

2. Die Einführungstexte zu den Generalprogrammen

Autor(en): [s.n.]

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **16 (1992)**

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

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869062>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

2. Die Einführungstexte zu den Generalprogrammen

1943: *An die Musikfreunde Basels*

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

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

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

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

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

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

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

Die *Freunde alter Musik in Basel* werden voraussichtlich jährlich drei öffentliche Konzerte und etwa drei Hauskonzerte (Konzerte in intimerem Rahmen; ev. auch Vorträge usw.) durchführen. Die Mitglieder haben freien Eintritt zu den Hauskonzerten und für die öffentlichen Konzerte das Recht zum Bezug von Mitglieder-Abonnements zu stark herabgesetzten Preisen ...

1944 (bis 1955):

Sehr geehrte Dame, sehr geehrter Herr!

Wir beehren uns, Ihnen das *Generalprogramm 1944* zu überreichen und Sie zum Besuch unserer Konzerte und, soweit Sie nicht schon Mitglied sind, zum Beitritt zu unserem Verein höflich einzuladen.

Der Verein »Freunde alter Musik in Basel« wurde im September 1942 gegründet, um durch den Zusammenschluss aller Freunde alter Musik die stilgerechte Aufführung älterer Musikwerke unter möglichst genauer Berücksichtigung ihrer historischen Voraussetzungen in regelmässigen Zyklen zu ermöglichen.

Der Verein veranstaltet jährlich *drei öffentliche Konzerte*, sowie *drei Hauskonzerte* in intimerem Rahmen. Als Mitglied mit einem *Jahresbeitrag von Fr. 10.-* (resp. Fr. 5.- für Personen unter 20 Jahren usw.) haben Sie *freien Eintritt* zu den drei Hauskonzerten und für die drei öffentlichen Konzerte das Recht zum Bezug von Mitglieder-Abonnements zu halben Preisen. ...

NB: Dieser Text wird wörtlich oder sinngemäss bis 1955 verwendet; im Anschluss daran folgen in den Jahren 1945 bis 1949 jeweils spezifische Ausführungen zu den einzelnen Konzerten, die hier im folgenden wiedergegeben werden sollen, da sie einerseits einen unmittelbaren Einblick in den damaligen Wissensstand vermitteln und andererseits die Programmstrukturen – Hauskonzert und öffentliches Konzert – sowie Kriterien zur Wahl der Konzerträume deutlich machen. Die im einzelnen aufgeführten Werke können im nachfolgenden Programmverzeichnis nachgeschlagen werden. (VG)

1945:

Das *Generalprogramm 1945* sieht wie üblich *drei Hauskonzerte* und *drei öffentliche Konzerte* vor. Im 1. Hauskonzert wird zum erstenmal ein Wiener Flügel von den bekannten Klavierbauern Anton Walter und Sohn erklingen, von denen Mozart ein Instrument besass, das er hochschätzte. Das 2. Hauskonzert lässt den Hörer einen Blick in Bachs musikalische Werkstatt tun und will ihm einen Eindruck davon geben, wie Bach beim Komponieren vorgegangen ist. Die Stelle des 3. Hauskonzerts nimmt wieder ein Kirchenkonzert mit Werken von Buxtehude, Marcello u. a. ein. An ihm wirken zwei auswärtige Künstler mit, die sich in der alten Musik ausgezeichnet haben.

Von den *drei öffentlichen Konzerten*, den »Sommerkonzerten der Schola Cantorum Basiliensis«, verdient das erste besondere Beachtung. Es verbindet Musik und Dichtung aus dem französischen Mittelalter – Gesprochenes, Gesungenes und Gespieltes – miteinander und sucht ein geschlossenes Bild von der Kunst und Kultur dieser reichen Epoche, die vor allem durch ihre Baudenkmäler bekannt ist, zu geben. In bekanntere,

aber nicht minder anziehende Gebiete führen das zweite und dritte Konzert mit »Musik aus Alt-England« und »Kammermusik der Bachzeit«.

Einen besonderen Reiz erhält das Generalprogramm 1945 durch die Wahl der *Konzerträume*. Es soll dadurch dem jeweiligen Konzertprogramm auch äusserlich ein stilgerechter Rahmen verliehen werden. Besonders hervorgehoben seien in dieser Hinsicht das I. Hauskonzert im Musikzimmer des Blauen Hauses und vor allem das II. Hauskonzert, das als Hauskonzert im wahren Sinne des Wortes im Haus »Sandgrube« stattfinden und *nur* unseren Mitgliedern zugänglich sein wird.

1946:

Das Generalprogramm 1946 sieht ausser den üblichen *drei Hauskonzerten* und *drei öffentlichen Konzerten* eine *Extraveranstaltung* vor. Sieben abwechslungsreiche Programme stellen so dem Hörer eine prachtvolle Auswahl grösstenteils unbekannter Werke aus dem unerschöpflichen Vorrat der alten Musik in Aussicht, Schöpfungen verschiedener Epochen, Völker und Kulturen.

Im ersten *Hauskonzert* führt der Zweiklang von Musik und gesprochenem Wort in eine Blütezeit französischen Kulturlebens. Das zweite Hauskonzert bringt ein Programm mit Musik für Tenor und Gambenquartett, das schon an mehreren Orten der Schweiz mit grossem Erfolg aufgeführt worden ist. Für das dritte Hauskonzert ist es dem Vorstand gelungen, das Pariser Ensemble »Ars rediviva« unter Leitung von Claude Crussard zu engagieren, das einem Teil unserer Mitglieder noch vom ersten, durch die F. A. M. B. am 30. November 1942 veranstalteten Konzert in bester Erinnerung sein wird.

