Hier war es recht gemütlich, lauter Künstler u. Professoren, darunter viel bekannte a. der Kunstschule waren da.«[25]

Diese zunächst sehr private Musikpflege, die vielleicht auch im inzwischen suspekt gewordenen »Altdeutschen« angesiedelt werden kann, verschaffte den Dreien einen lokal begrenzten Ruf und führte die Blockflöte sehr lebendig wieder in eine Festpraxis ein, wo sie auch zu ihrer Blütezeit zu finden war.

Mit dem Tode Konrad Weigands, der 1897 »nach längerer Krankheit, jedoch schnell und unerwartet« starb[26], beginnt ein neuer Abschnitt für die *Bogenhauser*: Erstens durch die Formierung eines Ensembles *Bogenhauser Künstlerkapelle*, und zweitens durch die Beschäftigung mit alter Musik, wobei dieser Begriff nicht zu eng zu verstehen ist. Frühester Beleg hierfür ist ein »Kammermusik-

Abbildung 3: Heinrich Düll und Georg Pezold mit Blockflöten von Bressan und J. Denner auf einem Künstlerfest am Ammersee (um 1900)

25 Brief vom 5. März 1888 (Privatbesitz).

26 *Abendblatt* Nr. 338 zur *Allgemeinen Zeitung* vom 7. Dezember 1897. Vgl. auch *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog* 2 (1898), 215 f., und *Allgemeine Deutsche Biographie* 55 (1910), 14.

Abend« am 12. März 1899 im Hotel *Bayerischer Hof* in München[27]. Im Rahmen dieses Konzertes gelangten zunächst Streichtrios von Schubert, Boccherini, Mozart und Haydn zur Aufführung, »Fräulein Marie Pfender« sang *Schön Gretlein* von Alexander von Fielitz, dann wurde als weiterer Programmpunkt »Stücke für althistorische Instrumente« angekündigt, gespielt von der »Bläservereinigung ›Die Bogenhauser‹ unter Leitung des k. Hofmusikus Scherrer«.

Dieses offenbar sehr erfolgreiche Konzert hatte weitere zur Folge, so am 18. Mai 1900 mit *Vorträgen der Bogenhauser Künstler-Vereinigung auf historischen Instrumenten des 17. Jh.*[28]. Interessant ist hier bereits die Betonung des »historischen Instrumentariums«, ein heutzutage immer noch wichtiges Attribut für alte Musik in einer historisierenden Aufführungspraxis.

Einen ersten Höhepunkt stellt das *Historische Instrumental-Concert* am 6. Oktober 1902 dar, welches ebenfalls Heinrich Scherrer wiederum im Hotel *Bayerischer Hof* organisierte. Er charakterisierte es später mit den trockenen

II. (76.) CONCERT

Kammermusik-Abend im „Bayerischen Hof"
unter freundlicher Mitwirkung
von Fräulein MARIE PFENDER
Fräulein LILLY BURGER
und der Bläservereinigung „DIE BOGENHAUSER"
unter Leitung des k. Hofmusikus SCHERRER

PROGRAMM

FÜNF TRIO-SAETZE für Violine, Viola und Violoncell:
1) Erster (einziger) Satz eines unvollendeten Trios in *B* dur, S. W. Serie VI . . . . . *Franz Schubert*
2) Scherzo aus op. 35 No. IV . . . . . *L. Boccherini*
3) Adagio aus dem Divertimento No. 7 . . . *W. A. Mozart*
4 u. 5) Menuetto und Presto, Finale *D* dur . . *Jos. Haydn*
(Die Herren: Dr. Gust. Schulze, L. und H. Schönchen)

SCHÖN GRETLEIN, ein Cyclus von 7 Gesängen von *M. v. Fielitz*, für eine Frauenstimme mit Klavierbegleitung componirt, op. 15 . . . *Alex. v. Fielitz*
(Frl. Pfender)

* * *

STÜCKE FÜR ALTHISTORISCHE INSTRUMENTE:
Präsentir-Marsch . . . . von *König Friedrich Wilhelm III.*
Menuett . . . . . Componist unbekannt
(4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)
Ave Maria . . . . . *Arcadelt*
(4 Blochflöten) (c. 1540)
Rondo. . . . . *Mozart*
(3 Blochflöten)
Polonaise . . . . . *Pleyel*
York'scher Reiter-Marsch. (1757—1831)
(4 Blochflöten, Guitarre, Trumbscheit und Pauken)

* * *

CAPRICE HÉROIQUE, op. 106 . . . . . *C. Saint-Saëns*
für 2 Pianoforte.
(Frl. Burger, Herr Heinr. Schwartz)

TRIO für Klavier, Violine und Violoncell, *Es* dur *Jos. Haydn*
Allegro moderato. — Andante con moto. Presto
(Die Herren: H. Schwartz, Dr. G. Schulze, H. Schönchen.)

Blüthner-Flügel (J. Reissmann)

ANFANG 1/2 8 UHR, ENDE 1/2 10 UHR

Im Bayerischen Hof.

Abbildung 4: Programm des ersten belegten Konzertes der *Bogenhauser* am 12. März 1899

27 Es handelte sich um eine Veranstaltung des *Münchner Orchester-Vereins*. Das Programm ist abgedruckt in der *Jubiläums-Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Orchestervereins München 1880 e.V.*, hrsg. vom Vorstand, München 1980, 34.

28 Ebenfalls eine Veranstaltung des *Orchester-Vereins*, ibid., 35.

Worten: »Das war Pionierarbeit.«[29] Zur Aufführung gelangten u. a. das *Ave Maria* von Arcadelt, ein »Altfranzösisches Kriegslied aus dem 16. Jahrh.« und ein *Pastorello* in Kombination mit *Ein gut Stück* (von Neusiedler) in der später noch üblichen Besetzung von drei »Blochflöten [sic], einer Bass-Blochflöte, Trumbscheit und Guitarren«, dazu kamen Pauken. Absicht des Konzertes war es, »einige Perlen aus dieser für die Entwicklung der Instrumentalmusik so bedeutungsvollen Zeit kennen zu lernen«. Interessant ist im Programmheft die einleitende Passage Scherrers über das Ensemble:

> »Das ›Ave Maria‹ von Arcadelt soll die überaus sanfte Wirkung eines Quartetts von Blochflöten vorführen ... Die zur Verwendung kommenden Instrumente sind von Johann Christoph Denner in Nürnberg, dem Erfinder der Klarinette, gebaut. Meine Bogenhauser Künstler-Freunde, welche eine bedeutende Sammlung alter Instrumente besitzen und unter meiner Mitwirkung seit Jahren diese Art Instrumentalmusik pflegen, waren so liebenswürdig, die Ausführung vorbenannter beiden Stücke ... zu übernehmen.«

Heinrich Scherrer (1865–1937) war die erste treibende Kraft für die *Bogenhauser*. Er stammte aus einer »Hautboisten«-Tradition und hatte noch verschiedene Instrumente, u. a. die Querflöte, in »Stadtpfeifermanier« erlernt[30]. Obwohl er als Flötist in der Münchner königlichen Hofkapelle angestellt war, widmete er sich vor allem der Gitarre und dem Lautenspiel. Daher ist Scherrer u. a. wegen seiner folgenreichen Bemühungen um das »deutsche Volkslied« bekannt und wegen seiner weit verbreiteten *Volkstümlichen Lauten- und Gitarrenschule* für die Musikbewegungen des 20. Jahrhunderts interessant[31].

So schildert die schon mehrfach erwähnte »Chronik« den ersten Kontakt zwischen Scherrer und den *Bogenhausern*:

> »Auf Künstlerfesten lernten sie den Musiker Gustav Müller, der das Flötentrio auf einer Harfe begleitete, kennen. Dieser führte den Hofmusiker Heinrich Scherrer ein, der, sofort von den Instrumenten begeistert, Bassflöte spielen lernte und mit Professor Düll und Pezold neue Stücke einstudierte. So spielten sie auf den bekannten Mai- und Künstlerfesten am Ammersee, bei denen auch der Bildhauer Max Heilmeyer mitwirkte.«

Scherrer spielte in dem Ensemble die Bassblockflöte und sorgte für eine Begleitung durch Trumscheit, Harfe (bald durch Gitarre ersetzt) und Pauken, anfangs noch durch Kollegen aus dem Hoforchester. Seine Stückauswahl wie auch sein professioneller Anspruch prägten die Kapelle wesentlich: Er besorgte neue

29 So in einer Art Autobiographie, in einem Artikel des *Völkischen Beobachters* (?) vom März 1935 (»Kammervirtuos Heinrich Scherrer 70 Jahre alt«) erschienen.

30 Dies und das folgende nach seinen Angaben: ibid.

31 Vgl. z. B. Ingrid Böhle, *Musikinstrumente im Zeichen der reformpädagogischen Bewegungen*, Diss. (maschinenschriftlich), Dortmund 1982, 69.

Literatur, arrangierte die Stücke für diese seltene Besetzung und war verantwortlich dafür, dass neben den Amateuren professionelle Musiker oder seine eigenen Schüler den Begleitungspart übernahmen. Ebenfalls auf ihn geht zurück, dass die Proben musikalisch geleitet wurden. Diese Bemühungen stärkten sicher die musikalischen Qualitäten des Blockflötenspieles.

Wichtig war aber auch der Einfluss der *Bogenhauser* auf Scherrer: Sie demonstrierten ihm, dass die für die spätere Jugendmusikbewegung so wichtige Hausmusik mit einfachen Instrumenten realisiert werden konnte[32]. Die Blockflöte bot durch die ihr zugeschriebene »Schlichtheit« und »Natürlichkeit« sowie durch ihr historisches Ambiente wichtige Eigenschaften, die später zugunsten ihrer Verwendung proklamiert wurden. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Scherrer eine der frühen Blockflötenschulen verfasste[33].

In der durch Scherrer eingeführten Besetzung und einem ähnlichen Repertoire wurde auch in der Folgezeit musiziert. Nur noch wenige erhaltene Dokumente geben über diese Zeit Auskunft, auch ist unbekannt, wie lange Scherrer die Obhut über die Kapelle hatte. 1949 berichtet sein »Nachfolger«, der ebenfalls professionelle Staatsopern-Klarinettist Josef Wagner, dass Scherrer bis zu seiner Pensionierung mit der Kapelle verbunden gewesen wäre[34]. Nach einiger Zeit wäre dann ihm, Wagner, über Vermittlung des Gitarristen Rentsch, einem Scherrer-Schüler, die »Führung« der Kapelle angetragen worden, was spätestens kurz nach dem Ende des ersten Weltkrieges gewesen sein muss[35].

Es sollte nicht vergessen werden, dass die Kapelle neben den wenigen hauptberuflichen Musikern, die beruflich allerdings andere Instrumente spielten, überwiegend aus Amateuren bestand. In der Regel stammten alle Mitspieler aus Bogenhausen und waren häufig bildende Künstler – daher der Name des Ensembles. Düll und Pezold waren Bildhauer, die gerade zwischen 1896 und 1899 das monumentale Friedensdenkmal mit dem Friedensengel in München ausgeführt hatten und sich nach diesem erfolgreichen Erstlingswerk über Aufträge keine Sorgen machen mussten[36]. Neben Düll und Pezold werden der Bildhauer Franz Mayer an der Bassflöte genannt, der Musiker Oskar Bedall am Trumscheit und nach dessen Wegzug aus München der Musiker Josef

32 Vgl. hierzu z. B. auch I. Böhle, op. cit., 69, und Richard Schaal, »Jugendmusik«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 7 (1958), 286–306, hier 287f.

33 Heinrich Scherrer, *Block-Flöten-Schule nach Art und Spielweise der alten Pfeifer*, Leipzig 1931. – Siehe Karl Ventzke, »Blockflöten-Schulwerke der 30er Jahre«, *Tibia* (1991), 378.

34 Dies in einem Brief vom 8. Oktober 1949 an Hermann Moeck, was eventuell 1916 gewesen sein könnte. Herrn Moeck herzlichen Dank für die Überlassung des Briefes. Vgl. auch H. Moeck, »Zur ›Nachgeschichte‹«, op. cit., 18, wo wesentliche Passagen abgedruckt sind.

35 Aus dieser Zeit datieren Notenumschriften bzw. Bearbeitungen von Wagner (1920/21).

36 Über die Vielzahl der folgenden Werke gibt neben einschlägigen Nachschlagewerken auch ein ausführlicher Beitrag von Philipp Halm in *Kunst und Handwerk* 62 (1911/12), 253–267, Auskunft.

Abbildung 5: Heinrich Düll mit der Elfenbein-Blockflöte von I. C. Denner und Georg Pezold mit einer »Schenk'schen Bogengitarre« (um 1935)

Horbelt[37]. Nach dem Tode Horbelts übernahm dessen Bruder Otto, ein Postoberinspektor, den Trumscheit-Part und behielt ihn bis zum Ende der Kapelle. Dr. Sigmund Aichinger, Steuerjurist einer grossen Bank und ein entfernter Verwandter Dülls, spielte wohl seit Beginn der zwanziger Jahre in der Nachfolge Mayers die Bassblockflöte. Der Hals-Nasen-Ohren-Arzt Dr. Hermann Rensch war schon zu Scherrers Zeiten als dessen Schüler in die Kapelle gekommen. Ein weiterer Verwandter Dülls, der Architekt Julius Selmayr spielte die

37 Laut der »Chronik«.

Tenorblockflöte. Insgesamt lässt sich eine äusserst geringe Fluktuation der Mitglieder feststellen, – es muss also Spass gemacht haben.

Die in der Regel eigens verabredeten Probenabende stellten den eigentlichen Zweck der *Bogenhauser* dar, Konzerte bildeten die Ausnahme. In den dreissiger Jahren waren etwa zweiwöchentliche Probenabende üblich, die in dem Haus der beiden Bildhauer in Bogenhausen abgehalten wurden. Es wird berichtet, dass diese »Musik-Abende« mit einem Nachmittagstee begannen, später dann zogen sich die Musizierenden in eines der Künstler-Ateliers zurück. Erhaltene, allerdings gestellte Photographien einer solchen Proben-Veranstaltung zeigen Humpen auf dem Tisch, was die ebenfalls berichtete Länge mancher dieser Zusammenkünfte erklären könnte[38]. Nach historischem Vorbild lagen die Stimmbücher auf dem Tisch, um die sich die Musiker gruppierten.

Abbildung 6: Eine gestellte Zusammenkunft im Atelier (v. l. n. r. Franz Düll, Julius Selmayr, Sigmund Aichinger, Otto Horbelt) (um 1935)

38 In dem bereits erwähnten Brief Wagners an Moeck heisst es: »Es waren unvergessene schöne Stunden im ›Atelier‹ bei Prof. Düll, allerdings manchmal ziemlich länglich und auch aufgeräumt.«

Ebenfalls bedeutsam für die *Bogenhauser* – und für die »strenge« Geschichte der historischen Musikpraxis vielleicht am interessantesten – war der zeitweilig engere Kontakt zu Christian Döbereiner (1874–1961). Döbereiner gründete 1905 mit Ernst Bodenstein die *Deutsche Vereinigung für Alte Musik* und bemühte sich vor allen Dingen um die Wiederbelebung des Gamben-Spiels[39]. Stolz war er auf seine »erstmaligen« Aufführungen alter Musik »in Originalbesetzung«. Dies hiess, dass er in kleiner Besetzung z. B. »Neukonstruktionen deutscher stilechter Cembali«[40] oder eben Gamben verwendete[41]; für das 2. oder 4. *Brandenburgische Konzert* wurden jedoch moderne Querflöten anstelle der original geforderten Blockflöten benutzt.

Eine herausragende Besonderheit stellt daher die Aufführung des Vorspiels des *Actus tragicus* (BWV 106) von J. S. Bach mit Blockflöten und Gamben anlässlich des Kammermusik-Konzertes des *Münchner Bach-Festes* am 20. September 1925 dar; Heinrich Düll und Georg Pezold spielten dabei den Blockflöten-Part[42]. Im Rahmen dieses *Bach-Festes* kamen die *Bogenhauser* auch gemeinsam zum Einsatz im Kammermusik-Konzert am 21. September mit J. Ph. Kriegers *Lustiger Feldmusik*, einem »Hit« der *Bogenhauser*, der sich in ihren Konzertprogrammen sehr häufig nachweisen lässt. Als einmalige Ausnahme musste für diesen Auftritt ein den *Bogenhausern* sonst nicht verbundener Musiker namens Anton Walch engagiert werden[43].

Die zu diesem *Bach-Fest* vergleichsweise zahlreich überlieferten Konzertbesprechungen geben einen Einblick in die Rezeption der *Bogenhauser*, die von der Vereinnahmung für die »richtige Bachpflege« bis zur Beschreibung als »kurios« reichte. So bemerkte der bekannte Kritiker Alexander Berrsche über die »Schnabelflöten« im *Actus Tragicus*: »... und auch das paßte in die richtige Bachpflege, die alle Deutschen und besonders alle irgendwie Musikbeflissenen zu Brüdern macht«[44]. In der *Essener Volkszeitung* hiess es: »Einen ganz seltenen Genuß bot das Vorspiel zur Kantate ... für zwei Flûtes à bec ... Ihr Klang gemahnt an die Hirtenflöte, und sie sind keinesfalls durch die heute üblichen Querflöten zu ersetzen.«[45] Weiter hiess es: »Ein Kuriosum bildeten einige Stücke aus der ›Lustigen Feldmusik‹ ... Durch den bukolischen Dolce-Klang

39 Er bezeichnete sich selbst als Nachfolger von Karl Friedrich Abel. – Siehe Christian Döbereiner, *50 Jahre Alte Musik*, München 1955, 8.

40 Ibid., 7. – Es handelte sich hierbei um Cembali des Münchners Karl Maendler-Schramm.

41 Ibid., 10.

42 Elisabeth Kluge und Döbereiner selbst spielten die Gamben. Siehe dazu das *Fest- und Programmbuch des Bach-Fests*, op. cit.

43 Dies geht aus der Schlussabrechnung zu diesem finanziell erfolglosen Konzert im Nachlass Döbereiner hervor (*Bayerische Staatsbibliothek München*, Ana 344, II, C); eine Begründung für diesen Ersatz gibt es aber nicht.

44 *Münchner Zeitung* vom 24. 9. 1925.

45 Wilhelm Gutknecht in einem Artikel ohne nähere Angaben (im Nachlass Döbereiner).

der alten Instrumente noch besonders reizvollen, ... famos geblasenen 5 kleinen Stücklein weckten höchstes Vergnügen.«[46] In diesen und ähnlichen Berichten wird meist einzig von der faszinierenden Wirkung der Instrumente berichtet, sowohl der ihres Klanges als auch der ihrer Fremdheit. Und vor allem diesem Instrumentarium ist es zu verdanken, dass die *Bogenhauser* »schon berechtigtes Aufsehen in der Münchner Musikwelt« erregten[47].

Die *Bogenhauser* spielten zwar nicht häufig, aber doch regelmässig in der Öffentlichkeit. Da sich dieses Ensemble aus reiner Liebhaberei ohne jede kommerzielle Absicht zusammengefunden hatte, finden sich viele Auftritte bei Wohltätigkeitsveranstaltungen. Hinzu kamen Rundfunkübertragungen oder etwa ein Konzert anlässlich eines Empfanges der Stadt München für die Londoner Philharmoniker im November 1936[48]. Zufälligerweise existiert hierüber ein »Ohrenzeugen«-Bericht: »I remember them well, playing in costume at a reception given in Munich for the London Philharmonic Orchestra in the old Rathaus in 1938 [sic!] ; they sounded splendid, with the tromba marina, played as in the photograph, serving most effectively as an 8-foot bass.«[49]

Selten wurde in historischen Kostümen aufgetreten, und wenn, dann nie auf Betreiben der *Bogenhauser* selbst. Aber hier gilt wohl auch das in anderem Zusammenhang formulierte Anliegen Döbereiners, der diese kostümierten Auftritte »nicht als musikalische Kuriosität, auch nicht als lehrreiche und interessante, praktische musikgeschichtliche Demonstration verstanden wissen (wollte), sondern in erster Linie als Offenbarung des künstlerischen Geistes der Verhangenheit«[50].

Das Ensemble endete etwa mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges[51], eine Vielzahl von Gründen lassen sich hierfür ausmachen; – zudem war es nicht mehr die Zeit für geselliges Musizieren. Die Mitspieler waren inzwischen in hohem Alter (Düll und Pezold deutlich über 70 Jahre!), an eine gezielte Verjüngung der Kapelle war nie gedacht worden, obwohl z. B. die Söhne Dülls in den letzten Jahren mitspielten. Zudem wird berichtet, dass gerade Pezold und im besonderen Masse Düll verschlossen und menschenscheu waren; – Versuche der Söhne Dülls oder auch von Aichinger, die Kapelle durch neue

46 *Münchner Neueste Nachrichten* vom 24. März 1926.

47 *Bayerische Staatszeitung* vom 22. März 1926.

48 Ausweislich eines Dankesschreiben des damaligen Oberbürgermeisters wurden die *Bogenhauser* mit einem Weingeschenk »entlohnt«.

49 Der Herausgeber von *Early Music* konnte sich anlässlich des Beitrages von Phillip T. Young an diesen Auftritt erinnern und fügte ein »Editor's note« ein; – siehe P. T. Young, »Some Further Instruments«, op. cit., 82.

50 Hier zitiert nach Klaus Peter Richter, »Zwischen Historismus, Fin de siècle und Neobarock – Zur Aufführung älterer Musik«, *Die Münchner Philharmoniker von der Gründung bis heute*, München 1985 (Regina Schmoll gen. Eisenwerth hrsg.), 144–156, hier 151.

51 Das letzte bekannte und datierbare Konzert fand im April 1939 statt.

Mitglieder lebendig zu erhalten bzw. nach dem Kriege wiederzuerwecken, mussten u. a. auch daran scheitern. 1943 verstarb Georg Pezold, während des Krieges auch der Trumscheit-Spieler Otto Horbelt.

Das Bogenhauser Haus wurde 1944 von Bomben getroffen. Die wichtigsten Instrumente konnten gesichert werden, doch sind in und nach dem Kriege einige Instrumente abhanden gekommen. Hier schliesst sich die aktive Geschichte der *Bogenhauser Künstlerkapelle*.

Es stellt sich noch die Frage nach der Wirkung und damit auch der Bedeutung dieser privaten Musizier-Vereinigung. Der Zweck der *Bogenhauser* bestand im Musiziererlebnis der Mitwirkenden selbst und erreichte nur über die vergleichsweise seltenen Konzerte auch einen grösseren Kreis: dabei ging es ihnen aber nie um eine »Missionierung« des Musiklebens, nur das Musikleben verlangte hin und wieder nach diesem Vergnügen.

Im Zusammenhang mit einer Wirkung ist der bedeutende Einfluss auf Heinrich Scherrer und damit indirekt die deutsche Volksliedbewegung zu nennen. Die zeitweise Verbindung mit Christian Döbereiner, der allerdings mit ihrem wenig ehrgeizigen Musizierverständnis wenig anfangen konnte, hinterliess bei ihm bleibenden Eindruck in seinen Ansichten über die Blockflöte, deren Klangfarbe er als »eigenartig, dunkel, verschleiert« charakterisierte[52]. Der Stimmton der von den *Bogenhausern* gespielten Blockflöten wurde von Döbereiner generell als Muster für den »alten deutschen A-Kammerton (einen halben Ton unter Normal-A mit 435 Doppelschlägen)« genommen: »In guten Zustand erhalten gebliebene Holzblasinstrumente von J. Chr. Denner (gest. 1707 in Nürnberg) und anderen geben tönenden Beweis davon.«[53] Tatsächlich stehen einige der Bogenhauser Instrumente auf dieser Stimmtonhöhe (a^1 = 410 Hz).

Wegen dieses festen und im 20. Jahrhundert ungebräuchlichen Stimmtones blieben die Möglichkeiten der *Bogenhauser* zum Zusammenspiel mit anderen Musikern eingeschränkt. Ein weiteres Problem stellte die nicht gleichschwebend temperierte Stimmung dar. Während übereinstimmend von der Reinheit der Stimmung der *Bogenhauser* berichtet wird, formulierte Döbereiner: »... einige Töne klingen dadurch [nur sieben Grifflöcher und fehlende »Hilfsklappen«] nicht ganz rein, wodurch es im alten Flötenensemble nicht ganz leicht ist, stets die ›temperierte‹ Stimmung zu erlangen« [54]. Er regte daher bereits 1925 einen neuen Blockflötenbau an: »Es wäre wünschenswert wenn unsere

52 C. Döbereiner im *Fest- und Programmbuch*, op. cit., 19.

53 Für beide Zitate C. Döbereiner, *Zur Renaissance Alter Musik* (Abhandlungen über alte Musikpraxis), Berlin 1950, 75 f.; ähnlich auch in seinen Schriften *50 Jahre*, op. cit., 11, und »Über die Viola da Gamba und die Wiederbelebung alter Musik auf alten Instrumenten«, *Zeitschrift für Musik* 10 (1940), 602–606, hier 603.

54 C. Döbereiner im *Fest- und Programmbuch*, op. cit., 19.

Musikinstrumentenfabrikanten den Bau neuer, verbesserter Schnabelflöten aufgreifen würden, damit auch Musiker von Beruf sich mit deren Spiel befassen könnten ...«[55].

Der Konflikt zwischen historischer Temperatur und modernem Verständnis von Stimmung darf nicht mit den späteren Problemen der modernen Blockflöte verwechselt werden, wie dies drastisch Wilhelm Dupont 1935 ausdrückt: »... finden wir uns doch auch heute wieder z. B. mit dem schwer vermeidlichen Verstimmtsein der Blockflöte ab und manche glauben sogar, dies gehöre zur historisch treuen Wiedergabe alter Musik«[56].

III. »(Die) Lieder ... sind fast alle aus alter Zeit, doch gerade dem echten Musikfreund ein wahres Labsal, eine Erquickung in der Wüstenei der Atonalität.«[57]

Es ist schwierig, das musikalische Repertoire der *Bogenhauser* während der gut fünfzig Jahre ihres Bestehens zu rekonstruieren, da sich verständlicherweise nur die letzte benutzte Repertoireversion erhalten hat. Aus dem Notenmaterial lässt sich allerdings schliessen, dass zur Zeit Weigands neben den oben bereits erwähnten Opernbearbeitungen für zwei Flöten hauptsächlich (alpenländische) Volksmusik gespielt wurde.

In einem erhaltenen Notenheft (Katalog-Nr. D), das sich Georg Pezold zu seinem eigenen Gebrauch wohl um die Jahrhundertwende anlegte, finden sich – neben wiederum Operetten- und Opernmelodien von u. a. Kallenbach und Franz v. Suppé – mehrere »Weigand-Ländler« und für Blockflöten so wenig typische Musik wie der *Pariser Einzug Marsch 1871* und der *Tölzer Schützen-Marsch*. Vielleicht standen als Vorbild zu diesem Notenheft neben der bereits genannten *Sammlung der neuesten Opern Arien* (Katalog-Nr. A 1 + 2) auch zwei handschriftliche Notenhefte (Katalog-Nr. B 1 + 2), die über das volkstümliche Repertoire hinaus schwer identifizierbare Menuette, »Andante«, Divertimenti und eine Vielzahl von Volksliedern enthält[58].

Weiteres Notenmaterial wurde über die Eltern von Georg Pezold in Zwikkau besorgt. Dabei muss es sich hauptsächlich um Ländler (»Ländler gefallen hier am besten, da wird darnach schuhplattelt«[59]), Märsche und »noch mehr derartige Sachen« gehandelt haben.

55 Ibid., 20. – Die Musikinstrumentenfabrikanten zogen hieraus allerdings den Schluss, einfachere anstelle von »verbesserten« Blockflöten zu bauen, was einen gegenteiligen Effekt zur Folge hatte.

56 Wilhelm Dupont, *Geschichte der musikalischen Temperatur*, Diss. Erlangen 1933, Nördlingen 1935, 44.

57 L. Lorme, »Bogenhauser Musik«, op. cit., 119.

58 Z. B. *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern, Singet dem Herrn* und *Nun ruhen alle Wälder*.

59 Brief vom 15. Februar 1888 von G. Pezold an seine Eltern (Privatbesitz).

Durch Heinrich Scherrer kam zu diesem Repertoire (dann allerdings für eine grössere Besetzung arrangiert) andere Musik dazu, wie sie sich vor allem über die erhaltenen Programme nachweisen lässt. Scherrer brachte neben seinen wiederentdeckten Volksliedern »alte Musik« ein, die er auch anderenorts verwendete. So finden sich einige der Stücke der *Bogenhauser* auch in Scherrers *Deutschen Volksliedern zu Gitarre*[60], *Deutschen Soldatenlieder*[61] und dem von ihm für Gitarre herausgegebenen *Da un Codice del Cinquecento von Oscar Chilesotti*[62]. Scherrers Praxis der Mehrfachverwendung zeigen auch Autographe im Nachlass von Scherrer: Dort finden sich mehrere Stücke der *Bogenhauser*, eingerichtet für die Besetzung eines Gitarrenorchesters[63]. Mehrere Blätter der später zu besprechenden »Stimmbücher« der Kapelle tragen den Zusatz »bearbeitet von Scherrer«. Dies gilt z. B. für die *Nordischen Weisen* (C Nr. 48), von denen sich auch eine Fassung Scherrers für »2 Mandolinen, 1 Mandola und 1 Guitarre« in der Paukenstimme erhalten hat.

Ein typisches Konzertprogramm der *Bogenhauser* konnte um 1900 folgendermassen aussehen[64]: Zu Beginn der »Präsentir-Marsch von König Friedrich Wilhelm III.«, gefolgt von einem Menuett unbekannter Herkunft, beide Stücke in »grosser Besetzung« mit vier Blockflöten, Trumscheit, Gitarre und Pauken. Der Mittelteil umfasste das *Ave Maria* von Arcadelt für vier Blockflöten sowie ein Rondo von W. A. Mozart für drei Blockflöten. Den Schluss bildete eine Polonaise von Pleyel und als abschliessender »Reisser« der *York'sche Reitermarsch* von Beethoven, beides wieder in grosser Besetzung.

Als Josef Wagner die Leitung des Ensembles übernahm, investierte er viel Zeit und Arbeit in die Revision der Noten. Es ist nicht festzustellen, in welchem Masse er dabei vorliegende Musik nur neu abschrieb oder aber auch bearbeitete bzw. ob er sogar eigenständige Bearbeitungen neuer Stücke erstellte. Der wohl früheste Nachweis seiner Tätigkeit ist die Einrichtung einer *Chaconne* von Auguste Durand (C Nr. 49), die um 1920 anzusetzen ist. Die späteste datierte Bearbeitung (1934) galt zwei Altdeutschen Tänzen (C ohne Nr.), die bereits in einer heute noch erhaltenen Fassung von Döbereiner vorlagen. Die oben genannten Bearbeitungen Döbereiners sind 1920 und 1921 datiert (C Nr. I und II), die übrigen sind ohne Datum überliefert.

60 München 1905; – z. B. *Es ist ein Ros' entsprungen* nach dem Praetorius-Satz in der 4. Folge, Bd. VI, entspricht dem Bogenhauser C Nr. 32 b.

61 Leipzig 1914; – z. B. der Marsch *Prinz Eugen* auf Seite 123 taucht neben den *Deutschen Volksliedern* (2. Folge, Bd. II) auch bei den *Bogenhausern* (C ohne Nr.) auf.

62 Leipzig o. J.; – z. B. eine »Courante (Nr. 77)« im 3. Heft entspricht dem Bogenhauser Stück C Nr. 39.

63 Z. B. *Ein gut Stück* (C 18) für 3 Mandolinen, Mandola und Gitarre oder den *Torgauer Marsch* (C 20a) für Terz-, zwei Prim- und eine Bassgitarre. Dieser Nachlass befindet sich im Besitz der Gemeinde D-8081 Schöngeising, dem letzten Wohnort Scherrers.

64 Entspricht hier z. B. dem ersten nachweisbaren Konzert vom 12. März 1899.

Spätestens um 1920 gab es einzelne Stimmbücher, die für jedes Instrument alle Stücke enthielten[65]. Vorne im Stimmbuch liegt ein blaues Notenheft, dahinter sind einzelne Notenblätter doppelblattweise zusammengeheftet und durchnumeriert.

In dem blauen Heft finden sich z. B. die zwei Döbereiner-Bearbeitungen (C Nr. I + II) *Der Kuckuck und die Wachtel* aus einem Trio für Gambe, Violine und Cello von Giuseppo B. Zycka (d. Ä.?) und *Die Schlacht* von Johann Kaspar Kerll (1627–1693). Neben Bearbeitungen Josef Wagners von »echter alter Musik«, wie z. B. Stücken von Buononcini de Modena (1672–1764), Jean-Marie Leclair (1697–1764), A. Corelli, Jacques Aubert (1689–1753) und W. A. Mozart, steht aber auch ein Concert-Ländler (*Ein Abend auf dem Priesberg*

Abbildung 7: Die Stimmbücher der *Bogenhauser*

65 Katalog-Nr. C I-VI: I – Flauto I; II – Flauto II; III – Flauto III; IV – Flauto basso; V – Trumscheit; VI – Pauken. Das Gitarrenbuch fehlt leider und konnte bislang nicht aufgefunden werden. Da aber in der Paukenstimme hauptsächlich Partituren liegen, lässt sich diese Begleitung weitgehend rekonstruieren.

– »Lieblingsstück des Prinzregenten Luitpold von Bayern«) »mit leiser Kuhschellenbegleitung«.

Die eingehefteten Notenblätter der Stimmbücher umfassen knapp 60 Nummern unterschiedlichster Musik. Im folgenden möchte ich versuchen, eine chronologische Übersicht über dieses häufig genutzte Repertoire zu geben[66], einerseits um die musikalisch-stilistische Bandbreite der *Bogenhauser* zu verdeutlichen, andererseits aber auch um zu zeigen, welche Unbekümmertheit dieses Ensemble gegenüber alter Musik hatte.

Neben dem »Alten Berner-Marsch (Kriegsmarsch des 14. Jahrhunderts)« (Nr. 19b) stammt die früheste Musik aus dem 16 Jahrhundert. Meist handelt es sich um Umschriften aus Orgel- oder Lauten-Tabulaturen, wie z. B. dem *Hirtentanz* aus der *Orgel oder Instrument Tabulatur* von Elias Nikolaus Ammerbach (erschienen Leipzig 1571) oder dem *Alten Muskateller Lied* aus *Philippi Hainhoferi Lautenbücher* (1603) oder Stücken Neusiedlers wie dem *Fuggerin-Dantz* (Nr. 37). Aus einer italienischen Lautentabulatur stammt die oben erwähnte Courante (Nr. 39), einige nicht näher bezeichnete Tänze sind den *Opera nova de balli* (Venedig 1553) von Francesco Bendusi entnommen (Nr. 44).

Aus dem 17. Jahrhundert datieren *Altdeutsche Tänze nach einem Original Gambenstück* eines unbekannten Autors[67], die in Arrangements von Döbereiner wie Wagner erhalten sind. J. Ph. Kriegers *Lustige Feldmusik* wurde ebenso in Besetzung für Blockflöten gespielt wie Praetorius-Sätze von Weihnachtsliedern (Nr. 32b), J. J. Schütz-Sätze von Kirchenliedern (Nr. 31) und ein bislang nicht näher identifiziertes »Carillon von Couperin« (Nr. 33).

J. S. Bach ist u. a. mit einer Sarabande vertreten (Nr. 57), G. F. Händel mit seinem berühmten *Largo* (Nr. 56), G. Ph. Telemann mit einigen Sätzen aus Quartetten und der *Tafelmusik*. Weniger bekannte Komponisten sind Attilio Ariosti (1666–1729) mit einer »Sonate in D« (Nr. 53) und J. Schöffelhut (= Scheiffelhut).

Interessant und gemessen an heutigen Hörgewohnheiten kurios wird es dann für die jüngere Musik – man denke immer an die Besetzung von vier Blockflöten, Trumscheit, Pauken und Gitarre!

Ist vielleicht das Andante aus der *G-Dur-Symphonie* »mit dem Paukenschlag« von J. Haydn (Nr. 54) auch von heutigen Blockflötenensembles bekannt, stellen Bearbeitungen von Arien aus Mozart- und Gluckopern, ein Menuett (o. Nr.) von G. Bizet aus seiner Oper *L'Arlésienne* (1872) oder eine Polonaise

66 Dies geht daraus hervor, dass sich in den Stimmbüchern einige handschriftliche Programmfolgen (z. T. mit Angabe der jeweiligen Spieldauer) gefunden haben, die nur dieses Repertoire berücksichtigen.

67 Mit dem Zusatz: »Original in der Bibliothek zu Cassel, mus. fl. 35«.

(Nr. 8) von Ignaz Joseph Pleyel doch eine bemerkenswerte Repertoire-Erweiterung dar. Gleiches gilt für den *Trauermarsch* von F. Chopin.

Einen wichtigen Platz nimmt Unterhaltungsmusik des 19 Jahrhunderts ein: Neben einer Vielzahl von Märschen (*Cäcilien* von Benjamin Bilse, *Coburger*, *Erchinger Jagd-Marsch*, *Hohenfriedberger*, *Torgauer* etc.) und alpenländischen Volksliedern (*Schnadahüpfle*, *Wann i a Musi hör*, *D' Freud auf der Alm* etc.) gehören dazu z. B. *Die Klänge aus Heimath* (Nr. 10) von Joseph Gungl (1809–1889) oder die »Amalien-Polka, von der Familie Reitzensteiner mit dem größten Beifall aufgeführt« (Nr. 4), wie es in den Noten heisst. Interessant ist als seltenes Beispiel »moderner« Musik ein Rigaudon aus der *Suite op. 204* von Joachim Raff (1822–1882), welches allerdings auf einer Melodie des 16. Jahrhunderts basiert.

Alle vier Blockflöten sind unterschiedslos in einer Art transponierender Griffnotation aufgezeichnet: im »Violinschlüssel« (g2-Schlüssel) mit tiefstem notierten Ton c^1, der je nach Instrumentenlage für ein klingendes c (Tenor) oder f (Alt und Bass) steht. Es ist erstaunlich, welche Anforderungen an die Instrumente gestellt werden: Von dem »Flauto primo« werden zwei Oktaven und eine Terz Umfang erwartet[68], wobei besonders in der obersten Lage Chromatik nicht selten vorkommt. Für die zweite Flöte gilt derselbe Umfang, allerdings mit einer Führung der Stimme häufiger in der unteren Lage. Die Stimme der Tenorflöte beansprucht immerhin noch zwei Oktaven, nur eine Sekunde weniger die der Bassblockflöte. Da zudem fast alle möglichen Halbtöne in diesem Umfang verlangt werden, lässt diese chromatische Skala auf eine bemerkenswerte Beweglichkeit der diatonischen Instrumente und der Spieler schliessen.

Fraglich bleibt, wie es zu dieser Notationsweise kam – ein zeitgenössisches Vorbild für Blockflötennotation gab es damals nicht und ein historisches wurde offensichtlich nicht benutzt. Sie lässt sich nur von einem C-Instrument abgeleitet denken, vermischt mit einer z. B. bei Klarinetten üblichen Praxis transponierender Griffnotation.

Die Notation und Spielweise der in C und G gestimmten Pauke orientiert sich am üblichen. Für das fremdartige Trumscheit fanden die *Bogenhauser* eine eigene Lösung: Die Spielweise orientiert sich am Kontrabass; notiert wurde die Stimme im Basschlüssel (f4-Schlüssel) mit dem Umfang F_1 bis c^1.

Insgesamt ergibt sich also ein recht buntes Bild von der gespielten Musik, das doch neugierig auf eine klangliche Rekonstruktion in dieser Besetzung macht.

68 Notiertes c^1 bis e^3, entspricht einem klingenden f^1 bis a^3! Dies war auch in der Blütezeit des Instrumentes der maximal geforderte Umfang.

IV. »Meine Bogenhauser Künstler-Freunde, welche eine bedeutende Sammlung alter Instrumente besitzen ...«[69]

Als letzter Komplex soll das von den *Bogenhausern* verwendete Instrumentarium in einer knappen Übersicht vorgestellt werden[70]. Darüberhinaus haben sich noch weitere Holzblasinstrumente erhalten, die nicht musikalisch genutzt wurden und z. B. dem historischen Ambiente dienten. Ihr Platz fand sich an den Wänden des Musizierraumes, übrigens mit einer barocken Wandverkleidung aus einem Südtiroler Kloster, die Düll und Pezold auf einer Künstlerwanderung nach Venedig vor dem Verfeuern retten konnten.

Ausser den im Anhang 2 aufgeführten Holzblasinstrumenten haben sich leider keine weiteren Instrumente erhalten. Zu diesen Verlusten gehören eine Trompete »aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges«, eine engmensurierte Posaune und eine Ophikleïde. Eine Harfe, welche vielleicht in der »Gründungszeit« der Kapelle anstelle der später üblichen Gitarre verwendet wurde, ist ebenfalls verloren. Zwei alte Kesselpauken mit Spannreifen verbrannten während eines Bombenangriffes in der Bogenhauser St. Georg-Kirche. Auch die übrigen nicht erhaltenen Instrumente – darunter ein Dulzian, ein Trumscheit[71], Lauten- und Gitarreninstrumente – hatten ein schlechtes Schicksal. Als das Düll'sche Haus 1944 ebenfalls bei einem Bombenangriff getroffen wurde, konnten nur die wichtigsten (und kleinsten!) Instrumente gerettet werden. Alle anderen mussten im schlecht gesicherten Keller des Hauses notgelagert werden und gingen teils wegen schlechter Lagerbedingungen, teils wegen Diebstahl verloren. Glücklicher sieht das Schicksal der Holzblasinstrumente aus, die sich, wenn nicht vollständig, so doch zum allergrössten Teil erhalten haben.

Der jeweilige Erwerb der Instrumente ist nurmehr schwer zu rekonstruieren. Wie bereits oben geschildert, stammten die ersten Instrumente aus dem Besitz Konrad Weigands. Zu diesen gehörten neben einigen Nürnberger Blockflöten sicher die drei Oboen (Nr. 27, 29 a und b), die seinen Namenszug als Besitzerzeichen tragen.

Weitere Blockflöten stammen von der *Auer Dult* (einem berühmten Münchner Jahrmarkt), wie die Blockflöte auf c^1 von Jacob Denner (Nr. 35), oder aus

69 Heinrich Scherrer im Programm zum *Historischen Instrumental-Concert* vom 6. Oktober 1902 in München.

70 Für weitere Informationen soll hier nochmals auf den beschreibenden Katalog dieser Instrumente verwiesen werden, der in Vorbereitung ist und über das *Germanische Nationalmuseum* in Nürnberg wird bezogen werden können.

71 Das zum Musizieren verwendete Trumscheit war ein Nachbau der beiden Bildhauer Düll und Pezold; das als »original« bezeichnete, ursprünglich vorhandene Instrument hielt der Beanspruchung nicht stand und musste ersetzt werden.

dem Antiquitätenhandel, wie die beiden Elfenbein-Blockflöten (Nr. 1a und b). Eine Blockflöte, »die aus Buchsbaum«, wurde in Tutzing bei einem Maurer entdeckt[72].

Auch lassen sich Kontakte zwischen den an alten Musikinstrumenten Interessierten zum Zwecke des Instrumentenerwerbes und -tausches nachweisen. Die Beziehung zwischen den *Bogenhausern* und den bedeutenden Nürnberger Sammlern Hans und Ulrich Rück belegt ein kurzer Briefwechsel im »Rück-Archiv« des *Germanischen Nationalmuseums*[73]. Sigmund Aichinger hatte im September 1930 die *Musikhistorische Sammlung Rück* in Nürnberg besucht und dort eine Bassblockflöte gefunden, die in der Stimmtonhöhe zu den übrigen Bogenhausern Instrumenten gepasst hätte. Er wandte sich bald darauf schriftlich an Rück, um diese Blockflöte zu kaufen oder gegen ein Instrument aus eigenem Besitz einzutauschen. Leider lässt sich nicht mehr feststellen, um welche Instrumente es sich dabei in den beiden Sammlungen gehandelt haben könnte und ob vielleicht tatsächlich ein Tausch zustande kam[74]. Ein weiterer beabsichtigter Tausch der beiden elfenbeinernen Sopran-Blockflöten (Nr. 1a und b) gegen eine Tenor-Blockflöte aus dem *Deutschen Museum* in München kam ebenfalls nicht zustande. Die beiden Bogenhauser Instrumente hatten den Nachteil: »Stimmen net z'samm und tuan falsch«, das einzutauschende Instrument »tat« aber ebenfalls nicht und entsprach somit nicht den Erwartungen, die die bereits vorhandenen Blockflöten geweckt hatten.

Schwierig ist es, hier aus dem grossen Bestand hervorragender Instrumente einige wenige herauszugreifen; ein Blick in die Übersicht genügt, um die Vielzahl der Besonderheiten darin zu erkennen. So fallen die vier seltenen Paare von zusammengehörigen Instrumenten auf, die auch zur Untersuchung der Frage dienen können, inwieweit bei einer vom Hersteller beabsichtigten Paarbildung mit unterschiedlich disponierten Instrumenten operiert wurde[75]:

zwei unsignierte Sopran-Blockflöten (Nr. 1 a–c) aus Elfenbein im originalen Etui, vermutlich Nürnberger Provenienz;

72 Bericht in der *Bayerischen Staatszeitung und Bayerischer Staatsanzeiger* vom 12. 1. 1927. Um 1925 sollen es »ungefähr zwanzig Stück« gewesen sein (L. Lorme, »Bogenhauser Musik«, op. cit., 118).