Im Mittelpunkt des ersten *öffentlichen Konzertes* steht der grosse Dichter Petrarca, der mit seinem Werk in engen und fruchtbaren Beziehungen zur Musik gestanden hat. Musik aus seiner Zeit enthält der erste Teil des Programms, Musik späterer Tonmeister zu seinen Versen der zweite. Im zweiten öffentlichen Konzert erklingt Kirchenmusik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen, die man bei uns noch immer viel zu wenig kennt. Das dritte öffentliche Konzert endlich ist dem wohl bedeutendsten Sohne des »alten Bach« geweiht, der zu seinen Lebzeiten hoch angesehen war, von den Wiener Klassikern verehrt wurde, heute jedoch in seiner wahren Bedeutung meistens verkannt wird.

Ausserhalb der Reihe der sechs ordentlichen Konzerte wird der Verein F. A. M. B. im September 1946 zusammen mit dem Basler Marionettentheater als *Extraveranstaltung* eine Schäferoper von Händel zur Aufführung bringen, die auf der Bühne kaum mehr gespielt werden kann, verpflanzt in die intime Welt des Marionettentheaters jedoch ein besonderes Erlebnis zu werden verspricht. Unsere Mitglieder geniessen für diese Veranstaltung Vorbezugsrecht und spezielle Preisermässigung.

Auch das Generalprogramm 1946 wird wieder einen besonderen Reiz durch die Wahl der *Konzerträume* erhalten. Es soll dadurch dem jeweiligen Konzertprogramm auch äusserlich ein stilgerechter Rahmen verliehen werden. Besonders hervorgehoben seien in dieser Hinsicht an neu gewählten Konzerträumen der Holbeinsaal des Kunstmuseums für das zweite Hauskonzert und das Refektorium des Kleinen Klingentals (Stadt- und Münstermuseum) für das erste öffentliche Konzert.

1947:

Das Generalprogramm 1947 stellt *drei Hauskonzerte und zwei öffentliche Konzerte* in Aussicht. Das Gewicht der fünf Programme liegt auf der Musik des Barocks, d. h. der 150 Jahre, die etwa von Monteverdi bis zu Bach reichen. Alle führenden Musiknationen jener Epoche: Italien, Deutschland, Frankreich, England, sind in den Programmen vertreten.

In ältere Zeit zurück geht teilweise das *I. Hauskonzert* mit alter Gesangs- und Gambenmusik. Damit wird die Pflege eines höchst reizvollen und farbenreichen Gebietes weitergeführt, das bei unseren Hörern von früheren Konzerten her in guter Erinnerung steht. Im *II. Hauskonzert* werden wir zwei deutsche Künstler begrüßen können, die sich in der alten Musik einen besonderen Namen gemacht haben und deren Konzert wegen der damaligen Grenzschwierigkeiten 1943 und 1944 nicht zustande gekommen ist. Ein nicht minder anziehendes Programm verspricht das *III. Hauskonzert*: Alte Gesangsduette in Verbindung mit Viola da gamba und Cembalo.

Die zwei *öffentlichen Sommerkonzerte*, die diesmal im September durchgeführt werden, stehen unter dem Namen Johann Sebastian Bachs. Einige der Brandenburgischen Konzerte sowie weitere Gesangs- und Instrumentalwerke einmal in der ursprünglichen Besetzung zu hören, ist eine seltene und kostbare Gelegenheit, die sich kein Musikfreund entgehen lassen wird.

Sämtliche Konzerte werden im St. Albansaal durchgeführt werden.

1948:

Unser diesjähriges Generalprogramm sieht wie üblich *drei Hauskonzerte und drei öffentliche Konzerte* vor. Im I. der drei öffentlichen Sommerkonzerte wird die Reihe der Bachschen konzertanten Kammermusiken fortgesetzt. Das II. Sommerkonzert möchte mit zwei unveröffentlichten Werken Jos. Haydns und einem selten gehörten Divertimento von W. A. Mozart unsere Kenntnis dieser Meister bereichern. Durch die Wiedergabe auf den originalmensurierten Instrumenten dürften wir dem alten Klangbild näherkommen und dadurch einmal die Verflechtung jener beiden Meister mit ihrer Umwelt stärker empfinden. In eine ganz andere Welt führt uns das III. Sommerkonzert, das am 12. Juni als »Serenade« mit ernster und heiterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Schlosshof der Ruine Birseck durchgeführt werden soll.

Als auswärtiges Ensemble konzertiert im III. Hauskonzert die Vereinigung »Musica antiqua« aus Amsterdam zum erstenmal in Basel. Das bestgerühmte Quartett wird weniger bekannte, meist unveröffentlichte Werke des Hochbarocks vortragen. Im I. Hauskonzert wird Eduard Müller die Verwendung des Cembalos als Hauptinstrument barocker Kammermusik zeigen; im II. Hauskonzert spielen Rodolfo Felicani, August Wenzinger und Valerie Kägi italienische Trio-Sonaten.

Die drei Hauskonzerte werden wie in früheren Jahren im Vortragssaal des Kunstmuseums durchgeführt werden.

1949:

Der Leser des diesjährigen Generalprogramms, das wie üblich *drei Hauskonzerte und drei öffentliche Konzerte* vorsieht, mag sich wundern, dass er in zwei öffentlichen Konzerten den Namen Haydn, Mozart und Beethoven begegnet, dreier Komponisten, die

man nicht mehr im engeren Sinn zur alten Musik zu rechnen pflegt. Die beiden Aufführungen wollen insofern einen Beitrag zum Verständnis der drei Meister liefern, als sie versuchen, einige ihrer Werke auf den ursprünglichen Instrumenten darzubieten und sie auf diese Weise mehr, als es gewöhnlich geschieht, in ihre Zeit hineinzustellen. Besonders gespannt darf man auf einen Hammerflügel der einstmals berühmten Klavierbauerfamilie Friederici in Gera sein, den Prof. Fritz Neumeyer aus Freiburg i. Br. mitbringen und spielen wird. Er ist um 1790 gebaut worden, zu einer Zeit, wo Haydn auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn stand, Mozart seine letzten Werke schuf und Beethoven mit seinen ersten an die Öffentlichkeit trat. Das Gegenstück zu diesen beiden Konzerten bildet das I. öffentliche Konzert mit einem reichen Programm geistlicher Musik aus dem Mittelalter und der Renaissance. Wir dürfen dabei zum erstenmal die Gruppe »Pro Musica Antiqua« aus Brüssel bei uns begrüßen, die, von dem bekannten Musikhistoriker Prof. Charles van den Borren beraten, sich seit Jahren mit Erfolg für die Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts einsetzt.