73 Deren grosse Sammlung kam 1962 samt umfangreichen Dokumenten über die Erwerbsgeschichte in das *Germanische Nationalmuseum*. Eine wünschenswerte Auswertung dieses Materiales würde ebenfalls zur Erhellung der Geschichte der Wiederbegegnung mit originalen Instrumenten und alter Musik beitragen.

74 Im Bogenhauser Bestand könnte es sich um das Instrument Nr. 36 handeln.

75 Diese Frage stellte bereits Manfred Hermann Schmid in seinem Michaelsteiner Symposium-Beitrag: »Die Blockflöten des Musikinstrumentenmuseums München«, *Bericht über das VI. Symposium zu Fragen des Instrumentenbaus, Michaelstein November 1985*, Michaelstein 1986, 18–39, hier 33.

zwei Alt-Blockflöten (Nr. 2b,c und 32) von Peter Bressan (1663–1731), ebenfalls im originalen Etui;

zwei Bass-Blockflöten (Nr. 14 a und b) von Johann Christoph Denner (1655–1707)[76];

zwei Oboen d'amore (Nr. 29a und b) von Jacob Denner (1681–1735).

Letztere Instrumente sind überdies eine Rarität, da sich nur noch eine weitere Oboe dieser Stimmlage von J. Denner erhalten hat[77]. Dass Jacob Denner von seinen Zeitgenossen gerade als »welt-berühmter Musicus ... absonderlich in der Hautbois, welche er nach aller virtuosen Beifall so trefflich exerciret, daß niemalen seines gleichen in Nürnberg gehört wurde« geschätzt wurde, macht sie zusätzlich interessant.

Weitere Raritäten stellen auch die zweite bislang bekannt gewordene Oboe von Johann Wilhelm (I) Oberlender (Nr. 27), die beiden Oboen d'amore in einem äusserst guten Erhaltungszustand und die ebenfalls sehr seltene Tenor-Blockflöte von Jacob Denner (Nr. 35) dar.

Noch spektakulärer ist vielleicht die elfenbeinerne Alt-Blockflöte von Johann Christoph Denner mit doppelten Tonlöchern für das sechste und siebte Griffloch (Nr. 2a). Diese Doppelung der unteren Grifflöcher für eine bequemere Erzielung der Alteration der untersten beiden Töne ist an modernen Blockflöten üblich, hingegen an historischen Instrumenten fast völlig unbekannt[78]. Deutlich werden hier die wechselseitigen Einflüsse zwischen den Holzblasinstrumentengattungen, da z. B. barocke Oboen oder auch das berühmte Denner-Chalumeau[79] eine Tonlochdoppelung aufweisen.

Bemerkenswert, auch im Vergleich mit den bereits erwähnten Prachtinstrumenten, ist eine unscheinbare Blockflöte (Nr. 34), gefertigt von dem Münchner Holzblasinstrumentenmacher Gottlieb Gerlach (1856–1909)[80]. Da sie in enger Beziehung zu den *Bogenhausern* und dem Thema der Wiederentdeckung alter Musik und alter Instrumente steht, möchte ich etwas ausführlicher auf dieses Instrument eingehen.

76 Trotz der berechtigten Zweifel, die Signatur »I. C. DENNER« nur dem Hersteller Johann Christoph Denner zuzuordnen, soll hier diese bislang übliche Zuschreibung beibehalten werden; – zur Problematik siehe Martin Kirnbauer, »Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger ›Holzblasinstrumentenmacher‹ des 17. und 18. Jahrhunderts«, *Tibia* (1992), 9–20.

77 *Cincinnati Art Museum*, Inv.-Nr. 1919.265. – Vgl. Paul Hailperin, »Three Oboes d'Amore from the Time of Bach«, *The Galpin Society Journal* 28 (1975), 26–36.

78 Bekannt sind nur wenige Flöten von Bressan wie einige der »Chester-Flöten« (im *Grosvenor Museum* in Chester) und eine Alt-Blockflöte im *Kunsthistorischen Museum* Wien (Inv.-Nr. C. 166), diese allerdings mit Doppelung des 3., 6. und 7. Griffloches, also in deutlicher Analogie zur Oboe.

79 *Bayerisches Nationalmuseum*, Inv.-Nr. 136 Mu.

80 Dieser gelernte Drechsler arbeitete in Werkstattgemeinschaft mit Osterried und war vor allen Dingen auf Klarinetten spezialisiert. Biographische Angaben nach Will Jansen, *The Bassoon – Its History, Construction, Makers, Players and Music*, Buren 1978, hier Bd. 1, 377f.

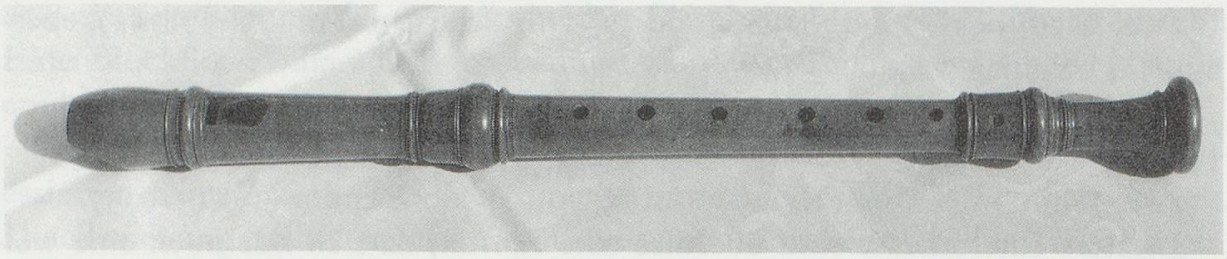


Abbildung 8: Der wohl früheste Kopierversuch einer barocken Blockflöte, von Gottlieb Gerlach vor 1909 angefertigt (Nr. 34)

Das Instrument ist der offensichtliche Versuch, eine der bei den *Bogenhausern* vorhandenen Blockflöten von J. Denner nachzubauen. Es wurde von Gerlach aber nicht nur die äussere Form kopiert, sondern auch wichtigere Merkmale wie der gebogene Windkanal und das Fenster. Allerdings zeigt die Flöte auch, woran es selbst einem ausgezeichneten Holzblasinstrumentenmacher wie Gerlach mangelte: Um das Instrument zu stimmen, versuchte er sich zwar im Unterschneiden der Tonlöcher, regulierte die Stimmung ansonsten aber in moderner Manier über die reale Grösse der Tonlöcher. Die Kenntnis um die Tonlochunterschneidung ist wie andere jahrhundertlang geübte Techniken im Laufe des 19. Jahrhunderts mit dem Aufkommen von Holzblasinstrumenten anderer Technologie verloren gegangen. Diese Blockflöte funktioniert daher nur bedingt und hält einem Vergleich mit den originalen Vorbildern keinesfalls stand.

Obwohl also nur der gescheiterter Versuch einer Kopie konstatiert werden kann, stellt es den bislang frühesten bekannten Versuch einer Blockflötenkopie – vor 1909! – dar, lässt man die anders begründeten Nachbauten von Victor-Charles Mahillon (1841–1924) ausser acht.

Dolmetsch, der wohl am erfolgreichsten Blockflöten nachbaute, begann seinen Blockflötenbau erst 1919, nachdem seine originalen Instrumente auf einem Londoner Bahnhof vergessen wurden und er sich Ersatz schaffen musste[81].

Anfang der zwanziger Jahre versuchte sich in Deutschland die Ludwigsburger »Orgelbauanstalt E. F. Walcker und Co.« im Auftrage W. Gurlitts an Kopien von Instrumenten aus dem *Germanischen Nationalmuseum* in Nürnberg[82]. Vorlage war dabei ein Satz von frühbarocken Blockflöten H. F. Kinseckers, der in der Folge nochmals 1922, diesmal im Auftrage des Musikwisenschaftlers

81 So wird es erzählt (siehe M. Campbell, *Dolmetsch*, op. cit., 208 f.); allerdings stellen die frühen Dolmetsch-Flöten bautechnisch vielmehr einen Kompromiss aus Funktionstüchtigkeit einerseits und Nachbau im weitesten Sinne andererseits dar. Dass der umtriebige Dolmetsch auch einmal Blockflöten herstellen würde, wäre auch ohne diesen »Verlust« zu erwarten gewesen.

82 Inv.-Nr. MI 98–104. H. Moeck, »Zur ›Nachgeschichte‹«, op. cit., 19 f., und auch L. Rummel, *Zur Wiederbelebung*, op. cit., 15.

Werner Danckert, durch den Nürnberger Instrumentenbauer Georg Graessel nachgebaut wurde[83]. Diese »Kopien« waren dann etwa 1924 weitere Vorlage für abermalige Nachbauten durch Kruspe in Erfurt, der später auch noch weitere, spätbarocke Blockflöten des *Germanischen Nationalmuseums* zu kopieren versuchte, ohne damit aber Erfolg zu haben[84]. Diese Instrumente, einige von ihnen noch heute erhalten[85], sind ebenfalls nicht in vollem Umfang funktionstüchtig. Zur Ehrenrettung Gerlachs kann also gesagt werden, dass auch bei diesen späteren Versuchen das Original unerreichbar blieb, ja sogar noch heute Schwierigkeiten beim Kopieren von Originalinstrumenten bestehen.

Abschliessend möchte ich hervorheben, dass dem Phänomen der *Bogenhauser Künstlerkapelle* eben die funktionierenden Originale samt einer Spielerfahrung darauf zugrunde lagen[86]: Der besondere Klang der Instrumente wurde von ihnen entdeckt, nicht aber die Blockflöte als historisches Musikinstrument. Die erhaltenen Instrumente und die spielerische Auseinandersetzung mit ihnen standen am Anfang ihrer Beschäftigung mit alter Musik und den vergessenen »Plochflöten«, nicht aber ein eigentlich historisches oder akademisches Interesse, was unter anderem als auslösend für die übrige »Alte Musik-Bewegung« gesehen werden kann.

Anhang 1:
Bislang belegbare Auftritte der Bogenhauser Künstlerkapelle

1899: Kammermusik-Abend des Münchner Orchester-Vereins am 12. III. 1899 im Hotel Bayerischer Hof (76. Konzert)

1900: »Vorträge der Bogenhauser Künstler-Vereinigung auf historischen Instrumenten des 17. Jahrh.« im Rahmen des Münchner Orchester-Vereines am 18. V. 1900

1902: »Historisches Instrumental-Concert«, veranstaltet von Heinrich Scherrer, am 6. X. 1902 im Bayerischen Hof, München

1905: »Weihnachtskonzert des Guitarre-Clubs München« im Münchner Künstlerhaus

1906: Teilnahme an der Abschiedsfeier von Prof. Scharvogel in München

1925: Mitwirkung beim Münchner Bach-Fest: am 20. IX. (Actus tragicus) und 21. IX. 1925 (Krieger)

83 H. Moeck, op. cit., 16, und L. Rummel, op. cit., 15.

84 L. Rummel, op. cit., 16f.

85 In der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg befinden sich heute noch einige der Graessel-Kopien (Inv.-Nr. N 26–29). Vgl. Thomas Eschler, *Die Sammlung historischer Musikinstrumente des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Erlangen-Nürnberg, Beschreibender Katalog der Blasinstrumente*, Magisterarbeit, Erlangen 1979 (maschinenschriftlich).

86 Bekanntlich scheiterten alle übrigen »ersten« Begegnungen mit originalen Blockflöten entweder an dem Fehlen des einen oder anderen.

1926: Wohltätigkeitsfest zugunsten des Säuglingsheimes Unterhaching am 25. I. 1926 im Hotel Union, München
»Morgenkonzert (Alte Musik)« im Residenz-Theater am 21. III. 1926
Konzert anlässlich der Weihnachts-Feier des »Münchner Journalisten- und Schriftsteller-Vereins« im Dezember

1927: Teilnahme bei der »Hermann-Franz-Feier« in der Ratstrinkstube im Januar

1930: Konzert anlässlich der »Wiedersehens-Feier« der »Studiengenossenschaft des Wilhelmsgymnasiums München« am 25. X. 1930 im Augustiner Brauhaus, München
Konzert anlässlich der Weihnachts-Feier des »Münchner Journalisten- und Schriftsteller-Vereins« am 14. XII. 1930 im Presseheim, München

1933: Konzert am »Tag der deutschen Hausmusik« im Münchner Residenztheater am 22. XI. 1933

1934: Teilnahme am Fasching des Deutschen Theaters München 1934 (?)
Konzert (keine näheren Angaben)

1935: Teilnahme an der Münchner Rundfunksendung »Konzert vor Mitternacht« am 18. VI. 1935

1936: Konzert bei der »Schwadron der Pappenheimer« am 25. I. 1936
Konzert anlässlich des »Empfangsabend der Stadt München für das London Philharmonic Orchestra« am 16. XI. 1936 in München
Teilnahme an der »Morgenfeier zugunsten des Winterhilfswerks« veranstaltet von der »NS.-Volkswohlfahrt / Ortsgruppe Bogenhausen« am 29. XI. 1936 in den Kamera-Lichtspielen, München

1937: Teilnahme an der Beerdigung Heinrich Scherrers im Oktober

1938: Konzert anlässlich des »Begrüßungsabend der Hauptstadt der Bewegung und des Deutschen Museums« am 6. V. 1938 im Festsaal des Deutschen Museums, München

1939: Konzert am 15. IV. 1939 (in Pappelfried?)

o. J.: Umrahmung des »Drei Heilig Königs-Spiel« von Felix Timmermann im Rahmen einer Feier der »Frauengruppe des Bundes der Auslandsdeutschen e. V.« in München
Teilnahme an einem »musikhistorischen Abend« des »Münchner Altertumsvereins«
Diverse Rundfunksendungen

Anhang 2: Liste der Instrumente

(Nr. Instrument)

1a Blockflöte auf c^2
unsigniert, Nürnberg (?) Anfang 18. Jh.
Elfenbein
1b dito
1c dazugehöriges Etui, lederverkleidet

2a Blockflöte auf f^1
JOHANN CHRISTOPH DENNER, Nürnberg um 1700
Elfenbein mit doppelten sechsten und siebten Grifflöchern

2b Blockflöte auf f^1 (Schwesterinstrument zu Nr. 32)
PETER BRESSAN, London um 1700
Buchsbaum mit grosser Elfenbein-Garnitur

2c ursprünglich zu den Nrn. 2b und 32 gehöriges Etui

3 Blockflöte auf g^1
JOHANN CHRISTOPH DENNER, Nürnberg um 1700
Buchsbaum

4 Blockflöte auf g^1
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720
Buchsbaum

5 Blockflöte auf f^1
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720
Buchsbaum

6a Altblockblockflöte auf g^1
S. SCHUECHBAUR, München (?), 1. Drittel 18. Jh.
Elfenbein

6b dazugehöriges originales Futteral aus Holz, gedrechselt

7 Altblockflöte auf g^1 (»volkstümlich«)
unsigniert (Besitzervermerk »A P«), Ende 18. bzw. Anfang 19. Jh.
Pflaume

8 Altblockflöte auf f^1
LORENZ WALCH, Berchtesgaden um 1755
Pflaume

9 Blockflöte auf f^1
unsigniert (Fussstück vielleicht von J. Denner), ansonsten Anfang 20. Jh.
Buchsbaum

10a Kopf- und Fussstück einer Blockflöte auf f^1
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725
Buchsbaum

10b Mittelstück einer Blockflöte auf f^1
JOHANN SCHELL, Nürnberg um 1700
Buchsbaum (zusammengesteckt mit 10a)

11 Blockflöte auf g^1
englisch (?), Anfang 19. Jh.
Buchsbaum mit Elfenbeinringen

12 Blockflöte auf d^1
(Signatur unleserlich) niederländisch, 1. Hälfte 18. Jh.
gebeizter Buchsbaum

13 Blockflöte auf g (1 Klappe)
»HD«, deutsch um 1650
Buchsbaum

14a Blockflöte auf f (1 Klappe)
JOHANN CHRISTOPH DENNER (»ID«), Nürnberg um 1700
Pflaume

14b dito
JOHANN CHRISTOPH DENNER »D«

15a Mittelstück eines »englischen« Flageolettes
signiert mit Stimmtonbezeichnung »D« und »(BLÜTE)«, 19. Jh.
Buchsbaum

15b Mittelstück einer Blockflöte auf g^1
unsigniert
Buchsbaum

16 volkstümliche Blockflöte auf es^2
unsigniert, (Stimmtonbezeichnung »Es«)
Pflaume

17 »Englisches« Flageolett (1 Klappe)
unsigniert
Buchsbaum

18 »Französisches« Flageolett (2 Klappen)
unsigniert
Ebenholz mit Elfenbeinringen

19 »Französisches« Flageolett
JOUVE, Paris um 1800
Ebenholz mit Elfenbeinringen

20 Stockblockflöte
unsigniert
Oberstück Pflaume mit Elfenbeinkappe, Unterstück Tropenholz

21 Czakan
JOHANN ZIEGLER, Wien 1. Hälfte 19. Jh.
dunkel gebeizter Buchsbaum mit Hornringen

22 Terzquerflöte auf f^1 (1 Klappe)
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1800
Buchsbaum mit Hornringen

23 Querflöte auf d^1 (1 Klappe)
FRIEDRICH GABRIEL KIRST, Potsdam um 1785
Ebenholz mit Elfenbeingarnitur

24 Querflöte auf d^1 mit Stimmzug (4 Klappen)
MARTIN LEMPP, Wien um 1800
Buchsbaum mit Hornringen

25 Querflöte auf d^1 mit 3 Mittelstücken (1 Klappe)
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1815
Buchsbaum mit Hornringen

26 Querflöte auf d^1 mit zwei Mittelstücken (5 Klappen)
JOHANN SAMUEL STENGEL, Bayreuth um 1815
Buchsbaum mit Hornringen

27 Oboe (3 Klappen: c^1, 2x dis^1)
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725
Buchsbaum

28 Oboe (2 Klappen: c^1, dis^1)
CARLO PALANCA, Mailand um 1775
Buchsbaum

29a Oboe d'amore (3 Klappen)
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720
Buchsbaum

29b dito

30 Doppelchalumeau (Volksmusikinstrument)
unsigniert
Holzkorpus (Holunder?), Lederbezug mit ornamentalen Prägungen

31 Blockflöte auf f^1
JOHANN WILHELM (I) OBERLENDER, Nürnberg um 1725
Buchsbaum

32 Blockflöte auf f^1 (Schwesterinstrument zu Nr. 2b)
PETER BRESSAN, London um 1700
Buchsbaum mit grosser Elfenbein-Garnitur

33 Blockflöte auf f^1
JACOB DENNER, Nürnberg um 1725
Buchsbaum

34 Blockflöte auf f^1 (Kopie nach einem der J. Denner-Instrumente)
GOTTLIEB GERLACH, München vor 1909
Buchsbaum

35 Blockflöte auf c^1 (1 Klappe)
JACOB DENNER, Nürnberg um 1720
Buchsbaum

36 Blockflöte auf f (1 Klappe)
signiert mit 2 »(LILIEN)«, französisch (?), in Teilen spätes 18. Jh.
gebeizter Ahorn

August Wenzinger

Hans Eberhard Hoesch und die Kabeler Kammermusik

Vortrag vom 11. November 1985 in Hagen
aus Anlass des 40jährigen Bestehens des *Hagener Kulturrings*

Es ist gewiss sinnvoll, aus Anlass des 40jährigen Bestehens des *Hagener Kulturringes* eines Mannes zu gedenken, der vor nunmehr fast 60 Jahren aus eigener Initiative, innerster intensiver Anteilnahme und hohem Einsatz dem Hagener Kulturleben einen markanten und vielbeachteten Impuls gegeben hat. Wenn Hoeschs Name auch mit dem etwas engen Begriff der *Kabeler Kammermusik* verbunden ist, so zielte er doch mit seiner Besinnung und Rückwendung zum originalen Klangideal der Barockzeit, die zugleich die Zeit der Hochblüte des Geigenbaus war, auf eine allgemeine Erneuerung des musikalischen Geschmakkes und auf eine Verinnerlichung des musikalischen Erlebens. Oder wie er selbst in der Einführung zur ersten *Festlichen Musik* am 11. Januar 1930 ausdrückt: »Die Hörer werden in einer ganz bestimmten und bewährten Weise herangebildet, eigene Fähigkeiten des Hörens und Unterscheidens zu entwikkeln, um damit teilzuhaben an der in der Welt einzig dastehenden deutschen Musik ... Bei wirklicher Bereitschaft zu vorstehender Musikübung wird zu erreichen sein, was heute noch in keiner Stadt erreicht worden ist: mit verhältnismässig geringen Mitteln eine Kunstübung, an der jeder teilhaben kann, aktiv oder passiv ... Es gilt, die Musik zu entdecken und uns zu eigen zu machen.«

Hoesch stand damit in der Reihe der tief- und weitblickenden Menschen der erregenden Zwanzigerjahre, die – nach den Katastrophen des Ersten Weltkrieges, der Inflation und der beginnenden Arbeitslosigkeit – eine Gesundung des sozialen Lebens nur in einer Rückbesinnung auf die einfachen menschlichen Werte im täglichen Leben und in der Musik auf die klaren Aussagen der Werke unserer barocken Meister in einer unverfälschten Darstellung sahen. Sehr schön spricht er diese Gedanken 1931 aus: »Angesichts der schweren Lebensbedingungen, die Deutschland bedrohen, kann der unermessliche Reichtum unseres geistigen Erbes uns reich in der Armut und frei in der Bedrückung erhalten ... Als nach dem Dreissigjährigen Krieg Deutschland ungleich ärmer, zerrissener und aller äusseren Sicherheit beraubt, einer ebenso unsicheren Zukunft entgegen sah, hat es sich *eins* erhalten: den Glauben an Gott und an das Leben. Aus dieser, trotz allem freudigen Gewissheit hat es sich seine Musik in den Himmel gebaut und hat darin eine Wirklichkeit geschaffen, die die Vorstellung von Menschenwert und Freiheit hoch hinaus getragen

hat über die Misslichkeiten einer aus Machtirrtum und Feindschaft erschütterten Gegenwart ... Sei das Feld, das wir bestellen, auch noch so klein, wir wissen im Grunde alle, dass keine Massnahme, keine Organisation, keine Wirtschaft, keine Politik und Listigkeit uns helfen kann, im Grossen wie im Kleinen, sondern nur eins: der Wandel der Gesinnung und das richtige Mass für Wert und Unwert aller Dinge. Darum: Jeder auf seine Weise« (12. August 1931).

In diesen Zwanzigerjahren wandte sich ja die Jugend, besonders die Jugendbewegung, energisch und enthusiastisch vom Profit- und Repräsentationsdenken der Vorkriegszeit ab und einem einfacheren, natürlicheren, wahrhaftigen Lebensstil zu. Auf musikalischem Gebiet galt die Ablehnung hauptsächlich dem spätromantischen, überladenen Orchesterstil sowie der Spaltung des Musiklebens in professionelles Virtuosentum und passives Zuhören. Schon 1919 sagte Gustav Wyneken, der Leiter der *Freien Schulgemeinde Wickersdorf*: »Für uns ist Musik kein Genussmittel, sondern ein Gegenstand unseres Kultus: keine Dienerin, sondern eine Königin, deren Verwirklichung in unsere Hände gegeben ist.« Dementsprechend galt in der musikalischen Erneuerungsbewegung von Anfang an: »Selbstmusizieren ist besser als das beste Musikhören.« Aus dieser Einstellung entstanden die Singkreise und Singwochen, in denen hauptsächlich die alten, echten Volkslieder gesungen wurden, die aber bald den Zugang zu der polyphonen Liedkunst des 16. und 17. Jahrhunderts fanden. Zu ihnen gesellten sich die Spielgruppen, die nach passender Instrumentalmusik verlangten. Zu dieser Zeit gab es kaum praktische Ausgaben älterer Musik, denn das 19. Jahrhundert betrachtete die Musik früherer Zeiten lediglich als primitive Vorläufer der eigenen. So konnte etwa Moritz Hauptmann, ein Mitherausgeber der Bachausgabe (1860) über Chrysanders Händelausgabe sagen: »Statt der Gesamtausgabe braucht man nur einige Arien; das Ganze enthält entsetzlich viel Schlendrian und Unbedeutendes«. Musikwissenschaft und Musikverlage haben dann relativ rasch ein grosses Repertoire an Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts bereitgestellt. Viel langsamer und mühsamer hingegen war die Frage nach den zugehörigen stilgemässen Instrumenten zu lösen. Während in England Arnold Dolmetsch schon am Anfang des Jahrhunderts die Aufführung früher Musik auf stilgerechten Instrumenten gefordert hatte und Wanda Landowska in Paris und zeitweilig in Berlin als Cembalistin wirkte, erwachte ein breiteres Interesse in Deutschland erst in den zwanziger Jahren. 1919/20 baute Peter Harlan die ersten Blockflöten, 1921 liess Wilibald Gurlitt die sogenannte Praetorius-Orgel in Freiburg bauen. 1924 gründete Karl Vötterle den Bärenreiter Verlag in Augsburg und verlegte ihn 1927 nach Kassel. Seine Tätigkeit trug Entscheidendes zur musikalischen Erneuerungsbewegung bei.

In diese Jahre fällt der Anfang der Sammlertätigkeit von Hans E. Hoesch. Wie wir gesehen haben, war der tiefste Grund seiner musikalischen Bemü-

hungen nicht enger Historismus, sondern er sah in der richtig geübten musikalischen Betätigung einen bevorzugten Weg zu einem höheren Humanismus. Man könnte als Leitmotiv Goethes Wort aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren* zitieren: »Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn in ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.«

Hoesch hatte wohl von seiner Mutter seine musische Anlage geerbt; sie war mit dem Malerkreis um Karl Ernst Osthoff, besonders mit Emil Nolde und Christian Rohlfs bekannt und malte selber. Vom Vater, Dr. Emil Hoesch, dem Gründer der Papierfabrik Kabel, hatte er den unternehmerischen Weitblick und besonders die Menschenbeobachtung und Menschenkenntnis geerbt, die es ihm ermöglichte, immer die richtigen Leute für seine Pläne heranzuziehen. Die Schuljahre im Landerziehungsheim von Hermann Lietz in der Röhn gaben ihm wohl die Einsicht, dass in allem das Humane über das Schulwissen zu stellen sei. Besonders geprägt hatten den Einundzwanzigjährigen aber auch die zwei Jahre als Volontär auf der Farm von Fritz Hackländer in Deutsch-Südwestafrika, dem heutigen Namibia, und die Kriegsjahre, die er als Leibdragoner mit Prinz Philipp von Hessen im Asienkorps des General Falkenhayn in Palästina erlebte. Dort traf er auch mit dem bayerischen Justizminister Franz Gürtner zusammen, dessen Persönlichkeit auf ihn einen starken Eindruck machte. In späteren Jahren endete mancher Musikabend im Kreise der zahlreichen Familie und Freunde mit einer farbigen Erzählung eines Ereignisses aus jenen erlebnisreichen Jahren.

In die frühen zwanziger Jahre gehen auch einige Freundschaften mit künstlerischen Persönlichkeiten zurück: mit dem Geiger Karl Glaser, damals Konzertmeister in Hagen, später in Essen, der ihn während vieler Jahre im Geigen- und Bratschenspiel unterrichtete, mit dem Architekten Hans Keller und dem Maler Carl Bessenich. Mit dem Kauf eines Pleyel-Cembalos im Jahre 1926 trat die Pflege der Barockmusik in den Vordergrund. Es wurde von der Berliner Cembalistin Alice Ehlers in einem Hauskonzert am 30. Januar 1927 eingeweiht. Im gleichen Jahr spielte der Wiener Cellist Alexander Barjanski Konzerte von Händel und Tartini, begleitet vom »Hausquartett« auf Instrumenten der eigenen Sammlung: Karl Glaser auf einer Stradivari-Geige, Erich Niethammer auf einer Geige von Vincenzo Ruggieri, Hans Hoesch auf einer Montagnana-Bratsche, Bernhard Münch auf einem Cello von Francesco Ruggieri und der Solist auf einem Cello von Antonio und Hieronymo Amati.

Inzwischen war Hoesch durch das Studium der damals zugänglichen Literatur, durch die Unterhaltung mit Geigenbauern wie Otto Moeckel in Berlin, Eugen Sprenger in Frankfurt und Fridolin Hamma in Stuttgart, aber auch durch eine persönliche, man könnte sagen »instinktive« Klangsensibilität zur Überzeugung gelangt, dass der heutige Zustand der alten Streichinstrumente

nicht mehr dem Originalzustand, und damit auch nicht mehr dem Klangideal ihrer Entstehungszeit entspreche; mit seinen Worten: »Alle heute gebräuchlichen Instrumente haben zur Zeit ihrer Entstehung einer andern Tonvorstellung entsprochen und demzufolge anders geklungen ... Jedes musikalische Kunstwerk ist an die Besetzung gebunden, für die es geschrieben ist, und zwar bezüglich der Anzahl der Ausführenden wie der zugehörigen Instrumente. Davon abweichen heisst ein Tonwerk entstellen und bedeutet nichts anderes, als ein Bildwerk beliebig vergrössern und seine Farben ändern.« (11. Januar 1930). Seine Überzeugung, dass die Barockmusik um Bach und Händel einen absoluten Höhepunkt der europäischen Musik darstellte – eine Überzeugung, die durch Schriften des Kulturphilosophen Richard Benz, besonders durch sein Buch *Die Stunde der deutschen Musik* (1923–1927) erhärtet wurde – und die Tatsache, dass der Geigenbau um 1700, von Stainer bis Stradivarius, den gleichzeitigen Höhepunkt der Geigenbaukunst bedeutete, gaben ihm die Gewissheit, dass die musikalischen Werke dieser Zeit nur auf den zeitgenössischen Instrumenten in ihrer originalen Gestalt oder deren genauen Kopien richtig interpretiert werden können.

»Das Instrument als Ausdruck und Träger des musikalischen Bewusstseins einer Epoche«, diese Erkenntnis setzte sich in jenen Jahren erst ganz zögernd durch. Hoesch war einer der ersten, der daraus die praktische Folgerung zog und das Instrumentarium für ein Kammerorchester zusammentrug, das der Grösse der durchschnittlichen Hofkapellen zu Bachs Zeiten entsprach. Mit dem Wandel der gesellschaftlichen Strukturen um 1800 (Französische Revolution) veränderte sich auch der musikalische Stil, vom barocken zum klassischen und romantischen, und damit auch die Klangvorstellung. Während des ganzen 17. und des grössten Teils des 18. Jahrhunderts war der zarte, lyrische Klang der Violinen der Familie Amati und besonders der Instrumente von Jacob Stainer sehr geschätzt. In Bachs Ensemble am Köthener Hof befanden sich von Stainer je vier Geigen, eine Bratsche und ein Cello. Die Instrumente der jüngeren Cremoneser Schule, also jene Stradivaris und seiner Schule, mit ihrem stärkeren und helleren Klang entsprachen nicht dem damaligen Klangempfinden. Noch 1801 wurde für eine Stainer-Geige der zehnfache Preis einer Stradivari-Geige bezahlt.

Mit dem Stilwandel um 1800, dem veränderten Ausdrucksbedürfnis, den grösseren Konzertsälen und Orchestern verlangte man lautere Instrumente. Die Blasinstrumente wurden nach neuen akustischen Prinzipien neu konstruiert. Die alten Streichinstrumente hingegen wurden beibehalten, weil sie unübertroffenene Meisterwerke waren und weil die Kunst des Geigenbaus zu dieser Zeit im Niedergehen war. Es wurde an ihnen eine Reihe baulicher Veränderungen vorgenommen, die ihren Klang zwar verstärkten, zugleich aber ihre Klangfarbe, ihren Charakter weitgehend veränderten. Sie betrafen die

Verlängerung, Rückwärtsneigung und Befestigung des Halses, die Verlängerung des Griffbrettes, die Verdickung des Stimmstockes, die Verdoppelung des Volumens des Bassbalkens, die Erhöhung und die Verdünnung des Steges, die Erhöhung des Stimmtones und die Verdickung der Saiten. Diese Massnahmen ergaben eine Erhöhung von Druck und Spannung auf den Korpus der Geige von mindestens 25 %. Mit anderen Worten: Die Barockgeige im Originalzustand war viel weniger gespannt und belastet; dadurch konnten Saiten und Korpus freier schwingen. Eine leichtere Bogenführung mit einem leichteren, elastischeren Bogen erzeugte einen lockeren, schwebenden, modulationsfähigen, »vokalen« Klang, der auf keiner der »modernen« Geigen zu erreichen ist.

Hoesch war damals der erste, der mit aller Klarheit die Diskrepanz zwischen der ursprünglichen Klangvorstellung und dem modernen Instrumentarium erkannte und die Konsequenzen zog.

Die Jahre 1927 bis 1929 galten hauptsächlich dem Studium und der Vorbereitung des erforderlichen Instrumentariums und dem Aufbau einer Musikbibliothek mit Originaldrucken aus dem 18. Jahrhundert. Dazu boten die beiden grossen Versteigerungen der Musikbibliotheken von Wilhelm Ferdinand Heyer in Köln (1927) und Werner Wolffheim in Berlin (1928) sowie zahlreiche Besuche in Antiquariaten willkommenen Anlass. Die Bereitstellung eines Streichorchesters erforderte grosse Vorarbeiten. Da Instrumente im Originalzustand kaum zu finden waren, mussten die modernisierten Barockinstrumente zurückgebaut sowie neue Instrumente in Originalmensuren angefertigt werden. Da die Geigenbauer darin noch keine Erfahrungen hatten, mussten sie in ständigem Kontakt auf die wesentlichen Erfordernisse aufmerksam gemacht werden. Bei den Neuanfertigungen zeigte sich bald, dass die modernen Lacke keineswegs den Eigenschaften und Qualitäten der alten entsprachen. Aus dieser Notlage erwuchs sehr bald für Hoesch ein Spezialgebiet des Forschens und Experimentierens, das ihn über Jahrzehnte hinaus fesseln sollte.

Im Jahre 1927 kam ich in persönlichen Kontakt mit Hans E. Hoesch anlässlich einer Aufführung von Bachs *Trauerode* unter Lamping in Bielefeld, in der ich als Gambist mitwirkte. Da ich damals in Köln bei Paul Grümmer Violoncello und nebenbei auch Viola da gamba studierte, bat mich Hoesch, wöchentlich einmal nach Kabel zu kommen, um seinem Stiefsohn, Hans Hermann Sturm, Cellounterricht zu erteilen und anschliessend mit Karl Glaser und Hans Neubaur, bald auch mit Käthe Hyprath, Kammermusik zu machen, in der Hoesch selbst oft als Geiger oder als Bratschist mitwirkte.

So konnte ich die Entstehung dieses ersten Kammerorchesters mit originalmensurierten Instrumenten in allen Einzelheiten verfolgen. Es waren jeweils sehr anregende Tage und Abende, die wir im kinderreichen Hause verbrachten. Zu weiterer Information lud uns Hoesch 1928 zu dem von Christian Döbe-

reiner geleiteten Bachfest nach Nürnberg ein; im folgenden Jahr zum selben Anlass nach Leipzig, 1933 nach England zum *Haslemere Festival of Early Music* der Familie Dolmetsch. Als 1929 Käthe Hyprath nach Leipzig zum Studium mit Günther Ramin ging, führte Glaser seinen Kollegen an der Folkwang-Schule in Essen, Waldemar Woehl, als Cembalisten und Blockflötisten ein. Woehl hatte soeben die erste Schule für das Blockflötenspiel vollendet, die im folgenden Jahr im Bärenreiter Verlag erschien.

Ende 1929 waren die Vorbereitungen soweit gediehen, dass am 11. und 12. Januar 1930 die erste *Festliche Musik* der *Kabeler Kammermusik* im Saal des Gasthofes *Schöne Aussicht* in Boele stattfinden konnte. In den voraufgehenden fünf Tagen wurden von den aus allen Teilen Deutschlands eingeladenen Musikern die Programme von drei Konzerten und die zum Teil ungewohnte Spielweise auf den altmensurierten Instrumenten erarbeitet. Kennzeichnend für die Einstellung Hoeschs war, dass er die Belegschaft der Papierfabrik zu kostenloser Teilnahme an den Generalproben einlud.

Die Leitung des ersten und dritten Konzertes war Christian Döbereiner aus München übertragen, der seit der Gründung seiner *Vereinigung für alte Musik* (1905) auf eine fünfundzwanzigjährige Erfahrung mit Barockmusik zurückblicken konnte. Obwohl seine Interpretationen mit vielen Kompromissen behaftet waren, gab seine lebendige und launige Musizierweise doch viele Anregungen für Spieler und Zuhörer, die den Darbietungen mit Enthusiasmus folgten. Unter seiner Leitung wurden das zweite, dritte und sechste *Brandenburgische Konzert* sowie das C-Dur-Konzert für zwei Cembali von Bach und Concerti grossi von Corelli und Locatelli gespielt. Solistisch trat er im Gambenkonzert von Tartini sowie im Trio in E-Dur von Telemann zusammen mit seinen Kollegen Anton Huber (München), Violine, und Johannes Hobohm (Würzburg), Cembalo, auf.

Das zweite Konzert wurde von Waldemar Woehl geleitet, der sich in diesen Tagen als Cembalist, Organist und Blockflötist betätigte. Eine kleine Hausorgel aus Oberfranken, um 1700 gebaut, aus der Sammlung Hoesch, wurde in Sonaten von Corelli und Biber als Continuo-Instrument und in Händels Orgelkonzert in F-Dur (op. IV Nr. 4) solistisch verwendet. Ausserdem erklangen – damals eine Novität – Instrumentalsätze des 16. und 17. Jahrhunderts auf drei Blockflöten, ausgeführt durch Woehl und seine Essener Kollegen Karl Glaser und Annemarie Bujard.

Vieles in diesen ersten Konzerten war noch im Stadium des Experimentes, sowohl was die Instrumente als auch was die Aufführungspraxis betrifft. Wichtig und richtungsweisend an ihnen war, dass hier zum ersten Mal originalmensurierte Instrumente in tiefer Stimmung – das zweite Konzert wurde sogar in einer um einen Ganzton erniedrigten Stimmung gespielt, wie sie die Flöte hat, die Quantz für Friedrich den Grossen baute –, solistisch, in kleiner

Kammermusikbesetzung und als Kammerorchester von der Grösse des Bachschen Ensembles in Köthen in einem, dem intimen Klangvolumen der Instrumente entsprechenden Saal von 500 bis 600 Plätzen überzeugend vorgeführt wurden.

Den Eindruck, den diese Konzerte auf die Zuhörer machten, möge eine Stelle aus der Besprechung von Adolf Meuer in der *Westdeutschen Volkszeitung* vermitteln: »Zum ersten Mal hat es hier ein kleiner Kreis von Musikern und Musikfreunden unternommen, alte Musik in originalgetreuer Wiedergabe einem breiten Publikum darzubieten. Es war für die meisten ein völliges Neuland, das hier erschlossen wurde. Und jeder, der diese Konzerte gehört hat und die Entwicklung ernsthaft bedenkt, wird sagen müssen: das ist der Geist, auf dem sich der Weg aus der Wirrnis aufbauen muss. Das Grosse ist, dass diese Konzerte bewusst richtungsweisend sein wollen ... So konnten die Hagener und auswärtigen Musikfreunde Zeuge eines musikalischen Ereignisses werden, wie es wohl einzigartig in Deutschland dasteht ... Hier ist ein Weg gewiesen. Es wird sich zu erweisen haben, wie man den Gewinn dieser Fest-Aufführungen fruchtbar machen wird.«

Schon für den 25. und 26. Oktober desselben Jahres (1930) wurde zur zweiten *Festlichen Musik* nach Kabel eingeladen. Das Streichorchester war auf 15 Spieler mit Originalinstrumenten angewachsen. Concerti grossi von Corelli, Geminiani, Locatelli und ein Cembalokonzert von Johann Christian Bach wurden aus den Originaldrucken der Bibliothek Hoeschs gespielt. Noch musste das dritte Konzert und die *Brandenburgischen Konzerte* 1 und 5 auf modernen Blasinstrumenten gespielt werden, da die Kopien nach den Originalen der Berliner Sammlung nicht fertig gestellt waren. Doch eine erfreuliche Überraschung brachte eine Sensation: Der Hagener Oboist Karl Philipp brachte in die erste Probe, in ein Tuch gewickelt, eine einklappige Traversflöte und überreichte sie Herrn Hoesch als Geschenk, da er mit ihr nichts anfangen könne. Nachdem der Brandstempel am Instrument sie als ein Werk von Gabriel A. Kirst, dem Flötenmacher Friedrichs des Grossen nach dem Tode von Quantz, 1773, erwiesen hatte, wurde sie von Gustav Scheck, der inzwischen zur Kabeler Musikgemeinschaft gestossen war, ausprobiert und zur grossen Verwunderung und Freude zwei Tage später in einem Flötenkonzert von Johann Adolf Hasse geblasen.

In den Probetagen, die den Konzerten jeweils vorausgingen, hatte es sich erwiesen, dass nur ein ständiger Kontakt mit und ein intensives Training auf den alten Instrumenten die gewünschten überzeugenden Resultate zeitigen konnten. So hatte Hoesch im Vorbericht zur zweiten Folge der *Festlichen Musik* geschrieben: »Das erwünschte vorbildliche Musizieren drängt mehr und mehr dahin, ein eigenes für diese Zwecke eingearbeitetes Kammerorchester zu bilden. Es bleibt eine Frage an die Öffentlichkeit, ob sie den Anspruch erhebt, an der

Förderung und Verwirklichung dieser Arbeit materiell und ideell beteiligt zu sein.«

Die Frage an die Öffentlichkeit erfolgte bald in einem offenen Brief Hoeschs in der *Hagener Zeitung* an das Kulturpflegeamt der Stadt Hagen. Darin beklagt sich Hoesch bitter über die finanziellen Bedingungen der Stadtverwaltung für die Mitwirkung einiger Orchestermitglieder bei den Konzerten. Der ganze Gegensatz zwischen dem enthusiastischen Einsatz des idealistischen Mäzens und der bürokratischen Korrektheit einer städtischen Verwaltung kommt darin zum Ausdruck. Es sollten noch viele Jahre vergehen, bis eine Amtsstelle in der Lage sein wird, spontane Impulse abseits der Heerstrasse aktiv und grosszügig zu unterstützen! Die Arbeit des *Hagener Kulturringes* unter seinem jetzigen Leiter scheint mir Fortschritte zu zeitigen.

Für die dritte *Festliche Musik* am 25. und 26. April 1931 standen nun auch die Blasinstrumente in originalgetreuen Kopien bereit. Sie waren von den Firmen Wilhelm Heckel in Biebrich und den Gebrüdern Alexander in Mainz nach den Originalen der Instrumentensammlungen in Berlin und Wien sorgfältig angefertigt worden. Im ersten Konzert wurden unter der Leitung von Hans Herwig, dem Musikdirektor von Arnsberg, durch Mitglieder des städtischen Gesangvereins Hagen die Kantaten Nr. 140 *Wachet auf, ruft uns die Stimme* und Nr. 79 *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* von Bach aufgeführt. Gesangssolisten waren Adelheid La Roche (Düsseldorf), Inga Torshoff (Essen) und Rudolf Haym (Elberfeld). Das zweite Konzert unter der Leitung von Waldemar Woehl brachte unter anderem das 4. *Brandenburgische Konzert* mit den beiden Blockflöten, das dritte Konzert unter Christian Döbereiner die h-moll-Suite, das Konzert für drei Cembali in C-Dur und als Höhepunkt das Konzert in h-moll für vier Violinen von Vivaldi und anschliessend Bachs Transkription für vier Cembali. Vier Cembali zusammenzubringen bedeutete damals eine Sensation und erforderte die Lösung grosser Transportprobleme.

Über die Resonanz, die die Konzerte bei den Zuhörern und in der Presse fanden, mögen Ausschnitte aus Zeitungsbesprechungen einen Eindruck vermitteln. Die *Hagener Zeitung* schrieb: »Im ursprünglich musikarmen Industriegebiet sind die Kabeler Veranstaltungen schon heute ein neues Zentrum geworden; ihre historische Treue ist keine musikphilosophische Liebhaberei, sondern die Wiederherstellung der Lebensbedingungen einer Musik, der die neuere Zeit an zugleich Wertvollem und Einfach-Verständlichem nur ganz wenig zur Seite zu stellen hat ... Erstaunlich ist ..., wie sehr diese, in der Konzertliteratur nur noch mit knappen Resten vertretene Musik, auch heute noch lebt, wenn man sie recht macht. Man merkte den Besuchern dieser Konzerte an, dass sie von hier mehr Musik mit nach Hause nahmen, als sonst ein ganzer Konzertwinter gegeben haben mochte oder sogar ein sogenanntes Musikfest; diese Veranstaltungen trugen mit Recht den Titel: Festliche Musik.«

In dieses Jahr fielen noch zwei wichtige Ereignisse, die die Musikübung im Hause Hoesch und im Konzert nachhaltig beeinflussten: die Ehe von Hoesch mit Inga Torshoff, der Sängerin der dritten *Festlichen Musik*, und die Erwerbung des Areals einer ehemaligen Seifenfabrik in Kabel, deren Werkhalle in einen Konzertsaal umgebaut wurde. Der Saal war zwar klein; es bestand aber der Plan, ihn zu vergrössern; er hatte eine gute Akustik.

Das folgende Jahr brachte eine Pause in den öffentlichen Veranstaltungen, dafür vermehrte Vorbereitungsarbeiten: Der Konzertsaal musste hergerichtet und die geplante Instrumentenwerkstatt im Anschluss an das Wohnhaus eingerichtet werden. Zudem verlangte die bevorstehende Geburt des Sohnes Jan mehr Ruhe im Haus. Immerhin konzertierte am 10. Februar das Trio Harlan – Lucas – Duis im Hause und Frau Inga formierte einen Kinderchor aus Kindern der eigenen und einiger befreundeter Familien.