Die Programme zweier Hauskonzerte und eines intimen Kirchenkonzertes führen vom Spätmittelalter bis an das 18. Jahrhundert heran. Das I. Hauskonzert bringt niederländische, spanische und englische Musik aus dem 15. bis 17. Jahrhundert im wechselnden Zusammenklang von Gesang, Laute und Viola da gamba, das III. Hauskonzert unbekanntes Kammermusik des 17. Jahrhunderts, die zum grössten Teil unveröffentlicht ist. Ein Passionskonzert in der renovierten Theodorskirche mit der grossartigen, ergreifenden Johannespassion des aus dem Etschtal stammenden Leonhard Lechner von 1594 und liturgischen Gesängen der Reformationszeit bereichert unser Generalprogramm mit einem Stoff, der bisher in unsern Konzerten nicht vertreten war.

(1950 bis 1955 keine eigenen Texte zu den Generalprogrammen.)

1956: 1. (*Zum Generalprogramm*)

Musik altert nicht. Oder wer möchte Mozart als einen alten Meister bezeichnen? Und doch begehen wir dieses Jahr die 200. Wiederkehr seines Geburtstages, und es wird wenig Konzertsäle geben, in denen seine Werke nicht erklingen werden.

Das Mozartjahr gab den Freunden alter Musik in Basel, dank deren Arbeit die Musik vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrem ursprünglichen Klang vernommen werden kann, das Thema zum neuen Programm: »Mozart und seine Zeit«. Verständlich zu machen, in welcher musikalischen Umwelt Mozart gelebt, gelernt und gearbeitet hat; von welchen Vorgängern und Zeitgenossen er ausgegangen ist; was auf ihn musikalisch gewirkt und, vor allem, was er aus den Vorbildern gemacht hat – das stellte sich den Freunden alter Musik als verlockende Aufgabe. Die neben Werken Mozarts zur Aufführung kommenden Kompositionen von Haydn, Johann Christian und Philipp Emanuel Bach, Schobert, Stamitz, Boccherini und anderen stehen in naher Beziehung zur Musik Mozarts und machen den Beziehungs-, aber auch Einfallsreichtum seiner eigenen Kunst deutlich.

Ihren besonderen Reiz jedoch erhalten diese Konzerte durch ihre Wiedergabe mit Instrumenten aus Mozarts Zeit. Sie sind im Klang von heutigen Instrumenten verschieden. Besonders wertvoll neben Streich- und Blasinstrumenten in alter Mensur

sind zwei Hammerflügel, der eine eine Meisterkopie des vom berühmten Wiener Klavierbauer Anton Walter gebauten Flügels aus Mozarts Besitz, der andere ein originaler Flügel des noch berühmteren Augsburger Klavierbauers Johann Andreas Stein aus dem Jahre 1792. Nicht museale Pedanterie, sondern der Wunsch nach einer möglichst treuen Wiedergabe, die Mozart und seine Zeit nicht vom Zuhörer wegrückt, vielmehr ihn mitten in diese Welt stellt, hat die Freunde alter Musik bewogen, diese selten gespielten, wertvollen Instrumente heranzuziehen.

Dasselbe gilt von der Wahl der Konzerträume: dadurch, dass die Konzerte im Haus zum Kirschgarten, im Kreuzgang und im Münstersaal des Bischofshofs durchgeführt werden, kommt der Besucher in den Genuss einer hauskonzertähnlichen, fast privaten Atmosphäre. Nicht ein zufälliges Publikum, sondern ein Kreis wirklicher Musikfreunde findet sich in ihr zusammen.

So bietet das Programm der Freunde alter Musik eine willkommene, fast notwendige Ergänzung zu den andern Darbietungen des Mozartjahres ...

1956: 2. Karl Barth im Zwingli-Kalender 1956

Wer Mozart auch nur ein bisschen entdeckt hat und dann von ihm zu reden versucht, kommt leicht in ein scheinbar überschwengliches Stammeln. Sören Kierkegaard ist es so ergangen, der einmal gedroht hat, er werde »die ganze Geistlichkeit vom Küster bis zum Konsistorium in Bewegung setzen«, um sie zu der Anerkennung zu veranlassen, dass unter allen grossen Männern Mozart zuoberst stehe – widrigen Falles er »aus-treten«, sich von »ihrem Glauben« scheiden und eine Sekte gründen werde, »die nicht bloss Mozart am höchsten verehrt, sondern überhaupt nur ihn verehrt«. Aber hat ihn nicht schon der gemessene Goethe als ein in der Musik unerreichbares »Wunder« bezeichnet? Und ist es nicht unzähligen anderen, weniger berühmten Leuten so gegan-gen, dass ihnen auch bei aufgeschlossenem Vergleich mit allerlei früheren oder späteren Meistern im Blick auf Mozart Worte wie »einmalig«, »unvergleichlich«, »vollendet« durch den Kopf und über die Lippen gingen? Es wird schon etwas dran sein. Könnte man nur sagen: was eigentlich! Es könnte nämlich sein, dass man Mozart rühmt und eigentlich Beethoven oder Schubert meint, deren Bestes er in den Werken seiner letzten Zeit weithin vorweggenommen hat. Oder bei den Werken des jüngeren und mittleren Mozart eine der von ihm aufgenommenen Stilformen des musikalisch ja auch sonst so unerhört fruchtbaren 18. Jahrhunderts. Der Versuch ist in neuerer Zeit gewagt und durchgeführt worden, sein ganzes Werk (ganz ähnlich wie es dem Alten und Neuen Testament widerfahren ist!) im Blick auf die Fülle der Anregungen auseinanderzulegen, die er in seinen früheren wie in seinen späteren Jahren empfangen und verarbeitet hat: von den Söhnen J. S. Bachs und zuletzt auch von diesem selbst, von Händel und Gluck, von Joseph und Michael Haydn, aber auch von so und so vielen heute kaum mehr bekannten deutschen, italienischen, französischen Komponisten. War er vielleicht gerade darin »einmalig«, dass er so gar kein Neuerer, kein Revolutionär, nichts Beson-deres sein, sondern nur eben in und aus dem Strom der Musik seiner Zeit leben und selber musizieren, nur eben sie als sein nun allerdings unverkennbar Eigenes zum Klingen bringen, dass er nur eben als Schüler – und nun gerade als solcher »unver-gleichlich« – Meister sein konnte und wollte? Und ging es vielleicht nicht nur um die