Das Jahr 1933 brachte dafür eine intensive Tätigkeit nach Kabel. Der neu erworbene Hammerflügel von Anton Walter, Wien um 1780, wurde im neuen Konzertsaal am 11. und 12. Februar in zwei Kammermusikprogrammen durch den Pianisten Paul Baumgartner (Köln) sowie Glaser, Scheck und Wenzinger mit Werken von Bach, Telemann, Haydn und Mozart eingeweiht. Am 29. und 30. April folgten nochmals zwei Kammermusikprogramme mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, in denen auch Frau Inga Hoesch und ihr Kinderchor mitwirkten.

Inzwischen war die Werkstatt eingerichtet und hatte ihre Tätigkeit aufgenommen. Zunächst sollten äusserst sorgfältige Kopien alter Tasteninstrumente angefertigt werden: ein kleines Cembalo nach einem Instrument von Ruckers aus dem Jahre 1627, ein grosses Cembalo nach den Plänen von Johann Georg Steingräber in Berlin, ein kleines Tafelklavier der Haydn-Zeit und der Hammerflügel von Anton Walter. Mit der Verpflichtung von Friedrich Ernst als Cembalobauer und Hugo Kraut als Klavierbauer waren zwei Meister tätig, die das Beste und Schönste im Instrumentenbau zu leisten vermochten. Zu ihnen gesellte sich bald Helge Torshoff, der Bruder von Frau Hoesch. Mit diesen Nachbauten wollte Hoesch den Liebhabern etwas Bleibendes, über den flüchtigen Eindruck der Konzerte hinaus, geben, wie er im Aufruf zur Werkstatt-Eröffnung schreibt: »Alle, denen Musik am Herzen liegt, wem die Natur die einzige Gabe schenkte, sich in der Melodie über den Alltag zu erheben, Glück empfangend, Freude spendend, lasst diese schönen Dinge wieder bei euch sein, dass sie zu Liebe, Freundschaft und Besinnen in euer Herz geschlossen seien.«

Im Herbst dieses Jahres zog Wenzinger von Bremen nach Kabel und wohnte im Gartenhaus der Liegenschaft. Es sollten während der Wintermonate wöchentlich Kammermusikabende im nahen Konzertsaal dargeboten werden, um jedermann zu dem bescheidenen Preis von einer Mark eine Stunde der ruhigen Besinnung und Erholung zu gewähren. Damit sollte das grosse Reper-

toire der Hausmusik des Barock wieder lebendig und die Instrumente der Werkstatt vorgeführt werden. Sodann fand am 18. und 19. November wieder eine *Festliche Musik* statt, in der neben Instrumentalkonzerten von Quantz (Flöte), Haydn (Violine), Porpora (Violoncello), Johann Christian Bach (Fagott) sowie einer Kantate von Porpora, gesungen von Frau Hoesch, auch zwei Sinfonien von Haydn und Mozart aufgeführt wurden.

Über den Eindruck dieser ersten Aufführung von Werken der Wiener Klassik auf originalen Instrumenten schrieb Richard Baum in der *Zeitschrift für Hausmusik*: »Worte reichen nicht aus, um das durch solche Besetzung, diese Instrumente und diese Spielart erzeugte Klangbild zu beschreiben: es ist, als ob die Musik eines Haydn, eines Mozart erst *so* zu leuchten anfinge in ihrer unbegreiflichen Reinheit und Feinheit. Man meint, erst jetzt eigentlich diese Musik *gehört* zu haben. Manch alterfahrener Fachmann mag solche Behauptung belächeln; da bleibt nur zu sagen: Hingehen, hören!«

Das Jahr 1934 war überschattet durch den tragischen Tod von Frau Inga Hoesch. Dieser harte Schicksalsschlag sowie die politischen Verhältnisse bewogen Hoesch, sich von den öffentlichen Musikveranstaltungen zurückzuziehen. Die Werkstatt arbeitete indessen weiter.

Der Stamm der Kabeler Musiker blieb beisammen und entfaltete als *Kammermusikkreis Gustav Scheck / August Wenzinger* eine rege Konzerttätigkeit in ganz Deutschland, aber auch in der Schweiz und in Italien. Durch die Tätigkeit eines seiner Mitglieder, Wilhelm Hinnenthals, in der Musikbibliothek des Fürsten von Bentheim-Tecklenburg im Schloss Rheda wurden dort 1935, 1936 und 1938 *Kleine höfische Musikfeste* in der Art der Kabeler Kammermusik durchgeführt. Ebenso nahmen die *Kleinen Musikfeste* in Lüdenscheid 1938 ihren Anfang unter Mitwirkung der Kabeler Kammermusiker.

Wie weit die Initiative und der Impuls von Hoeschs Ideen ging, zeigt auch die Tatsache, dass im Oktober 1933 die *Kasseler Musiktage* unter starker Beteiligung der Kabeler Musiker ihren Anfang nahmen und dass am 1. Dezember desselben Jahres in Basel die *Schola Cantorum Basiliensis* gegründet wurde, deren Konzerte unter Leitung von August Wenzinger weitgehend auf den Erfahrungen von Kabel beruhten.

Hoesch selbst war einer Ausweitung der Konzerttätigkeit im In- und Ausland eher abgeneigt. So schreibt er in der Einladung zu den Konzerten in Februar 1933: »Der Eindruck unserer früheren Konzerte hat vielerlei Wünsche und Möglichkeiten an uns herangetragen, eine grössere Öffentlichkeit mit unserer Musikübung bekannt zu machen. Wir haben uns entschieden – im Sinne des Prospektes der Werkstatt –, wahrhaftig und schlicht unsere Sache zu betreiben, abseits von üblicher Werbung zu wirken, wo wir begonnen haben.« Immerhin hat er für eine Aufführung der *Matthäus-Passion* in kleiner Besetzung und mit alten Instrumenten am 3. Mai 1930 in Arnsberg unter Hans

Herwig die Instrumente zur Verfügung gestellt. Ebenso wurden am Hagener Bachfest 1950 mehrere Konzerte auf Instrumenten seiner Sammlung und aus seiner Werkstatt gespielt, und es wirkten mehrere Musiker aus der alten Kabeler Schar mit, wie Karl Glaser, Ulrich Grehling, Johann Baptist Schlee, Paul Erdmann, Fritz Neumeyer und August Wenzinger sowie Manna Hoesch.

Aus dem Abstand der Jahrzehnte klingt noch immer ein Wort Hoeschs nach: »Um ein gutes Instrument zu bauen und um gute Musik zu machen, braucht es drei Dinge: eine Hand, ein Ohr und ein Herz.«

Lassen Sie mich mit einem Gedanken des Malers Bessenich schliessen, den er Hans Hoesch 1966 zum 75. Geburtstag schrieb: »Ist die grosse Verbreitung, die der Impuls von Kabel gefunden hat, das Eigentliche, was sich vollzog, oder ist diese Verbreitung, die die Quelle schon gar nicht mehr nennt, das Äusserliche, hinter dem ein anderes Verborgenes zu finden ist? ... Noch heute erlebe ich täglich den Segen der Ernte, deren Saat in Kabel gelegt wurde. Musik durchdringt das ganze Leben. Hoesch's Instrumentalwerkstatt ist eine Seelenwerkstatt geworden. Für sie behalten Hoesch's eigene Worte Gültigkeit: Lasst uns froh sein, dass kein tauglicher Mensch mit einiger Kenntnis und einem guten Instrument auf Erden je einsam und verlassen ist.«

Die Tätigkeit Hans Eberhard Hoeschs war geprägt durch die seltene Verbindung von materiellem, geistigem und tätigem Einsatz; sie zeigte die wichtige Rolle der persönlichen Fantasie und Initiative im Kulturleben eines Gemeinwesens; und sie war geadelt durch die zutiefst humane Quelle, aus der sie spross.

Peter Reidemeister

Die »Freunde alter Musik in Basel« als »Kreis um die Schola Cantorum Basiliensis«, – Zur Geschichte einer Symbiose[1]

1. Vorwort: Prinzipielles – 2. Geschichtliches – 3. Persönliches – 4. Konzeptionelles und Organisatorisches – 5. Erweiterndes – 6. Nachwort: Integrierendes

1. Vorwort: Prinzipielles

Das Besondere am Verein der »Freunde alter Musik in Basel«, dasjenige Merkmal, das ihn von so vielen ähnlichen Initiativen in nah und fern unterscheidet, ist seine enge Verflechtung mit der Schola Cantorum Basiliensis und der dort praktizierten Forschung und Lehre. Von den Anfängen bis heute prägt diese Verbindung sowohl die musikalische Arbeit als auch das soziale Leben des Vereins. Der Bezug auf das Interesse der Schule, auf ihre Dozenten und Studenten, ihr Ausbildungsangebot und ihre Darstellung in der Öffentlichkeit ist das Belebende und immer wieder Herausfordernde für die Programmgestaltung der Konzerte, er stiftet Sinn, wo bei anderen Veranstaltern dieser Art

1 Dieser Beitrag schliesst sinngemäss an den Artikel von Wulf Arlt an: »Zur Idee und Geschichte eines ›Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik‹ in den Jahren 1933–1970«, in: Lit. 5, 29–76. Ging es dort vorwiegend um den Zusammenhang zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis, so hier in erster Linie um das Verhältnis von Ausbildung und Konzert. Vgl. dazu auch den Artikel von Kurt Deggeller, »Aus der Geschichte der ›Freunde alter Musik in Basel‹ – Beobachtungen zur Konzerttätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis«, in: Lit. 5, 77–90.

NB: Der Einfachheit halber sind die folgenden, öfter zitierten Schriften in den Anmerkungen wie folgt abgekürzt:

Lit. 1: *Jahresberichte der Schola Cantorum Basiliensis*, I (1933/34) ff., im Archiv der SCB.

Lit. 2: *Jahresberichte der Musik-Akademie der Stadt Basel*, I (1867/68) ff.

Lit. 3: *Jahresberichte des Vereins der »Freunde alter Musik in Basel«*, I (1942/43) ff., im Archiv der FAMB.

Lit. 4: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*. Eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, »Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik« an der Musik-Akademie der Stadt Basel, hrsg. von Wulf Arlt (Band 1 und 2) bzw. Peter Reidemeister (ab Band 3), I (1977) ff., Amadeus-Verlag, Winterthur.

Lit. 5: *Alte Musik – Praxis und Reflexion*. Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, hrsg. von Peter Reidemeister und Veronika Gutmann, Winterthur 1983.

Lit. 6: *Die Musik-Akademie der Stadt Basel. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Musikschule Basel, 1867–1967*, im Auftrage des Stiftungsrates verfasst von Hans Oesch, Basel o. J. (1967).

eher Zufall oder Mode herrschen. Ausbildung und Konzert sind zwei sich ergänzende Teilbereiche der Musik, – es gibt wohl kaum ein Musikerleben, in dem nicht beide Seiten – in einer wie auch immer gearteten Proportion – eine entscheidende Rolle spielten: In ihrer Dialektik sind sie in der Lage, ein Leben lang für kreative Spannung zu sorgen.

Die Zusammengehörigkeit von Lehren und Lernen mit Konzertieren und Sich-Produzieren ist auch historisch begründet, – sogar die grössten Meister in der Geschichte der alten Musik waren als Lehrer tätig. Aus der Fülle dessen, was man beim Musizieren und Komponieren angereichert hatte, wurde den »Studiosis« im Unterricht weitergegeben; selber geschriebene Übungen und »Handstücke« stellten dafür das Hauptmaterial dar; ab dem 18. Jahrhundert wurde häufig die Summe all dessen als Lehrbuch oder »Schule« veröffentlicht, – und niemand wäre auf den Gedanken gekommen, dass da »nur« ein Theoretiker oder Pädagoge am Werk gewesen sei. Andererseits führte alles Üben und im selbst erteilten Unterricht noch bewusster gewordene Studieren natürlich zu dem Ziel, zu komponieren und vor Publikum zu musizieren – sei es in der Aufführung eigener oder fremder Werke, sei es in der Improvisation. Im umfassend gebildeten »musicus« jener Geisteshaltung war integriert, was heute in die Teildisziplinen »Konzertierender Künstler« (mit »Konzert-« oder »Solistendiplom«), Komponist oder Theoretiker (mit dem betreffenden Spezialdiplom) und Musiklehrer (mit »Lehrdiplom«) zerfällt. Vom historischen Standpunkt aus ist die Trennung von Lehrdiplom und Konzertdiplom unhaltbar, – es sei denn, man erwirbt sie obligatorischerweise nach einander; die Separierung ist modernen Ursprungs und einerseits auf das ehrgeizige Sich-Aufblähen der Virtuosität (seit dem 19. Jahrhundert) zurückzuführen, deren Jünger sich zu schade sind für ein theoretisches oder gar pädagogisches Interesse, andererseits auf die (quasi als »Rache« dafür zu verstehende) Reaktion der nicht minder ambitionierten Musikpädagogik (unseres Jahrhunderts), die – ebenso unhistorisch – am Wort »Musiklehrer« den Bestandteil »Lehrer« wesentlich wichtiger fand als den Bestandteil »Musik«. Von beiden Fehlinterpretationen ist leider heute noch sehr viel zu spüren, sowohl im Musikleben allgemein als auch (und gerade) in der Musikausbildung.

Die Gründe für die enge Zusammengehörigkeit eines Ausbildungsinstituts und eines Konzertvereins sind vielfältig. Wie früher, so muss auch heute ein Lehrer seine Vorbild-Funktion wahrnehmen, er muss für seine Schüler als konzertierender Musiker hörbar sein, – die Schallplatte genügt nicht als Ersatz. Bezeichnend ist die Geschichte, die E. L. Gerber von seinem Vater erzählt, der in seiner Jugend Unterricht bei Johann Sebastian Bach gehabt hatte: »In der ersten Stunde«, heisst es da, »legte er ihm seine Inventiones vor. Nachdem er diese zu Bachs Zufriedenheit durchstudiert hatte, folgten eine Reihe Suiten und dann das Temperirte Klavier. Dies letztere hat ihm Bach mit seiner uner-

reichbaren Kunst dreymal durchaus vorgespielt; und mein Vater rechnete die unter seine seligsten Stunden, wo sich Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum Informiren zu haben, an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so diese Stunden in Minuten verwandelte.«[2]

Wie ein Musiker von damals es hätte ausdrücken können, so sagte vor kurzem ein SCB-Lehrer, als ihm die Aufführung eines besonders bekannten und besonders schweren Stücks ein herausforderndes Anliegen war: »Bevor ich es unterrichte, muss ich es selber gespielt haben.« Das Aufführen eines Werks vor Publikum und die entsprechende Vorbereitung ist für den Lehrer ein unverzichtbares motivierendes Element, ohne das der Unterrichtsalltag immer der Gefahr ausgesetzt ist, eintönig zu werden. Auch die Tatsache, dass der Lehrer mit Vorliebe solche Werke mit den Schülern arbeitet, die er selber im Konzert gespielt hat, zeigt, dass das Konzertieren mit seiner Anspannung und Freisetzung aller Kräfte, mit den Aspekten der Bewährung und der Bestätigung, die für den Musiker essentiell sind, die intensivste Form des Studiums und der Unterrichtsvorbereitung bedeutet. Ein grosses Konzertrepertoire mit der dazu gehörigen künstlerischen Erfahrung des Lehrers kommt deshalb auch in erster Linie dem Schüler zugute. Natürlich können in einem Musiker, der viele Konzerte gibt, auch Egoismus und Narzissmus verstärkt und eine Langeweile gegenüber dem Unterrichten erzeugt werden, aber das sind Entwicklungen, die eher eine Folge der modernen Mentalität des Entweder-Oder und der mangelnden Integrationsfähigkeit sind oder aber im Charakterlichen wurzeln.

Wie sehr dieselben Zusammenhänge zwischen Ausbildung und Konzert auch für die Studierenden Gültigkeit besitzen, zeigen immer wieder die Beispiele der Vortragsabende. Die Herausforderung, die es bedeutet, ein Stück öffentlich vortragen zu müssen, führt unweigerlich zu einer starken Steigerung des Elans und der vertieften musikalischen Auseinandersetzung. Ähnliche Konsequenzen hat in den Theoriefächern wie etwa Musikgeschichte oder Instrumentenkunde die Aufgabe, ein Thema selber zu einem Referat auszuarbeiten: Auch hier muss man sich »öffentlich« darstellen, etwas Eigenes zur Diskussion und sich der Vergleichbarkeit stellen, ein Risiko eingehen. Und was man selber auf diese Weise erarbeitet hat, ist auch in der Regel dasjenige, das in der Materialfülle einer Ausbildung am ehesten »bleibt«, nachwirkt und wieder abrufbar ist. Diese Zusammenhänge für die Ausbildung fruchtbar zu machen, ist durchaus sinnvoll, ja unsere Aufgabe: Schliesslich verfolgt sie das Ziel, die Studenten auf das musikalische Leben des konzertierenden und lehrenden Künstlers vorzubereiten.

2 E. L. Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790, Spalte 492 = *Bach-Dokumente* III/950.

Übertroffen wird die Bedeutung des Konzerts für den Musiker noch durch die Aufnahme für Rundfunk oder Schallplatte, die die Verbreitung in der Öffentlichkeit und damit die Vergleichbarkeit noch beträchtlich steigert. Bei einem Wissenschaftler, der in Forschung und Lehre tätig ist, entspricht die Schallplatte einer gedruckten Publikation, in der er sein eigentliches Ziel sieht und sein Bestes gibt. Die Lehre soll auf dem neuesten Stand der Forschung stehen: Sie folgt also einerseits der Forschung, andererseits ist das Procedere vieler Wissenschaftler bekannt, dass sie aus einer Vorlesung ihr nächstes Buch machen bzw. einem Publikationsplan eine Vorlesung und/oder ein Seminar als Vorbereitung vorausschicken: Integration auch hier, und sei es aus Gründen der Arbeitsökonomie.

So bringt auch das Unterrichten (besonders von guten Schülern) für den Musiker Anregungen für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Werk und seiner Analyse, mit dem Komponisten und seinem Œuvre. Diese Art der Vorbereitung, die den Schüler zu stimulieren und auf seine Fragen einzugehen vermag, kann auch der eigenen Auffassung und Aufführung eines Stücks sehr zugute kommen.

Trotzdem wird es für die Entwicklung eines jungen Musikers wohl meistens nur *eine* Reihenfolge der Prioritäten geben, nämlich dass er zuerst einmal viel spielen bzw. singen muss, – »unterrichten kann man später immer noch«. Dies wird auf umso höherem Niveau geschehen, je mehr musikalische Erfahrungen man vorher gesammelt hat. Wodurch aber wäre dies intensiver möglich als mit guten Musikern zusammen proben, Aufführungen vorbereiten, Repertoire kennenlernen, Konzerte geben?

In der Lehrerkonferenz einer deutschen Hochschule wurde einmal von einem Kollegen die Frage aufgeworfen, wie es denn käme, dass aus der grossen Klavierabteilung dieses Instituts so wenige namhafte junge Pianisten hervorgingen. Die lakonische Antwort eines anderen Kollegen lautete: »Weil wir sie immer schon selber als Lehrer engagieren, *bevor* sie namhaft werden.«

Es ist deshalb nur positiv, wenn das Konzertieren, angefangen von Vortragsabenden der einzelnen Klassen bis hin zu grösseren, klassenübergreifenden Projekten für den angehenden Musiker bereits während seiner Studienzeit in die Ausbildung einbezogen und etwas ganz »Normales« wird. Für viele Studierende fängt das Berufsleben schon während der Studienjahre an: Die hier entwickelten musikalischen Kontakte sind diejenigen, aus denen sich ihre Konzerttätigkeit aufbaut. Ein wünschenswerter Spezialfall tritt ein, wenn ein Lehrer zusammen mit seinen Schülern ein Ensemble bildet und konzertiert: Hier sind Aufführung und Ausbildung engstens mit einander kombiniert. (s. u. S. 114)

Abbildung 1: Der »Altbau« der SCB, der Musik-Akademie 1954 von Paul Sacher als Domizil seiner Schola geschenkt

2. Geschichtliches

Alle diese Argumente für die Dialektik zwischen Ausbildung und Konzert waren es aber überraschenderweise nicht, die für die junge Schola Cantorum Basiliensis (gegründet 1933) den Anstoss gaben, mit ihrer »Kammermusikgruppe der Lehrer«[3] oder, wie sie später hiess, ihrer »Konzertgruppe« Aufführungen vorzubereiten, die Öffentlichkeit zu suchen und dafür als organisatorischen Rahmen den Verein der »Freunde alter Musik in Basel« zu schaffen (gegründet 1942). Primär war vielmehr ein anderer Gesichtspunkt, nämlich »Werbung«. Die Konzerte sollten in einer Zeit, da die alte Musik eine neue und eine Randerscheinung des Musiklebens war und einen sehr begrenzten Kreis von »Insidern« ansprach, ein grösseres Publikum für die Schola Cantorum Basiliensis und besonders deren Konzertgruppe aufbauen; in der Phase, die der Gründung vorausging, sollte der Verein dementsprechend ja auch »Verein der Freunde der Schola Cantorum Basiliensis« heissen. Damit war auch eindeutig vorgegeben, dass es die Lehrer waren, die das Konzertwesen zu tragen hatten und dass es nicht darauf abgesehen war, die pädagogischen

3 So die Formulierung in den ersten drei *Jahresberichten*, Lit. 1.

Implikationen des Konzertierens für die Ausbildung fruchtbar zu machen. Die damaligen Studierenden waren wohl auch von ihrem professionellen Niveau her nur in seltenen Ausnahmefällen fähig und geeignet, an den Konzerten im Sinne der Werbung teilzunehmen.

In Basel ergänzten sich in diesen Aufbruchjahren der Alten Musik auf der Basis einer schon beträchtlichen Tradition[4] zwei verschiedene Strömungen, um jenen »Nährboden« zu schaffen, auf dem SCB und FAMB entstanden: Die eine war das wissenschaftliche Interesse an der alten Musik, für das im Rahmen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität die Namen Karl Nef (Ordinarius von 1923 bis 1935) und Jacques Handschin (Ordinarius von 1935 bis 1955) stehen. Zum anderen tendierte das Interesse Paul Sachers eindeutig mehr zur lebendigen Aufführung *auf der Basis* musikwissenschaftlicher Erkenntnis. Die Frage, ob der FAMB-Verein eher eine »flankierende Massnahme« für die SCB darstellte oder ob vielmehr die Ausbildung an der Schola in erster Linie auf die Aufführung alter Musik auf hohem Niveau in wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht zielte, ist nicht leicht zu beantworten.

Rein geschichtlich ist aber eindeutig zu erkennen, dass der Keim zur Gründung der SCB aus Sachers Aktivität im Rahmen seines »Basler Kammerorchesters« resultierte, d. h. aus einem aufs Konzert hin ausgerichteten Kreis, der ja von Anfang an »die Pflege alter und neuer Chor- und Orchestermusik«[5] zu seinen Programm-Schwerpunkten gemacht hatte und bei vorklassischem Repertoire (so etwa in der 5. Saison 1930/31 bei einem Konzert mit Choral des Mittelalters und Motetten der Renaissance) an die Grenzen dessen stiess, was an Fragen be- und als Interpretation verantwortbar war. Dabei war bereits seit den ersten Konzerten 1926 das Cembalo beteiligt, ab der dritten Saison auch die Viola da gamba, gespielt von niemandem anderes als von August Wenzinger, einem der späteren Mit-Gründer der SCB. »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.«[6] Auch Präsident und Mitglieder des Vorstands der SCB, etliche Mitglieder der Konzertgruppe und natürlich der Hauptteil des Publikums der Schola-Konzerte rekrutierten sich aus dem Kreis des BKO, sicherlich vor allem durch den Bezug auf Paul Sacher als zentrierende Persönlichkeit.

So kam es, dass diesen Konzerten von Anfang an die Funktion zugedacht war, für das neue »Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik« und seine Zielsetzungen zu »werben«, ihm, wie es so häufig in den Jahresberichten der Anfangszeit heisst, »neue Freunde zuzuführen« bzw. »seinen Kreis zu erwei-

4 Vgl. den Beitrag von Veronika Gutmann in diesem Band, 15–36.

5 Aus den *Statuten* des BKO, wiedergegeben nach Lit. 5, 32.

6 Wulf Arlt, in: Lit. 5, 33.

Abbildung 2: Paul Sacher

tern«. In das neunte Jahr der SCB fällt die Gründung des FAMB-Vereins, und darüber lesen wir in den Dokumenten folgendes:

»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. Eine solche Einstellung, die oft nur auf mangelnde Bekanntschaft mit der alten

Abbildung 3: August Wenzinger

Musik zurückgeht, ist betrüblich und steht der Wiederbelebung der alten Musik, dem alleinigen Ziel der S. C. B., hemmend entgegen. Seit Jahren wurde deshalb der Plan erwogen, einen Verein zu gründen, der die Freunde der alten Musik sammeln, die Bestrebungen der S. C. B. unterstützen und ganz allgemein für die alte Musik werben sollte. Der Plan nahm im Berichtsjahr feste Gestalt an, da es gelang, in Herrn Dr. Erwin Frey einen mit der Arbeit der S. C. B. vertrauten Musikfreund zu gewinnen, der sich bereit erklärte, das Präsidium des neuen Vereins zu übernehmen. Es konnte ein Initiativausschuss gebildet werden, dem neben dem Präsidenten, Direktor und Assistenten der S. C. B. in bereitwilliger Weise die Damen Frau Dr. Philis von Salis und Frau Dr. Elisabeth Stalder und die Herren Dr. med. E. Buchmann, Dr. Paul Gessler, Prof.

Abbildung 4: August Wenzinger, Ina Lohr und Valerie Kägi

Dr. Werner Kaegi, Max Leu und Paul Trüdinger beitraten. In verschiedenen kleinen Besprechungen und drei Sitzungen wurden Form und Statuten des neuen Vereins beraten. Er soll den Namen »Freunde der alten Musik in Basel« erhalten und mit der S. C. B. eng verbunden werden. Er wird an erster Stelle die Konzerttätigkeit der S. C. B. unterstützen und daneben auch andere Bestrebungen fördern, die sich ernsthaft für die Wiederbelebung der alten Musik im Sinne der S. C. B. einsetzen. Die Mitglieder des Vereins erhalten gegen Entrichtung eines Jahresbeitrags freien Eintritt oder andere Vergünstigungen zu den Veranstaltungen. Der ursprüngliche Plan, die Tätigkeit mit den Sommerkonzerten 1942 aufzunehmen, musste aufgegeben werden, weil infolge einer längeren Erkrankung von Herrn Dr. Frey die Vorarbeiten nicht rechtzeitig genug hatten beendet werden können. Immerhin waren die Konzerte benützt worden, um an die Konzertbesucher eine erste Anzeige und Aufforderung zu richten, die etwa 50 Namen und Adressen von Interessenten eingebracht hat. Die Gründung des Vereins soll nun mit der konstituierenden Generalversammlung im Herbst erfolgen ... Es ist zu wünschen, dass der neue Verein »Freunde alter Musik in Basel« segensreich auf die Gestaltung der Konzertarbeit einwirkt, dass es durch ihn gelingt, zwischen S. C. B. und Publikum einen

engeren Kontakt zu schaffen und neue Freunde für unsere Bestrebungen zu gewinnen.«[7]

Das erste (übrigens gut besuchte) Konzert im Rahmen des neuen Vereins nach der Gründungsversammlung vom 22. September 1942 fand am 30. November 1942 im Vortragssaal des Kunstmuseums statt unter dem Namen »Werbekonzert« (in unserer Liste S. 236 Nr. 1). Seitdem haben die FAMB, wie es ein Jahr später schlicht heisst, »die Aufgabe übernommen, die Konzerte der S. C. B. durchzuführen.«[8]

Die Zweckbestimmung des Vereins und seine Beziehung zur Schola Cantorum Basiliensis sind in den FAMB-Statuten folgendermassen umrissen: »Der Verein F. A. M. B. hat zum Zweck, das Interesse an der alten Musik zu erweitern, ihre künstlerische Pflege zu fördern und ernsthafte Bestrebungen zu unterstützen, die sich für die Wiederbelebung der alten Musik einsetzen.

Entsprechend dieser Zielsetzung sieht der Verein F. A. M. B. eine seiner Hauptaufgaben in der Sammlung und Erweiterung des Kreises um die Schola Cantorum Basiliensis, die seit ihrer Gründung im Jahre 1933 und nach der Fusion mit Musikschule und Konservatorium Basel im Jahre 1954 als Abteilung der Musik-Akademie der Stadt Basel diesem Ziele dient. Der Verein F. A. M. B. unterstützt daher die Schola Cantorum Basiliensis in jeder ihm gut scheinenden Art und Weise, ideell und finanziell.

Er führt zu diesem Zweck Konzerte und sonstige Veranstaltungen durch und engagiert dafür in erster Linie die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis. Er kann 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 F. A. M. B. gestellt werden, Gewähr bieten.«[9]

Zwei Punkte in diesem Text haben während der Vereinsgeschichte eine Anpassung an die Realität erfahren; im übrigen hat der »Zweck« der Freunde alter Musik seine Gültigkeit über ein halbes Jahrhundert hinweg bewahrt. Der erste Punkt bezieht sich auf die Fusion der SCB (die bis dahin in der juristischen Form eines Vereins geführt worden war) mit Musikschule und Konservatorium zur Stiftung »Musik-Akademie der Stadt Basel«. Seit diesem Datum (1954) ist der Konzertauftrag der SCB in der Ordnung der Musik-Akademie verwurzelt. Durch die Gründungsgeschichte und die historisch gewachsene Verflechtung gehört der Verein einerseits inhaltlich eng zur SCB, andererseits – auf Grund seiner eigenen Vereinsstruktur, seines eigenen Vorstands und

7 Lit. 1, 1941/42, 9–10.
8 Lit. 1, 1942/43, 7.
9 FAMB-Statuten, Artikel 2 (»Zweck«).

seines eigenen Rechnungskreises – juristisch nicht zur Musik-Akademie. Um die Integration des SCB-Konzertbereichs in das Ganze der Akademie doch so weit wie möglich zu gewährleisten, umschreiben die FAMB-Statuten die Zusammensetzung des Vorstands, von dessen 9 bis 15 Mitgliedern sieben durch den Stiftungsrat der Musik-Akademie delegiert werden. Ebenfalls infolge der beabsichtigten Struktur und des geschichtlich Gewachsenen ist es selbstverständlich, dass ein Mitarbeiter und das Sekretariat der SCB die Vereinsgeschäfte führen und dass der Schola-Leiter hinsichtlich des Generalprogramms zwischen den Vorschlägen und Wünschen des Instituts und dem FAMB-Vorstand vermittelt.

Diese Aufgabe ist seit der Auflösung der »Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis« im Jahre 1975 wesentlich vielfältiger geworden im Vergleich mit den früheren Jahrzehnten, als die meisten FAMB-Konzerte von diesem Ensemble bestritten und die Programme von seinem Leiter bestimmt worden waren. Mit dieser Entwicklung hängt der zweite angesprochene Punkt in den »Zweckbestimmungen« der FAMB-Statuten zusammen, dass nämlich der Verein für seine Konzerte nicht mehr, wie es in der originalen Version des Textes heisst, »die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis« für seine Konzerte engagiert, sondern »die Konzertgruppen«, d. h. die verschiedenen Gruppierungen vom Mittelalter-Ensemble bis zum Trompeter-Ensemble, von der Choralgruppe bis zum »Senfl-Ensemble« von der »Alta-Capella« bis zum Vokalensemble, vom »Ferrara-Ensemble« bis zum Orchester, soweit sie sich im Rahmen des Instituts profiliert haben; in der Regel bestehen diese Gruppen, anders als die alte »Konzertgruppe«, aus Lehrern *und* Studierenden, und immer wird bei ihrem Einsatz im Konzert versucht, Ausbildung und Aufführung funktionell mit einander zu verbinden.

Besser als jede »Laudatio« gibt die Dokumentation aller FAMB-Konzertprogramme[10] einen Einblick in die Vielfalt der Ideen, mit denen in den ersten Jahrzehnten der Vereinsgeschichte die Konzertgruppe Schwerpunkte setzte und Abwechslungsreichtum erzielte. Hinzu kam, auch unter der Ägide von August Wenzinger, das »Gambenquartett der Schola Cantorum Basiliensis«, das ebenfalls sehr viele Konzerte bei den FAMB bestritt. Beide Ensembles machten sich sehr schnell einen Namen und wurden zu Radiokonzerten, Gastspielen und bald auch zu Schallplattenaufnahmen eingeladen, in einer Zeit, da einerseits noch nicht jedes bedeutende Werk der alten Musik in einer Gesamtausgabe, einer Denkmäler-Ausgabe oder gar in einer Faksimile-Edition greifbar war und bei den Konzertvorbereitungen ganz sicher mehr Arbeitsgänge nötig waren als heute, in der andererseits aber die Konkurrenz durch andere

10 Vgl. die Liste in diesem Band, 236–352.

Spezialensembles rund um die Welt noch nicht so erdrückend war wie in unseren Jahren.

Bemerkenswert in der Geschichte der Konzertgruppenprogramme sind z. B. die häufige Auseinandersetzung mit J. S. Bachs »Brandenburgischen Konzerten«[11], Programme wie »Deutsche Kirchenmusik« 1946 (Nr. 24) oder »Konzertante Musik mit Hammerklavier« 1949 (mit Fritz Neumeyer, Nr. 44), die Beschäftigung mit Händel[12] und Telemann[13], die Gedenkkonzerte Haydn 1959 (Nr. 100) und Purcell ebenfalls 1959 (Nr. 102), natürlich die Händel-Oper »Il Pastor fido« in Zusammenarbeit mit dem Basler Marionettentheater 1946 (Nr. 26)[14], zahlreiche Programme mit Musik der Klassik (ab 1945, Nr. 15, mit Werken von Mozart und Haydn, Reichardt und Zelter, mit der – für die damalige Zeit – bedeutungsvollen Feststellung, dass »diejenigen Recht behiel-

Abbildung 5: Die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis (1963)

11 Etwa 1947 (Nr. 30–32), 1950 (Nr. 47–49), 1957 (Nr. 91), 1962 (Nr. 117), 1964 (Nr. 126), 1967 (Nr. 140); Plattenaufnahmen 1951–53.

12 Etwa 1952 (Nr. 62, inklusive *Apollo e Dafne*; vgl. dazu Nr. 253), 1959 (Nr. 101) oder 1967 (Nr. 140).

13 Etwa 1955 (Nr. 82), 1960 (Nr. 105) und öfter; Aufnahmen ab 1957, besonders in den 60er Jahren.

14 Vgl. Kurt Deggeller, in: Lit. 5, 77–90, besonders 80–84.

ten, welche für die Verwendung originaler Instrumente auch bei Aufführungen klassischer Werke immer wieder mutig eintreten«[15]), »Spanische Musik« 1961 (Nr. 109)[16], »Kammermusik der Renaissance« 1963 (Nr. 123), eine Dufay-Messe 1954 (Nr. 74), »Musik in Basel zur Humanistenzeit« 1960 (Nr. 108), aber auch die Machaut-Messe 1969 (Nr. 107), »Musik um Shakespeare« 1964 (Nr. 128), »Programm-Musik« 1965 (Nr. 131) u. a. m. Ein stets anzutreffender Zusatz in den Generalprogrammen lautet: »Verantwortlich für die Aufführungen: August Wenzinger.«

Die Konzertgruppe hat das gesamte Repertoire von Machaut bis Carl Philipp Emanuel Bach, von Dufay bis Mozart zur Aufführung gebracht. Bei fortschreitender Spezialisierung der Ensembles musste es zwangsläufig einmal zu Differenzierungen kommen. Keiner kann alles.

Eine starke Aktivität entfaltete auch das »Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis«, zum Teil in Verbindung mit entweder Gesang (mit Max Meili ab 1946, Nr. 22, mit Alfred Deller ab 1952, Nr. 63) oder Laute (mit Eugen Dombois ab 1963, Nr. 120). Die schönste Consort-Literatur wie z. B. John Dowlands »Lachrimae«-Pavanen wurden ebenso aufgeführt (1957, Nr. 88) und aufgenommen (im März 1962 bei »harmonia mundi«) wie die

Abbildung 6: Das Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis

15 Lit. 1, 1948/49, 8.
16 Vgl. dazu Nr. 210.

Fantasien von Henry Purcell (1966, Nr. 138). Und im Jahr 1950/51 finden neben dem FAMB-Konzert (Nr. 52) nicht weniger als 23 Konzerte und 16 Aufnahmen des Viola da gamba-Quartetts ausserhalb Basels statt.

Nicht unerwähnt bleibe das »Ensemble für Kirchenmusik der SCB« unter Ina Lohr, das zwischen 1949 und 1955 vier FAMB-Programme beisteuerte (Nr. 41, 53, 67 und 80) mit geistlicher Musik vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert. In diesem Ensemble wirkten auch Studenten mit, so 1949 Gustav Leonhardt, Viola da gamba (!), und Christopher Schmidt, Blockflöte(!).

August Wenzinger trat im Mai 1974 als Konzertgruppen-Leiter zurück. Er war, wie der Jahresbericht der Musik-Akademie sagt, »seit Gründung der Konzertgruppe als deren Leiter tätig. Sein Einsatz und seine künstlerische Persönlichkeit bestimmten für Jahrzehnte die Aktivität und den Ruf dieses Ensembles, das mit Konzerten in der ganzen Welt und zahlreichen Schallplattenaufnahmen wesentlich zum Ansehen der Schola Cantorum Basiliensis beitrug. Für seine Verdienste ist das Institut Herrn Dr. Wenzinger über seinen Rücktritt hinaus in Dankbarkeit verbunden.«[17]

Ein Jahr später stellte auch Hans-Martin Linde, 1970 als zusätzlicher Konzertgruppen-Leiter gewählt, sein Amt zur Verfügung, »um alle Möglichkeiten für eine Neuorganisation der Konzerttätigkeit zu öffnen, die dem Institut als Auftrag überbunden ist. Herr Linde hat seither auch in dieser Funktion durch zahlreiche Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit Mitgliedern der Schola Cantorum Basiliensis zum Ruf des Instituts beigetragen. Für diesen Einsatz und Erfolg weiss ihm das Institut Dank. Als Vorbereitung der Neuordnung der Konzerttätigkeit wurde eine Experimentierphase eingeschaltet und damit im Berichtsjahr auf eine Konstituierung einer Konzertgruppe verzichtet.«[18]

Vorbei die Zeiten für die SCB, da sich ein namhafter »Kopf« mit dem Namen und den Geschicken seines Instituts soweit identifizierte, dass »sein« Ensemble nach der Schule hiess und nicht nach ihm selber: ›Mit dem eigenen Ruhm hob er auch denjenigen des Instituts‹ (frei nach der Kanon-Anweisung im »Musikalischen Opfer« ...). Zwei wesentliche Aspekte dieser für alle Beteiligten so positiven und ergiebigen Konstellation waren a), dass es damlas *einen* Leiter und etliche gute Mitspieler gab, während heute die Gefahr gross ist, dass jeder nur leiten und keiner mehr unter der Leitung eines Anderen mitspielen möchte und b) dass August Wenzinger unmittelbar bei Basel wohnte, – und wie anders sind auch in diesem Punkt die Zeiten geworden! Die im internationalen Konzertleben tätigen, namhaften Lehrer (nicht nur der SCB) wohnen in der Regel nicht in Basel, kommen in kleineren oder grösseren Abständen zum Unterrichten in die Stadt, arbeiten dann so intensiv von morgens bis abends, um

17 Lit. 2, 1973/74, 35.
18 Lit. 2, 1974/75, 30.

ihre Stunden in möglichst wenigen Tagen geben zu können, dass sie am Institutsgeschehen kaum Anteil nehmen und selten miterleben können, was die übrigen Kollegen am gleichen Institut eigentlich tun, – gemeinsame Projekte lassen sich auf diese Weise rein organisatorisch nur sehr schwer realisieren. Dafür haben sie sehr häufig ihre eigenen Ensembles, für deren Leitung und Öffentlichkeitsarbeit, Vertragsabschlüsse, Programme, Engagements der nötigen Mitspieler, Probenpläne und Finanzierung sie selber verantwortlich sind oder Agenturen bestellen; ihr eigener Name verbürgt die Identität der Gruppe, Anerkennung auf dem »Markt«, Publizität. Die Ausbildungsinstitute, an denen sie als Lehrer tätig sind, können ihnen meistens aus Gründen der Arbeitskapazität und der Kosten ihre Infrastruktur (d. h. hauptsächlich Sekretariatsarbeit) nicht zur Verfügung stellen und müssen deshalb zusehen, wie alle diese Initiativen an ihnen vorübergehen, auch wenn der betreffende Lehrer und Ensemble-Leiter seine besten Schüler und einige »passende« Lehrerkollegen für seine Gruppe hinzuzieht (was er selbstverständlich auch dann tut, wenn es sich nicht um eine Veranstaltung der Schule handelt). Es ist erstaunlich, wie sehr sich die Aktivitäten der Ensembles, des Konzert- und Aufnahmewesens in der Alten Musik (und nicht nur hier) privater Initiative und Ambition verdanken. Hat denn z. B. in einem »Vorreiter«-Land der Alten Musik wie in England je irgendein Zusammenhang bestanden zwischen den zahlreichen vokalen und instrumentalen Ensembles von Weltruf und einem Ausbildungsinstitut? Gerade der »Individualismus« und der Profilierungsdrang der namhaften Meister unter den Lehrern macht das Ausschöpfen aller Möglichkeiten, die in der Kombination von Schule und Konzertverein zweifellos liegen, heute besonders schwierig. Und man nimmt mit Bedauern zur Kenntnis, dass auch der Effort, den es bedeuten würde, eines der in Frage kommenden Instituts-Ensembles zu *der* »Konzertgruppe« zu machen, nicht zum erwünschten Ziel führen würde: Erstens nämlich wäre eine solche Gruppe repertoiremässig notgedrungen auf ein bestimmtes Gebiet eingeschränkt, während die SCB doch die Aufgabe hat, Musik vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert zu bearbeiten, so dass sich also ein empfindliches Ungleichgewicht zwischen Ausbildung und Konzerttätigkeit ergeben würde, was für viele Lehrer und Studenten negative Auswirkungen hätte. Zweitens aber sind die Ensembles heute in der Regel (von Ausnahmen abgesehen) kurzlebiger als früher, ihre Schallplatten kürzer in den Katalogen zu finden als noch vor 10 Jahren, das »Marktgesetz« des schnellen Wechsels bestimmender als in der vorigen Generation. Und was würde dem Institut eine »Konzertgruppe« nützen, die im Konzertleben und auf dem Schallplattenmarkt »aus der Mode gekommen« ist? Die »Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis« hielt sich (zugegeben: in anderen Zeiten als der unsrigen) über vier Jahrzehnte hinweg, von den 30er bis in die 70er Jahre unseres Jahrhunderts aktuell. Der Ensemble-Pluralismus, der nach

ihrer Auflösung an ihre Stelle trat und im oben zitierten Jahresbericht »Experimentierphase« genannt wurde, ist »Status quo« geworden.

Dass es zwischen Schule, Konzertgruppe und Konzertverein der »Freunde alter Musik in Basel« im weiteren Verlauf der Geschichte auch nicht immer ganz ohne Spannungen verlief, ist mehr als verständlich, denn natürlich emanzipierte sich die Konzertgruppe mehr und mehr von der Schule und erhielt häufiger Engagements von ausserhalb. Vom 5. Juli 1947 datiert ein Papier, das unter dem Titel »Die Konzerte der Schola Cantorum Basiliensis und das Verhältnis der Konzertgruppe zur Schola Cantorum Basiliensis« »Grundsätze und Richtlinien für die Praxis« zusammenstellt und die Funktionen und Zuständigkeiten – knapp fünf Jahre nach der Gründung des FAMB-Vereins – klarer verteilt. Darin heisst es: »Schule und Konzert sind die gleichermassen integrierenden Arbeitsgebiete der SCB. In der Verbindung beider besteht die Besonderheit und der Vorrang der SCB vor andern Instituten. Die Konzerte sind ein Gemeinschaftswerk einerseits zwischen den Mitgliedern der Konzertgruppe unter sich und andererseits zwischen der Konzertgruppe und der SCB. Mit dem Einsatz des einzelnen Mitgliedes der Konzertgruppe (künstlerische Leistung und Verantwortung, Probenarbeit, Instrumente, Noten usw.) verbindet sich die Leistung der SCB (Name, geistige und finanzielle Leistung und Verantwortung, Organisation, Instrumente, Noten usw.). Die Konzerte sollen sowohl Erprobung und Kundgebung der internen Arbeit als auch Werbung nach aussen sein. Sie sind die eigentlichen Repräsentationsveranstaltungen des Instituts. Nachdem in Basel zuerst jeweils im Mai ein Zyklus von drei Konzerten (die »Sommerkonzerte der SCB«) durchgeführt worden war, hatte die Konzertgruppe den Wunsch vorgebracht, die Konzerte zu vermehren und über das ganze Jahr zu verteilen. Der Wunsch der Konzertgruppe traf mit der Absicht der SCB zusammen, eine Organisation zu bilden, die geeignet ist, die Gedanken der SCB in die Breite zu tragen. Zu diesem Zweck und zur weiteren Förderung der Konzerttätigkeit ist am 22. September 1942 auf Initiative der SCB der Verein der »Freunde alter Musik in Basel« (FAMB) gegründet worden. Er veranstaltet seither die Konzerte der SCB in Basel. ... Der Verein FAMB vermittelt eine Besucherorganisation, schafft dadurch der Arbeit der Konzertgruppe grösseren Nachhall und vertritt die Ziele der SCB nachdrücklich nach aussen. Er erwartet von den Mitgliedern der Konzertgruppe Unterstützung seiner Bestrebungen. Die Konzertgruppe unterstützt den Verein FAMB durch regelmässige Mitwirkung in seinen Konzerten und Entgegenkommen im Honoraransatz ... Konzerte auf Engagement sind bisher von der SCB organisiert worden. Auf Wunsch der Konzertgruppe wird dies dahin geändert, dass die Organisation der Konzerte auf Engagement an den Leiter der Konzertgruppe übergeht. Der Vorstand der SCB betrachtet diese Änderung als einen Versuch und behält sich vor, eventuell darauf zurückzukommen ... In beson-

deren Fällen, namentlich bei Konzerten mit vielen Ausführenden, kann die SCB auf Wunsch des Leiters der Konzertgruppe ausnahmsweise die Organisation übernehmen ... Die Konzerttätigkeit in Basel bringt jährlich hohe Defizite. Das hängt zusammen einerseits mit der verhältnismässig grossen Zahl von Mitwirkenden und den hohen Konzertspesen, andererseits mit der verhältnismässig kleinen Zuhörerzahl, die wegen der Notwendigkeit kleiner Säle nicht beliebig steigen kann. Da es schwierig ist, in der Konzerttätigkeit Einsatz und Nutzen aller Beteiligten gegeneinander abzuwägen, ist die gegenseitige wohlwollende Unterstützung unerlässlich. Durch Qualität und Werbung sollen Renommé der Konzerte und Besucherzahl gehoben werden. Die Konzertspesen sollen möglichst niedrig gehalten werden, soweit dies sachlich zulässig ist. Die finanzielle Verantwortung (der Öffentlichen Konzerte, früher »Sommerkonzerte«) tragen der Verein FAMB und die SCB. Die Mitglieder der Konzertgruppe haben während 11 Jahren ohne Entschädigung in diesen Konzerten mitgewirkt. Seit 1946 erhalten die in Basel ansässigen Mitglieder der Konzertgruppe eine Spesenentschädigung von Fr. 25,— für jedes Konzert. Mit auswärts wohnenden Mitgliedern der Konzertgruppe und Musikern, die der Konzertgruppe nicht angehören, werden besondere Vereinbarungen getroffen. Die finanzielle Verantwortung (für die »Hauskonzerte«) trägt der Verein FAMB. Die in Basel ansässigen Mitglieder der Konzertgruppe haben während den ersten beiden Jahren ohne Entschädigung in diesen Konzerten mitgewirkt und erhalten seit 1945 eine Spesenentschädigung von Fr. 25,— für jedes Konzert. Der Verein FAMB ist bestrebt, statt einer Spesenentschädigung ein Honorar auszurichten ... Die SCB, die bis 1945 einen Anteil von 10 % des Gesamthonorars erhalten hat, verzichtet auf ihren Anteil zugunsten der Konzertgruppe ... Die SCB stellt für Auslagen, die ihr entstehen (Bürospesen, Versicherung der Instrumente usw.), dem Leiter der Konzertgruppe Rechnung ...«[19]

Nachdem die Konzertgruppe Jahrzehnte lang das verbindende Element zwischen SCB und FAMB gewesen war, bedeutete ihre Auflösung in den frühen 70er Jahren natürlich ein einschneidendes Ereignis in der Vereinsgeschichte mit weitreichenden Konsequenzen für die Konzertprogramme. Für den Vorstand entstand der Wunsch, eine »Arbeitsgruppe zur Reorganisation der FAMB« einzusetzen, an deren Mitglieder ein Papier vom 22. August 1975 gerichtet war, unterschrieben von Prof. Wulf Arlt, dem Leiter der SCB, und Hans-Martin Linde, dem langjährigen Kenner von FAMB und Konzertgruppe. Darin heisst es folgendermassen: »In der Sitzung vom 17. Juni 1975 erhielten die Unterzeichnenden den Auftrag, ›Wünsche, Vorschläge und Angebote der Schola stichwortartig zu fassen, illustriert durch das Modell eines »idealen«

19 Aus dem SCB-Archiv.

Saisonprogramms‹. Bei dem Versuch, diesen Auftrag auszuführen, zeigte sich, dass der Entwurf eines ›idealen Saisonprogramms‹ nicht von der grundsätzlichen Frage des Selbstverständnisses der FAMB als Verein, beziehungsweise Konzertveranstalter, zu lösen ist. – Die nachstehenden Gedanken gehen auf Gespräche zurück, an denen Herr Kurt Deggeller in massgeblicher Weise beteiligt war.

Wünschenswert ist zunächst die Möglichkeit zu grösserer Variabilität in der Art und Zahl der Veranstaltungen. Diese wäre dann gegeben, wenn die FAMB sich stärker als einen Verein versteht, dessen Mitglieder durch ein gleiches Interesse an Fragen historischer Musikpraxis verbunden sind, denn als Konzertgesellschaft. In diesem Sinne müsste der Mitgliederbeitrag nicht primär als »Abonnementspreis«, sondern als wirklicher Beitrag an den Verein verstanden werden und würde den Mitgliedern von Jahr zu Jahr ein nach Art und Zahl der Veranstaltungen je anderes, aber in etwa gleichwertiges Programm geboten.

Als Elemente eines solchen Programms kämen etwa folgende Möglichkeiten in Frage:

- Ein Konzert mit Solisten, Instrumental- und Vokalensemble der SCB als eigentliche SCB-Produktion in Zusammenhang mit Lehre und eventuell auch Forschung. Literaturbereich Oratorium/Oper/Kantate. Gegebenenfalls auch nur mit einzelnen der genannten Gruppen.
- Ein Konzert mit einem Gastensemble unter dem Aspekt ›Alternative‹.
- Ein thematisch zentrierter Zyklus mit kleiner Besetzung in kleinem Rahmen (im Sinne des diesjährigen Sonderzyklus, aber aus irgendeinem Bereich älterer Musik).
- Ein Konzert, das neue Bereiche der Musik des Mittelalters oder der Renaissance erschliesst beziehungsweise Alternativen der Interpretation zur Diskussion stellt.
- Ein ›Podiumskonzert‹ mit einer Produktion junger Musiker aus der Schola, die z. B. als ›concours‹ ausgeschrieben werden könnte.
- Eine instrumentenkundliche Veranstaltung, gegebenenfalls mit einem Konzert verbunden.
- Ein Vortrag aus dem Themenbereich ›Interpretation alter Musik‹ in der Art des Leonhardt-Vortrages im nächsten Winter.
- Ein Diskussionsabend (etwa mit round table und anschliessender Öffnung ins Publikum) aus dem Arbeitsbereich ›Alte Musik heute‹.
- Eine Veranstaltung, die sich gezielt an bestimmte Publikumsschichten richtet, etwa Schulen, Jugendliche etc.
- Demonstrationsabend anlässlich einer Platten-, Radio- oder Fernsehaufnahme mit alter Musik.

– Thematisches Konzert in grösserer Besetzung im Sinne des Bach-Konzerts dieser Saison.
– Kirchenkonzert unter verschiedenen Aspekten ›Musik in der Kirche‹.«[20]

Der Begriff »Strukturreform« trifft allerdings nicht genau, was aus diesen Gedankengängen resultierte. Zwar wurde in einer ausserordentlichen Vorstandssitzung am 5. November 1975 der Bericht der Arbeitsgruppe »genehmigt«, »die Zielsetzung der FAMB, wie sie in den Statuten von 1942 festgelegt ist, bestätigt«, die Empfehlung gegeben, »die in den letzten zwei bis drei Jahren eingeschlagene Richtung der Programmgestaltung weiter zu verfolgen« und »die Beschaffung zusätzlicher Geldmittel als unerlässliche Voraussetzung« dafür bezeichnet, »die Qualität der Darbietungen zu wahren«[21], aber die am stärksten in die Zukunft weisende Massnahme war doch der Versuch, anstelle der Konzertgruppe jetzt die gesamte SCB-Lehrerschaft mehr in den Prozess der Programm-Planung zu integrieren. Das geht deutlich aus folgendem Brief hervor, den der Schola-Leiter, Prof. Wulf Arlt, am 27. Januar 1975 an die »Vertreter der praktischen Fächer an der Berufsschule« schrieb: »Der Wunsch nach einer vermehrten Mitwirkung der Lehrerschaft an der Programmgestaltung der Freunde alter Musik wurde aus dem Kreise der Lehrerschaft schon verschiedentlich vorgetragen. So auch in einigen Gesprächen, die ich in der letzten Zeit anlässlich des Rücktritts von Herrn Dr. August Wenzinger führte.

In diesem Zusammenhang möchte ich Sie im Sinne eines Experimentes bitten, mir zuhanden der anstehenden Planung der nächsten Saison Anregungen und Vorschläge (von Konzertthemen bis zu detaillierten Programmen) mitzuteilen. Ich werde mich in meiner Funktion als Leiter der SCB im Vorstand der FAMB darum bemühen, aus Ihren Anregungen soviel wie möglich und sinnvoll in die Programmgestaltung einzubringen.«[22]

Vorausgegangen waren Gedanken im Rahmen der »Arbeitsgruppe« zur Einbeziehung der Schola-Lehrer in die FAMB-Konzerte. »In den ersten Jahren der FAMB«, heisst es im Protokoll einer der beiden Sitzungen der Gruppe, »aber auch noch in den frühen 60er Jahren, war es sehr schwierig, für alte Musik ein Forum zu finden. Heute hat ein Künstler so viele Angebote, dass die blosse Möglichkeit zum Auftreten wie ein Anerkennungshonorar keinen besonderen Reiz mehr darstellen. Darüber kann sich die FAMB nicht hinwegsetzen. Auch rechtlich ist zu bedenken, dass eine Verpflichtung zum Auftreten innerhalb der FAMB bei den nach Unterrichtsstunden honorierten Lehrern nicht besteht. Andererseits sind diese sicher zu einer aktiven Zusam-

20 Aus dem FAMB-Archiv.
21 Lit. 3, 1975/76, 1.
22 Aus dem SCB-Archiv.

menarbeit im Sinne der traditionellen Idee bereit, wenn es möglich wird, ihre Interessen und Wünsche im Rahmen der FAMB zu realisieren.«[23] Über die Bezahlung der SCB-Lehrer bei FAMB-Konzerten hiess es noch ein Jahr vorher in einem Brief des Vorstandes, gezeichnet vom Präsidenten, Professor Bernhard Wyss, an die Mitglieder des Vereins, »dass die Musiker aus dem Kreis der SCB an unseren Konzerten zu einer Entschädigung mitwirken, die im Vergleich mit den heute üblichen Honoraren kaum mehr als eine Unkostenvergütung darstellt.«[24] Dieser (wohlbegründete) Dank zieht sich wie ein »Basso continuo« durch die Jahre und ist ein stets wiederkehrendes Element im Verhältnis zwischen SCB und FAMB; in sehr liebenswürdige Worte kleidet ihn der FAMB-Präsident Jean Druey 1963, wenn er sagt: »Der Stoff zur Gestaltung (des Jahresprogramms) scheint unerschöpflich, und der Leiter der Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis, Herr Dr. h. c. August Wenzinger, der sich in den vielen Jahren seines Wirkens ein hohes Verdienst um das Musikleben Basels erworben hat, ist nie verlegen, unserem verehrten Publikum Novitäten vorlegen zu können. Verlegen ist der Schreibende bald, Novitäten in der Form der Abstattung des Dankes zu bringen, den wir den Ausführenden der Konzertgruppe schulden. Ihre Leistung und ihre Treue in der Verfolgung des gesteckten Zieles sind wesentlich beteiligt am Erfolg unserer nun bereits 21 Jahre durchgeführten Konzerte.«[25]

3. Persönliches

Der Austausch zwischen FAMB und SCB hat verschiedenste Ebenen: Schola-Lehrer und -Studenten sowie Schüler der Allgemeinen Schule und ihre Eltern sind FAMB-Mitglieder; im FAMB-Vorstand machen sich ehrenamtliche Mitglieder verdient, die ein besonderes Interesse für die Schola-Arbeit im Dienste der alten Musik haben; FAMB-Konzerte werden für SCB-»Documenta«-Platten aufgenommen; und neue Lehrer werden in FAMB-Konzerten der Öffentlichkeit vorgestellt.

Diese letztere Praxis ist durch viele Jahre hindurch an den FAMB-Programmen ablesbar. Wie die Jahresringe an einem Baum kommen jeweils neue Namen, neue Instrumente, neue individuelle Schwerpunkte bei den Konzerten hinzu, die man etwa gleichzeitig neu im Unterrichtsangebot der SCB entdeckt. Infolgedessen lesen sich die FAMB-Programme wie eine Dokumentation dessen, was in der Arbeit der SCB im Vordergrund steht.

Ab den dreissiger Jahren wirken als Lehrer und in der Konzertgruppe Dr. Arnold Geering, Bass (als Lehrer bis 1954, in der Konzertgruppe bis 1951),

23 Sitzung vom 17. Juni 1975; Protokoll aus dem FAMB-Archiv.
24 Brief vom 26. 4. 1974; aus dem FAMB-Archiv.
25 Lit. 3, 1962/63, 2 f.

Valerie Kägi, Alt und Cembalo (bis 1968), Walter Kägi, Violine und Viola (als Lehrer bis 1954, in der Konzertgruppe bis 1966), Dr. Hermann Leeb, Laute (als Lehrer bis 1954, in der Konzertgruppe bis 1951), Max Meili (als Lehrer bis 1954, in der Konzertgruppe bis 1968), Marianne Majer, Blockflöte, Violine und Viola da gamba (1938 bis 1973, in der Konzertgruppe bis 1971), Dr. Fritz Morel bzw. ab 1939 Eduard Müller, Orgel und Cembalo, ab 1948 auch am Konservatorium (als Lehrer bis 1978), Annie Tschopp, Viola und Viola da gamba (bis 1937), August Wenzinger, Viola da gamba und Violoncello, ab 1938 auch am Konservatorium (bis 1970) sowie Ina Lohr (als Lehrerin bis 1970, in der Konzertgruppe 1933–35) und Dr. Walter Nef (bis 1970) als Theorielehrer. Im Herbst 1936 kommen hinzu Gertrud Flügel, Violine (bis 1968) und Fritz Wörsching, Laute (bis 1967). Im 15. Schuljahr, zu Beginn des Sommersemesters 1948, erscheinen mit Joseph Bopp neu das Fach »Querflöte des 18. Jahrhunderts« und mit Rodolfo Felicani »Das Violinspiel im 17. und 18. Jahrhundert« (beide Lehrer bis 1967); sie waren schon »durch ihre Mitwirkung in der Konzertgruppe seit Jahren mit der S. C. B. verbunden«.[26] Tatsächlich treffen wir sie schon 1944 bzw. 1945 unter den Mitwirkenden bei den FAMB-Konzerten; solistisch treten sie aber erst zum Zeitpunkt der Übernahme ihrer Lehrverpflichtungen hervor, Felicani im März 1948 (Nr. 35) mit »Altitalienischen Sonaten« und Bopp im Oktober 1948 (Nr. 39) mit »Kammermusik des Barock«. Die Funktion als Berufsschullehrer bringt eben auch immer die Notwendigkeit des öffentlichen Auftretens und Ausstrahlens mit sich im Sinne der Profilierung des Faches und der eigenen Person.

Etliche Musiker erscheinen in den Programmen dieser Jahre, die nach kürzerer Beschäftigung mit der alten Musik ihrer ursprünglichen Richtung treu geblieben sind: so der Tenor Ernst Häflinger (Nr. 4, 5, 11, 12), der Flötist André Jaunet (Nr. 6, 9), der Geiger Brenton Langbein (Nr. 95), der Oboist Helmut Winschermann (Nr. 97). Ab 1947 wirkt Angelo Viale als Kontrabassist in der Konzertgruppe neben seiner Tätigkeit als »moderner« Spieler und Lehrer am Konservatorium (ab 1955); ab 1958 ist er festes Mitglied des Ensembles.

1950 wird die Wenzinger-Schülerin Hannelore Müller im 4. Semester ihres Studiums zum ersten Mal zu den Konzerten hinzugezogen und in das »Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis« integriert (ab Nr. 52); als Viola da gamba-, später auch Violoncello-Lehrerin an der SCB wirkt sie »provisorisch für ein Jahr« ab 1955, woraus sich eine Zeit von 35 Jahren (bis 1990) mit unzähligen Konzerten in allen möglichen Ensemble-Formationen im Rahmen der »Freunde der alten Musik in Basel« entwickelt.

Marie Amsler aus Lausanne ist 1947 (Nr. 30, 31, 32) unter den Mitwirkenden, später (1969) als Marie Leonhardt im Leonhardt-Consort (Nr. 152), wieder 12

26 Lit. 1, 1947/48, 1.

Jahre später (1981) als Solistin (Nr. 227), wobei sie am folgenden Tag als Fach-Expertin beim Barockviolin-Diplom von Emilio Moreno (Klasse Jaap Schröder) an der SCB tätig ist.

Im Mai 1954 (Nr. 74) wirkt Emil Rudin als Posaunist unter Wenzingers Leitung bei der Aufführung von Dufays Missa »Se la face ay pale« mit, worauf wir ihn ab Sommersemester 1955 auf der Lehrerliste der SCB entdecken, – allerdings nur für kurze Zeit, vermutlich mangels Studieninteressenten[27]; erst mit Heinrich Huber kann sich die Posaune ab 1971 fest im Unterrichtsangebot der Schola etablieren (vgl. z. B. FAMB-Konzert Nr. 247).

Seit 1956 figuriert Paul Baumgartner im Prospekt der SCB als Lehrer für Hammerflügel; im Herbst dieses Jahres ist er auch als Mitglied in die Konzertgruppe aufgenommen worden. Ein Mozart-Konzert im »Haus zum Kirschgarten« (Nr. 85) findet bei den FAMB im Mai 1956 statt, gefolgt von verschiedenen Abenden solistisch und im Ensemble (z. B. mit Bopp, Felicani oder Wenzinger) mit Musik von Mozart und Beethoven (Nr. 106, 112, 116). Im Jahr 1965 scheidet Baumgartner zwar aus dem Lehrerkollegium der SCB aus, bei den FAMB-Konzert finden wir ihn aber noch 1967 (Nr. 142) mit Werken von C. P. E. Bach, Schobert und Boccherini. Klaus Linder war den FAMB-Mitgliedern 1970 (Nr. 159) und 1971 (Nr. 160) und dann 1974 mit einem Schubertlieder-Abend (gemeinsam mit Kurt Widmer, Nr. 175) und einem Klavier-Abend (Nr. 180) bekannt geworden; sein Zyklus mit Mozart-Klaviersonaten 1975/76 (Nr. 186, 188, 190, 191) wurde ebenfalls im »Haus zum Kirschgarten« durchgeführt. Seine Konzerte verdanken sich seiner Lehrtätigkeit im Fach Hammerflügel an der SCB von 1968 bis 1986, von der ihn auch seine Direktionsbelastung (1969–1974) nicht abhalten konnte.

Im 33. Jahresbericht der SCB für 1965/66 lesen wir: »Auf dringende Empfehlung von Eduard Müller hin, der den brillanten Cembalisten für Basel nicht gerne verlieren wollte, ist seit WS 1965/66 Hans Goverts provisorisch als Lehrer für Cembalo und Generalbass an der SCB tätig. Zunächst wird er an beiden Abteilungen der SCB unterrichten.« Ab 1967 treffen wir ihn in den FAMB-Konzerten (Nr. 139), 1968 treten sein Lehrer Eduard Müller und er in einem Duo-Konzert für zwei Cembali hervor (Nr. 149), 1982 ist die Wendung zum Hammerflügel deutlich (Nr. 236 mit dem Cellisten Anner Bijlsma und Musik von Beethoven bis Chopin).

Auf ähnliche Weise wird auch Rolf Junghanns von seinem Lehrer Fritz Neumeyer in Basel eingeführt, und zwar mit einem Duo-Konzert für zwei Hammerflügel im Jahre 1969 (Nr. 154); 1970 wird er als Lehrer an der SCB angestellt, ab 1972 (Nr. 166) ist er häufig bei den FAMB-Konzerten zu hören.

27 Vgl. aber Nr. 135 (1966).

Seit 1972 unterrichtet an seiner Seite Jean-Claude Zehnder an der Berufsschule Orgel, Cembalo und Generalbass. 1974 erleben die FAMB-Hörer einen Orgel-Abend mit ihm in der Leonhardskirche (Nr. 179), 1980 in der Predigerkirche (Nr. 221), 1985 im Arlesheimer Dom (Nr. 249), dazwischen ist er häufig als Generalbass-Spieler präsent, ebenso wie sein Kollege Gottfried Bach (z. B. Nr. 178, 192, 238, 273), der auch ab 1972 an der Schola lehrt. Johann Sonnleitner kommt 1982 dazu und tritt bereits 1983/84 im Frescobaldi-Konzert (Nr. 240) bei den FAMB auf (vgl. auch Nr. 260, 278). Das Telemann-Konzert 1990 (Nr. 290) bestreiten die beiden Cembalisten Jesper Christensen und Andreas Staier, die seit 1986 bzw. 1987 für neue Farbe in der Cembalo-Abteilung der Schola sorgen; sein Vorstellungskonzert hatte Staier schon 1988 mit seinen Ensemble-Kollegen Hazelzet und Bäss (Nr. 268) gegeben.

Eine Sonderrolle mit regelmässigen SCB-Kursen und FAMB-Konzerten spielt durch die Jahrzehnte Gustav Leonhardt. Als Schola-Student ist er bereits 1949 im »Ensemble für Kirchenmusik der SCB« unter Ina Lohr beteiligt (Nr. 41), 1950 findet sein Diplom statt, 1954 finden wir ihn unter Wenzingers Leitung in einem Abend mit Bach-Konzerten für mehrere Cembali (Nr. 75), 1958 bestreitet er seinen ersten Cembalo-Soloabend (Nr. 94), 1960 wirkt er in einem Trio-Abend dreier SCB-Absolventen (mit Lars Frydén, Violine, und Hannelore Müller, Viola da gamba, Nr. 103), 1964 gastiert er mit Frans Brüggen (Nr. 125, vgl. auch Nr. 211, 245), 1969 mit seinem Leonhardt-Consort (Nr. 152), 1976 mit den drei Brüdern Kuijken (Nr. 198), zwischendurch stehen Cembalo-Abende, 1990 ist er an der Schwalbennest-Orgel von Bernhardt Edskes in der Predigerkirche zu hören (Nr. 285) und verbindet sich hier »alternatim« mit der SCB-Choralgruppe unter der Leitung seines SCB-Studienfreundes Christopher Schmidt (vgl. auch Nr. 256). Seine Schola-Kurse zu »Analyse und Interpretation« verschiedener Repertoire-Bereiche gehören jeweils zu den Höhepunkten des Studienjahres.

Im Sommer 1957 wirkt bei einem Konzert mit J. S. Bachs »Brandenburgischen Konzerten« (Nr. 91) der Blockflötist Hans-Martin Linde mit. Seine Berufung als Lehrer an die SCB zum Wintersemester 1957/58 läutet eine neue Zeit des Akzents auf der Bläser-Abteilung an der Schola ein. Lindes Vorstellungskonzert im Rahmen der FAMB findet im September 1958 statt (Nr. 96). Zahllose Konzerte in jeder nur möglichen Besetzung schliessen sich an, später auch mit Traversflöte, ab 1968 zusätzlich mit dem Vokalensemble der SCB, dessen Leitung seit 1964/65 in seinen Lehrauftrag integriert ist. Etliche seiner Konzerte präsentieren auch von ihm geleitete Kammermusik-Gruppen, so 1961 die Formation »Musica da camera« (Nr. 111), später das »Linde-Consort« (etwa Nr. 176 oder 254); und auch als Leiter der Konzertgruppe (ab 1970) und als Mitglied des Vorstands der »Freunde alter Musik in Basel« (ab 1971) ist er unseren Mitgliedern wohlbekannt. Natürlich bezieht auch sein Kollege August

Abbildung 7: Hans-Martin Linde bei der Probe zum FAMB-Konzert Nr. 253 (1985)

Wenzinger seine musikalischen Kontakte, die er ausserhalb der SCB unterhält, in die Basler Konzerte mit ein, so den Cembalisten und Hammerflügelspieler Fritz Neumeyer, der ab 1949 mit Solo-Abenden (Nr. 43 und öfter), 1951 mit einem Clavichord-Abend (Nr. 57) zu Gast ist, und den Flötisten Gustav Scheck (ab 1947, Nr. 29); 1959 brachte Wenzinger das Barock-Orchester des Westdeutschen Rundfunks, die »Capella Coloniensis«, nach Basel (Nr. 98).

Lindes Schüler Conrad Steinmann (SCB-Diplom 1974) setzt die Tradition des Blockflöten-Schwerpunkts an der SCB als Nachfolger von Jeanette van Wingerden (FAMB-Konzert Nr. 208 und 213) seit 1982 fort. Sein erstes Kon-

zert als Lehrer gibt er im Rahmen der Akademie-Konzerte im Dezember 1982, sein erstes FAMB-Konzert 1989 (Nr. 278). An der Allgemeinen Schule der SCB wirken zahlreiche Linde-Absolventen als Lehrer, von Elisabeth Müller-Hoyer (Diplom 1961, später als Elisabeth Kiessling) und Marianne Lüthi (1962) über Margrit Fiechter (1966) und Richard Erig (angestellt seit 1972) bis hin zu Anne Smith (Diplom 1977, angestellt 1978) – alle von ihnen waren bereits bei den FAMB zu hören. Steinmanns Schülerin Kathrin Bopp (Diplom 1985) ist an der Berufsschule seit 1990 mit für die Lehrdiplom-Ausbildung zuständig und vertritt die jüngste Generation.

Wie Hans-Martin Linde die »Neuzeit« der Blockflöte, so führt Eugen Dombois diejenige für Laute an der SCB herauf. Im November 1961 gibt er ein Konzert mit August Wenzinger und Hannelore Müller (Nr. 114), im Herbst 1962 beginnt er mit dem Unterricht; das erste Konzert als Lehrer gibt er im Februar 1963 (Nr. 120), 1964 wird er von der Lehrerkonferenz in die Kon-

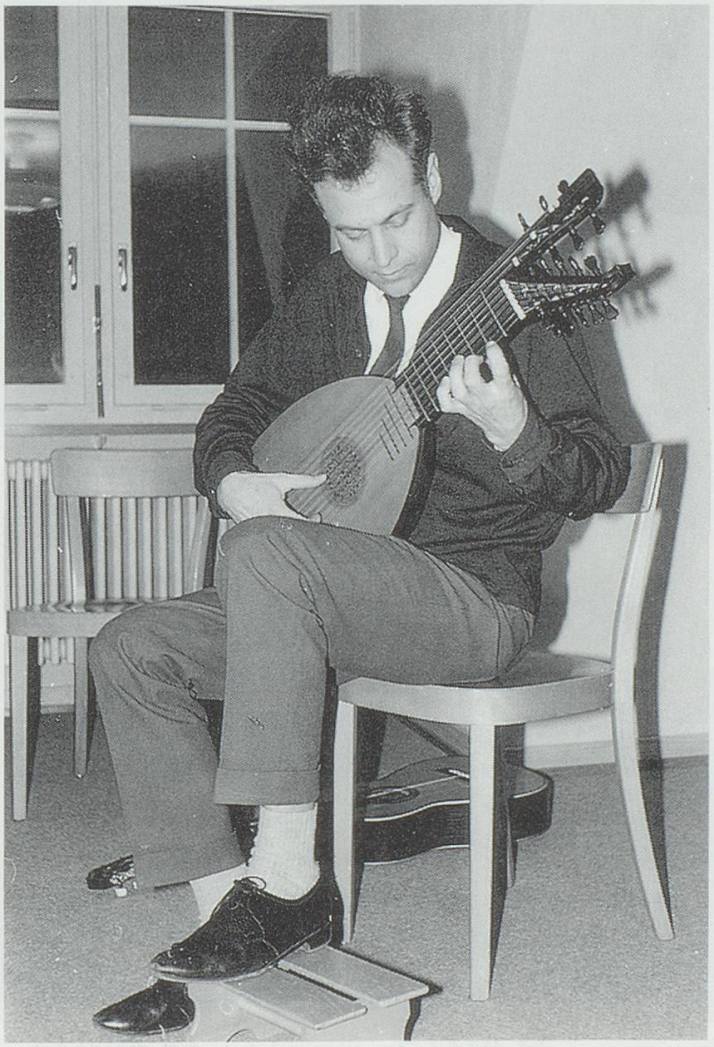


Abbildung 8: Eugen Dombois (1965)

zertgruppe aufgenommen. Auch in seinem Fall bringt seine Tätigkeit als konzertierender Künstler und Lehrer zahlreiche Lautenstudenten aus aller Welt nach Basel, von denen heute drei neben ihm als Lehrer an unserem Institut angestellt sind: Anne Bailes-van Royen (an der Allgemeinen Schule ab 1972) konzertiert zusammen mit Anthony Bailes 1976 (Nr. 197) bei den FAMB; Hopkinson Smith (seit 1976 an der Berufsschule) ist seit diesem Jahr (Nr. 195) öfter zu hören, auch solistisch (Nr. 220); und Peter Croton wirkt 1990 in der Cesti-Oper mit (Nr. 283), nachdem er 1989 als Lauten-Generalbasslehrer an die SCB engagiert worden ist.

Michel Piguet führt das Fach Barockoboe an der SCB zu seiner heutigen Blüte. Im Februar 1964 ist er in der Konzertgruppe zu finden (Nr. 126), im Oktober desselben Jahres beginnt er seine Lehrtätigkeit, und seitdem ist er aus den FAMB-Konzerten als Ensemble-Spieler und Solist nicht mehr weg-

Abbildung 9: Michel Piguet (Zweiter von links) und eine Bläser-Gruppe mit (v.l.n.r.) Randall Cook, Sabine Weill, Gabriel Garrido, Marilyn Boeneau

zudenken. Wie seine Kollegen, so bringt auch er seine eigene Gruppe mit nach Basel, das Ensemble »Ricercare«, das 1967 (Nr. 141), 1970 (Nr. 155) und 1973 (Nr. 170) auftritt; das »Senfl-Ensemble« der SCB, mit dem er 1989 ein Senfl-Programm beisteuert (Nr. 274), besteht aus Schola-Studenten und -Absolventen (vgl. das Senfl-Programm Nr. 2 von 1943!). Auch in diesem Fall ist eine Absolventin seiner Klasse, Carole Wiesmann, seit 1984 an der Allgemeinen Schule der SCB als Lehrerin tätig; bei den FAMB tritt sie u. a. im Rameau-Orchester 1981 (Nr. 228) in Erscheinung.

1962 entdecken wir den Trompeter Edward Tarr zum ersten Mal unter den Namen der »verstärkten Konzertgruppe« (Nr. 119), 1966 tritt er als Solist auf (Nr. 135), bevor er 1972 mit der Lehrtätigkeit an der SCB beginnt. Sein Trompeten-Ensemble bestreitet 1990 das 279. FAMB-Konzert; sein Schüler Bruce Dickey, seit 1977 als Zinkenist an der Schola, ist 1976 (Nr. 196), 1977 (Nr. 202) und 1978 (Nr. 210) die ersten Male auf der FAMB-Bühne; 1979 gibt er ein Konzert (Nr. 215), dessen Aufnahme die Schola-eigene Schallplatten-Reihe »SCB-Documenta« eröffnet, und 1986 ist er mit seinem eigenen Ensemble »Concerto Palatino« zu Gast (Nr. 259). Den Zink hatte 1959 schon Otto Steinkopf dem FAMB-Publikum vorgestellt (Nr. 99).

1969 begegnen wir Walter Stiftner und dem Barockfagott (Nr. 150), der weiterhin häufig unter den FAMB-Musikern anzutreffen ist. Aus seiner daraus resultierenden Lehrtätigkeit an der SCB, die von 1970 bis 1989 dauert, geht sein Nachfolger Claude Wassmer hervor, der seit 1984 (Allgemeine Schule) bzw. 1985 (Berufsschule) angestellt ist (Nr. 247). Eine neue Perspektive bringt 1978 Hans-Rudolf Stalders Alte Klarinette in Lehre und Konzert der Schola. Sein »Kegelstatt-Trio« (Nr. 206) macht den Anfang, und einen starken Akzent setzt 1985 das Konzert »Das Chalumeau – Ein Portrait«. 1989 übernimmt sein Schüler Pierre-André Taillard Stalders Arbeit an der Schola.

Von den heutigen Schola-Sängern ist Kurt Widmer, seit 1968 unter Vertrag, am frühesten, nämlich schon 1969 bei den FAMB zu hören (Nr. 153); unter seinen vielen weiteren Konzerten ragen ein Abend mit Schuberts »Winterreise« (mit Rolf Junghanns, Nr. 225), Bachs »Herkules am Scheidewege« (Nr. 222), die Scarlatti-Passion (Nr. 234) und die Zelenka-Lamentationen (Nr. 238) heraus. Fritz Näf treffen wir zum ersten Mal in einem Monteverdi-Programm unter Hans-Martin Lindes Leitung im Jahre 1968 an (Nr. 147), dann (ab 1971, Nr. 161, 167 etc.) häufiger; seine Verpflichtung als Gesangslehrer an der SCB dauerte von 1976 bis 1986. In starker Erinnerung sind die Auftritte seiner »Basler Madrigalisten« im Bach-Abend 1980 (Nr. 222), in der Rameau-Oper »Dardanus« 1981 (Nr. 228), in der Scarlatti-Passion 1982 (Nr. 234) und im Adventskonzert 1985 (Nr. 255). Sein Sänger-Kollege Nigel Rogers wirkt an der SCB von 1972 bis 1976 und bei den FAMB-Konzerten ab 1973 (Nr. 171), so auch 1974 im Carissimi-Oratorium (Nr. 178), 1979 in den Schütz-»Exe-

Abbildung 10: Kurt Widmer und SCB-Instrumentalisten im FAMB-Konzert Nr. 238 (1983) in der Prediger-Kirche

quien« (Nr. 212), wonach er der Schola als Kursleiter bis heute verbunden geblieben ist.

Eine breite Aktivität entfaltet René Jacobs in Basel. Nach seinem Mitwirken bei Aufführungen der Münsterkantorei unter Klaus Knall wird er 1978 als Lehrer engagiert; 1979 (Nr. 216) ist er zum ersten Mal bei den FAMB zu hören, wobei Christophe Coin, SCB-Lehrer neun Jahre später (nämlich ab 1988), und Chiara Banchini, SCB-Lehrerin zwölf Jahre später (ab 1991), unter den Instrumentalisten zu finden sind. Für viele weitere FAMB-Konzerte fungiert er nicht nur als Sänger, sondern auch als musikalischer Leiter, so für den Abend mit italienischen Kammerduetten 1981 (Nr. 226), das erwähnte Scarlatti-Projekt 1982 (Nr. 234), das auch schon genannte Zelenka-Konzert 1983 (Nr. 238), für Frescobaldis »Arie musicali« ebenfalls 1983 (Nr. 240), für das Adventskonzert 1988 (Nr. 273) und die Cesti-Oper 1990 (Nr. 283), bei der auch die heute an der SCB für das Pflichtfach Gesang zuständigen Regina Jakobi und Ulrich Meßthaler eingesetzt sind sowie die Gesangs-Absolventen Maria-Cristina Kiehr und Martina Bovet, die SCB-Harfenistin Heidrun Rosenzweig (an der Allgemeinen Schule seit 1985), der Violin-Lehrer Thomas Hengelbrock als Konzertmeister (an der Berufsschule ab 1989) und die heute für die SCB-Opernklasse Verantwortlichen Carlos Harmuch und Nicolao de Figueiredo, die auch für die Aufführung der spanischen Oper »Los elementos« von Anto-

Abbildung 11: René Jacobs im Kreise von Sängern und Instrumentalisten der SCB (1983)

nio de Literes im Mai 1992 (Nr. 300) zuständig sind. Im Dezember 1991 kommt es zu einem Konzert, anhand dessen die enge Verbindung von FAMB und SCB bzw. Musik-Akademie für einen besonders guten Zweck manifest wird: René Jacobs und Andreas Staier »schenken« der SCB ein Konzert im Rahmen der FAMB (Nr. 296), dessen Erlös dem Stipendienfonds der Musik-Akademie zufliesst zur Unterstützung der immer zahlreicher werdenden Studierenden (z. B. aus den Ländern Ost-Europas), deren Budget durch die Lebenshaltungskosten in der Schweiz überfordert ist.

Im Gesangs-Team der Schola wirkt seit 1979 auch Rosmarie Hofmann. Mit dem schon genannten Kammerduette-Konzert mit René Jacobs 1981 (Nr. 226) tritt sie zum ersten Mal hervor, und eine ihrer unvergesslichen Leistungen im Rahmen der FAMB-Konzerte war ihre Interpretation einer frühen Haydn-Kantate und der fast gleichzeitig komponierten späten Telemann-Kantate »Ino«, begleitet vom SCB-Orchester unter Hans-Martin Linde im Jahre 1984 (Nr. 242).

Während vieler Jahre begegnen wir als »ständigem Gast« ausserdem der Sängerin Emma Kirkby in Basel. Michel Piguet »präsentiert« sie und den

Cembalisten Alan Curtis unserem Publikum 1979 (Nr. 214), bald ist sie mit dem Lautenisten Anthony Bailes wieder zu Gast (Nr. 217), mit ihrem Partner Anthony Rooley ist sie 1984 zum ersten Mal zu hören (Nr. 241) und jüngst wieder im Jahre 1992 (Nr. 299), dazwischen konzertiert sie mit dem »Consort of Musicke« (Nr. 267), und dessen Leiter Anthony Rooley ist gleichzeitig an der SCB ein häufig und gern gesehener Gast für die Einstudierung szenischer Produktionen mit Studierenden, von denen bisher zwei bei den FAMB zur Aufführung kamen (1986 »Cupid and Death«, Nr. 257, und 1988 »Die Heirat des Pantalone«, Nr. 269).

Nachdem mittelalterliche Musik in den FAMB-Konzerten bereits seit 1943 immer wieder zu Worte gekommen ist (schon ab Nr. 4; vgl. u. a. Nr. 42, 50, 64, 129, 141, 155), spielt das »Studio der frühen Musik« unter Leitung von Thomas Binkley in der SCB-Ausbildung und in den öffentlichen Konzerten

Abbildung 12: Thomas Binkley (1974)

seit 1973 eine besondere Rolle.[28] In diesem Fall geht das erste FAMB-Konzert des Ensembles vom Januar 1972 (Nr. 165), gefolgt von einem Werkstattgespräch an der SCB, den Lehrverpflichtungen (Binkley bis 1977, von Ramm bis 1978, Jones bis 1987, Levitt bis heute) voraus. Vergleichbar der »Konzertgruppe« tritt das »Studio« während der nächsten Jahre regelmässig in Basel auf (Nr. 177, 183, 203), sehr zum Nutzen auch der jungen Studierenden, die für den von Wulf Arlt neu geschaffenen Ausbildungsgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance nach Basel gekommen sind. Mit ihnen studiert Binkley 1976 ein Renaissance-Programm ein, ebenfalls zur Aufführung im Rahmen der FAMB (Nr. 193). Die Mitglieder des Ensembles treten in der Folge auch selbständig in Konzerten hervor, so Andrea von Ramm mit italienischen Kantaten des 17. Jahrhunderts (Nr. 194 und 205), Sterling Jones mit der musikalischen Leitung einer Tanzproduktion (Nr. 235), Richard Levitt in szenischen Produktionen (wie z. B. Nr. 229, 257, 269).

Die Absolventen des Mittelalter-Studiengangs sind zwar nicht überaus zahlreich, hinterlassen aber bereits ihrerseits Spuren im internationalen Konzertleben. Das Ensemble »Sequentia«, geleitet von den früheren »Scholaren« Benjamin Bagby und Barbara Thornton (Diplom 1976), ist bei den FAMB häufiger zu Gast, so 1980 mit einem Trobadors-Konzert (Nr. 218) und 1983 mit »Minnesang und Trouvères« (Nr. 239), wobei Crawford Young, 1980 Mitglied der Gruppe, seit 1982 als SCB-Lehrer für Musik des Mittelalters und der Renaissance tätig ist. Die direkte Nachfolge des »Studios« treten aber 1980 die »drei Jünglinge« Jason Paras († 1982) für Streichinstrumente, Randall Cook für Blas- und Kenneth Zuckerman für Zupfinstrumente bzw. alle drei für »Improvisation in der Musik des Mittelalters« an, gefolgt von dem Sänger Dominique Vellard (ab 1982). Alle Instrumentalisten wirken 1981 in der unvergessenen »Ostermesse des 12. Jahrhunderts aus Notre-Dame de Paris« unter Thomas Binkleys Leitung mit (Nr. 229), und alle vier Mittelalterlehrer treten in den folgenden Jahren häufiger bei den FAMB hervor: 1984 mit »Musik und Texte des Trecento« (Nr. 244), 1985 mit »Französische Musik des 14. Jahrhunderts« (Nr. 248), 1987 und 1989 die »Alta Capella« (unter R. Cook) und das »Ferrara-Ensemble« der SCB (unter C. Young) (Nr. 262 und 275), 1989 D. Vellard und sein Ensemble »Gilles Binchois« (Nr. 276), 1990 C. Young mit seiner Gruppe PAN (Project Ars Nova) und Schola-Studenten (Nr. 284). Eine nächste Generation, nämlich die SCB-Absolventin Avery Gosfield (Diplom 1989), ist bereits ihrerseits mit einem Ensemble aus ehemaligen Schola-Eleven 1991 für ein FAMB-Konzert verantwortlich, nämlich für das Festkonzert zur 700 Jahre-Feier der Schweiz mit »Musik aus der Gründungszeit der Eidgenossenschaft« (Nr. 295).

28 Vgl. den Beitrag von Kurt Deggeller in diesem Band, 169–174.

1963 teilen sich nach der Pensionierung von Ina Lohr Dr. Peter Benary und Wolfgang Neininger, letzterer als Geiger bereits seit 1955 Mitglied der Konzertgruppe, in ihre Nachfolge. Während Benary schon 1964 seine Aktivität wieder ganz dem Konservatorium Luzern zur Verfügung stellt (heute ist er, seit 1986/87, Staatsexperte bei allen Prüfungen der SCB als Nachfolger von Dr. Franz Giegling, der ab 1970 als erster Prüfungsexperte an der Schola fungiert), bleibt Wolfgang Neininger bis zu seiner Pensionierung 1991, zuerst als Geiger, dann als Theorielehrer der SCB verbunden. Vor ihm sind für die Violinklasse (und für den Violinbereich in den FAMB-Konzerten) verantwortlich Walter Kägi, Rodolfo Felicani, Gertrud Flügel und Marianne Majer, nach ihm (ab 1975) Jaap Schröder. Der Schwerpunkt Violine und Streicherensemble in der *Ausbildung* der SCB wird ab 1975 deutlich von den FAMB-Konzerten gespiegelt.

Schröder beginnt seine sechzehnjährige Präsenz in den FAMB-Programmen 1975 mit dem Esterhazy-Streichquartett (zusammen mit Michel Piguet, Nr. 189) und schliesst sie mit dem Smithson String Quartett 1991 (Nr. 291).

Abbildung 13: Jaap Schröder bei der Probe (1982)

Zwischen diesen Eckdaten finden wir 1977 die Bach-Konzerte mit Peter Williams (Nr. 199 und 200), 1982 das Mozart-Konzert (Nr. 233) und 1986/87 die Beethoven-Konzerte (Nr. 261, 263, 265). Auch in diversen Ensemble-Formationen tritt Jaap Schröder in diesen Jahren bei den FAMB hervor, und in vielen anderen Konzerten wirkt das unter seiner Ägide aufgebaute Streicher-Ensemble der SCB mit.

Für die Regelmässigkeit des Unterrichts und für das Violin-Angebot an der Allgemeinen Schule der Schola wird 1978 Trix Landolf († 1987) als Assistentin von Jaap Schröder berufen. Seit 1979 ist sie, meistens zusammen mit Schröder, in vielen Basler Konzerten zu hören, oft auch als Konzertmeisterin des SCB-Orchesters wie im Bach-Konzert 1980 (Nr. 222), in der Scarlatti-Passion 1982 (Nr. 234) und später (Nr. 242, 247, 249, 253, 255, 258, 264). Hajo Bäss, als ihr Nachfolger, tritt 1988 als musikalischer Leiter in einer Tanzproduktion der Schola hervor (Nr. 271), sein Nachfolger ab 1989, Thomas Hengelbrock, als Konzertmeister der Cesti-Oper 1990/91 (Nr. 283) und in seinem eigenen Ensemble, dem »Freiburger Barockorchester« (Nr. 293). Chiara Banchini ist Jaap Schröders Nachfolgerin ab 1991 und bei den FAMB 1992 als Konzertmeisterin des SCB-Orchesters in der Literes-Oper (Nr. 300) sowie 1993 als Solistin mit Corellis Violinsonaten op. 5 zu hören.