Musik seiner Zeit? Sollte der mit keinem anderen zu verwechselnde Urton des früheren und des späteren Mozart mit dem Urton der Musik überhaupt identisch sein? Sollte er diesen in seiner überzeitlich gültigen Gestalt getroffen und angeschlagen haben? ...

Mozart ist universal. Man staunt immer wieder, was alles bei ihm zu Worte kommt: der Himmel und die Erde, die Natur und der Mensch, die Komödie und die Tragödie, die Leidenschaft in allen ihren Formen und der tiefste innere Friede, die Jungfrau Maria und die Dämonen, das Hochamt der Kirche, die wunderliche Feierlichkeit der Freimaurer und der Tanzsaal, die dummen und die gescheiterten Leute, die Feiglinge und die (wirklichen oder scheinbaren) Helden, die Getreuen und die Ungetreuen, die Aristokraten und die Bauern, Papageno und Sarastro. Und er scheint für alle nicht nur etwas, sondern jeweils alles übrig zu haben: Regen und Sonnenschein über diese wie jene. Das spiegelt sich, wenn ich recht höre, in der überaus liebevollen, aber immer wie absichtslos notwendig wirkenden Art, in der er das Verhältnis zwischen der menschlichen Singstimme oder (in den Konzerten) dem jeweilig herrschenden Solo-Instrument und den begleitenden (nein, in der Regel nie bloss begleitenden) Streichern und Bläsern zu gestalten und zu ordnen pflegt. Kann man genug auf das lauschen, was sich gerade in Mozarts Orchester zuträgt, regt und bewegt, was da alles unerwartet und immer am rechten Ort herangeholt und in seiner besonderen Höhe oder Tiefe und Klangfarbe zu Ehren gebracht wird, wie wenn in einer kleinen Auswahl der ganze Kosmos ins Singen käme? Indem offenbar der Mensch Mozart eben den Kosmos vernommen hat und ihn – er selbst nur in der Funktion eines Mediums – zum Singen bringt! Man kann das schon »unvergleichlich« nennen.

1957: (*Zum Generalprogramm*)

Die Schätze in der Musik sind in viel grösseren zeitlichen Räumen verstreut als in den wenigen Jahrhunderten, in denen wir sie im allgemeinen suchen.

Vergessene, selten gespielte oder gar unentdeckte Noten in Töne zu verwandeln, die Werke unbekannter und bekannter Meister vom Mittelalter bis zur Wiener Klassik auf Instrumenten ihrer Zeit lebendige Musik werden zu lassen, ist Sinn und Ziel der Freunde alter Musik in Basel. Während die Konzerte des letzten Jahres ganz im Zeichen Mozarts und seiner Zeit standen, umfasst das neue Generalprogramm Werke aus fünf Jahrhunderten: vom Spätmittelalter bis zu Haydn – und aus drei Ländern: Deutschland, England und Italien.

Shakespeare, in dessen Werken Musik oft beschworen wird, hatte bedeutende Musiker zu Zeitgenossen. Ihnen ist das erste Konzert mit Gamben- und Virginalmusik gewidmet. John Dowland, der – nach einem Dichter seiner Zeit – »zu Hochgewinne mit Lautenspiel das Ohr in Zauber taucht«, schrieb für ein Gambenquintett sieben ernste Pavanen, die sieben »Lachrymae« oder »sieben Tränen«. Virginal hiess in England damals das Cembalo, besonders seine häusliche Form. Das zweite Konzert bringt altitalienische geistliche Musik, darunter Motetten von Palestrina, dem Vollender der polyphonen musica sacra, und von Victoria, dem ihm als Freund und Künstler verbundenen »spanischen Palestrina«. Das Pendant zum letztjährigen Mozartkonzert im Kirschgarten bildet das dritte Konzert mit Kammermusik und Klavierwerken von Haydn. Gerade in Haydns Musik sind ungezählte Kostbarkeiten neu zu entdecken,

Kostbarkeiten, die Mozart bewundernd gegen jede Kritik verteidigte. Als einmal Koze-
luch, eine musikalische Tagesgrösse, mit dem Finger auf ein Haydnsches Notenblatt
wies: »Ich hätte das nicht so gemacht!«, sagte Mozart heftig: »Ich auch nicht! Und
wissen Sie warum? Weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären«. Das
vierte Konzert gilt dem 250. Todestag von Dietrich Buxtehude und dem 200. Todestag
von Domenico Scarlatti. Es wird reizvoll sein, neben den brillanten Cembalostücken
des geistreichen Italieners drei Triosonaten für Violine, Viola da gamba und Cembalo
des norddeutschen Orgelmeisters zu hören. »Aber was in der Kunst aller Zeiten wahr
und gross ist, lehrt Bach uns mit Intensität und Leidenschaft erfassen«, sagt Albert
Schweitzer. In einem Extrakonzert gelangen von Bach ein Flötentrio, eine Gamben-
sonate und zwei Brandenburgische Konzerte zur Aufführung, Werke, die seit Jahren
nicht mehr in unsern Konzerten gespielt worden sind.

Die Instrumente, mit denen Noten erst in Töne verwandelt werden, sind durch die
Jahrhunderte verschieden. Die Freunde alter Musik bieten ihre musikalischen Kost-
barkeiten in echter Fassung, auf Instrumenten der Zeit. Es sind das: Viola da gamba;
Traversflöte, die Querflöte Friedrichs des Grossen; Streichinstrumente in alter Mensur
und, als besonders ohrenfälliges Beispiel, drei wertvolle Klavierinstrumente: eine Kopie
nach einem Cembalo des berühmten Andreas Ruckers, Antwerpen 1623, ein Neupert-
Cembalo im Typus des 18. Jahrhunderts und ein Wiener Hammerflügel aus der Zeit
Haydns. Diese Harmonie von Musik und Instrument wird aufs schönste ergänzt durch
die Wahl stimmungsvoller Konzerträume.

Wer immer den Spuren der ewig jungen Musica durch frühere Zeiten folgen will,
der schliesst sich durch den bescheidenen Jahresbeitrag dem Kreis der Freunde alter
Musik an ...

1958: (Zum Generalprogramm)

Das Generalprogramm 1958 verspricht Musik aus dem 17. und 18. Jahrhundert oder
genauer aus der Epoche, die etwa mit Schützens Geburtstag (1585) beginnt und mit
Bachs Todesjahr (1750) zu Ende geht. Diese Epoche, die als die Zeit des Barock, oder,
mit einem musiktechnischen Ausdruck, als das Generalbasszeitalter bezeichnet werden
kann, scheint uns in ihren musikalischen Äusserungen bekannt zu sein. Und doch gibt
es auch hier noch viel Unbekanntes zu entdecken. Verborgene Schätze auszugraben,
unbeachtete Schönheit ans Licht zu ziehen und den Menschen unserer Zeit nahezu-
bringen, betrachten die Freunde alter Musik auch im neuen Jahre als das wichtigste
Ziel ihrer Tätigkeit.

Im 17. und 18. Jahrhundert wetteiferten verschiedene Nationen miteinander um die
Führung des Musiklebens. In unseren Programmen sind Komponisten aus fünf Län-
dern vertreten: der Niederländer van Noordt, die Engländer Byrd und Philips, die
Italiener Frescobaldi und Geminiani, die Franzosen d'Anglebert, Boismortier und Guil-
lemain und die Deutschen Schütz, Froberger, Kerll, Kuhnau, Telemann, Bach, Händel,
Quantz, Graun und Filtz. Berühmte, jedem Musikfreund vertraute Namen stehen in
dieser Reihe neben unbekanntem, aber nicht unbedeutendem. Der Hörer wird zum
Vergleichen aufgefordert und erhält Gelegenheit, immer wieder Entdeckungen zu
machen.

Die Noten, die uns von den Komponisten hinterlassen sind, werden erst durch den Klang zu lebendigen Kunstwerken. Die Freunde alter Musik suchen in ihren Konzerten dem ursprünglichen Klang nahezu kommen. Sie sind überzeugt, dass er einen wesentlichen Bestandteil der alten Musik darstellt. Singstimmen beherrschen das Schützkoncert in der Martinskirche. Bei den Streichinstrumenten in alter Mensur tritt neben der Viola da gamba das Violoncello, das sich in der Bachzeit selbständig macht, in den Vordergrund. Die Blockflöte steht der Traversflöte, der Flöte aus der Zeit Friedrichs des Grossen, gegenüber, einmal sogar im gleichen Stück, und einen neuen Klang bei den Blasinstrumenten bringt erstmals eine Barock-Oboe. Bei den Klavierinstrumenten vertritt ein Cembalo den Typus des 17. und ein zweites den des 18. Jahrhunderts.

Die Freunde alter Musik hoffen, ihren Mitgliedern und Konzertbesuchern wieder gehaltvolle Abende zu verschaffen. Wer in den Genuss der Konzerte kommen will, wird am vorteilhaftesten Mitglied unseres Vereins ...

1959: August Wenzinger, Zum Generalprogramm

Ein Jahresprogramm kann immer nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt aus der Fülle der Möglichkeiten bieten. Und auch alle Werke zusammengenommen, die in den Konzerten der Schola Cantorum Basiliensis und der »Freunde alter Musik in Basel« seit 25 Jahren erklingen sind, ergeben nur ein unvollständiges Bild vom Reichtum der abendländischen Musik seit dem Ausgang des Mittelalters. Unerschöpflich scheint der Strom zu sein, den die Phantasie des Menschen und seine Sehnsucht nach dem Schönen hervorgebracht hat.

Mag dieser Strom auf den ersten Blick fast unübersehbar sein, so erheben sich doch bald die überragenden Gestalten, die das Gesicht ihrer Zeit prägten. Es ist faszinierend und tröstlich zugleich, dass in jeder Epoche neben und aus dem Vorläufigen und Ephemeren unverkennbar das Einmalige und Gültige hervorragt: die Werke derer, die die Mittel ihrer Zeit zu einer persönlich-bedeutungsvollen Aussage zu verwenden wussten.

Wenn das Jahr 1959 drei Gedenktage grosser Gestalten der alten Musik bringt, so ist es sinnvoll, ihnen in den Konzerten der »Freunde alter Musik in Basel« einen Ehrenplatz einzuräumen. Das Bild von Henry Purcell (1658/59–1695), Georg Friedrich Händel (1685–1759) und Joseph Haydn (1732–1809) soll durch die Aufführung von Werken ergänzt werden, die dem speziellen Arbeitsgebiet der Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis entspringen.