Im Viola da gamba-Bereich ist (nach der Pensionierung von August Wenzinger 1970) neben Hannelore Mueller ab 1974 Jordi Savall an der SCB tätig. Sein Einführungskonzert mit »Musik in Versailles um 1700« findet 1976 statt (Nr. 195), 1978 folgen Konzerte mit dem noch jungen Ensemble »Hespèrion XX«, (Nr. 207, 210), in dem alle übrigen Mitwirkenden als Absolventen oder Studenten engstens mit der SCB verbunden sind (neben Montserrat Figueras die Gambisten Coin, Maurette, Ros und Hirao, der Lautenist Hopkinson Smith, der Organist Pere Casuelleras, die Bläser Alpert, Garrido, Cook, Dickey); 1980 bestreitet Savall ein FAMB-Konzert mit englischer Musik für Lyra-Viol solissimo (Nr. 223), 1983 leitet er ein Schola-Ensemble mit ebenfalls englischer Musik um 1600 (Nr. 237), bevor er 1987 als Dirigent von Monteverdis Marienvesper hervortritt (Nr. 264).

Christophe Coin spielt bereits als SCB-Student der Savall-Klasse ab 1978 in mehreren FAMB-Konzerten (Nr. 207, 210, 212, 216, 237) und kehrt 1988 als Violoncello-Lehrer an die Schola zurück; mit seinem Fortepiano-Partner Patrick Cohen steuert er 1990 einen Beethoven-Zyklus bei (Nr. 280, 281). Ebenso ist Paolo Pandolfo schon zu hören (Nr. 237, 259), bevor er 1990 die Viola da gamba-Klasse von Jordi Savall übernimmt, 1991 im Telemann-Konzert mitwirkt (Nr. 290) und sein eigentliches Vorstellungskonzert im Januar 1992 gibt (Nr. 297). Parallel zu den Genannten wirkt schon ab 1969 an der Allgemeinen Schule der SCB Michael Jappe als Lehrer für Viola da gamba und Barockcello. Sehr oft war er unter den FAMB-Ausführenden, in unter-

Abbildung 14: Das Ensemble »Hespèrion XX« mit (v.l.n.r.) Jordi Savall, Lorenzo Alpert, Hopkinson Smith, Montserrat Figueras, Christophe Coin und Pere Ros kurz nach seiner Gründung in Basel

schiedlichsten Ensemble-Formationen, im SCB-Orchester, im Linde-Consort, im Streichquartett »Quartetto notturno« (Nr. 288); das gleiche gilt für Dorothee Jappe, die mit Viola und Viola d'amore häufig als wichtige Stütze bei den Konzerten und auch als Kurs-Leiterin in die SCB integriert ist.

Die Möglichkeit, dass Studierende mit ihren Lehrern in FAMB-Aufführungen auftreten, erweist sich immer wieder als Energie-freisetzende Herausforderung für die junge Generation. Das erste Schola-Ensemble dieser Art ist das Vokalensemble unter Hans-Martin Linde, das 1967 erstmals auftritt (Nr. 140) und 1968 bei Monteverdi-Madrigalen mitwirkt (Nr. 147; vgl. 167, 171, 178, 196; der Konservatoriums-Chor ist unter Lindes Leitung zwischen 1981 und 1985 beteiligt, Nr. 232, 242, 253). Die Mittelalter-Studenten unter Thomas Binkley (Nr. 193) sind ebenso genannt worden wie die Savall-Schüler, die

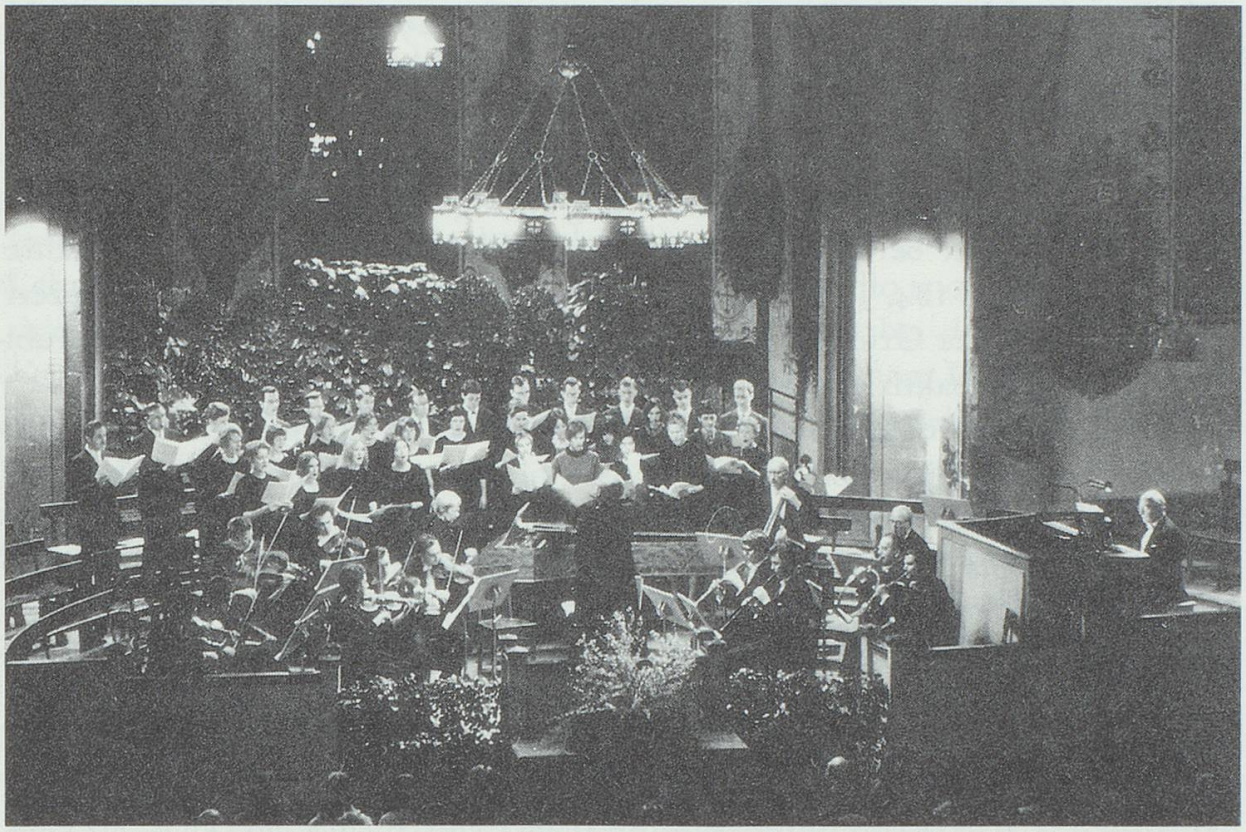


Abbildung 15: Die verstärkte Konzertgruppe und das Vokalensemble der SCB im FAMB-Konzert Nr. 140 (1967) in der Martinskirche

Piguet-Bläser mit ihrem Lehrer (Nr. 202, 274) ebenso wie das Trompeten-Ensemble der SCB unter seinem Maestro Edward Tarr (Nr. 279), die Tanzklasse mit ihrer Lehrerin Erika Schneiter (Nr. 202, 266, 271) ebenso wie die Projekte mit René Jacobs und seinen Studenten bis hin zur Cesti-Oper 1990.

Das SCB-Orchester unter Führung eines der GeigenlehrerInnen besteht zu einem grossen Teil aus Studierenden, für deren Ausbildung der Prozess der Einstudierung manchmal wichtiger ist als die abschliessende Aufführung. Nach freieren Gruppierungen (etwa Nr. 181, 212, 222, 232) kommt es mit der Rameau-Oper 1981 (Nr. 228) zu einer richtigen Barock-Orchesterformation, die auch in der Scarlatti-Passion 1982 (Nr. 234), im Haydn-/Telemann-Konzert 1984 (Nr. 242), in den Händel-Konzerten 1985 (Nr. 249, 253), im Adventskonzert 1985 (Nr. 255), in der Johannes-Passion von J. S. Bach 1986 (Nr. 258), in der Marienvesper 1987 (Nr. 264), im Weihnachtskonzert 1988 (Nr. 273), in der Cesti-Oper 1990 (Nr. 283) und in der Literes-Oper 1992 (Nr. 300) eine tragende Rolle spielt. Dominique Vellards Vokalsolisten-Ensemble »Cantus figuratus«, das aus Schülern und Absolventen seiner Klasse besteht und sich etliche Jahre lang mit Messen und Motetten des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt hat (mit Gastspielen beim »Festival de Musique sacrée« in Fribourg und Plattenaufnahme bei der französischen Firma STIL), ist 1992 mit einem

Palestrina-Programm bei den FAMB zu hören (Nr. 298). Und die Studierenden der Mittelalterklasse, die bei den szenischen Aufführungen in hohem Masse beteiligt sind (etwa Nr. 229, 266), wirken in zahlreichen Konzerten an der Seite ihrer Lehrer mit, so z. B. 1990 im »Konzilskonzert« (Nr. 284) im Basler Münster. Diverse Male wird die Verantwortung auch ganz der jüngeren Generation überlassen. Das ist bei den sogenannten »Podiumskonzerten« der 70er Jahre der Fall (z. B. Nr. 184, 187, 204) und wird, wie schon erwähnt, beim Konzert mit »Musik aus der Gründungszeit der Eidgenossenschaft« im Schweizer Jubiläumsjahr 1991 praktiziert.

Darüber hinaus dienen die FAMB-Konzerte vielen ehemaligen Schola-Studenten, die sich später mit eigenen Ensembles beruflich profiliert haben, als Anlass eines Wiedersehens mit Basel. Die hier zu nennenden Namen würden allerdings das Mass des Zumutbaren weit übersteigen. In gebotener Kürze sei aber noch erwähnt, dass sowohl die Herausgeberin dieses Bandes, Veronika Gutmann, als Wenzinger-Schülerin und Schola-Absolventin unter den Mitwirkenden bei den FAMB-Konzerten zu finden ist (Nr. 138, 140) als auch der Schreiber dieser Zeilen (Nr. 174, 192, 208).

4. Konzeptionelles und Organisatorisches

Das Verhältnis von Geben und Nehmen zwischen SCB und FAMB erstreckt sich vom Konzeptuellen bis zum Organisatorischen und Finanziellen. Was der Verein der Schule einbrachte, war in erster Linie ein gut strukturiertes Reservoire von Interessenten, ein ansprechbares Publikum, »ein Kreis um die SCB«. »Mit seinem alleinigen Ziel, durch den Zusammenschluss aller Freunde alter Musik die stilgerechte Aufführung älterer Musikwerke in regelmässigen Zyklen zu ermöglichen, leistet der Verein der SCB und ihrer Konzertgruppe ideell und materiell eine höchst schätzenswerte Hilfe.«[29] Die SCB ihrerseits wäre ohne FAMB nicht in der Lage, in diesem Umfang und so systematisch, mit dem gegenüber den Abonnenten nötigen Zwang zur Abwechslung und Aktualität (unter einer Art »Dynamik des Marktes«) an die Öffentlichkeit zu treten, – und Öffentlichkeit und Vergleichbarkeit sind nun einmal diejenigen Instanzen, denen man sich stellen muss, damit man nicht sich selbst reproduziert, sondern lebendig und erneuerungsbereit bleibt.

Besonders wichtig ist der FAMB-Verein mit seinem eigenen Vorstand[30] (auf der Basis von ehrenamtlicher Mitarbeit), seinem Ideen-Potential, eigener Rechnung, eigener Werbung, eigenem »Gesicht« im Baseler Konzertleben, – besonders wichtig ist das alles seit der Fusionierung der SCB mit Musikschule und

29 Lit. 1, 1944/45, 8.

30 Vgl. den Beitrag »Kleine Chronik des FAMB-Vorstands« in diesem Band, 183–188.

Konservatorium im Jahre 1954 geworden, – die SCB hätte sich ohne FAMB mit der Wendung ans Publikum viel stärker bescheiden müssen als drittwichtigstes Institut im Verband der Musik-Akademie (es ist selbstverständlich, dass für Direktion, Stiftungsrat, Lehrer, Schüler und interessierte Kreise die Musikschule als grösstes, in die Stadt hinein wirksamstes Institut und das Konservatorium als die Haupt-Hochschulabteilung für den grossen Bereich vom Lehrdiplom bis Opernstudio und Elektronischem Studio »politisch relevanter« sind als die SCB und daher entsprechendes Gewicht bei der Verteilung der Veranstaltungspositionen erhalten würden). Bis zu diesem Punkt ist die Hilfe der FAMB an die SCB eher eine ideelle; von der materiellen soll aber auch gleich die Rede sein.

Andererseits wäre der Konzertverein mit seinem immer aufwendiger gewordenen Programm, den anspruchsvollen musikwissenschaftlichen Vorarbeiten und dem speziellen Instrumentarium nicht in der Lage, zu überleben ohne die »flankierenden Massnahmen«, die von der SCB beigesteuert werden: ohne die SCB-Lehrer, die SCB-Mitarbeiter für Geschäftsführung und wissenschaftliche Vorbereitung, die SCB-Einstudierungen, die SCB-Instrumente.

Wie ein roter Faden zieht sich durch die Jahresberichte der FAMB die Klage über die schlechte Finanzlage. Das beginnt schon in den ersten Vereinsjahren, obwohl, wie aus den zitierten Dokumenten hervorgeht, die SCB-Musiker gratis bzw. gegen Spesenentschädigung auftraten. »Bei den Konzerten ist die Kluft zwischen dem künstlerischen Erfolg und dem finanziellen Misserfolg dieses Jahr wieder besonders deutlich geworden. Trotz der erfreulichen Wirksamkeit des Vereins der ›Freunde alter Musik in Basel‹ und seiner ansehnlichen Mitgliederzahl ist bis jetzt eine entscheidende Verbesserung der Fehlbeträge nicht möglich gewesen. Das bereitet für die Zukunft Sorgen«, lesen wir z. B. nach dem vierten FAMB-Jahr.[31] Für die Differenz in der Jahresrechnung werden mit Recht immer wieder der besondere Charakter der alten Musik, die kleinen Säle, in denen sie deshalb erklingen soll, und die infolgedessen geringen Einnahmen verantwortlich gemacht.[32] 1944 heisst es, dass 233 Mitglieder zwar eine erfreuliche Zahl sei, »trotzdem war der Verein nicht in der Lage, die Künstlerhonorare zu tragen«.[33] 1950 wird ein anderer Aspekt unterstrichen, dass nämlich »das finanzielle Gleichgewicht nur dadurch aufrechterhalten werden kann, dass unser Verein durch die zeitraubenden Sekretariatsarbeiten, welche vom Sekretariat der Schola Cantorum Basiliensis besorgt werden, finanziell nicht belastet wird.«[34] In den Anfangszeiten des Vereins hatte man nämlich versucht (so berichtet Dr. Walter Nef aus der Erinnerung), ein auswärtiges

31 Lit. 1, 1945/46, 12.
32 Vgl. z. B. Lit. 3, 1946/47 und öfter.
33 Lit. 3, 1944, 2.
34 Lit. 3, 1950, 2.

Sekretariat mit einer der SCB nicht vertrauten Sekretärin einzurichten; das war ein grosser Misserfolg, weil die Kommunikation nicht klappte.

1958 wird im FAMB-Vorstand der Wunsch geäussert, mehr »auswärtige Ensembles und grössere Besetzungen« beizuziehen. Aber schon 1966/67 muss der aufwendige Plan fallengelassen werden, eine Oper ins Programm aufzunehmen: Monteverdis »Orfeo« konnte nicht durchgeführt werden, weil »Mittel und Kräfte unseres Vereins nicht reichten«.[35] 1969/70 wird die »prekärer werdende Finanzlage« beklagt, 1970/71 hat sie sich »verschlimmert«. Aber 1971/72 erhält die FAMB einen einmaligen Beitrag von Fr. 12000,– aus dem Lotteriefonds, der eine Verschnaufpause ermöglicht. Von der Geldner-Stiftung kommen für die Jahre 1971/72, 72/73 und 73/74 je Fr. 5000,– dazu, für die Geschäftsjahre 1977/78 bis 79/80 ein pauschaler Beitrag des Erziehungsdepartements von Fr. 14000,–, für den im Jahr 1976 ein Gesuch gestellt worden war mit folgenden Überlegungen: »Durch die Subventionierung der BOG unterstützt der Staat heute indirekt alle diejenigen Konzertgesellschaften, die sich im Feld der traditionellen Konzerte bewegen. Auf Grund ihrer besonderen Aufgabe kann die FAMB nicht an dieser Unterstützung teilhaben. Die einzige andere Gesellschaft, die sich analog der FAMB um einen durch den Konzertbetrieb nicht abgedeckten Bereich bemüht, die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), erhält ebenfalls seit langem eine staatliche Unterstützung von zur Zeit Fr. 8000,– jährlich. Die Defizite der FAMB bewegen sich über lange Zeit hinweg um Fr. 5000,– jährlich. Dieser Betrag wird aus den genannten Gründen zunehmend überschritten. Angesichts dessen, dass die FAMB seit nunmehr 35 Jahren und ohne regelmässige Subvention, aus privater Initiative entstanden und dann im Rahmen eines Vereins einen wesentlichen Bereich im Musikleben der Stadt abdeckt und für diese Aufgabe auch in Zukunft das geeignete Forum darstellt, schiene es uns gerechtfertigt, wenn der Staat die weitere Existenz dieses Bereichs (analog zur IGNM) mit der vergleichsweise geringen, aber regelmässigen Summe von Fr. 8000,– im Jahr unterstützen würde.«[36]

Trotz dieser erfolgten Hilfsmassnahmen wird den Musikern der SCB 1979/80 nach wie vor dafür gedankt, dass sie mit weit unter ihrem Marktwert liegenden Honoraren immer wieder die Vereins-Finanzen »retten«, obwohl die Mitgliederzahl in diesem Jahr bei 479 liegt.

Die langjährigen Versuche, eine regelmässige Subvention zu erhalten, führen zuerst (für 1980/81) zu einem Betrag von Fr. 10000,– pro Jahr, der aber über die Musik-Akademie für »Schola-Konzerte im Rahmen der FAMB« ausgerichtet wird, weil eine direkte Subventionierung die politischen Instanzen nicht erfolgreich passiert hätte.

35 Lit. 3, 1966/67, 3; zur Aufführung von Opern im Rahmen der FAMB siehe unten.
36 Aus dem FAMB-Archiv.

Ganz ohne Mühe und Meinungsverschiedenheiten kam diese Lösung allerdings nicht zustande, und die »Symbiose« zwischen SCB als Teil der Musik-Akademie und FAMB als selbständigem Verein wurde seitens des damaligen Akademie-Direktors, Friedhelm Döhl, recht deutlich in Frage gestellt. So lesen wir in den Annalen des Jahres 1980 folgendes: »Professor Döhl sieht zwei Probleme bei einer Subventionierung der FAMB über die Musik-Akademie: 1. Die Akademie hat im Moment ohnehin schon sehr hohe Ausgaben und wird deshalb von verschiedenen Seiten beobachtet. Ein Aufstocken der Subvention um Fr. 10000,– würde ihre Situation erschweren. Aussenstehende könnten nicht erkennen, dass dieses Geld nicht von der Akademie selbst gebraucht wird. 2. Wenn die Subvention über die Akademie läuft, müsste in der Direktion und im Stiftungsrat über die Verwendung des Betrages entschieden werden. Damit würde die FAMB ihre Selbständigkeit verlieren. Entweder solle die FAMB ganz in die Akademie eingegliedert werden, sodass die Musik-Akademie auch mitbestimmen könne, oder sie solle ein eigenständiger Verein bleiben. Er betrachtet es als für die FAMB gefährlich, wenn die Musik-Akademie mitreden kann ...

Dr. Reidemeister beruft sich auf die Ordnung der Musik-Akademie, in der der Auftrag der Schola festgehalten ist, Konzerte zu veranstalten. Die Schola erhält aber dafür aus dem Budget der Akademie keinen Extra-Beitrag. Das Konzertforum der SCB ist somit die FAMB, wie es auch in den Statuten festgelegt ist. Die Musik-Akademie hat über den Vorstand die Kontrolle, da die Mehrheit der Vorstandsmitglieder zugleich im Stiftungsrat oder vom Stiftungsrat delegiert sein muss. Wenn keine Möglichkeit zu einer direkten Subventionierung bestehe, sei der Weg über das Budget der Akademie die einzige Lösung. Es sei auf jeden Fall besser, das Geld auf diese Weise zu erhalten als gar nicht, denn die FAMB könne ohne Subvention nicht mehr lange existieren ...«[37]

In einer Aktennotiz vom 23. Juni 1980 stellt Döhl die FAMB noch einmal vor die Alternative: »FAMB stellt sich einmal dar als selbständiger Verein, der allerdings in gewissen Grundsätzen auf die Musik-Akademie respektive Schola Cantorum Basiliensis bezogen ist, andererseits als Konzertforum der Schola Cantorum Basiliensis. Vorgängig scheint mir die Frage sowohl seitens der FAMB als auch seitens der Musik-Akademie zu prüfen, in welcher Richtung die Arbeit der FAMB sich in Zukunft entwickeln soll:

a) Soll die Selbständigkeit des Vereins erhalten bzw. weiter gefördert werden?
b) Soll die Arbeit der FAMB deutlicher als bisher in die Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis eingeordnet werden, d. h. dem Gesamtkonzept der Musik-Akademie unterstellt werden? ...

37 *Protokoll* der 75. Vorstandssitzung vom 19. Juni 1980; aus dem FAMB-Archiv.

Sollte die FAMB über das Budget der Musik-Akademie finanziert werden, wäre das Programm der FAMB eindeutiger als bisher auch von der Musik-Akademie zu verantworten und zu gestalten.«[38]

Es ist ein Glück, dass diese Kontroverse beigelegt werden konnte. Die »indirekte« Subvention wurde gesprochen, und die Konzerte konnten weitergeführt werden.

Das Gesuch um eine direkte Subvention, nach diversen Vorgesprächen auf den Zeitpunkt eines neuen Subventionsvertrages zwischen Erziehungsdepartement und Musik-Akademie ins Auge gefasst, wird dem ED am 23. November 1987 eingereicht und hat folgenden Wortlaut:

»1. *Geschichte und Zielsetzung des Vereins*
Der Verein der ›Freunde alter Musik in Basel‹ (FAMB) wurde 1942 von Paul Sacher als Konzertforum der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) ins Leben gerufen. Dieser Rahmen für eine Realisierung der Arbeitsergebnisse aus der SCB gilt bis heute als beispielhaft: Die Aufführungspraxis alter Musik hat während der vergangenen 45 Jahre eine stets wachsende Anhängerschaft gefunden und nimmt heute weltweit einen festen Platz im Musikleben wie in den Medien ein.

Ziel des Vereins war und ist die Vertiefung und Ausstrahlung der Historischen Musikpraxis. Durch die Verbindung von Forschung und Konzert (SCB und FAMB) wurde Basel zum ersten Zentrum für die Belange der Alten Musik überhaupt.

2. *Konzept*
Die FAMB wurde als Konzertverein konzipiert, d. h. Mitglieder-Jahresbeiträge bilden die finanzielle Basis für die Durchführung von durchschnittlich vier Konzerten plus einem oder mehreren Extra-Konzerten.

Begab man sich anfänglich nur mit kammermusikalischen Werken auf die Bühne, so hat im Laufe der letzten Jahrzehnte eine folgenreiche Öffnung hin zu grösseren und grössten Werken der Musikliteratur stattgefunden. Der Anspruch an die Alte Musik hat sich von Blockflötensonaten zu aufwendigen Produktionen (vom Mittelalterlichen Spiel über die englische ›Masque‹ und die ›Commedia dell'arte‹ bis hin zur Barockoper) gewandelt. Die positive Resonanz der Presse und der breiten Zuhörerschaft geben uns den Auftrag, in dieser eingeschlagenen Richtung weiterzuarbeiten; ausverkaufte Häuser und steigende Mitgliederzahlen sind ebenfalls ein Beweis für die Richtigkeit unserer Zielsetzung.

38 Aus dem SCB-Archiv.

Infrastruktur und finanzielle Ausstattung der FAMB sind jedoch auf dem Stand von früher stehengeblieben.

3. *Finanzielle Entwicklung*

Der Verein zählte 1944 bereits 223 Mitglieder und wuchs mit leichten Schwankungen auf die heutige Grösse von ca. 580 regulären Mitgliedern an. Die Jahresbeiträge stiegen von Fr. 10,– p. a. auf heute Fr. 70,– p. a.; Jahresrechnung und Mitgliederzahl stiegen in etwa proportional.

Im Bestreben nach
1. künstlerisch hochstehenden Konzerten,
2. abwechslungsreichen Programmen (900 Jahre Musikgeschichte gehören zur ›alten Musik‹!),
3. Beleuchtung verschiedenster musikalischer Stile und Gattungen (Kirchenmusik – Kammermusik – Theater), und
4. unserer Zeit entsprechenden Darbietungsformen in sorgfältig ausgesuchten Räumen (bis hin zum Wandelkonzert in der Barfüsserkirche)

muss mit einem erheblichen Kostenaufwand gerechnet werden.

Die Kostenentwicklung der letzten sieben Jahre sieht folgendermassen aus:

Jahr	*Mitgliederbeiträge*	*Budget*	*Subvention*	*Differenz*
1980/81	14902.–	35918.–	10000.–	11000.–
1981/82	15690.–	58529.–	10000.–	33000.–
1982/83	16191.–	37105.–	10000.–	11000.–
1983/84	23450.–	53131.–	10000.–	20000.–
1984/85	27099.–	58232.–	10000.–	21000.–
1985/86	25099.–	79710.–	10000.–	44000.–
1986/87	27800.–	73480.–	10000.–	36000.–
1987/88	30000.–	75000.–	10000.–	35000.–

Die Differenz zwischen Einnahmen und Ausgaben musste (und muss) durch den Freiverkauf von Billetten an Nicht-Mitglieder, gelegentliche Zuwendungen von Sponsoren, Verbindung von FAMB-Konzerten mit Schallplattenaufnahmen für die Serie ›SCB-Documenta‹ sowie Verknüpfung von FAMB-Opernproduktionen mit Ausbildungsprojekten im ›Studio für historisches Musiktheater‹ der SCB eingebracht werden.

In Zukunft müssen aber die Anzahl der SCB-Ausbildungsprojekte auf die Hälfte reduziert (d. h. ein Projekt alle *zwei* Jahre) und die Zahl der Plattenaufnahmen aus finanziellen Gründen drastisch eingeschränkt werden. Angesichts dieser Entwicklung kann das Gleichgewicht von Einnahmen und Ausgaben des Vereins in Zukunft nicht mehr gehalten werden, zumal die

Kostenexplosion bei den allgemeinen Unkosten wie Werbung, Saalmieten, Instrumententransporten etc. unvermindert anhält.

4. *Gesuch*
Die Subvention wird zur Zeit indirekt erteilt: Die Fr. 10000.– p. a. sind in der Subvention an die Musik-Akademie (als Durchgangsposten) enthalten und werden an die FAMB weitergeleitet. Im Zusammenhang mit dem neuen Subventionsvertrag mit der Musik-Akademie soll dieser Durchgangsposten gestrichen und ein spezieller Subventionsvertrag mit dem Verein der ›Freunde alter Musik in Basel‹ abgeschlossen werden.

Da unter den jetzigen Umständen der Auftrag der FAMB nicht länger auf dem bisherigen Niveau erfüllt werden kann, ersuchen wir um eine jährliche Subvention an den Verein der ›Freunde alter Musik in Basel‹ von Fr. 25000.– ab 1. 1. 1989.

Hiermit wären in nächster Zukunft der Betriebsablauf der FAMB und das Konzertangebot im Bereich der Alten Musik in unserer Stadt gewährleistet.

Für den Vorstand: Prof. Dr. Robert Kopp, Präsident«[39]

Mit dem Erfolg dieses Gesuchs und einer direkten regelmässigen Subventionierung ab 1989 ist zum ersten Mal auch die »materielle« Seite einer FAMB-Hilfe an die SCB zum Ausdruck gekommen: Die SCB als Teil eines bereits subventionierten Instituts, nämlich der Musik-Akademie der Stadt Basel, hätte keine Chance gehabt, für ihre Konzerte eine Extra-Subvention zu erhalten. Dies war nur möglich über den separaten Konzertverein und seinen eigenen Vorstand, der sich in dieser Angelegenheit sehr eingesetzt hat.

Trotzdem zeigt schon der Vergleich mit ähnlichen Konzertzyklen andernorts, die auch subventioniert sind, und zwar manchmal sogar höher als in Basel, dass es nie und nimmer möglich wäre, ein so anspruchsvolles Jahresprogramm zu realisieren wie das der FAMB, wenn nicht bei vielen Konzerten gewisse Budget-Verbindungen mit Bereichen der SCB zur Anwendung kämen. Nur mit der immer konsequenteren (und kaum weiter zu steigernden) Ausnutzung dieser Möglichkeiten konnte in den vergangenen Jahren bei gleichbleibenden Einnahmen der Aufwand für die FAMB-Konzerte wesentlich erhöht werden. Nutzniesser bei diesem Aspekt der »Symbiose« zwischen den beiden Institutionen sind auf den ersten Blick die FAMB, bei genauerer Analyse aber im selben Mass auch die SCB, in jedem Fall aber die Hörer.

Der erste der angesprochenen SCB-Bereiche betrifft das im Studienjahr 1979/80 gegründete »Studio für historisches Musiktheater«, dessen Aufgabe darin besteht, »kombinierte Forschungs-, Kurs- und Aufführungsprojekte im

39 Aus dem FAMB-Archiv.

Bereich von Musik und Darstellung vom Mittelalter bis zum Barock (zu) bearbeiten«[40]. Hier gehen ebenso häufig aus Studienvorhaben Aufführungen hervor wie aus Konzertplänen Ausbildungsprojekte. Die erste Einstudierung, die auf diese Weise innerhalb des »Studios für historisches Musiktheater« erarbeitet und in die Reihe der FAMB-Konzerte aufgenommen wurde, war »Dardanus«, Tragédie lyrique von J. Ph. Rameau (Nr. 228) im April 1981 auf der Kleinen Bühne des Basler Theaters; das jüngste Gemeinschaftswerk war die Oper »Los Elementos« des Spaniers Antonio de Literes im Mai des »spanischen Jahres« 1992 im Foyer des Theaters (Nr. 300). Im Budget der FAMB figurierte für beide Konzertpositionen die Summe von je Fr. 20000.–; das ist für die Produktion einer Barockoper natürlich nicht gerade eine realistische Zahl.[41]

Der zweite SCB-Sektor, mit dem häufig FAMB-Konzerte verbunden werden, ist die Schallplattenserie »Schola Cantorum Basiliensis – Documenta«, ebenfalls im Studienjahr 1979/80 gegründet und realisiert »finanziell durch den Beitrag der Maja Sacher-Stiftung und organisatorisch durch die Zusammenarbeit mit der Freiburger Schallplattenfirma Harmonia mundi«.[42] Die erste Platte dieser Reihe, die aus einem FAMB-Konzert hervorging, waren 1979 die »Affetti musicali« mit Bruce Dickey, Zink (Nr. 215), die jüngste war 1991 das Telemann-Projekt mit sechs SCB-Lehrern und einer SCB-Studentin, das zuerst bei den FAMB erklang (Nr. 290) und anschliessend in Arlesheim aufgenommen wurde.[43]

Drittens konnten hohe Konzertkosten durch Zusammenarbeit mit den jährlich an der SCB stattfindenden wissenschaftlich-praktischen Symposien gedämpft werden. So konnte das Ensemble »Gilles Binchois« für ein Konzert im Rahmen des Symposiums 1989 »Aufführungspraxis in der Musik des 15. Jahrhunderts« gewonnen werden, weil der Abend gleichzeitig ein FAMB-Konzert war (Nr. 276); und das Freiburger Barockorchester trat zum ersten Mal anlässlich des Symposiums 1990 gemeinsam mit dem Trompetenensemble der SCB auf (Nr. 279, vgl. Nr. 293).

Viertens kommt es häufig vor, dass FAMB-Konzerte mit Hilfe von Sponsorenbeiträgen, die meistens eher dem Ausbildungsprozess im Rahmen der SCB gelten als dem Abschlusskonzert im Rahmen der FAMB, realisiert werden. Hier hat sich in vielen Fällen die Maja Sacher-Stiftung mit ihrer Hilfe als unentbehrlich erwiesen (etwa für das »Konzilskonzert« Nr. 284 oder die vielen Konzerte, die im Zusammenhang mit Plattenaufnahmen, mit Symposien und mit SCB-Kursen durchgeführt wurden).

40 Lit. 2, 1979/80, 50.
41 Zu weiteren szenischen Aufführungen siehe unten.
42 Lit. 2, 1979/80, 51.
43 Zu weiteren Coproduktionen FAMB – »SCB-Documenta« siehe ebenfalls unten.

Was die Gäste unter den Projektleitern aus ihrer jeweiligen künstlerischen Erfahrung an neuen, bereichernden Ideen, quasi »im Gegenzug«, von aussen in die SCB hineintragen, ist immens. Diese Künstler – von Alan Curtis (Nr. 228) bis Anthony Rooley (Nr. 257, 269), von Jos van Immerseel (Nr. 222) bis Thomas Binkley (Nr. 229, 266), von Joshua Rifkin (Nr. 258) bis Gustav Leonhardt (seit Nr. 74 im Jahre 1954 bis Nr. 285 im Dezember 1990) – sind in der Regel nicht nur für Kurse, sondern hauptsächlich in Verbindung mit einem Zielpunkt, nämlich einem Konzert zu gewinnen, und so ermöglicht der FAMB-Verein in vielen Fällen für die SCB genau so viel wie die erwähnten SCB-Aktivitäten für die FAMB, – das Verhältnis kann als ausgeglichen bezeichnet werden.

Viele konkrete Beispiele für die Einbindung der FAMB-Konzerte in das Ausbildungsgeschehen der SCB und für die gemeinsame Finanzierung von Projekten könnten angeführt werden; nur wenige seien herausgegriffen. Der Flötist Barthold Kuijken (Den Haag) gab im Oktober 1986 einen Kurs für die Traversflötenklasse Oskar Peter; auch Studierende anderer Klassen und die Schüler der Traversoklasse an der Allgemeinen Schule der SCB durften dabei hospitieren. Der Kurs gab allen Teilnehmern eine Fülle von Anregungen und vertiefte die regelmässige Arbeit der Schüler insofern auf positivste Weise, als sich die beiden Musiker freundschaftlich verbunden sind. Zentrales Ereignis von Kuijkens Basler Aufenthalt war das FAMB-Konzert vom 24. Oktober 1986 (Nr. 260), in dem beide Flötisten mit einander auftraten und Trio-Sonaten der Bach-Zeit zu Gehör brachten – der Lehrer als Vorbild für seine Schüler und der Kursleiter als Veranschaulichung seiner Intentionen in völligem Einvernehmen mit einander. Fest steht, dass es ohne Kuijken-Konzert keinen Kuijken-Kurs und ohne Kurs kein Konzert gegeben hätte.

Das Gesamtprogramm dieser Spielzeit 1986/87 kann als Beispiel für Zusammenarbeit und gemeinsame Finanzierung herangezogen werden: Das zweite Konzert (Nr. 262), als Wandelkonzert in der Barfüsser-Kirche durchgeführt, hing mit der Aufnahme des »Ferrara-Ensembles« und der »Alta Capella« der SCB für die »Documenta«-Reihe zusammen, das dritte, (Nr. 264), Monteverdis Marienvesper, wurde mitfinanziert durch die Gastspiele in Colmar (27. 3. 1987), Freiburg i. Br. (29. 3.) und Zürich (1. 4.) sowie Sponsorenbeiträge, das vierte (Nr. 266), »Le Jeu de Robin et Marion« fand in Verbindung mit dem »Studio für historisches Musiktheater« der SCB statt, und die drei Extra-Konzerte (Nr. 261, 263, 265), wurden von Jaap Schröder und Jos van Immerseel für eine Gesamtedition der Werke für Klavier und Violine von Ludwig van Beethoven (drei CDs) in der Reihe »SCB-Documenta« aufgenommen, so dass auch hier die Unkosten verteilt werden konnten. Ohne diese integrierenden Massnahmen hätte das FAMB-Jahresbudget um ein Vielfaches höher sein müssen.

Als weitere Erläuterung diene die Saison 1981/82: »Mit der 40. Saison konnten die »Freunde der alten Musik in Basel« ein kleines Jubiläum begehen, während gleichzeitig die Schola Cantorum Basiliensis, mit der der Verein seit seinem Bestehen aufs engste verbunden ist, für das kommende Jahr (1983) ihren 50. Geburtstag vorbereitet. Beide Anlässe führen vor Augen, auf was für eine reiche und stabile Tradition das Basler Musikleben auf unserem Gebiet der Alten Musik zurückblicken kann; – eine Stadt, die Ähnliches aufzuweisen hat, wird sich so schnell kaum finden lassen.

Die Zusammenarbeit zwischen FAMB und SCB, die durch die Jahre an Intensität eher zu- als abgenommen hat, wird bei jedem einzelnen der Konzerte in der Spielzeit 1981/82 deutlich.

Das Hilliard-Ensemble (Nr. 230) aus London führte in der Schola im Anschluss an die beiden FAMB-Konzerte zwei workshops durch; Gustav Leonhardt (Nr. 231) erteilte einen Cembalo-Kurs; Jaap Schröder und Jos van Immerseel nahmen das Programm unseres Konzertes (Nr. 233) für eine Schallplatte innerhalb der Serie »Schola Cantorum Basiliensis – Documenta« auf; ebenso erging es der Scarlatti-Passion mit Sängern und Instrumentalisten der Schola und den Basler Madrigalisten (Nr. 238); und Hans-Martin Linde dirigierte Streicherensemble und Solosänger der SCB sowie den Chor des Basler Konservatoriums anlässlich des Extra-Konzerts (Nr. 232) im Dom zu Arlesheim, das als Gemeinschaftsveranstaltung mit dem Arlesheimer Zyklus Teil der Festkonzerte zum Dom-Jubiläum war. Diese Zusammenarbeit zwischen FAMB und SCB ist insofern besonders sinnvoll, als sie für beide Partner die Kosten senken hilft, was in unseren Zeiten ein Gebot der Vernunft ist.«[44]

Ein weiteres Kapitel sind die Instrumente, die in den Konzerten verwendet werden; hier sind die FAMB eindeutige Nutzniesser des Instrumentariums, über das die SCB (und in einigen Fällen auch die benachbarte »Musikinstrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel«) verfügen. Als Kontinuum zieht sich durch die SCB-Jahresberichte der ersten zehn, zwanzig Jahre die Sorge um die adäquaten Instrumente, ohne die eine historisch orientierte Aufführungspraxis undenkbar ist; diese Bemühungen gipfelten in der Erwerbung der berühmten Sammlung Otto Lobeck im Jahre 1935 (leihweise) bzw. 1953 (käuflich).[45]

Besondere Bedeutung für den Konzertbereich haben einerseits die Tasteninstrumente, andererseits die Instrumente für die Musik des Mittelalters und der Renaissance. 1951/52 lesen wir z. B.: »Für unsere Konzerte fehlte bis jetzt ein hochwertiges Cembalo. Nachdem ein kurz vor dem Krieg erteilter Auftrag nicht zur Ausführung gekommen war, sind nun im Sommer 1952 zwei Instru-

44 Lit. 3, 1981/82, 3.
45 Vgl. Walter Nef, in: Lit. 5, 91–106.

mente in Auftrag gegeben worden, auf die wir gespannt sein dürfen, eine Kopie nach Ruckers für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts bei der Firma Rück in Nürnberg und eine Kopie nach dem sog. »Bach-Flügel« der Berliner Instrumenten-Sammlung für die Musik des 18. Jahrhunderts bei der Firma Neupert in Nürnberg und Bamberg. Wir dürfen uns freuen, dass die Cembalofrage in so grosszügiger Weise gelöst werden kann«.[46] 1953 führte dann ein Cembalo-Recital mit Eduard Müller im Konservatoriumssaal (FAMB-Konzert Nr. 66) »das von der Schola Cantorum Basiliensis neuerworbene Cembalo, eine Spezialkopie des sog. Berliner Bachflügels, in mannigfacher Weise vor«.[47] Beide Cembali sind heute, nach 40 Jahren, an der SCB nicht mehr in Gebrauch. Erhalten hat sich aber die Sitte, die besonderen Instrumente in öffentlichen Konzerten im Rahmen der FAMB einzuweihen. So wurde das neue grosse Cembalo (ebenfalls nach Ruckers) von Bruce Kennedy (Amsterdam) 1991 in zwei FAMB-Konzerten zum ersten Mal gespielt, und zwar von Johan Huys (Nr. 294) und von Andreas Staier (Nr. 296).

Das SCB-Schuljahr 1973/74 »war wesentlich bestimmt vom Beginn des länger schon vorbereiteten neuen Studienprogramms mit Schwerpunkt auf der Musik des Mittelalters und der Renaissance unter Beteiligung der als Lehrer neu gewonnenen Mitglieder des ›Studios der frühen Musik‹. Ermöglicht wurde die Arbeit durch grosszügige Unterstützung der Maja Sacher-Stiftung für den Ankauf historischer Instrumente«.[48] Nicht nur für die Ausbildung schufen diese Instrumente die Grundlage, sondern sie kamen auch allen Konzerten des Mittelalter-Ensembles seit dieser Zeit zugute, beginnend mit Nr. 187 (im Jahre 1975), dem Machaut-Konzert einiger junger Studenten der Mittelalter-Klasse, und Nr. 193 (1976), dem Renaissance-Konzert unter Thomas Binkley. Auch von ihnen ist ein Teil auf Grund der neuen Erkenntnisse des Instrumentenbaus heute schon wieder überholt und während der letzten Jahre nach und nach ersetzt worden, und doch bildeten sie eine Voraussetzung für den neuen Aufschwung der Mittelalter-Konzerte seit diesen Jahren.

In einigen Fällen sind während der letzten Jahre auch Lehrveranstaltungen der SCB an Konzerte der FAMB angeschlossen worden. Als Beispiel diene zuerst der Theoriekurs an der Allgemeinen Schule, der im Schuljahr 1976/77 eine Einführung in die alte Musik gab, »dargestellt an den Konzerten der Freunde alter Musik in Basel«, und den Mitgliedern des Vereins per Rundschreiben und der breiteren Öffentlichkeit per Inserat angeboten wurde. Es ermöglicht einen sinnvollen Kursaufbau, wenn man jedes Konzertprogramm mit historischen Hintergrundinformationen und Interpretationsvergleichen

46 Lit. 1, 1951/52, 10.
47 Lit. 3, 1953, 1.
48 Lit. 2, 1973/74, 30.

von Schallplatten so vorbereitet, dass eine kleine »Geschichte der historischen Musikpraxis« entsteht.

An der Berufsschule gab es sodann im Studienjahr 1979/80 eine besondere konzeptionelle und organisatorische Verbindung von Ausbildung und Konzert: »Ein alle Bereiche des Instituts übergreifendes Arbeitsthema im Berichtsjahr waren die Zusammenhänge von Musik und Rhetorik«, lesen wir da.[49] »Nicht nur die Veranstaltungen des Konzertforums ›Freunde der alten Musik in Basel‹ (FAMB) standen unter diesem Thema, sondern auch etliche Sonderveranstaltungen der SCB; sie führten Kriterien vor Augen, die für Analyse und Interpretation alter Musik von grossem pädagogischem Wert sind. So diskutierten René Jacobs und Ton Koopman am 7. November 1979 (im Anschluss an das FAMB-Konzert Nr. 216) die Air de cours »Me veux tu voir mourir« in den Vertonungen von Boësset und Albert Ban, und René Jacobs trug mit einem Vortrag vom 8. November zum Verständnis von Matthesons Arien-Analyse unter den Aspekten der Rhetorik bei. Auch Gustav Leonhardt führte in einer Veranstaltung am 7. Februar 1980 (vor dem FAMB-Konzert Nr. 219) vor Augen, wie seine Interpretation einer Toccata von Frescobaldi auf Geist und Lehre der Redekunst basierte. Und Peter Williams hielt einen Vortrag über ›Aspects of Figurenlehre from Monteverdi's Orfeo to Wagner's Meistersinger‹ und einen Kurs über barocke Figurenlehre, gefolgt von einem Demonstrationskonzert mit drei Partiten von Johann Sebastian Bach. Den stärksten Akzent setzten die kombinierten Kurse von Jos van Immerseel (Ensemble) und Dene Barnett (Gestik im Drama des Barock) vom 5.–20. Mai 1980, die zur Einstudierung und szenischen Aufführung der weltlichen Bach-Kantate »Herkules am Scheidewege«, BWV 213, als »Dramma per musica« führte (Nr. 222). Jos van Immerseel steuerte ausserdem einen Vortrag über die rhetorische Figurenlehre in der Musik des 17./18. Jahrhunderts bei ... Ein Demonstrationskonzert mit Kantaten, vorgetragen mit der zeitgenössischen Gestik, gab am 7. Mai 1980 Béatrice Cramoix, die als Assistentin von Dene Barnett wirkte; und Dene Barnett selber hielt zusammen mit Charles Garth eine Klassenstunde zum Thema ›Gestik und Haltung für die Konzertbühne‹. Das Abschlusskonzert mit Judith Nelson, René Jacobs, Nigel Rogers, Kurt Widmer, dem Streicherensemble und Bläsersolisten der SCB und den Basler Madrigalisten (Einstudierung: Fritz Näf) am 20. Mai 1980 in der Martinskirche war von grosser pädagogischer Bedeutung und publikumswirksamer Attraktion. Am 12. Mai sprachen noch Ursula und Warren Kirkendale über ›Quelle und Modell von Bachs Musikalischem Opfer: Die Institutio oratorica des Quintilian‹; es handelte sich um eine Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel.«[50]

49 Lit. 2, 1979/80, 46.

50 Vgl. auch den Einführungstext zum FAMB-Generalprogramm 1979/80 in diesem Band, 218.

Dass Musiker wie Gustav Leonhardt, Jos van Immerseel, Ton Koopman u. a. eine Einladung in der Regel nur annehmen, wenn sie ein Konzert einschliesst, ist in anderem Zusammenhang schon gesagt worden. Von selber versteht sich, dass die Lehrerschaft der SCB bei den ersten Planungen bereits eingeladen worden war, das Konzept mitzugestalten. Der FAMB-Verein öffnete also auch in diesem Fall wieder der Schule breiten Raum für Aus- und Weiterbildung, der ohne die konzeptuelle und organisatorische Verbindung SCB–FAMB nicht so konsequent hätte ausgeschöpft werden können.