Neben der Ausrichtung eines Konzertes auf einen einzelnen Meister ist es für den Programmgestalter immer reizvoll, auch anderen thematischen Zusammenhängen nachzuspüren, etwa dem Wandel des Instrumentalklanges. Wir freuen uns, in diesem Jahr zwei typische Beispiele dafür zu zeigen. Das Konzert mit der Bläsergruppe Otto Steinkopf (Berlin) ermöglicht uns die Bildung eines Instrumentalensembles der ausgehenden Renaissance und des Frühbarock mit den ungewohnten charakteristischen Klängen der Krummhörner, Zinken und Pommern. Die Capella Coloniensis, die das Jahr eröffnet, zeigt uns das Orchester des Hochbarock, wie es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an den grossen Höfen bestand.

Wir sind leicht geneigt, die Wandlung der Instrumente positivistisch als Entwicklung zum Vollkommeneren zu betrachten. Wir vergessen dabei, dass technische Verfeinerung meist nur mit dem Verlust der ursprünglichen Charakteristik erkaufte wird. Mit dem Verlust der frühbarocken Blasinstrumente sind uns für immer einzigartige Klangfarben verloren gegangen. Sie repräsentieren eine eigene Klangwelt, die der angemessene Ausdruck jener Zeit war. Aber auch unser heutiges Orchester hat seine Vervollkommnung mit der Nivellierung von Nuancen bezahlt, die das 18. Jahrhundert noch kannte.

Die Konzerte der »Freunde alter Musik in Basel« möchten den Blick auf die Werte vergangener Epochen öffnen. So wenig wir uns dem Neuen verschliessen, so aufgeschlossen seien wir den Leistungen der Alten. Die schöne, vorurteilslose Ansicht Rossinis über die unaufhörliche Wandlung der Musik gilt, wie mir scheint, nach vorwärts und rückwärts: »Es darf sich keiner von einem gewissen Herakles abschrecken lassen; der kam irgendwo an, stellte eine Säule auf und sagte: Hier endet die Welt. Hoffen wir, dass unsere Kunst nie von einem Säulensetzer eingeengt wird.«

1960: Hans Peter Schanzlin, Zum Generalprogramm

Das Hauptanliegen des Vereins »Freunde alter Musik in Basel« besteht darin, das Interesse an der alten Musik zu erweitern und immer von neuem den Blick auf die reichen musikalischen Schätze vergangener Jahrhunderte zu lenken. In unserer von Lärm erfüllten Zeit dürfte die Beschäftigung mit der intimen Klangwelt der alten Musik als wohltuendes und beglückendes Erlebnis empfunden werden. Wenn der Konzertbesucher gar zu eigenem Musizieren angespornt werden könnte, dann wäre das höchste Ziel solcher Bestrebungen erreicht.

Im Anschluss an das letzte Jahr mögen in diesem Konzertzyklus zunächst bestens bekannte Namen aus dem 17. und 18. Jahrhundert zu ihrem Recht kommen. Im ersten Konzert erklingen Kammermusikwerke von Couperin, Rameau und andern altfranzösischen Komponisten. Das Programm der zweiten Veranstaltung vermittelt altenglische und altitalienische Musik und lässt den Klang der Kleinorgel (eines sogenannten »Positivs«) und der Viola da gamba hervortreten, wogegen im dritten Konzert, bei bedeutend verstärktem Instrumentarium, konzertante Musik des Dixhuitième zu hören sein wird.

Das Extrakonzert steht ganz im Zeichen Ludwig van Beethovens. Joseph Bopp wird Beethovens Querflöte in Basel erstmals öffentlich zu klingendem Leben erwecken, während Paul Baumgartner auf einem Hammerflügel der Beethovenzeit Klaviermusik und, im Verein mit den übrigen Mitwirkenden, Kammermusikwerke dieses Komponisten vortragen wird.

Im Herbst erwartet unsere Mitglieder mit der Aufführung von Guillaume de Machauts einziger Messe ein beinahe einmaliges Erlebnis. Das musikalische Oeuvre des aus Nordfrankreich stammenden Dichterkomponisten, der von 1300 bis 1377 lebte, weist eigentlich nur weltliche Kompositionen auf. Umso reizvoller dürfte es sein, sich einmal in die geistige Welt von Machauts Messe vertiefen zu können.

1960/61: (*Zum Generalprogramm*)

(NB: Ab diesem Zeitpunkt wird der Saisonbeginn der FAMB auf den Spätherbst verlegt.)

Sehr geehrte Damen und Herren!

In der bevorstehenden Saison 1960/61 wartet Ihnen der Verein der »Freunde alter Musik in Basel« wiederum mit einem reichhaltigen und auserlesenen Generalprogramm auf. Die in den vier regulären Konzerten und im Extrakonzert zu Gehör gelangenden Werke geben Ihnen die Gelegenheit, selten aufgeführte Musik aus verschiedenen Nationen vom ausgehenden Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts kennenzulernen. Das Generalprogramm soll Ihnen anhand eines Ausschnittes auch diesmal einen Überblick über den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der musikalischen Produktion dieser Jahrhunderte bieten. Es wird, wie es in unseren Veranstaltungen üblich ist, auf alten Instrumenten musiziert. Der Konzertbesucher kann deshalb die zu hörenden Werke im ursprünglichen Klanggewand auf sich wirken lassen.

Das erste Konzert, »Musik in Basel zur Humanistenzeit«, ist eine Wiederholung der im Rahmen der Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel durchgeführten Veranstaltung, die damals grosses Interesse erweckt hat. Ende Januar 1961 werden das Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis und der Organist Eduard Müller altspanische Instrumentalmusik spielen und Ihnen damit den Zugang zu einer aparten Klangwelt verschaffen, von der man bei uns sonst sehr wenig zu hören bekommt. In das glanzvolle Milieu der französischen Barockkunst versetzt Sie das dritte Konzert, dessen Programm selten aufgeführte Kantaten von Campra und Rameau sowie Instrumentalwerke von Couperin umfasst. Für das letzte der regulären Konzerte konnte die Vereinigung »MUSICA DA CAMERA« gewonnen werden, ein unter der Leitung von Hans-Martin Linde stehendes Ensemble, das sich aus namhaften jüngeren deutschen Musikern zusammensetzt. Diese Instrumentalistengruppe wird Ihnen konzertante Musik und Kammermusikwerke deutscher und italienischer Meister des 18. Jahrhunderts vorführen. Das Programm des ganz im Zeichen Beethovens stehenden Extrakonzertes vom Mai 1961 wird von Musikern der Schola Cantorum Basiliensis bestritten. Den Mittelpunkt des vielversprechenden Abends bildet der aus der Beethovenzeit stammende Hammerflügel, den Paul Baumgartner zum Erklingen bringen wird.