5. Erweiterndes

1. Gastspiele, »Export«

Schon mit den ersten Konzerten der SCB, noch vor Gründung der FAMB, begann man mit der noch heute üblichen Praxis, die Basler Konzerte in anderen Städten zu wiederholen. Am 18. und 19. Juni 1934 gab die Schola zwei Konzerte in Zürich und verhalf damit den drei Basler Sommerkonzerten (12.–14. Juni) zu grösserer Resonanz. Die Vermittlung war über die Konzertgesellschaft Zürich gegangen, deren Leiter, Walter Schulthess, Paul Sacher freundschaftlich verbunden war. Im dritten Jahr stand unter den auswärtigen Veranstaltungen »das Gastspiel in Lausanne am 6./7. Februar 1937 an der Spitze, zu dem die ›Société des Concerts de la Cathédrale‹ eingeladen hatte. Es setzte sich zusammen aus einem Einführungsvortrag über ›Renaissance de la musique ancienne‹ (Dr. Nef), einem weltlichen Konzert in der ›Salle du Capitole‹ und einem geistlichen in der ›Cathédrale‹. Der Erfolg bei den Veranstaltern, bei der Presse und beim Publikum war ein durchschlagender, was besonders daraus hervorgeht, dass die S. C. B. anschliessend eine neue Einladung im nächsten Jahre erhielt. Dieses positive Ergebnis ist umso erfreulicher, als die Konzerte in Lausanne das erste Auftreten der S. C. B. in der Westschweiz bildeten.«[51] Der Kontakt war über den Präsidenten der einladenden Gesellschaft, Prof. Dr. Marc Amsler, zustandegekommen. Weitere Gastspiele in Lausanne fanden 1938, 1940, 1941 und 1944 statt.

Unermüdlich sind Konzertgruppe und Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis unter organisatorischer Vorbereitung und musikalischer Leitung von August Wenzinger in den folgenden Jahren gewesen beim Hinaustragen ihrer Konzerte (und damit des Namens der Schola) in andere Regionen. Kaum eine Schweizer Stadt von einigem kulturellen Anspruch wurde ausgelassen; 1940 stand auch ein Abend bei den Internationalen Festwochen in Luzern auf dem Terminkalender. Im Jahresbericht 1950/51 etwa lesen wir:

51 Lit. 1, 1936/37, 3.

»In verschiedener Zusammensetzung und zum Teil durch auswärtige Musiker verstärkt, trat die Konzertgruppe wiederholt in Belgien, Deutschland, England, Irland, Norwegen und Schweden auf.«[52]

In der neueren Zeit verteilt sich das Gastspielwesen auf die verschiedensten Ensembles, wie einige wenige Beispiele aufzeigen sollen. Monteverdi's »Marienvesper« wird 1987 vor der Basler Aufführung (Nr. 264) in Colmar und Freiburg i. Br., nachher in Zürich gegeben, dreimal mit Radio-Übertragung. Das Projekt »Musik des späten Mittelalters aus dem Kloster Engelberg« (parallel zur Edition dieser Musik aus dem »Codex 314« durch Wulf Arlt und Matthias Stauffacher im Amadeus-Verlag) kommt in Basel im März 1988 zur Aufführung (Nr. 270), danach in Luzern und Zürich, jeweils in Verbindung mit der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, und wird dann auf Schallplatte aufgenommen. Die Cesti-Oper von 1990 (Nr. 283) wird auf Grund des Basler Erfolges auf September 1991 zu zwei Aufführungen am »Opernfestival Ruhr« nach Gelsenkirchen eingeladen. Das Ensemble »Projekt Ars Nova« und Studierende der Mittelalter-Klasse der SCB wiederholen das Konzert mit »Musik der Konzilien zu Konstanz und Basel« (Nr. 284) in Konstanz, Zürich, Beuggen und Schaffhausen. Zu Ostern 1991 wird dasjenige Ensemble, das acht Jahre zuvor die Zelenka-Lamentationen im FAMB-Konzert zu Gehör gebracht hatte (Nr. 238), auf Grund der weiten Verbreitung der entsprechenden Schallplatte zu Gastspielen nach Wien (Konzerthaus) und Frankfurt (Alte Oper) eingeladen. Der Mozart-/Haydn-Streichquartettzyklus der Saison 1990/91 kommt durch eine Zusammenarbeit mit den Regio-Partnern AMIA Strassburg und »Forum für alte Musik« Freiburg i. Br. zustande. Und das Palestrina-Konzert vom Februar 1992 (Nr. 298) ist vorher in Colmar zur Aufführung gekommen und wurde im Juli 1992 am »Festival de musique sacrée« in Fribourg gegeben, dreimal mit Radio-Aufnahme. Früher hatte die Darstellung der Schola durch »die« Konzertgruppe mehr Identität, heute kommen mehr Ensembles mit unterschiedlichen Spezialgebieten im weiten Bereich des Repertoires in den Vorteil der »Herausforderung« eines Gastspiels und zeigen die SCB von den verschiedensten Seiten.

2. *Gastensembles, »Import«*

Den umgekehrten Weg der »Einstrahlung« von aussen neben der notwendigen Dokumentation der eigenen Arbeit hat man bei der Programmgestaltung der FAMB, sofern es die Mittel erlaubten, auch von Anfang an verfolgt. »Der Kontakt und Vergleich mit anderen Vertretern dieser hochspezialisierten Zunft

52 Lit. 1, 1950/51, 7.

hilft der eigenen Standortbestimmung«[53] in Ausbildung und Konzert, schafft für das Publikum die wünschenswerte Abwechslung und ermöglicht den Blick »über die Grenzen«. Dieser ist wohl in den 50 Jahren der FAMB-Geschichte im selben Masse immer wichtiger geworden wie für die Schola das Bewusstsein gestiegen ist, in eine internationale Welt der Lehre und Erforschung alter Musik eingebunden zu sein und den Kontakt mit den grossen europäischen »Konkurrenzinstituten« in Den Haag, London, Lyon, Bremen und Genf notwendigerweise mehr und mehr zu pflegen. Mit ihnen existiert seit den letzten fünf Jahren eine »Entente cordiale« mit regelmässigen Treffen und intensivem Gedankenaustausch. Allerdings sind heute weltweit die Spezialensembles für alte Musik so zahlreich geworden, dass es schwer fällt, aus den überreichlich eintreffenden Angeboten auszuwählen und Prioritäten zu setzen; aber hier erweist sich, wie schon erwähnt, die enge Verbindung mit dem Wohl des Ausbildungsinstituts insofern als hilfreich, als daraus oft eindeutige Kriterien für die entsprechenden Entscheidungen resultieren.

Früher waren in diesem Punkt die Probleme kleiner und der Kreis der in Frage kommenden Gastensembles überschaubarer. Nach den Konzerten der bereits genannten französischen Gruppe »Ars Rediviva« (Nr. 1 und 27) dauerte es bis 1949, dass mit der »Pro Musica Antiqua« Brüssel und Safford Cape wieder ein bekanntes auswärtiges Ensemble in Basel zu hören war (Nr. 42). 1950 gastierte der Kammerchor der Staatlichen Hochschule für Musik aus Freiburg i. Br. unter der Leitung von Konrad Lechner (Nr. 50), 1952 das »Collegium Musicum Krefeld« (Nr. 64), ein Jahr später das »Ensemble vocal Marcel Couraud« (Nr. 69), das neben Josquin und Janequin auch Poulenc und Messiaen auf dem Programm hatte. Alle übrigen Konzerte wurden von der Konzertgruppe bzw. Musikern aus Basel bestritten. 1954 trat dann das Deller-Consort an zwei Abenden mit unterschiedlichen Programmen auf (Nr. 73 und 74), beim zweiten Konzert gemeinsam mit dem »Ensemble für Kirchenmusik«, vorbereitet durch Ina Lohr, unter der Gesamtleitung von August Wenzinger, der Alfred Deller als Solisten schon 1952 zu einem FAMB-Konzert mit »Altenglischer Musik« nach Basel geholt hatte (Nr. 63).

Unter den Gastensembles der folgenden Jahre ragen 1959 die »Capella Coloniensis« unter Wenzingers Leitung (Nr. 98) und der »Berliner Bläserkreis für alte Musik« mit Otto Steinkopf (Nr. 99), 1964 der »Concentus musicus« Wien unter Nikolaus Harnoncourt mit »Musik des Spätmittelalters und der Renaissance« (Nr. 129), 1967 das Ensemble »Musica Antiqua Wien« unter René Clemencic (Nr. 143) heraus.

Mit den drei Brüdern Kuijken begann 1972 verstärkt die Auseinandersetzung mit dem Stand der historischen Praxis ausserhalb Basels (Nr. 168), wobei

53 Kurt Deggeller, in: Lit. 5, 90.

das Risiko allgemeiner Verunsicherung in den eigenen Reihen in Kauf genommen werden musste. Seither sind die namhaften Spezialisten und Ensembles, die etwas Neues in die Alte Musik-Welt eingebracht haben, immer wieder bei den FAMB zu Gast gewesen: Gustav Leonhardt (der schon genannt wurde), Lucy van Dael, Ku Ebbinge, Jaap ter Linden und Ton Koopman (Nr. 172, Koopman auch 195, 312, 216), James Bowman (Nr. 182), Peter Williams (Nr. 199, 200), Alan Curtis (Nr. 201, 205, 214, 228), Anner Bijlsma (Nr. 211, 236), Emma Kirkby (ebenfalls schon erwähnt), Jos van Immerseel (Nr. 222, 233, 261), Glen Wilson (227), das Hilliard-Ensemble (Nr. 230, 246), Isabelle Poulenard, Jill Feldman, Richte van der Meer und William Christie (Nr. 250), Joshua Rifkin (Nr. 258), der »Coro di Centro Musica Antica di Padova« (Nr. 264), das »Concerto Palatino« mit John Elwes (Nr. 269), das »London Fortepiano Trio« (Nr. 277), »Il Giardino armonico« (Nr. 282) bis hin zur »Akademie für alte Musik Berlin« (Nr. 292) und dem »Freiburger Barockorchester« (Nr. 279 und 293). Sowohl für unser Publikum als auch für unsere SCB-Ausbildung bleibt es wichtig zu wissen, was jenseits der Landesgrenzen im Bereich der Alten Musik passiert – das gibt Impulse und verhindert kritiklose Selbstzufriedenheit.

3. Radio

Was für ein beschränktes Gebiet für »Eingeweihte« wäre die Alte Musik geblieben ohne die Medien Radio und Schallplatte! Die Konzertgruppe und das Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis hatten von Anfang an intensiv Anteil an dieser Entwicklung. Im dritten Jahresbericht der SCB für 1936/37 lesen wir: »Schliesslich ist im Zusammenhang mit den Konzerten zu berichten, dass sich die Konzertgruppe zweimal, am 25. April und am 27. Juni 1937, im Radio Basel hören liess, nachdem früher bei der Mehrzahl der Mitwirkenden prinzipielle Bedenken gegenüber Radioübertragungen bestanden hatten. Die Radiokonzerte, die immerhin neue Möglichkeiten eröffnen, sich im ganzen bewährt haben und auch aus finanziellen Gründen erwünscht sind, sollen fortgesetzt werden.«[54] 1938 waren Max Meili, August Wenzinger und Fritz Wörsching sowie Valerie Kägi, Fritz Morel und Walter Nef (Einführung) am Radio präsent. Die Serie wird 1939 mit deutschen und englischen Madrigalen fortgesetzt, 1940 mit dem »Ensemble für Kirchenmusik«, 1942/43 sind es schon vier Beiträge im Jahr. 1947 wirkt das Viola da gamba-Quartett in drei Konzerten bei B. B. C. London (»Third Programme«) mit; dieser Kontakt erfährt in den folgenden Jahren eine intensive Entwicklung; im April 1950 ist dort Alfred Deller mit unter den Ausführenden, – aus

54 Lit. 1, 1936/37, 4.

dieser Begegnung entstand vermutlich die Einladung Dellers (und später des Consorts) nach Basel. 1957/58 macht das Viola da gamba-Quartett Radio-Aufnahmen in Basel, Köln und Wuppertal (mit dem Deller-Consort), in Paris, Brüssel, Kopenhagen und Stockholm.

Mit wachsender internationaler Konkurrenz geht die Präsenz der SCB in den Medien Ende der 60er Jahre deutlich zurück, und gelegentliche Radiomitschnitte sind naturgemäss auf Basel beschränkt. Auf der anderen Seite ziehen es die Radiostationen seit den 70er Jahren sowieso im allgemeinen vor, Aufnahmen der Plattenindustrie zu senden – es ist billiger für sie und mit keinerlei Risiko verbunden. Das war auch mit ein Grund für die SCB, Ende der 70er Jahre den Versuch zu unternehmen, auf dem Schallplattenmarkt wieder eine stärkere Rolle zu spielen (s. u.).

Seit der Vertreter der Alten Musik am Radio Studio Basel, Rolf Grolimund, Vizepräsident des Vereins ist (1987), nimmt das Radio jährlich ca. drei der Basler Konzerte mit weniger bekanntem Repertoire auf, was der Verbreitung unserer Arbeit ebenso förderlich ist wie dem nach wie vor unter Druck stehenden Budget. Bei dem gewaltig angeschwollenen Alte Musik-Segment des Plattenmarktes ist es aber gar nicht leicht, das FAMB-Jahresprogramm durch »Skylla und Charybdis«, nämlich zu wenig bekannte und zu bekannte Werke zu steuern: Das erstere ist Voraussetzung für das Interesse des Radios, das letztere scheint häufig Bedingung für das Interesse des Publikums zu sein.

4. Schallplatte

Die SCB-Bedeutung auf dem Plattenmarkt zerfällt in zwei Phasen: in diejenige der »Konzertgruppe« bei der Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft während der 50er und 60er Jahre und diejenige der SCB-eigenen »Documenta«-Serie (ab 1980) bei der Deutschen »harmonia mundi«. 1950/51 lesen wir: »Zu den öffentlichen Konzerten kommen zahlreiche Radiosendungen und als Neuheit Schallplattenaufnahmen hinzu. Es konnte mit der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, die ihren Sitz in Hannover hat, ein Vertrag abgeschlossen werden. Die Platten der Konzertgruppe erscheinen in der ›Archiv-Produktion‹, die in verschiedenen Serien das Gebiet der alten Musik vielseitig zu erschliessen strebt. Die ersten Platten, die sich durch Sorgfalt der Aufnahmetechnik und der äusseren Aufmachung auszeichnen, sind im Berichtsjahr in den Handel gekommen und bereits auch in der Schweiz erhältlich. Der Prospekt führt folgende Platten an:

Joh. Seb. Bach:	Brandenburgisches Konzert Nr. 6
	Sonate für Viola da gamba und obl. Cembalo Nr. 2
Joh. Herm. Schein:	Suite Nr. 2 aus ›Banchetto musicale‹

Samuel Scheidt: Vier Tanzsätze aus ›Paduana, Galliarda etc.‹, 1621
August Kühnel: Sonate Nr. 7 für Viola da gamba und B. c.
G. F. Händel: Sonate Nr. 2 für Blockflöte und B. c.

Die Aufnahmen werden fortgesetzt. Die Platten, die vielen Musikern und Musikfreunden willkommen sein werden, können unserm Institut überall neue Freunde zuführen und halten Ausschnitte aus der Arbeit der Konzertgruppe für die Zukunft fest.«[55]

Es folgen die übrigen Brandenburgischen Konzerte, Joh. Seb. Bachs Tripelkonzert a-moll, das Doppelkonzert für Cembalo und Hammerflügel Es-dur von C. P. E. Bach, Telemanns »Wassermusik« (Suite C-dur), »Feuerwerksmusik« und zwei Orchesterkonzerte von Händel, ein Müthel-Cembalo-Konzert, die »Tafelmusik« von Telemann (der I. Teil in Berlin aufgenommen, im Konzert aber schon 1955, Nr. 82), Händels Concerti grossi op. 6, die Orgelkonzerte und die »Wassermusik«, – zum Teil als Ersteinspielung mit alten Instrumenten und zum Teil heute als »remake« auf CD wieder erhältlich. Auch das Viola da gamba-Quartett macht Plattenaufnahmen, u. a. für Erato, »His Masters Voice« und Harmonia mundi, wo 1962 eine Aufnahme der »Lachrimae or Seven Tears« von Dowland zustande kommt, die Harmonia mundi 1992/93 als »Hommage« an A. Wenzinger und die SCB als CD wieder herausbringen will. Ein besonderes Plattenprojekt war Monteverdis »Orfeo«, für den Wenzinger auch eine eigene Edition vorlegte.

In den 70er Jahren hatten vor allem zwei Schola-Lehrer gute Kontakte zur Plattenreihe »Reflexe« bei EMI und ihrem Produzenten Gerd Berg: Thomas Binkley und Hans-Martin Linde. Binkley nahm 1974 in Basel eine Platte »Estampie – Instrumentalmusik des Mittelalters« mit seinem »Studio der Frühen Musik« und neun Studierenden seiner Mittelalter-Klasse auf. Linde spielte sowohl das FAMB-Konzert mit Carissimis Oratorium »Dives malus« von 1974 ein (Nr. 178) als auch das Schütz-Konzert von 1979 (Nr. 212).

Mit dem »Affetti musicali«-Konzert des gleichen Jahres (Nr. 215) beginnt dann der neue Abschnitt mit der Reihe »Schola Cantorum Basiliensis – Documenta«, für deren Anfangsfinanzierung 1979 ein Gesuch an die Maja Sacher-Stiftung mit folgendem Wortlaut gestellt wird: »Ab dem Studienjahr 1979/80 plant die SCB die Edition einer eigenen Schallplattenserie mit Künstlern des Instituts und wissenschaftlicher Betreuung durch die Forschungsabteilung. Ziel des Projekts ist zum einen eine effektive Öffentlichkeitsarbeit, die heute, gerade auf dem Gebiet alter Instrumente, vom Medium der Schallplatte in besonderem Maße profitiert, zum anderen die integrierte Zusammenarbeit von

55 Lit. 1, 1950/51, 7–8.

Praxis und Forschung an der SCB anhand ausgewählter Beispiele und damit die volle Ausschöpfung aller Möglichkeiten des Instituts ... Wenigstens eine, besser zwei, maximal drei Produktionen pro Jahr wären wünschenswert, wobei Aufnahmen im Zusammenhang mit FAMB-, Akademie- oder Sonderkonzerten oder mit den Editionsbänden der SCB »Prattica musicale« angestrebt werden ... Mit diesem Projekt würde der Name der SCB und ihrer Mitarbeiter in die Welt getragen. Dies ist in der heutigen Zeit, wo Ausbildungsmöglichkeiten in alter Musik vermehrt an vielen Orten angeboten werden, besonders wichtig, unter anderem deshalb, weil nur so der Studentennachwuchs auf die Arbeit der SCB hingewiesen und zu einem Studium in Basel motiviert werden kann.«[56] Es folgen die 11 ersten Plattentitel. In der Zwischenzeit sind es ca. 45, finanziert ausschliesslich mit Beiträgen von Stiftungen und Sponsoren. Hilfreich dafür war das Gutachten von Paul Sacher: »Die Serie »Schola Cantorum Basiliensis – Documenta« ist eine musikalisch und künstlerisch wertvolle Dokumentation. Sie ist in besonderem Maße geeignet, die Begegnung von Wissenschaft und musikalischer Praxis zu fördern und weiten Kreisen bewusst zu machen. Diese Aufgabe entspricht der Zielsetzung der Schola Cantorum Basiliensis als »Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik«, als das ich sie im Jahre 1933 gegründet habe.« (10. Juni 1980)[57]

Mindestens zwanzig FAMB-Konzerte haben anschliessend ihren Niederschlag in Schallplatten gefunden, wobei die »Ostermesse aus Notre-Dame« (Nr. 229) genauso vertreten ist wie Mozart (Nr. 233) und Beethoven (Nr. 261, 263, 265), das Ensemble »Sequentia« (Nr. 239) ebenso wie Hans-Rudolf Stalder mit seinem Chalumeau (Nr. 247), das »Ferrara-Ensemble« (Nr. 262) wie die »Basler Madrigalisten« (Nr. 234, 255), Rossi und Frescobaldi (Nr. 226, 240) ebenso wie Zelenka und Telemann (Nr. 238, 290). Sogar der Aufnahmeleiter, Pere Casulleras, ist nicht nur ehemaliger SCB-Student, sondern als Organist und Cembalist 1978 bei den FAMB hervorgetreten (Nr. 207). Alle FAMB-Mitglieder gehörten von Anfang der Reihe an zum Subskribenten-Kreis; sie wurden mittels Prospekt immer wieder über die Neuerscheinungen orientiert und konnten die Platten zu Sonderpreisen erhalten.

5. *Repertoire*

Beträchtliche Erweiterung hat im Laufe der Jahre auch der Themenkreis der Konzerte erfahren. Es begann mit dem Inbegriff »alter Musik«, nämlich dem Barockrepertoire, bezog aber schon von Beginn an Mittelalter und Renaissance mit ein: Das zweite Konzert bringt »Lieder von Ludwig Senfl«, das vierte

56 Aus dem SCB-Archiv.
57 Aus dem SCB-Archiv.

»Musik des Mittelalters«. Das sechste Konzert weitet mit »Musik aus der empfindsamen Zeit« nach der späteren Zeit hin aus, ab Nr. 15 werden Mozart und Haydn integriert. Zum Beethoven-Konzert 1955 mit Fritz Neumeyer am Hammerflügel (Nr. 81) meint der Jahresbericht, dass damit »der Rahmen der eigentlichen ›Alten Musik‹ sogar überschritten« sei. 1981 wird Schuberts »Winterreise« mit dem zu Rolf Junghanns' Hammerflügel singenden Kurt Widmer gegeben (Nr. 225); eine Woche vorher schreibt ein langjähriges Vereinsmitglied folgenden indignierten Brief an die FAMB-Geschäftsführung: »Mit Befremden musste ich zur Kenntnis nehmen, dass beim ersten Konzert dieser Saison am 20. 1. 1981 an Stelle alter Musik nun Schubert auf dem Programm stehen wird. Ihr Verein hat sich damit seiner Basis selbst beraubt. Es wäre die Aufgabe der Organisatoren gewesen, auch bei Erkrankung von Solisten ein Ersatzprogramm mit ›alter Musik‹ aufzustellen – in der Stadt der berühmten Schola eigentlich selbstverständlich. Da der Verein der ›Freunde alter Musik in Basel‹ damit seinen Aufgaben nicht nachgekommen ist, kündige ich meine Mitgliedschaft und die meiner Frau bereits jetzt für die nächste Saison 81/82.«

Die Entwicklung der immer weitere Repertoire-Gebiete erschliessenden historischen Musikpraxis liess sich durch solcherlei Protest allerdings nicht hemmen. Jean Goverts und Anner Bijlsma bezogen sogar Chopin mit ein (Nr. 211, 236), und das erste Konzert der Saison 1992/93 wird Klaviermusik von Chopin und Schumann kombinieren. Damit aber noch nicht genug: Zum »Geburtstagskonzert« auf den Tag genau fünfzig Jahre nach dem ersten »Werbekonzert« vom 30. November 1942, nämlich am 30. November 1992, werden in der Barfüsserkirche zwischen den (für damalige Zeiten) geradezu avantgardistischen Motetten der »Prophetiae Sibyllarum« von Orlando di Lasso zwei Werke Basler Komponisten für historische Instrumente als Uraufführung erklingen, die die FAMB mit Unterstützung der Staatlichen Musikkredit-Kommission und des Vereins zur Förderung der Musik-Akademie zu diesem Anlass in Auftrag gegeben hat: Öffnung zum Heute, Aktualisierung der Alten Musik, Kontrast zwischen dem Einst und dem Jetzt, ästhetische Spannung, aus der die alte Musik-Praxis ihr Leben bezieht.

Nicht nur in der zeitlichen, sondern auch in der geographischen Dimension hat es bei den FAMB-Konzerten einen Erweiterungsprozess gegeben. So wurde 1950 ein Abend mit alter chinesischer Musik (Nr. 46) und 1966 ein Abend mit altgriechischer Musik (Nr. 136) ins Jahresprogramm aufgenommen, beide Male mit Einführung bzw. Erläuterungen. Nach der Fusion der SCB mit Musikschule und Konservatorium 1954 gehören diese Gebiete eher in die Zuständigkeit der anderen Institute und nicht so sehr zum Arbeitsbereich der Schola. Der Horizont und das Potential der Schola-Lehrer sind aber in vielen Fällen so beträchtlich, dass es in Zukunft mit ziemlicher Sicherheit wieder zu Gegenüberstellungen von denkwürdigen Repertoirebereichen kommen kann:

Conrad Steinmann z. B. arbeitet im Rahmen eines Forschungsauftrags der Schola auf dem Gebiet des altgriechischen »Aulos«, Jesper Christensen ist äusserst bewandert in der Aufführungspraxis des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Ken Zuckerman ist ein Sarod-Spieler höchster Qualifikation und als Spezialist für indische Musik Mitglied des »Studios für Aussereuropäische Musik« am Konservatorium, – um nur einige zu nennen.

6. Oper und Historischer Tanz

»Auch zur Eröffnungsfeier des internationalen Kunsthistorischen Kongresses am 31. August 1936 im neuen Basler Kunstmuseum war die S. C. B. eingeladen. Bei dieser Gelegenheit wurde erstmals der Versuch gemacht, Tänze aus dem Zeitalter der Renaissance nach den choreographischen Angaben und in den Kostümen der Zeit vorzuführen und mit der originalen Musik zu begleiten und einzurahmen. Der grosse Erfolg bei den Kongressteilnehmern und in der Presse veranlasste das Basler Lokalkommitée zu einer öffentlichen Wiederholung am 4. September. Leider verunmöglichte die schlechte Witterung die geplante Abhaltung im Ehrenhof des Kunstmuseums. Die erste Aufführung wurde ins Innere des Kunstmuseums, die zweite in den Roten Saal der Mustermesse verlegt. Den tänzerischen Teil der Veranstaltung hatte Fräulein von Meyenburg mit einer Gruppe von weiteren sieben Tänzern und Tänzerinnen übernommen, für die historischen Fragen stand als Spezialist auf diesem Gebiete Dr. Otto Gombosi aus Budapest zur Verfügung, der uns auch für die ›Basler Matinée‹ am 15. März 1936 in freundlicher Weise einige Instrumentalstücke und Tänze für zwei Lauten bereitgestellt hatte.«[58]

Seit 1974 wirkt als Lehrerin für Historischen Tanz an der Berufsschule Erika Schneiter. Neben dem Pflichtfach-Unterricht ist es ihr immer wieder gelungen, mit ihren (nicht professionellen) Schülern Aufführungen vorzubereiten, von denen einige im Rahmen der FAMB stattfanden. So vereinigten sich das »Tanz-Ensemble der SCB« und das »Ensemble Ricercare« unter Michel Piguet, alles Angehörige der Schola, im Mai 1977 zu einem beziehungsreichen Programm im Foyer des Basler Theaters unter dem Titel »La Chanson et la Danse«, das anschliessend auch in Kirchzarten (bei Freiburg i. Br.) gegeben wurde (Nr. 202). Ausser Renaissance-Tanz erarbeitete Erika Schneiter auch Tänze des Mittelalters, wie die Aufführungen des »Jeu de Robin et Marion« (13. Jahrhundert) im Mai 1987 in der Basler Barfüsser-Kirche zeigen (Nr. 266). Dem Barock-Tanz war ein Abend im Jahr darauf, wiederum im Foyer des Theaters, gewidmet: Die Choreographie fasste die Tänze von L'Affilard, Pécour und Feuillet zu einem Sing- und Tanzspiel »Bergères et Bacchants«

58 Lit. 1, 1935/36, 3 f.

Abbildung 16a: »Le Jeu de Robin et Marion«, FAMB-Konzert Nr. 267 (1987) in der Barfüsserkirche

zusammen und rahmte sie mit Instrumentalmusik aus Rebel's »Les Charactères de la Danse« sinnvoll ein (Nr. 271). Professionelle Gastensembles erweiterten die Kenntnis sowohl des Publikums als auch der Alte Musik-Studenten in Sachen »Historischer Tanz«: 1982 trat »The Court Dance Company of New York« unter Leitung von Charles Garth und Elisabeth Aldrich auf (Nr. 235), 1989 das Tanz-Ensemble »Il Ballarino« unter Andrea Francalanci; die Ensemble-Leiter waren auch jeweils als Kursleiter an der SCB tätig.

Gesang und Tanz tendieren von selber zur nächsten Stufe des »stile rappresentativo«, zur Oper. Schon 1946 wurde ein erster Schritt getan: Im Rahmen einer Marionetten-Aufführung wurde in Verbindung mit Richard Koelners »Basler Marionettentheater« »Il pastor fido« von G. F. Händel gegeben (Nr. 26).[59] Trotz des Erfolges aber und »trotz Sparsamkeit und freundlichem Entgegenkommen der Mitwirkenden war die Extraveranstaltung für den Verein ... mit so hohen Unkosten verbunden, dass für das Jahr 1947 Einschränkungen notwendig waren.«[60]

59 Kurt Deggeller, in: Lit. 5, 77–90.
60 Lit. 1, 1946/47, 7.

Abbildung 16b: »Le Jeu de Robin et Marion«

Für 1966/67 war eine Aufführung von Monteverdi's »Orfeo« geplant, mit dem sich August Wenzinger und seine Musiker für die Einspielung bei der Archiv-Produktion beschäftigt hatten, aber die finanziellen und arbeitsmässigen Grenzen von SCB und FAMB waren schon im Vorfeld der Realisierung spürbar: »Alle Wünsche zum (25.) Jubiläumsjahr (1966/67) sind nicht in Erfüllung gegangen«, sagt der Chronist, »dies sei im vorliegenden Bericht doch auch festgehalten. Es bestand der Plan, ein grosses Werk von Claudio Monteverdi, den ›Orfeo‹, aus Anlass seines 400. Geburtstags aufzuführen. Leider mussten wir im Laufe der Vorarbeiten erkennen, dass die Mittel und Kräfte unseres Vereins nicht reichten, das schöne Vorhaben zu realisieren.«[61] Für das

61 Lit. 3, 1966/67, 3.

350. Todesjahr des Komponisten (1993) und quasi zum 51. Geburtsjahr der FAMB wird der anspruchsvolle Plan nun zum zweiten Mal in der Vereinsgeschichte ins Auge gefasst.

Es dauerte bis 1981, dass die Idee, eine Oper im Rahmen der FAMB-Konzerte zu produzieren, verwirklicht werden konnte; die Gründung des »Studios für historisches Musiktheater« und die Verbindung mit Ausbildung an der SCB machten es möglich. Rameaus »Dardanus« (Nr. 228) war trotz guter Leistungen der »Basler Madrigalisten«, des SCB-Orchesters und des von Shirley Wynne, der Choreographin, mitgebrachten Tanz-Ensembles und trotz der wunderbaren, in Basel noch nicht gehörten Musik kein umfassender Erfolg, – die Kleine Bühne des Theaters erwies sich als nicht geeignet für ein solches Werk, und die Kritik nörgelte an Filippo Sanjusts Regie herum. Gleichwohl bedeutete diese Produktion einen Markstein in der Geschichte der FAMB, denn seither ist fast jedes Jahresprogramm um eine szenische Aufführung bereichert, was nicht nur für die Vereinsmitglieder, sondern auch für die Studierenden der SCB eine beträchtliche Attraktivitäts-Steigerung bedeutet.

Das grösste Unternehmen dieser Art wuchs aus dem Interesse des Theaters Basel an René Jacobs und dessen langjähriger Verbindung mit der SCB heraus,

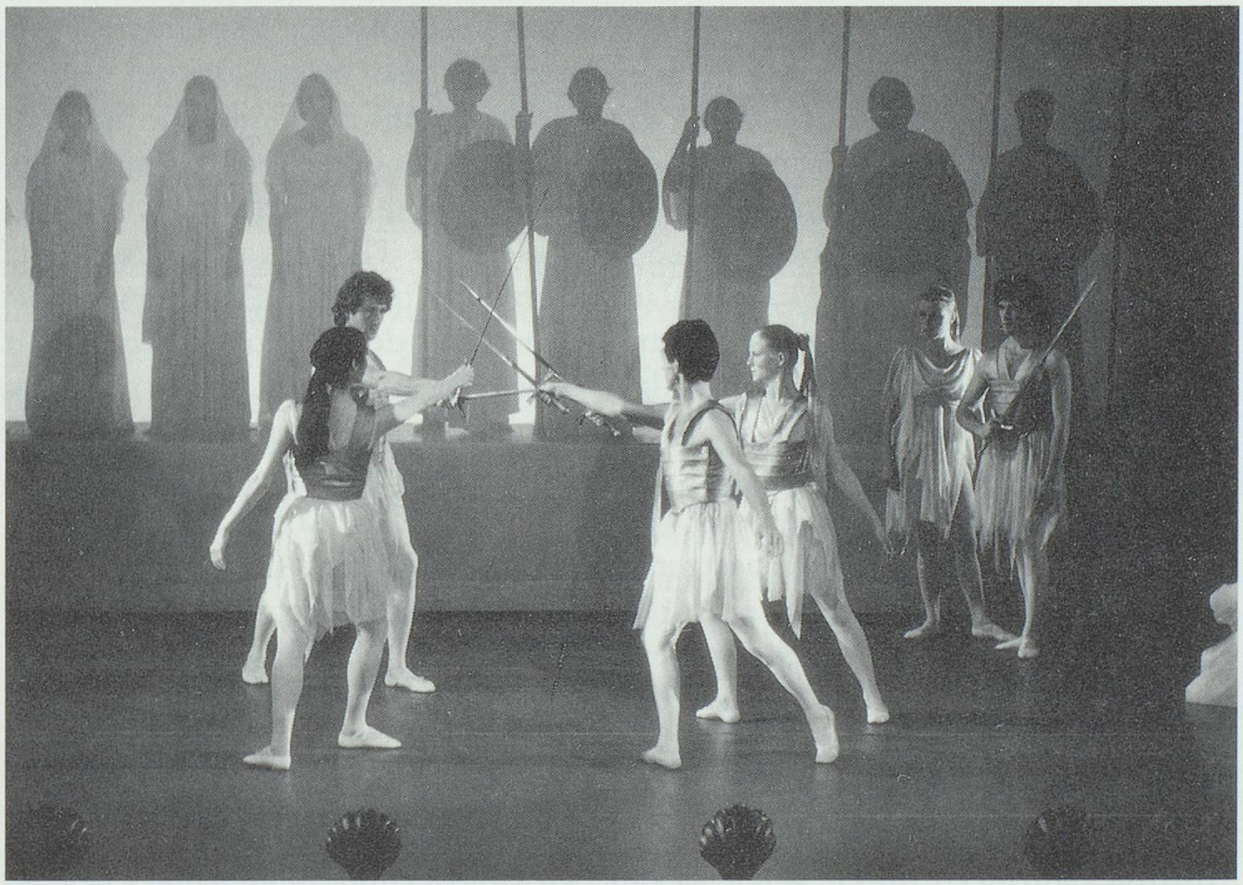


Abbildung 17: »Dardanus« von J. Ph. Rameau, FAMB-Konzert Nr. 228 (1981) auf der Kleinen Bühne des Theaters Basel

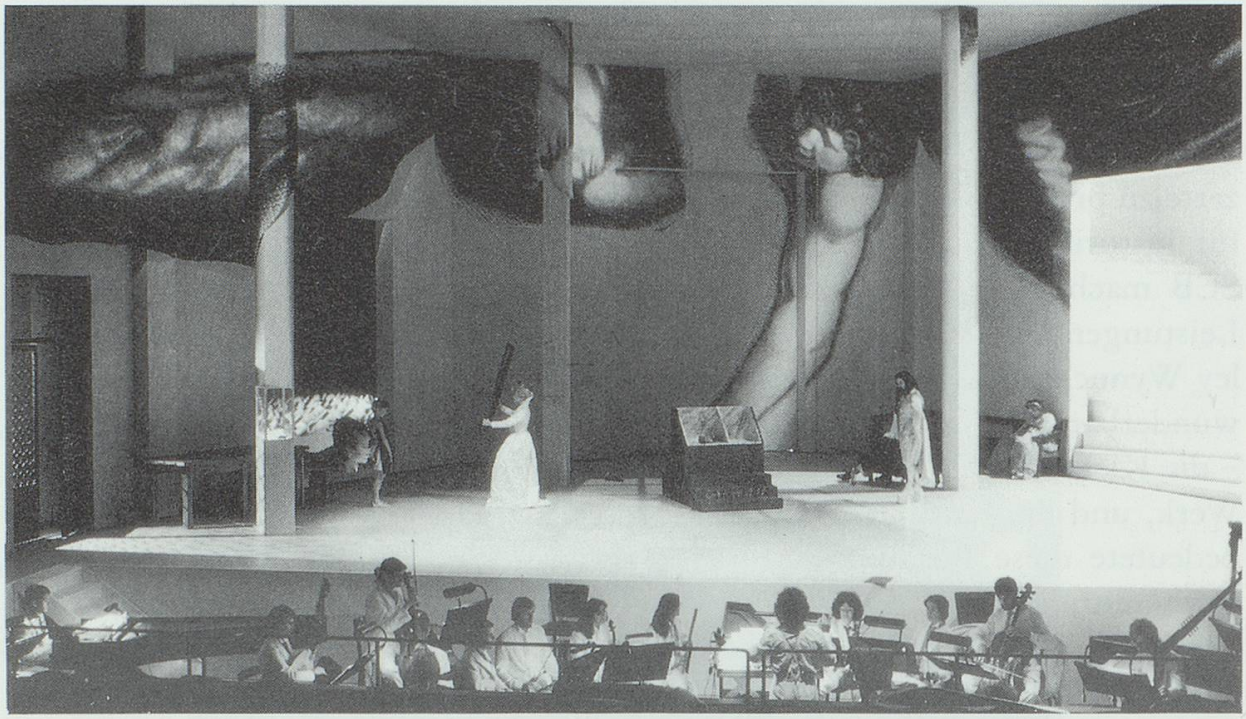


Abbildung 18: »L'Orontea« von P. A. Cesti, FAMB-Konzert Nr. 283 (1990) auf der Grossen Bühne des Theaters Basel

– eine günstige Konstellation, um die Coproduktion auf eine solidere Basis zu stellen als beim »Dardanus« neun Jahre zuvor. »Mit Pietro Antonio Cestis Oper ›L'Orontea‹«, heisst es im Programmheft, »steht am Ende der Spielzeit 1989/90 eine Opernproduktion auf dem Spielplan, die in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit darstellt. Damit es dazu kommen konnte, bedurfte es der Zusammenarbeit zweier Institutionen der Stadt Basel, des Theaters und der Schola Cantorum Basiliensis – sowie einer Unterstützung durch den ›Wettbewerb für spartenübergreifende kulturelle Zusammenarbeit in der Region Basel‹. Dafür sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt. Das Theater Basel hat so die Möglichkeit, ein für lange Zeit aus dem Repertoire verschwundenes Werk aus der Frühzeit der Gattung Oper dem Publikum vorzustellen. Im heutigen Opernbetrieb ist es ohne Hilfe erfahrener Fachleute schwer, die Mittel zur adäquaten Darstellung Alter Musik freizusetzen und eine Oper wie ›L'Orontea‹ zu lebendigem Bühnendasein zu verhelfen. Die Historische Musikpraxis, wie sie so erfolgreich an der Schola gelehrt wird, schafft wichtige Voraussetzungen, um mit Instrumentalisten und Sängern der Schola dieser Musik in ihrer ursprünglichen Frische, Lebendigkeit und Theatralik zu begegnen. Die Erneuerung in der Aufführungspraxis alter Musik ist im Laufe der letzten Jahre zunehmend auch einer neuen Sängergeneration zuzuschreiben. Mit einem Zuwachs an Ausdrucksnuancen durch wiederbelebte Gesangstechnik sind Sänger wieder stärker zum Ausdruck fein abgestufter Inhalte befähigt. Die Schola hat in den letzten Jahren einen starken Akzent auf die Entwicklung der Gesangsabteilung

gelegt und mit dem Studio für Historisches Musiktheater mit den Studierenden auch immer wieder szenische Aufführungen erarbeitet. Jetzt bietet sich in der Zusammenarbeit mit dem Theater Basel die Möglichkeit, unter professionellen Bedingungen ein Werk des sogenannten musikalischen Barock aufzuführen – und auf der Grossen Bühne zu präsentieren. Renommierte Künstler wie der Dirigent René Jacobs und die Regisseurin Renate Ackermann haben sich zum Ziel gesetzt, gemeinsam mit den Sängern und Instrumentalisten das Theater zum Ort einer Begegnung zu machen – einer Begegnung der verschiedenen Arbeits- und Forschungsgebiete in der Annäherung an ein einzigartiges Stück Opernliteratur.«[62]

Elf Aufführungen in Basel erreichten ein grosses Publikum; den FAMB-Mitgliedern standen ermässigte Billette zu diesem »Extra-Konzert« zur Verfügung; vom Gastspiel ein Jahr später in Gelsenkirchen war schon die Rede.

Gegenüber dieser »Breitenwirkung« erzielte die spanische »Oper« »Los elementos« von Antonio de Literes 1992 im Foyer des Theaters (Nr. 300) die stärkere »Tiefenwirkung«: intensiveren pädagogischen Effekt und die Möglichkeit zur Förderung junger Talente wie z. B. der beiden jungen Leiter Carlos Harmuch (Regie) und Nicolau de Figueiredo (Musikalische Leitung), die auch die Opernklasse der SCB betreuen.

6. Nachwort: Integrierendes

Die alte Musik ist heute so selbstverständlich ins Musikleben einbezogen – von der Musik des Mittelalters bis zur Barock-Oper, vom Konzertwesen bis zum Schallplattenmarkt –, dass der Rechtfertigungs-Ton, in dem man früher über diese »Alternative« zur »normalen« Art des Musizierens geredet hat, nicht mehr am Platze ist. Ein schöner Beweis, dass die »Alternative« im Kreis der zentralen, anerkannten Institutionen Akzeptanz gefunden hat, war in jener Situation zu finden, da das »Basler Kammerorchester« unter Paul Sacher nach über sechzigjähriger Tätigkeit seine Pforten schloss: Die Beratungen der übrigen Musikveranstalter in dieser Stadt suchten nach einer zeitgemässen Ersatzlösung und fanden sie in einem Zusammenschluss einiger »Trägerorganisationen« für eine neue, besondere Konzertreihe unter dem Namen »Basler Musik Forum«, in deren Programm-Ausschuss Heinz Holliger, Rudolf Kelterborn und Jürg Wyttenbach bereit waren, mitzuwirken. Unter den Partner-Institutionen figuriert neben der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel (AMG), der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel (IGNM), der Musik-Akademie der Stadt Basel und Radio DRS auch der Verein der »Freunde alter Musik in Basel«. Zu den inhaltlichen Schwerpunkten der neuen Konzert-

62 Albrecht Puhlmann, in: Programmheft zu *L'Orontea*, 10.

reihe gehören: »Weniger bekannte Werke aller Epochen, ... ungewöhnliche Werk-Gegenüberstellungen, auch in unterschiedlichen Besetzungen, neue und unkonventionelle Präsentationsformen.« 1988 trugen die FAMB mit Angehörigen der Schola Cantorum Basiliensis Vivaldis »Le Quattro Stagioni« (mit Jaap Schröder als Solisten und dem Streicher-Ensemble der SCB) zum BMF-Jahresprogramm bei, 1989 das erste der Florentiner Intermedien zu »La Pellegrina« von 1589 unter Leitung von Bruce Dickey und Charles Toet, 1990 die »Missa Cellensis« von Josef Haydn mit Sängern und Instrumentalisten der SCB unter Joshua Rifkin und 1992 John Eccles' »The Judgment of Paris« mit ca. 50 »Scholaren« in der Einstudierung durch Anthony Rooley. Wieder konnten mit diesen Aufführungen die Schola-Musiker ein anderes Publikum erreichen als ihren treuen FAMB-Kreis, und wieder war es über die Vereins-Struktur der FAMB möglich, dass die »Alte Musik« als ein Element des »Basler Musik Forums« in Erscheinung treten konnte. Darüber hinaus stellten diese Einstudierungen für die Arbeit der SCB starke Anregungen und Herausforderungen dar.

So fraglos »installiert« ist die Alte Musik heute, dass man sich hinsichtlich vieler Details an eine neue Situation gewöhnen muss: In der Terminologie sind nicht mehr Begriffe wie »Wiederbelebung« oder »Pflege alter Musik« anzutreffen; fast jedes gewünschte Stück alter Musik ist, durchaus vergleichbar mit jedem anderen Repertoire, im Plattenladen auf CD erhältlich; die Künstler der historischen Musikpraxis haben ihre »normalen« Kollegen in puncto Agenturen, Honoraren und »Jet set« längst eingeholt, weil sich die Auftrittsmöglichkeiten im Vergleich zu den 40er und 50er Jahren unseres Jahrhunderts vertausendfacht haben, – die Pionierjahre sind vorbei, von »Werbung« für die Alte Musik kann keine Rede mehr sein.

Mit all dem hat sich auch das Publikum gewandelt. Früher waren die »Freunde alter Musik in Basel« in viel emphatischerem Sinne ein Verein, eine Gemeinschaft, ein »Kreis um die Schola Cantorum Basiliensis«, an deren Lehrern und Konzerten man persönlichen Anteil nahm. Heute interessiert in erster Linie das Beste auf dem Markt. Die vier Faktoren: 1. bekannte reisende Virtuosen und Ensembles, 2. Schallplattenwesen, 3. Radio, Medien und Rezensionen und 4. das Publikum – das bildet heute ein »System«, das über Erfolg oder Misserfolg von Künstlern und Konzerten entscheidet; keiner der Faktoren kann sich diesem System entziehen.

Und endgültig vorbei ist es mit einer gewissen Monopolstellung der FAMB für Aufführungen alter Musik in Basel. Da sind in der Zwischenzeit diverse Institutionen ähnlicher Zielsetzung herangewachsen, die Publikum abziehen: die »Konzerte im Dom zu Arlesheim«, die »Konzerte in der Predigerkirche«, die »Kammerkonzerte Basel« im Wildtschen Haus oder »Cembalomusik im Schmiedenhof« oder wie sie alle heissen; und in den meisten Fällen verdanken

sie ihre Entstehung der Initiative von SCB-Lehrern oder -Absolventen. Dadurch wird die Konkurrenzsituation verstärkt und dem Trend Vorschub geleistet, mit populären Programmen die Gunst des Publikums zu erringen. Aber erstens war das wohl tendenziell nie ganz anders, wie z. B. ein Blick ins Jahr 1951 bezeugt, als leere Säle beklagt werden, wenn nicht der Name »Bach« auf dem Programm steht.[63] Und zweitens bleibt das FAMB-Publikum auf Grund seiner »Spezialisierung« und dem Rest seiner Bindung an die SCB am ehesten in der Lage, spezielle Programme wie etwa »Musik des späten Mittelalters aus dem Kloster Engelberg« (Nr. 270) oder »Musik der Konzilien zu Konstanz und Basel« (Nr. 284) oder »Musik aus der Gründungszeit der Eidgenossenschaft« (Nr. 295) nicht nur zu akzeptieren, sondern ihnen auch mit Kennerschaft und Verständnis zu begegnen. In diesen Zusammenhang gehört auch der Einbezug seltener Konzertformen wie die erwähnten Programme mit »Musik und Dichtung« oder das grosse Wandelkonzert in der Barfüsserkirche 1987 mit italienischer Musik des 15. Jahrhunderts und »Essen zu einem Renaissance-Fest« nach originalen Rezepten aus der »Küche« von Alain Moirandat (Nr. 262).

Umso wichtiger ist es, auch für die Zukunft das Besondere der FAMB, nämlich ihre enge Verbindung zur SCB, am Leben zu halten und immer wieder neu zu beleuchten. Dazu gehören, wie beschrieben wurde, sowohl die Möglichkeiten, im Konzert etwas zu präsentieren, was eine unmittelbare »Einstrahlung« in die Ausbildung bewirkt, von Gustav Leonhardt bis zu Emma Kirkby und vom Kuijken-Ensemble bis zum Freiburger Barock-Orchester, als auch die vielen Gelegenheiten, in denen das an der Schule Erarbeitete an die Öffentlichkeit ausstrahlt, vom Mittelalter-Ensemble bis zur zeitgenössischen Musik für alte Instrumente, von der Generalbass-Sonate bis zur spanischen Oper. Die Integration von Studium und Konzert, das Ausschöpfen des pädagogischen Potentials einer Aufführung als Endpunkt eines Entwicklungs-Prozesses – das gilt es, systematisch auszuwerten. Auf diese Weise kann die FAMB weiterhin als »Sprachrohr« der SCB fungieren, um den Blick hinter die Tür der Studierstube zu ermöglichen und die SCB heilsam zu »zwingen«, sich immer wieder der Öffentlichkeit auszusetzen und sich klingend zu dokumentieren. Dabei ist es wichtig, dass beide Institutionen ihr eigenes »image« nicht nur behalten, sondern auch der Entwicklung der Zeit anpassen, wie es, rein äusserlich gesehen, die FAMB mit der Aktualisierung ihres graphischen Erscheinungsbildes im Jahre 1956 und, eine Generation später, 1991 getan hat. Dazu heisst es 1956: »Kritischen Äusserungen über altmodisch-historisierende Tendenzen unserer Veranstaltungen sollte damit entgegengetreten werden.«[64]

63 Lit. 3, 1951, 1.
64 Lit. 3, 1956, 2.

In der Aktualisierung des Konzepts besonders aber in inhaltlicher Hinsicht liegt die grösste Aufgabe, die sich der FAMB heute stellt, um weiterhin eine vernehmbare Rolle im Basler Musikleben zu spielen. Das Konzept selber hat sich bewährt: das gegenseitige, ausgewogene Geben und Nehmen zwischen FAMB und SCB, »das gesetzmässige dauernde Zusammenleben verschiedenartiger Lebewesen zu gegenseitigem Nutzen«, wie das Lexikon den Begriff »Symbiose« definiert.[65]

Genau das ist es, was die »Freunde alter Musik in Basel« und die Schola Cantorum Basiliensis über ein halbes Jahrhundert hinweg praktiziert haben.

65 *dtv-Lexikon*, Band 18, München 1968, 83.

Karin Paulsmeier

Argumente gegen die Edition alter Musik

Editionen alter Musik sind uns selbstverständlich, und wir kennen genügend Gründe für ihre Notwendigkeit.

Einen wesentlichen Einfluss auf die Zielsetzung einer Edition – und damit zusammenhängend auch auf deren Gestalt – hat der historische Kontext, haben die Zeitumstände, unter denen sie entstanden ist. So können wir einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem beginnenden Interesse an Musik vergangener Epochen – seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – und der Herausgabe erster Sammlungen dieser Musik feststellen[1]. Seit diesen Anfängen bilden die Übertragungen alter Musik in die moderne Notation die Grundlage der musikgeschichtlichen Forschung.

Dieser Prozess reicht bis in die Gegenwart. Und das »Bild«, das wir uns von der Musik vergangener Zeiten machen, ist geprägt von dem Notenbild, in dem ein Herausgeber sie uns übermittelt. Die Entscheidungen der Herausgeber alter Musik haben dadurch einen ausserordentlich bestimmenden Einfluss auf die Musikgeschichte selbst.

Für den Historiker des 18./19. Jahrhunderts bedeuteten Editionen einen ersten Zugang, ein Kennenlernen der unbekannten Musik vergangener Epochen. Da er für das, was durch eine Umschrift kennengelernt werden sollte, noch keine Kriterien hatte, haben diese Editionen den Charakter eines Abbilds des Originals, indem Schlüssel, Mensurzeichen und Notenwerte der Vorlage beibehalten sind. Um Einsicht in den musikalischen Satz zu erhalten, sind lediglich die ursprünglich getrennt überlieferten Stimmen in Partitur gebracht worden; dabei fremde Notenzeichen (z. B. Ligaturen) sind aufgelöst und die rhythmischen Beziehungen der Notenzeichen des Originals zueinander nach den aus theoretischen Schriften gewonnenen Regeln der Mensuralnotation in die moderne Notenschrift umgeschrieben worden. Überall wird dabei die Absicht der Herausgeber deutlich, das ursprüngliche Notenbild möglichst

1 So Charles Burney, der in seinem Buch *A General History of Music*, London 1789, zahlreiche musikalische Beispiele in eigener Übertragung anführt. Dazu war er Herausgeber einer selbständigen Sammlung von Musik des 16. Jahrhunderts: *La musica che si canta … nella Cappella pontificia*, 1771 (zitiert nach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5, London 1980, 849[1]).

nicht zu verfälschen[2]. Das Resultat einer solchen Umschrift konnte zunächst befriedigen. Es gewährte Einblick in den musikalischen Satz: Zusammenklänge, Klangfortschreitungen und kontrapunktische Arbeit wurden sichtbar. So waren diese Editionen die Grundlage für die Analyse, die historische Einordnung[3].

Die Haltung der Herausgeber dieser frühen Ausgaben gegenüber der Musik war respektvoll, bewundernd, ja begeistert gegenüber dem Neuentdeckten. Der persönliche Weg zu dieser »anderen« Musik wird spürbar in dem oft feurigen Idealismus, der die Texte durchzieht[4]. Auch war noch ein Gespür dafür vorhanden, dass die Besonderheit der jeweiligen Aufzeichnung von Musik mit ihren inneren Eigenarten in engem Zusammenhang stand[5].

Ein weiterer Impuls für die Edition alter Musik kam aus dem Bestreben, die neu entdeckte Musik auch praktisch auszuprobieren, sie als Klingendes kennenzulernen. Das war nur durch ein Zugeständnis an die musikalischen Gewohnheiten der eigenen Zeit möglich. Zunächst wird dieser Zwiespalt, zwischen »dem Nutzen der Kunstwissenschaft« (d. h. Originaltreue) und der »Kunstpraxis« (d. h. Vermeidung von zu viel Ungewohntem) zu vermitteln, noch deutlich empfunden[6]. In späteren Ausgaben verliert sich diese Sensibi-

2 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und seine Zeit*, Berlin 1834, Vorrede zum »Ersten Theil«, XI, betont, dass er die »Tonwerke« nur »aus den vorhandenen einzelnen Stimmen *sorgfältig selber* in Partitur gebracht« hätte, »... so dass man jedes einzelne Tonstück in seiner *ursprünglichen Gestalt*« empfangen würde.
Carl Proske, *Musica Divina*, 1853, Vorwort, XLVI: »... glaubte der Herausgeber sich jeder Beifügung von Signaturen (gemeint sind Vortragsbezeichnungen) enthalten zu müssen, indem er allein die *Aechtheit des Stoffes* zu vertreten übernahm.« und XXX: »... sondern sich auf eine treue, authentische Darlegung des Kunsttextes zu beschränken, *wie es solcher Denkmale würdig* ...«
Franz Xaver Haberl, *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, 1, 1894, Vorwort, XIX: »Hauptprinzip war, *so genau als möglich die Originalien* wiederzugeben.«

3 Dieser Zusammenhang zwischen musikgeschichtlichem Interesse und dem Edieren von alter Musik ist evident in Titeln wie Otto J. Gombosi, *Jakob Obrecht. Eine stilkritische Studie. Mit einem Notenanhang enthaltend 31 bisher unveröffentlichte Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460–1510*, Leipzig 1925.

4 Man lese dazu u. a. die Vorreden zu von Winterfeld, op. cit., und Proske, op. cit., in denen die Persönlichkeit des Autors jeweils stark zum Ausdruck kommt und die Individualität eines jeden Weges zur alten Musik deutlich wird. Man möge damit die kühlen, stereotypen Vorwörter zu Ausgaben unserer Jahrzehnte vergleichen!

5 So z. B. Philipp Spitta, *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, 1, 1885, Vorwort, V: »Die Herausgabe soll aber auch kein charakteristisches Merkmal der Werke verwischen ... Denn die Besonderheit der Aufzeichnung ist nichts willkürliches, sondern ein Ausdruck der inneren Eigentümlichkeiten« [der Musik].

6 Z. B. Spitta, op. cit., Vorrede, V; vgl. dazu auch Siegfried Hermelink, »Bemerkungen zur Schütz-Edition«, *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, hrsg. Thrasyboulos G. Georgiades, Kassel 1971, 206 und 210.

lität; das Bild der Übertragung musste sich mehr und mehr dem Notenbild der eigenen Zeit angleichen. So fallen Entscheidungen über Transpositionen, Verwendung moderner Schlüssel, Angaben zur Dynamik und Vorschläge zur Besetzung mit dem Instrumentarium der eigenen Zeit. Damit wird die Musik einer ihr eigentlich fremden Praxis angepasst[7]. Zweifel an der Richtigkeit dieser Haltung drückt sich in den Kommentaren zu diesen Ausgaben in der Regel nicht aus.

Mit zunehmender Einsicht in die jeweils besonderen Eigenarten der Musik vergangener Epochen und dank vermehrter spezifischer Forschungen versuchen Editionen der unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart, Erkenntnisse über die Aufführungspraxis der *vergangenen*, nicht der eigenen Zeit in ihr Notenbild aufzunehmen.

Das bedeutet besonders für die Musik des 16. Jahrhunderts – in ihren Fragen nach Tempo und Takt – ein beständiger Diskussions- und Reibungspunkt. Das Hauptproblem: Wie können wir die Aussagen der alten Zeichen über Tempo und vor allem die Bewegung des »tactus«, der ein integraler Bestandteil der Musik selbst ist, ja, sie überhaupt zusammenhält und belebt, in einer modernen

7 *Das Chorwerk*, Wolfenbüttel 1929ff., bietet eine wahre Fundgrube an Editionen, die das Gesagte illustrieren. Hier nur einige Beispiele:
Heft 3, Josquin des Prés, *Weltliche Lieder* (hrsg. F. Blume), Vorwort, 3: »Die Sätze dieses Heftes sind durch Transposition in eine für den gemischten Chor brauchbare Lage gebracht«.
Heft 4, Johannes Ockeghem, *Missa Mi-Mi* (hrsg. H. Besseler), Vorwort, 4: »Eine Transposition war unvermeidlich ...« und »Die Textlegung ... erforderte ... eine gründliche Revision, ... um eine (vom Komponisten allerdings nicht erstrebte) halbwegs ›natürliche‹ Deklamation zu erzielen«.
Heft 11, Pierre de la Rue, *Requiem* und eine Motette (hrsg. F. Blume), Vorwort, 3: »Die ungewöhnlich grossen Notenwerte des Originals sind auf die Hälfte verkürzt«. (Diese »ungewöhnlich grossen Notenwerte« wären eigentlich als Absicht des Komponisten zu verstehen, dem »Requiem« Ausdruck zu verleihen.)
Heft 22, Gilles Binchois, *Sechzehn weltliche Lieder* (hrsg. W. Gurlitt), Vorwort, 3: »Für die möglichst buntfarbige Besetzung kommen ... ein Blasinstrument oder eine Geige ..., eine Bratsche und ... eine Gambe (Cello), ein Zupf- oder ein Blasinstrument in Betracht.«
Josquin de Préz, *Ave Maria* (hrsg. W. Lipphardt), Frankfurt a. M. 1954: »... bereitet die Unterlegung eines sangbaren deutschen Textes keine Schwierigkeiten. ... dass diese dem schönen, volkstümlichen Werk neue Freunde auch dort gewinnen wird, wo man des Lateinischen unkundig ist.«
Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* (hrsg. G. F. Malipiero), 1926–42: Ein Beispiel für die Anpassung einer Edition an moderne Vortragsbezeichnungewn, wie f, p etc. und voller Missverständnisse der rhythmischen Eigenarten der Musik (vgl. hierzu besonders Band X: *Scherzi musicali*).
E. Droz, G. Thibault, *Trois chansonniers français*, Paris 1927. Diese Edition dreistimmiger Chansons des späten 15. Jahrhunderts in zwei Systemen mit Violin- und Basschlüssel spiegelt die verbreitete Praxis wider, sich unbekannte Musik mit Hilfe des Klaviers vertraut zu machen.

taktorientierten Notation wiedergeben? Diese Frage bleibt auch in den besten Ausgaben unbeantwortet, obwohl es gerade für diese Musik immer wieder neue Versuche in der Übertragungsmethode gibt[8].

Analog zu fortschreitenden Erkenntnissen, vor allem auch zu der zunehmenden praktischen Erfahrung in der Aufführung alter Musik, werden die Grenzen der Übertragungsmöglichkeiten deutlich[9]. Man reibt sich am Kompromiss und spürt den »Rest«, der durch keine Übertragung vermittelt werden kann.

*

Aus diesen Erfahrungen mit den Grenzen der Übertragungsmöglichkeiten erwachsen die Argumente *gegen* die Edition alter Musik.

Aus der Geschichte der Musik wird deutlich, wie sich musikalische Schrift entsprechend ihrem musikalischen Inhalt verändert[10]. Durch diesen Zusammenhang enthält jedes Notenbild bereits eine interpretatorische Funktion, so dass – unvermeidbar – in jeder Edition alter Musik die musikalische Vorstellung in eine Richtung gelenkt wird, die von der ursprünglichen Aussage in der Notation wegführt. Unsere Zeit ist sensibel geworden für diese Zusammenhänge, nicht zuletzt durch die verschiedenen Ausprägungen von Notation im 20. Jahrhundert selbst, wo die Auseinandersetzung mit der Schrift selbstverständlich als Auseinandersetzung mit der Musik verstanden wird[11]. Wir können uns deshalb heute leichter von dem Absolutheitsanspruch der traditionellen abendländischen Notation lösen, Schriften ausserhalb dieses Systems annehmen und uns kreativ damit auseinandersetzen. Gespiegelt wird diese Entwicklung in der alten Musik durch die in den letzten Jahren in zunehmendem Masse erscheinenden Faksimile-Serien alter Handschriften und Drucke.

Das Faksimile fordert vom Interpreten, sich einzulassen auf das, was die Musik selbst von ihm an Einfühlung und Einarbeitung verlangt. Es wird ihm

8 Vgl. dazu Rudolf Bockholdt, »Französische und niederländische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts«, und Carl Dahlhaus, »Die Mensurzeichen als Problem der Editionstechnik«, beide in *Musikalische Edition*, op. cit.

9 Vgl. dazu Howard M. Brown, »Editing«, *The New Grove Dictionary* 5, 839ff., in dem dieses Unbehagen gegenüber den Möglichkeiten und Kompromissen moderner Editionen quasi den Grund-Tenor bilden.

10 Vgl. Karin Paulsmeier, »Notation und Stil«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), 63ff.

11 So ist es schwer vorstellbar, dass man ein Werk von John Cage, z. B., in einer Umschrift in die »normale« Notation herausgeben würde, um dem Musiker den Zugang zu erleichtern, ja dass sogar eine Aufführung auf einer solchen »Edition« basieren könnte (vgl. erhard karkoschka, *das schriftbild der neuen musik*, Celle 1966, 97f.).

damit leichter gemacht als mit einer modernen Edition vor Augen, seine mitgebrachten musikalischen Vorstellungen in Frage zu stellen. Damit ist die Auseinandersetzung mit *alter* Musik in *alter* Notation letztlich nicht verschieden von der Arbeitsweise, die die *neue* Musik in *neuer* Notation vom Interpreten verlangt.

*

In welcher Weise bereits das Notenbild selbst die musikalische Vorstellung desjenigen bestimmen kann, der dessen aufführungspraktisches Umfeld kennt, soll an einem Beispiel von Claudio Monteverdi, dem *Lamento dela Ninfa* aus dem 8. Madrigalbuch (Venedig 1638) verdeutlicht werden. Das Notenbeispiel auf den folgenden Seiten 150–155 zeigt fol. 18'–21 aus dem »basso continuo«-Stimmbuch dieser Sammlung.

Der Komposition vorausgestellt ist eine berühmte Aufführungsanweisung, die allgemein bekannt ist, viel zitiert wird[12], aber in der Praxis durchwegs keine hörbare Beachtung findet. Diese Vorbemerkung lautet:

»Modo di rappresentare il presente canto.

Le tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa, si sono cosi separatamente poste, perche si cantano al tempo dela mano; le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del'affetto del animo, e non a quello dela mano.«

> Wie der vorliegende Gesang darzustellen sei.
> Die drei Stimmen, die ausserhalb der Klage der Nymphe singen (gemeint sind die zwei Terzette, die die eigentliche Klage der Nymphe einrahmen), sind deshalb getrennt gegeben (d. h. in den Stimmbüchern verteilt), weil sie im »Tempo der Hand« singen; die anderen drei Stimmen, die mit schwacher Stimme die Nymphe mitleidend begleiten, sind in Partitur gegeben, damit sie deren Klage mitverfolgen können, die im »Tempo ihrer Gemütsbewegung« gesungen wird, und nicht in dem »der Hand«.

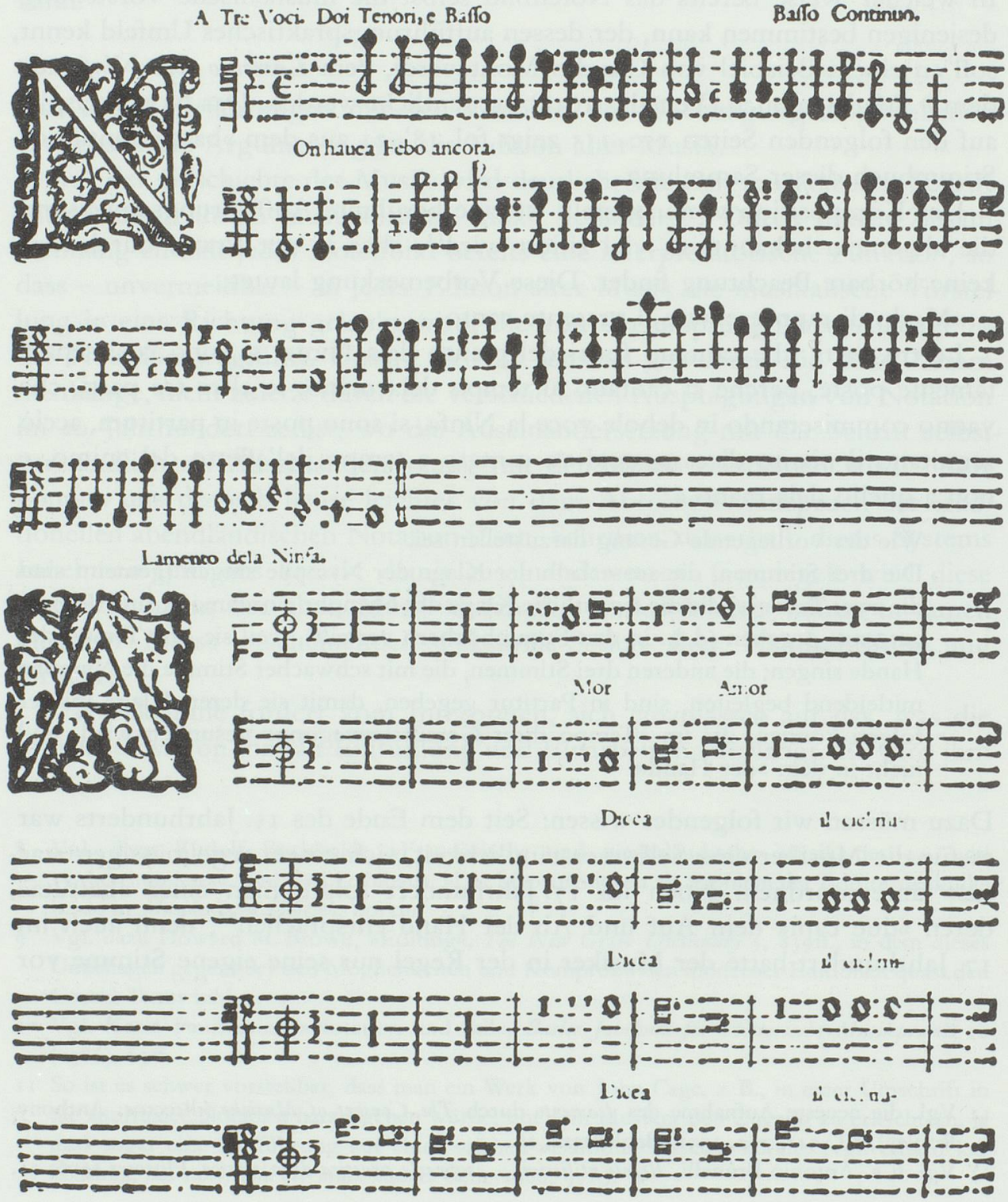
Dazu müssen wir folgendes wissen: Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts war es für die Musiker eine Selbstverständlichkeit, sich einem regelmässigen »tactus« unterzuordnen. Noch im 17. Jahrhundert folgte man einer »battuta«, deren »due capi« dem Auf und Ab der Hand entsprachen[13], denn auch im 17. Jahrhundert hatte der Musiker in der Regel nur seine eigene Stimme vor

12 Vgl. die neueste Aufnahme des *Lamento* durch *The Consort of Musicke* (director: Anthony Rooley), VC 91157–2, 1991, Begleittext, 26.

13 Vgl. u. a. Antonio Brunelli, *Regole utilissime ... sopra la practica della musica*, Florenz 1606, 11.

Modo di rappresentare il presente canto.

LE tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa; si sono cosi separatamente poste, perche si cantano al tempo dela mano ; le altre tre parti, che vanno cnmmiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual ua cantato a tempo del' affetto del animo, & non a quello dela mano.



Amor Amor doue doue'e la fe ch'el traditor ch'el traditor gia-

rando il pie fermo

rando il piè fermò

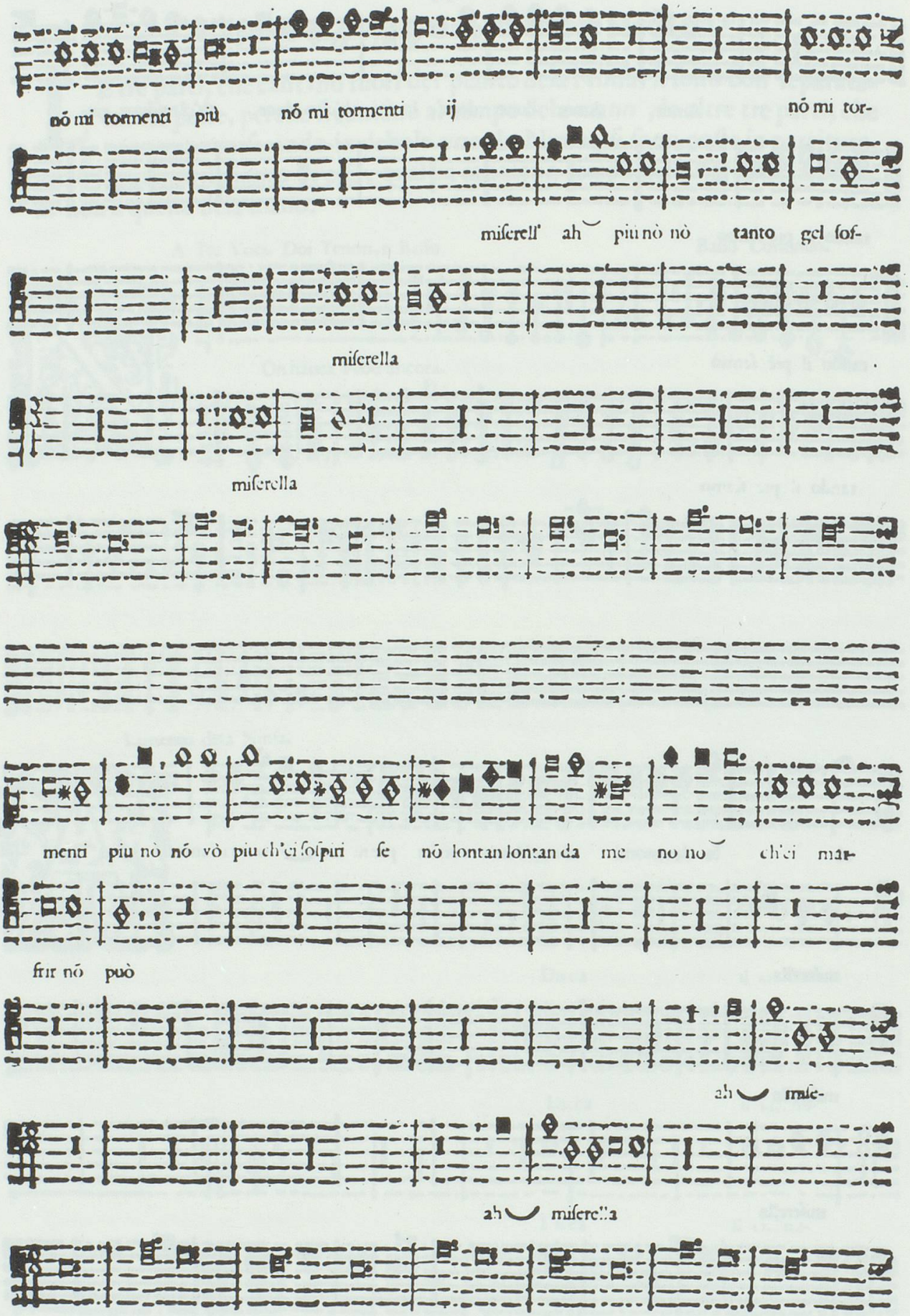
rando il pie fermo

sò fa che ritorni il mio'Amor con lei perche o o mi lamenta chio

miserella

miserella

miserella


nõ mi tormenti più nõ mi tormenti ij nõ mi tor-
miserell' ah più nò nò tanto gel sof-
miserella
miserella
menti più nò nõ vò più ch'ei sospiri se nõ lontan lontan da me no no ch'ei mar-
frir nõ può
ah mise-
ah miserella

tiri piu nõ dirammi nõ dirammi affe per che di lui

ah miserella miserell'ah piu nò nò

rella miserell'ah piu nò no

miserell'ah piu nò nò

mi stru go tutt'orgoglioso sti che si che si sel fuggro ancor

miserella ah' ah' ah

miserella

miserell'ah piu nò nò tanto gel soffrir nõ puo

ancor mi preghera Se ciglio ha piu sereno colei colei colei ch'el mio nõ è

miserella miserell'ah'

miserell' ah'

miserell' ah'

gia nõ rinchiud'in seno Amor si bella se si bella si belle se

miserell'ah' più nò no tanto gel soffrir nõ

miserell'ah' più nò nò tanto gel soffrir nõ

miserell' ah' più nò nò tanto gel soffrir non

Ne mai si dolci baci mai mai mai mai da quella bocca'haurai ne piu soau' ah

può miserella

può miserella

può

taci taci taci ta ci che troppo'il sa.

miserella

miserella

miserella miserella

A 3. Voci

S

I tra sdegnosi pianti.

sich[14]. Die »battuta« bestimmte das Zusammengehen der Stimmen. Dabei waren es ein absolut regelmässiger Schlag und eine bis in jedes Detail hinein rhythmische Genauigkeit jeder einzelnen Stimme, die es überhaupt ermöglichten, Einsicht in die Komposition zu gewinnen. Was wir in der Partitur einer modernen Edition *sehen* können, war ursprünglich nur im Moment der Aufführung *hörend* erkennbar. Klarheit und Durchsichtigkeit des musikalischen Satzes innerhalb der unendlich pulsierenden »battuta«, die der Musik ihre innere Lebendigkeit und Schwingungskraft gab, scheint das mit ihr verbundene Ideal gewesen zu sein.

So braucht also der »basso continuo«-Spieler für den ersten und dritten Teil des *Lamento* nur die Basslinie vor sich zu sehen: Die Regelmässigkeit der »battuta«, die Genauigkeit in der Ausführung jeder einzelnen Stimme garantieren ihm die Durchhörbarkeit des musikalischen Geschehens.

Vor diesem Hintergrund ist die Partitur des eigentlichen *Lamento* etwas Neues: Der Schmerz der Nymphe ist so gross, dass er sich nicht mehr an die Grenzen eines regelmässigen Schlages halten kann. Das »tempo del'affetto del animo« sprengt die Normen der Tradition; der Generalbass-Spieler und die kommentierenden Sänger müssen *sehen*, was die Nymphe singt, um sie angemessen begleiten zu können[15].

Eine Befolgung der Angaben Monteverdis zur Ausführung des *Lamento* stellt uns vor ausserordentliche musikalische Schwierigkeiten. Einerseits brauchen wir die Erfahrung – und ich meine damit auch die langjährige praktische Übung – mit der »battuta«, ein Gespür für deren Qualitäten. Andererseits müssen wir eine Freiheit finden, der sich die Satzanlage eigentlich entgegenstellt: die Strenge des Ostinato-Basses und die Dreiermensur, die – um überhaupt als solche wahrgenommen zu werden – im Prinzip schon mehr Strenge braucht als eine gerade Mensur. So ist es wahrscheinlich, dass die geforderte Freiheit in der Temponahme in Nuancen besteht, für die wir, die wir in dieser Hinsicht an so vieles gewöhnt sind, möglicherweise gar keine Sensibilität und Aufmerksamkeit mehr haben. Die Revolution, dass etwas Subjektives – hier das Gefühl der Nymphe – den rhythmischen Ablauf bestimmt, gegenüber der Unterordnung unter ein objektives Zeitmass, – diese Revolution ist für uns

14 Ausgenommen ist hier selbstverständlich die Musik für Tasteninstrumente, die seit jeher in Form von Tabulatur oder Partitur aufgezeichnet wurde.
Zu Monteverdi: Seine Werke sind grundsätzlich in Stimmbuchsätzen überliefert. Ausnahmen bilden nur seine Opern, deren Partituren jedoch nicht die Funktion erfüllen, um die es hier geht, nämlich Aufführungsmaterial zu sein.

15 An anderen Orten betont Monteverdi diesen Sachverhalt, indem er »senza battuta« vorschreibt (z. B. »Lettera amorosa«, *Il settimo libro de madrigali*, Canto-Stimmbuch, Seite 27), wobei die *Partitur* in der Basso-continuo-Stimme allein schon genügend Aussagekraft besässe.

schwer nachvollziehbar. Wir können sie erst dann wirklich begreifen, wenn wir vorher in einem strengen Zeitmass gelebt haben.

So liegt denn die eigentliche Schwierigkeit im Umgang mit diesem Werk Monteverdis, ja grundsätzlich mit der Musik seiner Zeit, darin, dass wir diejenige Basis in Praxis und Hörgewohnheit brauchen, die uns die Tradition der Musik des 16. Jahrhunderts gegeben haben sollte. So wie der Musiker des 17. Jahrhunderts in den Traditionen des 16. Jahrhunderts erzogen wurde, so bleibt es auch uns nicht erspart, uns den Erfahrungen mit diesen Traditionen auszusetzen, um die Musik des frühen 17. Jahrhunderts zu verstehen und angemessen auf ihre Darstellung in den Noten zu reagieren. Erst dann haben wir die Voraussetzung zum wirklichen Verständnis des zitierten Satzes Monteverdis, wenn er, vor dem Hintergrund der Tradition gelesen, uns seine wahre revolutionäre Kraft dergestalt vermittelt, dass sie – umgesetzt in die Dramatik des *Lamento* – bis in die Aufführung hinein spürbar bleibt.

In der besprochenen scheinbaren Äusserlichkeit der Überlieferung, dem Wechsel von Bass-Stimme allein und einer Partitur im Stimmbuch des »basso continuo«, spiegelt sich ein zentrales Anliegen der Musik aus der Zeit Monteverdis. Dieser Gegensatz, der die Spannung zwischen Rhythmisch-Gebundenem und Rhythmisch-Freiem ausdrückt, wird in der Originalnotation direkt suggeriert und verschwindet natürlich in jeder modernen Ausgabe. Daraus ergibt sich konsequenterweise die Nivellierung dieses Gegensatzes in den Aufführungen dieser Musik heute. Denn in dem Masse, in dem das stabile Zeitmass als Grundlage der Musik verfehlt wird, geht die Basis für die Realisierung des Rhythmisch-Freien verloren.

Wenn man die »basso continuo«-Stimmen der späteren Madrigalbücher Monteverdis (und der Solomusik des Frühbarock überhaupt) unter dem Aspekt »con battuta« – »senza battuta« untersucht, macht man erstaunliche Entdeckungen. Findet man dort nur die Bass-Stimme, so suggeriert das doch: »tempo de la mano«, findet man dagegen eine Partitur, so heisst dies: rhythmische Freiheit, getragen vom Textrhythmus[16] oder vom Affekt. So verhilft uns das originale Notenbild dazu, die Grundhaltung der Musik gegenüber zu finden und stilistisch Entscheidendes direkt in die Interpretation hineinnehmen zu können; und zwar jenseits des vordergründig »richtigen« Zusammenhangs, den uns eine moderne Edition bietet.

Letztlich trifft das für jede Edition alter Musik zu: Sie behält ihre Legitimität dort, wo es ums Studieren, Analysieren und Vergleichen geht; sie ist Werkzeug des Historikers, des theoretischen Umgangs mit Musik[17]. Für eine Aufführungspraxis aber, die auf der Suche nach den ursprünglichen Bedingungen ist,

16 So z. B. die »Lettera amorosa«, op. cit.

17 eine Funktion, die für die Partitur bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts von Bedeutung ist.

ist eine moderne Edition ungenügend. Ja, sie verhindert sogar dadurch, dass sie den Zugang zu einer uns fremden Musik so einfach macht, eine ernsthafte Auseinandersetzung und unterstützt so einen »leichten« Umgang mit ihr, der dem Interesse der Musik entgegenläuft.

Wenn Entscheidungen eines Herausgebers wegfallen, werden wir gezwungen, uns an der Musik selbst neu zu orientieren. Denn je nach musikalischem Stil sagt uns das Notenbild etwas anderes über die Aufführung; entsprechend wird immer Neues von uns verlangt. Im Schriftbild der modernen Editionen werden diese Unterschiede nivelliert. Einerseits sind in den Schriften vergangener Zeiten oft direkte Informationen enthalten, die die moderne Notation nicht wiedergeben kann. Andererseits finden wir vieles offengelassen, was unsere gewöhnliche Schrift eindeutig mitteilt (genaue rhythmische Werte, Text-Musik-Beziehung, Festlegung der Halbtonschritte, bis ins Detail festgelegte Kompositionen). Im zweiten Fall wird vom Interpreten verlangt, im Moment der Aufführung selbst Entscheidungen zu treffen. Die Möglichkeit zu unterschiedlichen Lösungen ist dabei Teil der Musik selbst[18]. Wir müssen alte Konventionen im Musizieren selbst aufzuspüren versuchen. Das Faksimile fordert uns zu einem entsprechend kreativen, eigenständigen Umgang mit alter Musik heraus und sollte uns zu eigenen Entscheidungen führen. Es geht darum, durch eine Arbeitsweise, die theoretisches Wissen und praktische Erprobung immer wieder neu verbindet, unsere Intuition so zu entwickeln, dass wir uns der Aussagekraft des Notenbildes mehr und mehr überlassen können. Das bedeutet also, dass die Arbeit mit der Original-Notation eine langfristige Beschäftigung mit *einer* Stilrichtung verlangt. Sie kann dann aber auch zu einem Grad des Verständnisses führen, das die Seele tatsächlich berührt.

*

Um der richtigen Gewichtung willen müssen wir zum Schluss festhalten, dass die besprochenen Argumente *gegen* die Edition alter Musik nur aus einer Situation heraus formulierbar sind, die durch eine vorausgegangene Auseinandersetzung mit alter Musik anhand eben dieser Editionen selbst entstehen konnte. Der Umgang mit diesen Editionen ermöglichte es überhaupt, zu Fragestellungen zu gelangen, die dann die Argumente *gegen* sie entstehen liessen.

Die »Geschichte der Auseinandersetzung mit alter Musik«, die sich in den Editionen spiegelt, führte zum Faksimile, und zwar auf dem Weg, der die

18 Vertraut ist uns dieser Sachverhalt beim Thema »Generalbass«. Der Erziehungsprozess ist hierin schon so weit fortgeschritten, dass es uns selbstverständlich ist, von jedem Interpreten eine eigene Realisierung innerhalb der theoretisch bereits erarbeiteten Möglichkeiten zu erwarten. Ein entsprechender Lernprozess in der praktischen Erprobung von theoretischen Anweisungen und eine daraus folgende Entscheidungsfähigkeit im Moment der Aufführung selbst stehen in vielen anderen Bereichen noch aus.

Grundlagen für die *Ausführung* der Musik sucht. Überall dort aber, wo es um die theoretische Einsicht und die historische Einordnung geht – die auch dem Praktiker nicht gleichgültig sein sollte – behält die moderne Edition weiterhin ihren Ort.

*

Damit schliesst sich der Kreis: So wie die ersten Herausgeber alter Musik diese als »unzugänglich, ein verschlossenes, unserem Verständnis sich entziehendes Geheimniss« empfanden[19] und das Original möglichst beliessen, so kommen wir aufgrund unseres heutigen Verständnisses ebenfalls auf das Original zurück, um immer wieder neu zu versuchen, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen.

19 V. Winterfeld, op. cit., VI.

Peter Hagmann

Eine andere Art von Avantgarde. Reminiszenzen und Reflexionen zur historischen Aufführungspraxis

Am 5. Februar 1972 sass ein knapp zweiundzwanzigjähriger Student der Musikwissenschaft – nicht ganz entspannt, weil im Wissen um den Ernst der Lage – im Grossen Saal der Musik-Akademie der Stadt Basel. Er war der *National-Zeitung* als Mitarbeiter empfohlen worden und harrte nun, erstmals in öffentlicher Mission, der Dinge, die das vierte Akademie-Konzert versprach. Angekündigt waren Rolf Junghanns, »ein junger Musiker aus der Schola Cantorum Basiliensis«, und »Cembalomusik aus drei Jahrhunderten auf historischen Instrumenten« – ein Rezital auf fünf Cembali verschiedener Bauart und einem Virginal. »Bedenkt man, dass die Komponisten seit jeher von gewissen Klangvorstellungen, die sich nach Zeit und Ort unterscheiden, beeinflusst werden, so erscheint die Idee einer Wiedergabe auf historischen Instrumenten durchaus berechtigt«, schrieb der junge Mitarbeiter tags darauf – um sogleich zu bemerken, »dass dem Publikum von heute, das weitgehend von Klangvorstellungen des 19. Jahrhunderts beherrscht ist, der Zugang zu Klangidealen des 17. Jahrhunderts einigermassen schwerfällt.«

Ein bisschen naseweis, ich gebe es zu, ein wenig naiv und so ungetrübt vollmundig, wie man es nur in jungen Jahren sein kann. Entscheidend ist jedoch etwas anderes. Die Pflege alter Musik, ihre Wiedergabe auf originalen Instrumenten (oder Kopien von solchen), entsprach zwar respektabler Tradition, im Umkreis der Musik-Akademie, der Schola Cantorum Basiliensis und ihrer Konzertreihe »Freunde alter Musik in Basel« ohnehin. Einer Tradition freilich, die noch durchaus im Windschatten des täglichen Musikbetriebs stand und kaum über den Kreis eines speziell interessierten Publikums hinauswirkte. In den frühen siebziger Jahren hatte die historische Aufführungspraxis ja noch keineswegs jene umfassende Bedeutung erlangt, die ihr in unseren Tagen zukommt. Vom *Concentus musicus Wien*, dem damals führenden Ensemble in jenem Bereich, waren erst wenige Schallplattenaufnahmen erhältlich. Und anders als heute ging Nikolaus Harnoncourt der Ruf eines ebenso scharfzüngigen wie streitbaren Häretikers voraus. Als das *Radio der Deutschen und Rätoromanischen Schweiz* – es muss 1971 gewesen sein – am Karfreitag die *Matthäuspassion* Johann Sebastian Bachs in der eben erschienenen Aufnahme unter Harnoncourt ausstrahlte, wurde in der Ansage darauf hingewiesen, dass damit keine Provokation beabsichtigt sei, dass es sich bei dieser Einspielung vielmehr

um eine musikalische Tat ersten Ranges handle. Für den Zuhörer, der in der Klangwelt der Basler Chorvereinigungen aufgewachsen war, der die Praxis von Dirigenten wie Hans Münch oder Walther Geiser kannte und die Aufnahme der Passion unter der Leitung von Karl Richter im Ohr hatte, für diesen Zuhörer war der Schock tatsächlich beträchtlich.

Damals begann es also erst, erfuhr die historische Aufführungspraxis – nicht ihre Begründung, aber doch ihren entscheidenden Aufschwung. Entscheidend insofern, als sie in dieser Phase ihrer Entwicklung aus der Nische des Spezialgebiets herausgetreten ist, sich zu einer der prägenden Strömungen in der Geschichte der musikalischen Interpretation dieses Jahrhunderts entfaltet hat und als solche zu breiter, folgenreicher Wirkung gekommen ist. Die Konzerte der Freunde alter Musik in Basel – einer Reihe, wie sie es nicht in jeder Stadt gibt – haben an diesem Aufschwung regen Anteil genommen, haben manche seiner Schritte gespiegelt und ihrem Publikum vermittelt. Was und vor allem wieviel in diesen zwei Jahrzehnten geschehen ist: der Blick auf einige Stationen der Entwicklung – aus der subjektiven Betroffenheit des Musikkritikers heraus, dessen Tätigkeit stets auch von Zufällen bestimmt wird – mag es illustrieren.

*

»Historische Aufführungspraxis« heisst unter anderem: Rückkehr zu den Quellen. Beim Überdenken dessen, was sich in den siebziger und den achtziger Jahren bei den Freunden alter Musik in Basel und deren Umgebung ereignet hat, fällt auf, dass dieser Begriff in der Stunde des Aufbruchs weitaus emphatischer verwendet worden ist als heute. Emphatisch im Sinne eines Gegenentwurfs zur gängigen Praxis, die weitgehend durch die künstlerischen Maximen des 19. Jahrhunderts bestimmt ist. Als um 1970 – es war oben die Rede davon – die ersten Schallplattenaufnahmen der *Matthäuspassion*, der *Johannespassion* und der *h-moll-Messe* Bachs mit dem *Concentus musicus Wien* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt erschienen, wurde in kräftigen Lettern darauf hingewiesen, dass es sich hier jeweils um die »erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung mit Originalinstrumenten« handle. Bei den zur nämlichen Zeit erschienenen Aufnahmen von *Il ritorno d'Ulisse in patria* und *L'Orfeo*, den beiden Opern Claudio Monteverdis, hiess es schlicht, es spiele der *Concentus musicus Wien* auf Originalinstrumenten.