Wir möchten nicht verfehlen, unsern Mitgliedern für ihre Treue herzlichen Dank auszusprechen. Wer neu einzutreten wünscht, ...

1961/62: *Jean Druey, Zum Generalprogramm*

Plato hat im »Staat« die heute besonders aktuell erscheinende Bemerkung gemacht, man solle sich vor der Einführung einer neuen musikalischen Gattung hüten; denn Änderungen in den Prinzipien der Musik zögen Wandlungen in den Grundfesten des Staates nach sich. Wenn in der Einführung zum Generalprogramm der »Freunde alter Musik« an diese bemerkenswerte Äusserung erinnert wird, so besteht durchaus nicht die Absicht, die Problematik der modernen Musik aufzugreifen und den Wert überlieferter Formen entsprechend ins Licht zu rücken. Denn es liegt auf der Hand, in umgekehrtem Sinne zu argumentieren, nämlich, dass sich die Staatsformen bei fast allen Völkern stets gewandelt hätten, so dass auch tiefgreifende Umbildungen in den

musikalischen Grundformen die Folge sein müssen. So ist es ja auch, was braucht man dies zu betonen? Weniger bewusst wird uns aber das grosse *Ausmass* der Wandlungen im Bereiche der Musik im Laufe der Jahrhunderte. Erinnern wir uns zum Beispiel an die vor einem Jahr im Rahmen unserer Konzerte aufgeführte Machaut-Messe! Zahlreich waren die Stimmen, die den Vergleich mit Werken unserer Zeit zogen und den alten Franzosen »moderner« (womit gemeint war: fremdartiger) empfanden als zum Beispiel Strawinsky.

Es ist ein grosses Verdienst der Schola Cantorum Basiliensis und des musikalischen Gestalters unserer Konzertprogramme, dem Basler Publikum in die geschichtlichen Entwicklungen und Wandlungen der europäischen Musik schon einen umfassenden Einblick gegeben zu haben. Für die Aufstellung weiterer interessanter Programme solle man nicht in Sorge sein, erklärten mir die massgebenden Herren.

Wenn Plato der Musik einen so tiefgreifenden Einfluss auf die Staatsform der Völker zubilligt, so wissen wir auch die historischen Aspekte unserer »alten Musik« im Rahmen der übrigen geschichtlichen Entwicklungen zu würdigen. Die zu Gehör kommenden Werke sind rein als Musik meist so schön und als Kunst so bereichernd, – sind Sie nicht auch meiner Meinung? – dass wir nicht bangen müssen, diese Seite des Konzertgenusses komme gegenüber einer historisierend intellektuellen Komponente zu kurz.

1962/63: (*Zum Generalprogramm*)

Sehr geehrte Damen und Herren!

Schon sind zwanzig Jahre vergangen, seitdem am 22. September 1942 der Verein der »Freunde alter Musik in Basel« ins Leben gerufen worden ist. In einem »An die Musikfreunde Basels« gerichteten Zirkular wurde damals der Zweck dieser Gründung umschrieben. Es soll, so lesen wir dort, »durch den Zusammenschluss aller Freunde alter Musik die regelmässige Aufführung alter Musikwerke« ermöglicht werden, und die massgebenden Initianten erblickten ihre besondere Aufgabe darin, musikalische Schöpfungen vergangener Jahrhunderte »unter möglichst genauer Berücksichtigung ihrer historischen Voraussetzungen wieder künstlerisch lebendig« zu machen. Eine weitere grundsätzliche Bemerkung jenes Rundschreibens betraf die enge Zusammenarbeit mit der Schola Cantorum Basiliensis, wobei allerdings die Mitwirkung »anderer Unternehmungen mit ähnlicher Zielsetzung« keineswegs ausgeschlossen sein sollte. So wurde gerade die erste öffentliche Veranstaltung des neu gegründeten Vereins, das »Werbekonzert«, der Pariser »Ars rediviva« anvertraut. Dieses französische Ensemble hat am 30. November 1942 im Vortragssaal des Kunstmuseums die erste Konzertsaison der »Freunde alter Musik in Basel« mit Kammermusikwerken aus dem 17. und 18. Jahrhundert eröffnet.

Mit Genugtuung darf heute festgestellt werden, dass unser Verein seinen Grundsätzen treu geblieben ist und sich im Laufe der beiden verflossenen Jahrzehnte zu einem angesehenen Konzertinstitut entwickelt hat. Längst haben sich die Veranstaltungen der »Freunde alter Musik in Basel« ihren festen Platz im Musikleben der Stadt erobert, und sie erfreuen sich einer stetig wachsenden Beliebtheit. Der Vorstand hat

sich bemüht, den Mitgliedern auch in der kommenden Saison 1962/63 ein vielversprechendes und abwechslungsreiches Generalprogramm vorzulegen.