Die Einspielung der Monteverdi-Opern war eben an sich schon eine Tat; dass Originalinstrumente verwendet wurden, erschien demgegenüber als Aspekt von zusätzlicher, aber nicht erstrangiger Bedeutung. Die Werke Bachs dagegen waren eindeutig aus einer Oppositionshaltung heraus eingespielt worden. Man glaubt es noch heute zu empfinden, wenn man wieder in diese Aufnahmen hineinhört und sich etwa überraschen lässt vom lichten Klang,

von der scharfen Artikulation und dem raschen Tempo, mit denen Harnoncourt den Eingangschor zur *Matthäuspassion* anging. Man kann es aber auch nachlesen, zum Beispiel in jenem gedankenreichen und wortstarken Essay, in dem Harnoncourt anlässlich der Aufnahme der *h-moll-Messe* im Frühjahr 1968 mit der herkömmlichen Praxis abrechnete. Deren Bemühen, Musik des 18. Jahrhunderts mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts zum Erklingen zu bringen, empfand er als doppelt verlogen. Und geradezu mit einer Überfülle von Argumenten begründete er seinen Zugang nicht als die einzig wahre, wohl aber als die am besten geeignete Art, alte Musik zu erschliessen.

»Authentische Besetzung«: Da schwingt etwas Rechthaberisches mit. Es mag sich daraus ergeben, dass die historische Aufführungspraxis damals als eine andere Art von Avantgarde durchgesetzt werden musste. Dazu kommt nun aber, dass Interpreten – sie müssen es – dazu neigen, ihre Sicht eines Werks als die einzig mögliche, ja die richtige anzusehen. Erst recht konnte damals dieser Vorstellung erliegen, wer sich dabei auf schriftliche Quellen berufen konnte. Das gilt auch für den Kritiker. Als ich nach dem Extrakonzert der Freunde alter Musik in Basel vom 4. Dezember 1974, bei dem drei Kantaten von Bach aufgeführt worden waren, in der *National-Zeitung* bemängelte, dass der Continuo-Bass in einigen Rezitativen nicht, wie im Text notiert, ausgehalten worden sei, kam es zu einer telefonisch ausgetragenen Kontroverse mit Hans-Martin Linde, der den Abend geleitet hatte. Ich berief mich auf die *Neue Bach-Ausgabe*, die ich für der Weisheit letzten Schluss hielt, er auf die Lektüre aufführungspraktischer Traktate; beide übersahen wir, dass Quellen keine endgültigen Lösungen vermitteln, sondern stets der Interpretation bedürfen. Und im Verlauf der Jahre erwies sich dann ja deutlich genug, dass es für jede Praxis die entsprechende Quelle gibt ...

*

Dieser mittlerweile längst Allgemeingut gewordenen Relativierung zum Trotz steht natürlich ausser Frage, dass es gerade der Rückgriff auf die Quellen war, der in den Konzerten der Freunde alter Musik in Basel immer wieder zu starken Eindrücken geführt hat. Dass es auch jenseits des klassisch-romantischen Repertoires einen musikalischen Horizont gibt, dass die Kunst des Mittelalters und der Renaissance nicht toter Buchstabe, sondern lebendigste klangliche Gegenwart ist: Hier war es noch und noch zu erleben. Ich denke zum Beispiel an die verschiedenen Projekte des *Studios der Frühen Musik*, auf die noch zurückzukommen sein wird. Ich denke an den Abend vom 12. Dezember 1978, an dem das drei Jahre zuvor in Basel gegründete, heute auf der Höhe seines Ruhms stehende Ensemble *Hespèrion XX* Musik aus dem Goldenen Zeitalter Spaniens in ihrer ganzen Vielfalt der Formen und Klänge vorführte. Und ich denke an das Konzert vom 28. November 1984, bei dem das fabelhafte *Hilliard*

Ensemble aus London Madrigale des flämisch-italienischen Renaissance-Komponisten Cipriano de Rore bot. Dass sich dabei Veranstaltungen eher experimentellen Charakters mit regelmässigen Auftritten von Grössen ihres Fachs in sinnvoller Weise vermischten, wird einem im Rückblick besonders bewusst.

Eine Ausnahmestellung kommt in diesem Zusammenhang den Bemühungen um den Einbezug visueller Aspekte und szenischer Momente zu. Das 1975 im Rahmen der Akademie-Konzerte im Kreuzgang des Münsters aufgeführte mittelalterliche *Spiel von den klugen und den törichten Jungfrauen* ruft sich dabei ebenso in Erinnerung wie der 1980 unternommene Versuch, Bachs weltliche Kantate *Hercules am Scheideweg* unter Verwendung von zeitgenössischer Gestik aufzuführen. Einen Höhepunkt der Entwicklung bildete aber gewiss die Inszenierung von Jean-Philippe Rameaus *Tragédie-lyrique Dardanus* auf der Kleinen Bühne des Basler Stadttheaters. Musikalisch stand das von Alan Curtis geleitete Projekt auf bemerkenswertem Niveau, und der Versuch der Choreographin Shirley Wynne, das Ballett im Sinne der historischen Aufführungspraxis einzustudieren, war von hohem Reiz; diskutabel blieb dagegen die Inszenierung von Filippo Sanjust – und dies, auch wenn man in Rechnung stellte, dass hier weder eine professionelle Truppe noch ausreichende finanzielle Mittel zu Verfügung gestanden hatten.

Schlägt man das Feuilleton der *Basler Zeitung* vom 27. April 1981 auf, stösst man im Zusammenhang mit dieser Produktion auf einen Fall von Kritik und Gegenkritik. Jürg Erni, der damalige Musikredaktor, schrieb in einem Kommentar offen von einer »Schüleraufführung«, angesichts derer man »mindestens ein Auge zudrücken« müsse; ich selbst wies im Premierenbericht zwar ebenfalls auf die Fragwürdigkeit der Inszenierung hin, legte den Akzent aber mehr auf das Interesse, das man dem Bemühen, die historische Aufführungspraxis auch bei anderen Parametern einer musiktheatralischen Produktion wirksam werden zu lassen, entgegenbringen konnte. Umgekehrt hielt ich die in traditioneller Manier gestaltete Inszenierung von Rameaus *Comédie-ballet Platée*, die einen Monat später über die Grosse Bühne ging, für grobschlächtig und langweilig. Wir waren uns in der Zeitung nun einmal alles andere als einig über die Bedeutung der historischen Aufführungspraxis. Zudem stand man unter dem Eindruck der prächtigen Monteverdi-Aufführungen im Opernhaus Zürich, die szenisch freilich durch und durch konventionell blieben. Dass bei *Dardanus* aber ein wichtiger Ansatz zur Geltung kam, erwies sich für mich sechs Jahre später, als ich in Paris *Atys*, die *Tragédie-lyrique* Jean-Baptiste Lullys, in jener inzwischen legendären Produktion von William Christie, Jean-Marie Villégier und Francine Lancelot sah, die in allen Aspekten der historischen Praxis verpflichtet war.

Ein anderer bedeutungsvoller Versuch, auf die Quellen zurückzugehen, war jene Aufführung von Bachs *Johannespassion*, die am 18. März 1986 in der Pre-

digerkirche stattgefunden hat. Bedeutend deshalb, weil hier ein allbekanntes und von einer reichen Rezeptionsgeschichte begleitetes Werk noch einmal in ein ganz neues Licht geraten ist. Auf Grund von Studien am handschriftlich überlieferten Stimmenmaterial war der amerikanische Musiker und Musikwissenschafter Joshua Rifkin zur Ansicht gekommen, dass Bach bei der Aufführung der *Johannespassion* nicht mit einem Chor, auch nicht mit einem klein besetzten Chor, sondern mit einem Solistenensemble gearbeitet hat. Von dieser Überzeugung aus hat Rifkin die Passion an jenem Abend mit zwei Mal vier Sängern und sechzehn Instrumentalisten zur Aufführung gebracht – zum Erstaunen eines grossen Publikums, welches das Werk hier in einer strukturell bis ins Letzte klaren und zugleich dramatisch enorm bewegten Wiedergabe erlebt hat.

*

Jener Abend mit der *Johannespassion* liess erkennen, welchen Weg die historische Aufführungspraxis zurückgelegt hatte – machte aber auch deutlich, in welchem Mass der Rückgriff auf die Quellen Kreativität und Mut zu Subjektivität fordert. Das gern geäusserte Vorurteil, historische Praxis habe mehr mit Philologie als mit klingender Wirklichkeit, mehr mit den Knochen als mit dem Fleisch darum herum zu tun, war hier jedenfalls völlig ausser Kraft gesetzt. In den Konzerten der Freunde alter Musik in Basel hatte sich das allerdings schon früh und immer wieder ereignet. Von seinen ersten Auftritten an liess zum Beispiel das *Studio der Frühen Musik* spüren, wieviel Vitalität von der Kunst des Mittelalters ausgehen kann — und erahnen, wieviel Imagination im Umgang mit Quellen, die oft genug nicht einmal das Nötigste mitteilen, notwendig ist. Zumal es ja nicht um die Restitution unwiederbringlich vergangener Werte, sondern um die Neugewinnung von Kulturgut älterer Zeiten für die Gegenwart geht.

Das trat etwa am 15. November 1973 zutage, als das 1960 gegründete *Studio*, neu an die Schola Cantorum Basiliensis verpflichtet, in einem Akademie-Konzert den *Roman de Fauvel*, die aus dem 14. Jahrhundert stammende Satire des Gervais du Bus, zur Aufführung brachte. Schon damals war die Rede von dem hohen Anteil an eigener Erfindung, an Improvisation, wenn auch auf der Grundlage möglichst weitgehender stilistischer Erfahrungen. Was es heisst, sich in diesen musikalischen Landschaften zu bewegen, erwies dann erst recht jene »Woche der Begegnung« zwischen »Musik des Mittelmeerraums und Musik des Mittelalters«, die anfangs 1977 eine Reihe von Wissenschaftern, das *Studio der Frühen Musik* und ein auf die Pflege andalusischer Musik spezialisiertes Ensemble aus Marokko in Basel zusammengeführt hat. Vorträge, Workshops, Diskussionen, Konzerte ermöglichten die Kontaktnahme mit jener arabischen Kultur, die im 11. Jahrhundert in Cordoba den Höhepunkt

ihres Ruhms erreichte und im 15. Jahrhundert nach Nordafrika verdrängt wurde, wo sie sich bis heute erhalten hat. In allen Einzelheiten war zu verfolgen, wie sich die vier Mitglieder des Studios eine geographisch und kulturell entfernte, aber lebendige Musikpraxis anzueignen suchten, um dadurch zu Anregungen für das eigene Tun zu kommen. Und mit aller Deutlichkeit war zu erfahren, in welch hohem Mass die historische Aufführungspraxis mit Hypothesen arbeitet.

Wie sehr der Rückgriff auf die Quellen ein in der Gegenwart vollzogener und ihr verpflichteter Akt sein kann (und sein muss), davon sprach in der Folge mancher Abend. Deutlich wurde es etwa beim *Jeu de Robin et Marion* von Adam de la Halle, das am 13. Mai 1987 in der Barfüsserkirche zu szenischer Aufführung gekommen ist. Das einst berühmte Stück Trouvère-Lyrik ist zwar in verschiedenen, auch illustrierten Handschriften überliefert; die Probleme, die sich bei einer Aufführung stellen, sind aber nicht zu lösen. Thomas Binkley, der das Projekt leitete, betonte denn auch, dass es ihm keineswegs um den Versuch einer Rekonstruktion gehe; Anspruch auf historische Richtigkeit könne hier nicht erhoben werden. Die künstlerischen Entscheidungen würden wohl auf der Basis eines breit abgestützten geschichtlichen Wissens, aber dann mit dem Blick auf die Wirkung in unserer Zeit gefällt. Unterstrichen wurde das nicht zuletzt dadurch, dass sich die Ausführenden für die Zwischentexte der Mitarbeit des Basler Schriftstellers Hansjörg Schneider versichert hatten.

*

Heute gehört die historische Aufführungspraxis, von der Kultur- und Medienindustrie vereinnahmt, zu den alltäglichen Erscheinungen des Musiklebens. Das im Konzertsaal gepflegte Repertoire ist durch sie zwar nicht erweitert, sondern zusätzlich verengt worden; die einst im Sinfoniekonzert noch gepflegte barocke und vorklassische Musik ist daraus verschwunden und ganz in die Hände spezialisierter Ensembles übergegangen. Doch führt die alte Musik, darin der neuen verwandt, ein mittlerweile komfortabel ausgestattetes, durch spezialisierte Festivals und Schallplattenreihen getragenes Eigendasein. Als Methode der Interpretation hat die historische Aufführungspraxis allerdings tiefe Spuren im täglichen Musikleben hinterlassen. Auf den Farbenreichtum eines mit »period instruments« besetzten Continuos mag in unseren Tagen kaum jemand mehr verzichten, auch wenn er im übrigen an den Gepflogenheiten des 19. Jahrhunderts festhält. Vor allem aber ist die historische Aufführungspraxis in den letzten Jahren zusehends in den Bereich des klassisch-romantischen Repertoires vorgedrungen. Heute hat selbst eine Aufführung der *Symphonie fantastique* von Hector Berlioz »in authentischer Besetzung mit Ori-

ginalinstrumenten« – zumindest im Bereich der Schallplatte – ihren spektakulären Charakter verloren.

Erstaunlicherweise hat die historische Aufführungspraxis durch diese Erweiterung, auch durch Kumulation und Vertiefung der Erfahrungen sowie durch die rein quantitative Verbreiterung – in diesem Bereich die Übersicht zu bewahren, ist heute keineswegs einfach –, nichts von ihrem widerständigen Charakter verloren. Die Auseinandersetzungen um den Sinn und die Art des Rückgriffs auf die Quellen sind zwar in den Hintergrund getreten; zu einer Zeit, in der daraus längst eine Ideologie – die Ideologie des Alternativen – geworden ist, bemüht niemand mehr das Klischee von der Trockenheit akademischen Bemühens. Als Stachel im Fleisch eines saturierten, durch die Wiederholung des Immergleichen ermatteten Musikbetriebs wirkt die historische Aufführungspraxis freilich mehr denn je.

Man muss sich nur einmal durch den geschärften Umgang, den die *London Classical Players* mit Sinfonien von Mendelssohn und Schubert, von Schumann und Brahms pflegen, aufrütteln lassen. Und man muss nur einmal mit offenem Ohr verfolgen, wie sich solche Haltung auch bei etablierten Sinfonieorchestern und unter den bekannten Dirigenten unserer Tage zu verbreiten beginnt. Zeugnisse dafür finden sich auch in der Interpretationsgeschichte der Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts, die durch die Beiträge von Ensembles wie dem *Collegium aureum*, der *Academy of Ancient Music* unter der Leitung von Christopher Hogwood, dem von Frans Brüggen dirigierten *Orchester des XVIII. Jahrhunderts* oder dem von Ton Koopman angeführten *Amsterdam Baroque Orchestra* wesentliche Anstösse empfangen hat; heute ist der einst so allgewaltige Wiener Mozart-Stil von Karl Böhm und Josef Krips ad acta gelegt, heute pflegen auch Dirigenten wie James Levine einen aufgerauhten, mehr auf Kontrast als Ausgleich abzielenden Ton.

Der deutlichste Fingerzeig der letzten Jahre stammt aber wieder von Nikolaus Harnoncourt, der, auch wenn er mittlerweile mehrheitlich mit konventionell besetzten Klangkörpern arbeitet, noch immer den Geist der historischen Aufführungspraxis repräsentiert. Im Herbst 1991 erschien die Gesamtaufnahme der Sinfonien Ludwig van Beethovens, die Harnoncourt mit dem *Chamber Orchestra of Europe* erarbeitet hat; wer in diese Aufnahme hineinhört, wird sogleich feststellen, dass sie, was die ästhetische Grundhaltung betrifft, in engster Nachbarschaft zu jener Einspielung steht, die René Leibowitz, ein Musiker aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule, in den frühen sechziger Jahren vorgelegt hat. Historische Aufführungspraxis als eine Art von Avantgarde: Hier ist es mit Händen zu greifen.

Kurt Deggeller

Konzert, Schallplatte, Unterricht: Beobachtungen zum Wirken des *Studios der Frühen Musik* in Basel (1973–1977)[1]

Die Feststellung, dass die historische Musikpraxis ihre rasante Entwicklung in den siebziger und frühen achtziger Jahren zu einem erheblichen Teil der Schallplattenindustrie zu verdanken hat, ist nicht mehr besonders originell. Die Gründe für diese Symbiose sind ebenfalls längst genannt worden: Alte Musik lässt sich nur bedingt im traditionellen Konzertbetrieb unterbringen; das aufwendige Erarbeiten des zum Teil unerschlossenen Repertoires bedingt aber gerade eine möglichst breite Verwertung der Produktionen.

Das *Studio der Frühen Musik* gehörte zu Beginn der siebziger Jahre sicher zu den ganz wenigen Ensembles im Bereich der Alten Musik, die sich ausschliesslich dem Konzert und der Schallplattenproduktion widmeten. Als die Gruppe für die Saison 1971/72 zum ersten Mal für ein Konzert bei den Freunden Alter Musik in Basel eingeladen wurde, geschah dies denn auch aufgrund der schon recht zahlreichen Schallplatten, die damals vor allem bei Telefunken erschienen waren.

Der erste Auftritt fand am 12. Januar 1972, wie es bei der FAMB für Konzerte mit Musik des Mittelalters Tradition war, im Refektorium des *Kleinen Klingentals* statt. Das Programm schien auf den ersten Blick ein Querschnitt durch jenes Repertoire der Musik des Mittelalters und der Renaissance zu sein, das sich mit vier Musikern (Andrea von Ramm, Gesang, Harfe, Organetto, Richard Levitt, Gesang und Schlagzeug, Sterling Jones, Streichinstrumente, und Thomas Binkley, Blas- und Zupfinstrumente) aufführen liess. Bei genauerem Hinsehen fällt aber auf, dass im Konzert zwischen thematisch recht einheitlichen und mehr querschnittartigen Programmteilen abgewechselt wurde. Die beiden monothematischen Teile hatten das Werk eines Dichter-Musikers, beziehungsweise das Repertoire einer bestimmten Handschrift zum Gegenstand und lassen sich leicht mit zwei entsprechenden Schallplattenproduktionen in Verbindung setzen: am Anfang standen sieben Lieder von Martim Codax, die auch in ihrer Reihenfolge der A-Seite einer in der Reihe *Reflexe*

1 Herrn Sterling Jones, München, sowie der Schola Cantorum Basiliensis und dem Sekretariat der FAMB sei für das Bereitstellen von Informationen und Materialien gedankt.

von EMI erschienenen Platte entsprachen[2]. Es folgten fünf Stücke aus den *Carmina Burana*, die das *Studio der Frühen Musik* bereits 1964 und 1968 in zwei erfolgreichen Alben bei Telefunken veröffentlicht hatte[3]. Natürlich finden wir auch im weiteren Programmverlauf einzelne Stücke, die das Ensemble auf Schallplatte eingespielt hat. Es geht hier aber nicht darum, diese Übereinstimmungen im einzelnen nachzuweisen, sondern um das Problem der Programmgestaltung.

Wie bereits erwähnt, hatten gewisse Teile dieses ersten Basler Konzerts des *Studios der Frühen Musik* thematisch einheitlichen Charakter, während andere wiederum eher als Querschnitt zu verstehen sind. Diese Mischung ist durchaus beabsichtigt und entspricht einer durchdachten Dramaturgie, die in den Konzertprogrammen des Ensembles immer wieder anzutreffen ist. Die vier Musiker waren viel zu erfahren, als dass sie sich beispielsweise auf das Experiment eines allzu monothematischen Konzerts eingelassen hätten. Es galt, das Publikum bei Laune zu halten, und dies mit einem ihm in der Regel unbekannten Repertoire und oft recht umfangreichen Vokalstücken, deren Texte es nicht verstehen konnte, da sie in Mittelhochdeutsch, Altfranzösisch oder noch entlegeneren Sprachen gesungen wurden.

Das Problem der thematischen Einheit eines Programms stellte sich offenbar nicht nur im Konzert sondern auch bei den Schallplattenproduktionen. Die ersten Platten des *Studios der Frühen Musik* hatten Titel wie *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien*, *Geistliche Lieder und Instrumentalsätze der Lutherzeit*, *Bauern-, Tanz- und Strassenlieder in Deutschland* oder *Weltliche Musik um 1300*. (Die beiden *Carmina Burana*-Platten bilden die Ausnahme, welche die Regel bestätigt; eine bezeichnenderweise nicht für Telefunken sondern für die Archiv Produktion aufgenommene Platte enthält ausgewählte Werke von John Dowland.) Die oben erwähnten Titel entsprechen auch einem bestimmten Konzept, das für die Telefunken-Reihen *Das Alte Werk* und *Musik und ihre Zeit* typisch war und sich von den thematisch strenger geordneten Produktionen des Konkurrenten Archiv Produktion abhoben.

2 NB: Die Platten sind mit dem auf der Hülle angegebenen Titel, dem Reihentitel und der Bestellnummer zitiert. Letztere entsprechen den auf den Vorlagen enthaltenen Nummern. Für die Neuausgaben wurde der *Gemeinschaftskatalog des Bundesverbandes der phonographischen Wirtschaft* verwendet.
Bernart de Ventadorn: *Chansons d'amour*. Martim Codax: *Canciones de amigo*. Studio der Frühen Musik. Reflexe. Stationen europäischer Musik. [Folge 3]. EMI Electrola 1 C 063–30 118. P: 1973

3 *Carmina Burana* [1] aus der Originalhandschrift um 1300. Studio der Frühen Musik.
Das alte Werk. Musik und ihre Zeit. Telefunken 6.41185 AW (SAWT 9455 A). P: 1964
Carmina Burana [2]. 13 Lieder nach der Handschrift aus Benediktbeuren um 1300. Studio der Frühen Musik.
Das alte Werk. Musik und ihre Zeit. Telefunken 6.41235 AW (SAWT 9522 A). P: 1968

Zum Zeitpunkt des ersten Auftretens des *Studios der Frühen Musik* in der FAMB hatte das Ensemble aber bereits zu einem dritten grossen Schallplattenkonzern gewechselt, zu EMI. Mit der Serie *Reflexe: Stationen europäischer Musik* zeichnete sich hier eine kleine Revolution in der Präsentation von Aufnahmen Alter Musik ab, die im Interpretationsstil des *Studios der Frühen Musik* ein Aequivalent fand. Es ist darum auch nicht weiter verwunderlich, dass von den sechs Platten der ersten *Reflexe*-Folge, die mit dem Edison-Preis und dem »Grand Prix du Disque« ausgezeichnet wurde, nicht weniger als vier von diesem Ensemble eingespielt wurden. Die Programme haben alle monographischen Charakter: drei enthalten eine Werkauswahl eines bestimmten Komponisten (Oswald von Wolkenstein, Johannes Ciconia, Guillaume de Machaut), eine ist einer Handschrift, dem *Roman de Fauvel*, gewidmet[4].

Das zweite Konzert des *Studios der Frühen Musik* in der FAMB fand am 1. März 1974 wiederum im *Kleinen Klingental* statt. Es hatte eine ähnliche Programmstruktur wie das erste, nur dass der »Querschnitt-Teil« diesmal am Anfang stand. Die Abfolge der Stücke des Programms war umgekehrt chronologisch, das heisst, das Konzert begann mit Musik der Renaissance und endete im Mittelalter. Die monographischen Teile 2 und 3 des Programms waren Guillaume Dufay und Peter Abaelard gewidmet, zwei Themen, die das *Studio der Frühen Musik* auch in der im gleichen Jahre erschienenen vierten Folge der *Reflexe*-Serie behandelt hatte[5]. Zu bemerken ist, dass der Dufay-Teil nicht die Ordnung der Stücke auf der Platte übernahm und zwei Kompositionen enthielt, die überhaupt nicht aufgenommen worden waren; der *Planctus David super Saul et Jonathan*, mit dem das Konzert schloss, entspricht der A-Seite der Abaelard-Platte.

4 Oswald von Wolkenstein: *Monophone Lieder, Polyphone Lieder*. Studio der Frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 1]. EMI Electrola 1 C 063–30 101. P: 1972. Neuausgabe auf CD: 555–7 63069 2
Johannes Ciconia: *Italienische, französische und lateinische Werke*. Studio der Frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 1]. EMI Electrola 1 C 063–30 102. P: 1972. Neuausgabe auf CD: 555–7 63442 2
Roman de Fauvel. Studio der Frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 1]. EMI Electrola 1 C 063–30 103. P: 1972. Neuausgabe auf CD: 555–7 63430 2
Guillaume de Machaut: *Chansons I*. Studio der Frühen Musik, Leitung: Thomas Binkley. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 1]. EMI Electrola 1 C 063–30 106. P: 1972. Neuausgabe auf CD: 555–7 63142 2

5 Guillaume Dufay: *Adieu m'amour. Chansons und Motetten*. Studio der Frühen Musik. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 4]. EMI Electrola 1 C 063–30 124. P: 1974. Neuausgabe auf CD: 555–7 63426 2
Peter Abélard: *Planctus Jephta, Planctus David*. Studio der Frühen Musik. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 4]. EMI Electrola 1 C 063–30 123. P: 1974

Unterdessen hatte das *Studio der Frühen Musik* seine Tätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis mit einem Lehrgang für Musik des Mittelalters und der Renaissance aufgenommen. In der vierten Serie der *Reflexe* kommt dies bereits in zwei Produktionen zum Ausdruck. Auf der bereits erwähnten Platte mit dem Titel *Peter Abélard* finden wir neben Andrea von Ramm zwei Sängerinnen, die sich an den Kursen in der Schola beteiligten und wenig später zu den erfolgreichsten Interpretinnen mittelalterlicher Vokalmusik zählten: Montserrat Figueras (mit dem Ensemble *Hespèrion XX*) und Barbara Thornton (mit dem Ensemble *Sequentia*). Die Platte *Estampie: Instrumentalmusik des Mittelalters*, die ebenfalls in der vierten Folge der *Reflexe*-Serie erschien, enthält gewissermassen die Quintessenz des ersten Ausbildungsjahrs unter der Leitung des *Studios der Frühen Musik* an der Schola: entsprechend finden wir auch einen modifizierten Namen, des durch Studenten erweiterten Ensembles: *Studio der Frühen Musik an der Schola Cantorum Basiliensis*[6].

Beim dritten Konzert in der FAMB, das am 31. Januar 1975 aus Platzgründen in der Martinskirche stattfand, wirkten die vier Musiker des *Studios* aber wieder allein. Der Einbezug von Studenten bei Schallplattenproduktionen war mit weniger Risiken verbunden als ihr Einsatz bei Konzerten. Der Konzerttitel *Musik aus der Zeit der Albigenserkriege* entsprach einer Programmidee, die das *Studio der Frühen Musik* – allerdings in anderer Form – auch auf Schallplatte realisiert hatte. Im Konzert ging den Chansons von Peire Cardenal, die direkt auf die kriegerischen Ereignisse Bezug nehmen, eine Gruppe von Troubadours-Chansons voraus; es folgten im dritten Teil unter dem Titel *Après la guerre le chant du nord* Chansons der Trouvères. Die beiden Repertoirebereiche des ersten und dritten Teils hatte das *Studio der Frühen Musik* schon früher bei Telefunken aufgenommen[7]. In der Reflexe-Serie dagegen erschien eine Platte mit dem Titel *L'agonie du Languedoc*, in deren Programm das Thema der Albigenserkriege durch den Einbezug des zeitgenössischen provenzalischen Sängers Claude Marti aktualisiert wurde[8].

Die beiden letzten Konzerte, die im hier betrachteten Zeitabschnitt in der FAMB unter der Leitung von Thomas Binkley stattfanden, waren der Musik des Spätmittelalters beziehungsweise der Renaissance gewidmet. Ihre Programme folgten damit chronologisch dem Fortschreiten des Lehrgangs an der Schola und brachten nun auch vermehrt Absolventen dieser Ausbildung aufs

6 *Estampie. Instrumentalmusik des Mittelalters.* Studio der Frühen Musik an der Schola Cantorum Basiliensis. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 4]. EMI Electrola 1 C 063–30 122. P: 1974

7 *Chansons der Troubadours.* Das alte Werk: Mittelalter. Telefunken SAWT 9576 B. P: 1970
Chansons der Trouvères. Das alte Werk: Mittelalter. Telefunken 6.41275. P: 1974.

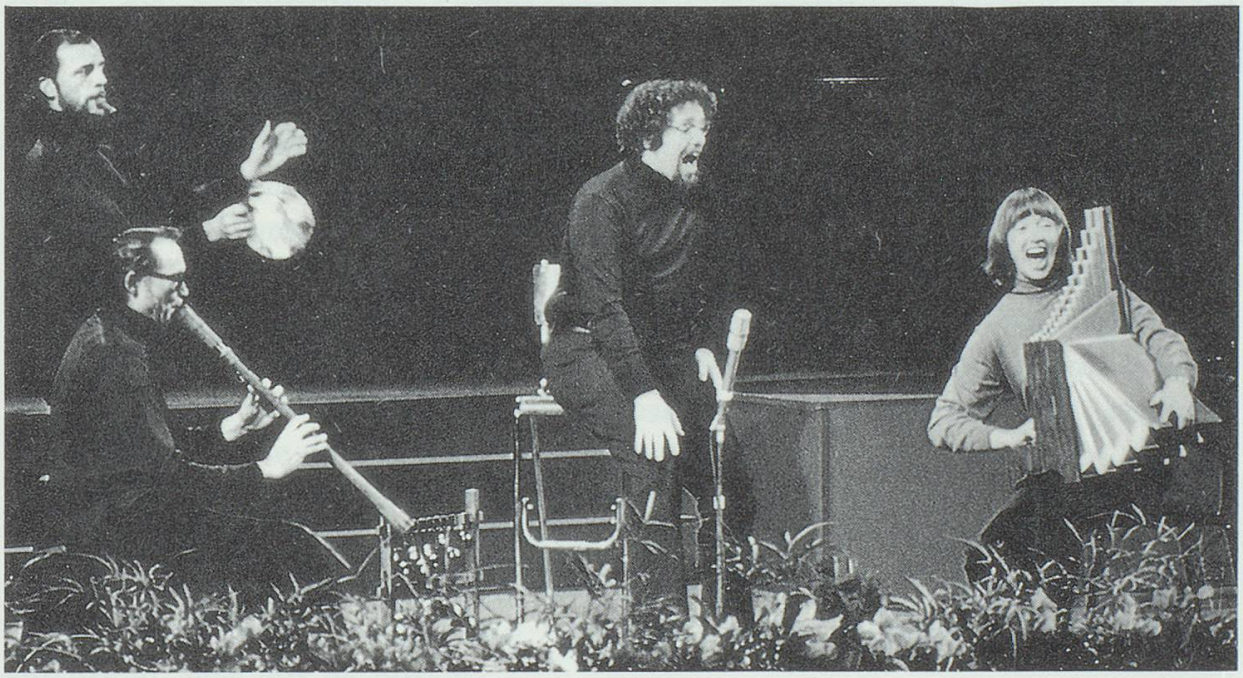
8 *L'agonie du Languedoc.* Claude Marti, Studio der Frühen Musik. Reflexe. Stationen europäischer Musik [Folge 5]. EMI Electrola 1 C 063–30 132. P: 1976

Podium. Im November 1975 fand zum ersten Mal ein sogenanntes Podiumskonzert mit Studenten des Lehrgangs für Musik des Mittelalters und der Renaissance statt mit einem ausschliesslich Werken von Guillaume de Machaut gewidmeten Programm.

Das Konzert, das am 1. April 1976 wiederum in der Martinskirche veranstaltet wurde, brachte Musik der Renaissance, und zwar die in einer zeitgenössischen Quelle überlieferten musikalischen Einlagen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten für Wilhelm V. von Bayern. Die Aufnahmen, die während den Proben und dem Konzert vom bewährten EMI-Team unter der Leitung des »Vaters« der *Reflexe*, Gerd Berg, durchgeführt wurden, blieben unveröffentlicht. Die zeitliche Verquickung von Schallplatten- und Konzertproduktion war im Falle dieses schwierigen Programms offenbar keine ideale Lösung.

Auch das letzte Konzert des *Studios der Frühen Musik* bei der FAMB, das in der folgenden Saison am 7. Juni 1977 wieder im *Kleinen Klingental* stattfand, und ein auch für das Publikum ausserordentlich schwieriges Programm mit spätmittelalterlicher Musik unter dem Titel *La Harpe de Mélodie* brachte, wurde nie auf Schallplatte veröffentlicht. Hier stiess auch die Programmkonzeption klar an die Grenzen dessen, was ein Publikum, sei es auch spezialisiert wie jenes der FAMB, noch aufzunehmen bereit ist.

Mit diesem Konzert endete die Tätigkeit des *Studios der Frühen Musik* als Ensemble an der Schola Cantorum Basiliensis. Die Wechselwirkung zwischen Schallplattenproduktion, Konzerten und Unterricht lässt sich aber durchaus



Das Studio der Frühen Musik (v. l. n. r.): Thomas Binkley, Sterling Jones, Richard Levitt, Andrea von Ramm

weiterverfolgen. Seit 1980 bringt die Schola Cantorum ihre eigenen Schallplattenproduktionen in der Serie *Schola Cantorum Basiliensis – Documenta* bei der Deutschen harmonia mundi heraus. Viele der aufgenommenen Programme wurden teilweise oder ganz auch als Konzerte der FAMB produziert. So leitete Thomas Binkley als Gastdozent beispielsweise 1981 die Aufführung einer Ostermesse aus dem 12. Jahrhundert, die auch in der Schola-Schallplattenserie erschienen ist[9].

Mit diesem Bericht wollten wir auf ein Phänomen aufmerksam machen, das in der Musikwissenschaft unseres Wissens bisher noch kaum beachtet worden ist. Im Laufe dieses Jahrhunderts sind zunächst mit der Tonaufnahme, später auch mit dem Rundfunk neue Möglichkeiten der Verbreitung musikalischer Interpretationen entstanden, die sich gegenseitig beeinflussen und voneinander abhängig sind, aber auch direkt auf den Verlauf der aktuellen Musikgeschichte einwirken. Sind auch, zumindest in der sogenannten E-Musik, nur wenige Beispiele musikalischer Gattungen und Formen nachzuweisen, die durch die neuen Verbreitungsmittel beeinflusst wurden oder gar erst durch sie entstanden sind, so wurde der Verlauf der Interpretationsgeschichte ganz wesentlich davon geprägt. Wir haben gesehen, wie sich die Programmgestaltung von Schallplattenaufnahmen und Konzerten wechselseitig beeinflussen. Dabei wäre auch die weitgehend unter Gesichtspunkten der Vermarktung gestaltete Programmpolitik der Schallplattenproduzenten und -verleger in Betracht zu ziehen. Es könnte ausserdem untersucht werden, ob Interpretationen derselben Programme oder Programmsegmente auf Schallplatten oder im Konzert signifikante Unterschiede aufweisen, vorausgesetzt, dass man über die entsprechenden Mitschnitte verfügt.

Eines ist gewiss: Das *Studio der Frühen Musik* hat an die Interpretationsgeschichte der Musik des Mittelalters und der Renaissance einen kaum überschätzbaren Beitrag geleistet. Das Ensemble wurde dabei in der Basler Phase von der EMI und ihrem Produzenten Gerd Berg, aber auch von einer Gruppe sehr aktiver und begabter Studenten stimuliert und beeinflusst. Das Basler Konzertpublikum und insbesondere die Freunde Alter Musik hatten in diesen Jahren die einmalige Chance, viele Ergebnisse dieses Zusammenwirkens von Konzert, Schallplatte und Unterricht »live« mitzuerleben.

9 *Osterspiel, Ostermesse aus Notre Dame de Paris.* Choral-Ensemble und Mittelalter-Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis, Leitung: Christopher Schmidt, Thomas Binkley. Schola Cantorum Basiliensis Documenta. deutsche harmonia mundi 1C 165–99 925/26. P: 1982

Pere Casulleras

Die Compact Disc als Konzertersatz?

»Die Plattenspielernadel ist der Dosenöffner der Musik in Konserve«
(Pío Baroja)

Auf einigen der ersten (Schellack-)Plattenaufnahmen mit Originalinstrumenten konnte man den Hinweis finden, dass dank der geringen Lautstärke und dem geringen Dynamikumfang der historischen Instrumente lauter als üblich aufgenommen werden konnte, daher sollte bei der Wiedergabe der Lautstärkenregler »zurückgenommen« werden, so würde die Musik in Originallautstärke klingen und darüberhinaus – allzu durchsichtig – das Nadelrauschen praktisch verschwinden. Gelegentlich wurde dieses Prozedere sogar als spezielles Verfahren mit phantasievollem Namen verkauft.

Dann kam die Langspielplatte. Was da alles auf Plattenhüllen über Klangtreue und dergleichen mehr geschrieben wurde, musste die Hörenden glauben lassen, leibhaftig vor dem Künstler zu sitzen.

Was geschah aber, als die Digitaltechnik kam, dazu später die Compact Disc? Einige Fachleute meinen nun sogar, die Wiedergabe übertreffe das Original, so gut könne man mit den eigenen Ohren in natürlicher Akustik gar nicht hören! Was denken jetzt die Freunde alter Musik, da viele ihrer Konzerte später als Schallplatten – oder eben CD's – mit den selben Musikern erscheinen? Gewiss hat das Konzert bestimmte unersetzliche Vorteile, doch nach Ansicht einiger überwiegen offenbar diejenigen der Konserve.

Ich will hier nicht in diese Diskussion eintreten, sondern aus der Sicht des (Ein-)Machers ein wenig darüber erzählen, wie die historische Aufführungspraxis in die Konserve kommt.

Vielleicht haben Sie einmal Tonmeister bei einer Diskussion darüber, wie ein bestimmter Klangkörper aufzunehmen sei, erlebt. Die Gräben, die sich da gelegentlich auftun, sind grösser als diejenigen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Aufführung alter Musik – dies bei durchaus angebrachten Argumenten. Die klanglichen Ergebnisse der dabei vertretenen Methoden mögen grundverschieden voneinander sein – und doch jede für sich korrekt und glaubwürdig erscheinen. Hier erkennen wir gleich die erste Schwierigkeit der Konserve: Trotz spektakulärem Klang und fabelhafter Konturenschärfe können wir gar nicht sicher sein, ob das Klangbild in natura tatsächlich dem entspricht, was wir da hören.

Ich habe die Tonaufnahmetechnik gelegentlich mit der Photographie verglichen: Der Photograph bestimmt Blickwinkel und Perspektive, kann auf

Beleuchtung und Belichtung Einfluss nehmen, und er kann dann durch Montage uns nur den Ausschnitt zeigen, den er will. Auch wenn er versucht, ein Objekt dokumentarisch abzubilden, wird ein Kollege bei gleichen Absichten möglicherweise zu einem anderen Ergebnis kommen, beide können dem Betrachtenden unter Umständen verschiedene Vorstellungen des Objektes vermitteln, und beide sind gültig. Ähnliches geschieht mit den Tonaufnahmen. So wie ein Bild uns eine Tiefe vortäuscht – obwohl es doch ganz flach ist, täuscht uns die Wiedergabe einer Stereoaufnahme: Wir sollen eine Tiefe, eine räumliche Ausdehnung und Elemente einer Akustik hören, die in den meisten Fällen in dem Raum, in dem die Wiedergabe stattfindet, absolut unmöglich wären. Niemandem würde es einfallen, zu behaupten, gute Photographien seien so gut, dass sie mit der Realität verwechselt werden könnten. In den Anfängen des Kinos wurde aber Ähnliches behauptet (was heute auch niemandem mehr einfällt). Warum sagen dies einige Leute von den Tonaufnahmen? Vielleicht haben wir uns noch nicht genügend an Illusionen gewöhnt.

Bei der Gestaltung von Illusionen kann man auf vieles zurückgreifen, wobei wir uns darüber klar sein sollten, dass das meiste auf Täuschung beruht und dass die Möglichkeiten der Einflussnahme auf die Rezeption enorm sind, wir aber andererseits keineswegs gezwungen sind, alle die uns zur Verfügung stehenden Mittel anzuwenden – was leider zu oft nicht eingesehen wird. Auf der anderen Seite ist es wiederum naiv zu denken, dass es für eine »originalgetreue« Aufnahme genügen würde, die Musiker in Konzertaufstellung musizieren zu lassen und dann in einiger Entfernung – wo es »gut klingt« – zwei möglichst gute Mikrophone aufzustellen und die Musik mit möglichst guten Aufnahmegeräten aufzuzeichnen – vom technischen Standpunkt her ein heute jedem zugängliches Verfahren. Dass dies so einfach nicht ist, zeigt schon ein Versuch mit verschiedenen Mikrophonen ähnlichen Typs der besten Hersteller. Die Unterschiede sind verblüffend, zum Teil sogar alarmierend. Schon hier muss also eine grundsätzliche Entscheidung zur Wahl der Mittel getroffen werden.

Dazu kämen einige Fakten, die weitere Entscheidungen von nicht minderer Bedeutung erfordern. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, seien hier für Skeptiker einige wenige Stichworte aufgelistet: Hallradius, Kammfilter durch Reflexionen, Abstrahlcharakteristiken, Höhenabsorption. All dies sind Sachen, die den Tonmeister auch gegen seinen Willen zwingen, gestalterisch ins endgültige Klangbild einzugreifen, und dies kann er nur tun, wenn er sich einerseits im klaren darüber ist, dass er über den Kopf des Hörers hinweg – und auch ohne dessen Wissen – entscheidet und andererseits eine klare, möglichst unvoreingenommene Vorstellung davon hat, wie das Ergebnis klingen soll.

Das erklärt, warum es Aufnahmen gibt, in denen alle Details ganz klar und alle Konturen scharf sind, und andere, in denen eher die musikalische Wech-

selwirkung von Instrument und Raum im Vordergrund steht. Der Zuhörer zuhause weiss in der Regel nicht, welche Manipulationsmöglichkeiten nach der Aufnahme zur Verfügung stehen. Der Computer ist auch hier einbezogen, und die Möglichkeiten gehen heute so weit, dass sogar Fachleute ständig überrascht werden.

Trägt nun eine Plattenserie die anspruchsvolle Bezeichnung *Documenta*, so vermag dies allein den Tonmeister von den genannten Entscheidungen leider nicht zu befreien, im Gegenteil, es macht einige davon zu einer Gewissensfrage. Man kann annehmen, dass dieses Prädikat vor allem im musikalischen Sinne angebracht ist; dies bedeutet, dass die Aufnahme in erster Linie Menschen ansprechen (und nicht Archive füllen) soll – auch klanglich, wodurch hier die gestalterische Arbeit in den Vordergrund rückt.

Die klassische Musik hinkt dabei der sogenannten Unterhaltungsmusik erheblich hinterher. In den sechziger Jahren haben einige Rockgruppen damit angefangen, typische Gestaltungsmittel des Mediums Tonaufnahme wie Mehrspurbandmaschinen und Effektgeräte für die »Herstellung« ihres Klanges gezielt einzusetzen, eine Entwicklung, die trotz Auswüchsen – etwa 90 Prozent der Klänge, die wir heute auf Unterhaltungsmusik-Konserven hören, werden von elektronischen Instrumenten erzeugt, die nicht einmal von Menschen gespielt werden – auch dazu geführt hat, dass diese Mittel kreativ eingesetzt worden sind: ein frühes, klassisches Beispiel ist *Sergeant Peppers* der *Beatles*.

Diese Entwicklung der Technik hat eine Parallele in der klassischen Musik gehabt, doch wurde sie hier nicht nur nicht kreativ eingesetzt, sondern oft auch noch ganz unkünstlerisch. Weil die klassische Musik so »schwierig« ist und Orchesterzeit so kostbar, hat man mit möglichst vielen Mikrophonen die Aufnahme auf einer möglichst vielkanaligen Tonbandmaschine gemacht, so konnte danach in aller Ruhe – und auch über die Köpfe der Musiker hinweg – die »Abmischung«, der endgültige Klang gemacht werden. Dies ist eine Folge eines traditionellen Desinteresses der Musiker für die Technik, aber auch der Techniker für die Musik. Dabei ist es möglich – und dies scheinen doch ein paar wenige Leute, vor allem in der alten Musik, verstanden zu haben –, das Medium Tonkonserve zeitgemäss einzusetzen. Wohin dies bei Übertreibungen führen kann, ist eine andere Sache, aber doch zu verkraften: Sonst gäbe es z. B. nicht die heutigen Inszenierungen der klassischen Oper.

Wem alles bisher Gesagte zu abstrakt war, soll hier, ohne auf die Wahl der geeigneten Mittel eingehen zu wollen, ein paar Beispiele bekommen: Die akustisch oft problematischen Aufführungen venezianischer Mehrchörigkeit könnten besser zur Geltung gebracht werden; die Intimität und Ausdrucksmöglichkeiten eines frühen Flügels, ja eines Clavichords könnten damit vermittelt werden. Betrachtet man die Phantasielosigkeit der meisten Aufnahmen dieser Beispiele, so ist es ernüchternd: die venezianische Musik in einer kleinen

Dorfkirche gespielt, der Flügel dünn und schnarrend, das Clavichord wie aus Pappe gebaut klingend.

Es ist an der Zeit, der klassischen CD die Fesseln zu nehmen und ihr die mediumkonforme Eigenständigkeit zu geben. Von daher wird sie auch nie sein, was sie ohnehin nie gewesen ist: Konzertersatz.