Die ausschliesslich für unsere Mitglieder reservierte erste Veranstaltung findet schon Mitte September im Dom zu Arlesheim statt, wo der Orgelfachmann Heinz Kobel und der Organist Eduard Müller die aus dem Jahre 1761 stammende renovierte Orgel von Johann Andreas Silbermann erläutern und vorführen werden. Man wird sich überzeugen können, dass wir allen Grund haben, auf dieses einzigartige und prachtvoll klingende Orgelwerk in Basels nächster Nähe stolz zu sein. Selten zu hörende französische Musik für Gamben und Laute des 17. und 18. Jahrhunderts werden im Februar 1963 das Viola da gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis mit dem Lautenisten Eugen Müller-Dombois darbieten. Im März 1963 gastiert der unter der Leitung von Walter Rüschi stehende Locarneser »Coro Palestrina« bei uns. Das Programm dieses Konzertes umfasst geistliche »Chormusik der Palestrinazeit« und vermittelt die Bekanntschaft mit Werken, denen man in Konzertprogrammen sehr wenig begegnet. Das vierte Konzert, »Musik für Flöte und Cembalo« des 17. und 18. Jahrhunderts, wird von Hans-Martin Linde (Blockflöte, Traversflöte) und Jörg Ewald Daehler (Cembalo) bestritten und hat einen durchaus intimen Charakter. Einen grösseren Aufführungsapparat benötigt dagegen das bereits Ende Oktober 1962 angesetzte Extrakonzert mit »Musik für Bläser und Streicher« des 17. Jahrhunderts, ausgeführt von der verstärkten Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis. Die Verwendung eines Zinken und eines Posaunenquartetts neben Streichern und Orgel (bzw. Cembalo) verleihen diesem unter der Leitung von August Wenzinger stehenden Konzert den Reiz von etwas Aussergewöhnlichem.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, unseren Mitgliedern für ihre Treue herzlich zu danken. Wer neu einzutreten wünscht ...

1963/64: Paul Sacher, Zum Generalprogramm

Wissen Sie, dass sich in Basel eine der schönsten und reichhaltigsten Musikinstrumenten-Sammlungen befindet? Als Bestandteil des Historischen Museums ist sie im Hause Leonhardsstrasse 8 untergebracht. Das Gebäude Leonhardsstrasse 4 beherbergt die Schola Cantorum Basiliensis. Musikinstrumenten-Museum und Schola rahmen den Eingang zum Hof der Musik-Akademie der Stadt Basel ein. Diese örtliche Nähe stellt eine glückliche Fügung dar, weil die alten Instrumente für die Schola von grösster Bedeutung sind und andererseits die Musikinstrumenten-Sammlung dadurch über den musealen Zweck hinaus Leben gewinnt.

Die Musik ist die einzige Kunst, die ohne die Vermittlung ausübender Musiker von den meisten Menschen gar nicht wahrgenommen werden kann. Da ist es wohl einleuchtend, wie wichtig die Tonwerkzeuge sind, mit deren Hilfe die Musik zum Klingen gebracht wird. Die Instrumente, von denen der Komponist selber sein Werk ausgeführt hörte, geben ohne Zweifel den getreuesten Eindruck wieder. Obwohl diese alten oder nachgebauten Blockflöten, Traversflöten, Oboen, Dulciane, Krummhörner, Clarinetten, Posaunen, Zinken, Lauten, Cembali, Gamben und sonstigen Streichinstrumente in alter Mensur von Menschen des 20. Jahrhunderts gespielt werden, hat ihr Klang eben doch den Zauber bewahrt, der die Musik vergangener Zeiten in viel

geheimnisvollere Weise zu beschwören vermag als das mit modernen Instrumenten je möglich wäre, selbst wenn diese alten Tonwerkzeuge in gewissen Fällen nicht die gleiche Perfektion erreichen. Nicht allein die unbekanntesten Kunstwerke früherer Jahrhunderte bilden den Reiz unserer Konzerte, sondern ebenso sehr das Klanggewand, in dem sie dargebracht werden.

1964/65: *Paul Gessler, Zum Generalprogramm*

Wenn man einen Laien bittet, ein kleines Begleitwort zum Jahresprogramm zu verfassen, so will man damit offenbar ausdrücken, dass die Konzerte der Freunde alter Musik keine Spezialität für Musiker oder gar für Musikhistoriker sind, sondern dass sie allen Freunden der Musik (in einem weiten Sinne dieses Ausdrucks) Freude machen wollen.

Wodurch erreichen sie das – nach unserem grossen und treuen Publikum zu schliessen – so offensichtlich? Dadurch, dass sie in ihren Konzerten zur Hauptsache eine Musik wieder zum Klingen bringen, die, wie man schon treffend bemerkt hat, noch nicht darauf ausgeht, den Hörer zu überwältigen, und auch noch nicht darauf, eine Genieleistung hervorzubringen, sondern die meist noch in festen, das heisst in weithin traditions- und gemeinschaftsgebundenen Formen ihr Lebensgefühl auszudrücken und damit das Ohr des Hörers zu erfreuen und sein eigenes Gefühl mitklingen und -schwingen zu lassen bestrebt ist.

Redet dann doch einmal ein ganz Grosser – wie vielleicht J. S. Bach in seinem »Musikalischen Opfer« – eine Sprache, die so gewaltig ist, dass der Hörer ihrer Grösse fast nicht mehr gewachsen ist; oder überrascht er durch eine kühne und fast modern klingende Harmonik, so empfindet man diese Sprengung des Rahmens als etwas Ausserordentliches und besonders Grossartiges, kehrt aber nachher gerne aus dieser Ekstase, das heisst diesem Hinaustreten aus dem gewohnten Raum, in die Grenzen zurück und hört mit Entzücken einem Scarlatti, einem Rameau oder einem Bachsohn zu.

Das besondere Vergnügen des Musikfreundes an *dieser* Musik und ihrer stilgerechten Gestaltung ist, dass er, eben weil sie ihm nicht Gewalt antut, mit gesammelter Aufmerksamkeit der Führung der einzelnen Stimmen, ihrer Verschlingung und ihrer verhaltenen Dramatik folgen kann und dabei doch sich gesichert fühlt im festen Haus der verschiedenen Zeitstile. Auch das Programm für die kommende Spielzeit wird uns wieder eine ganze Reihe solcher fester Zeitstile anschaulich – oder eher anhörlich – machen, vom Mittelalter über die Shakespearezeit bis zu Mozart. Wir freuen uns sicher alle schon wieder auf diese immer hochgediegenen Darbietungen unserer eigenen oder der von auswärts eingeladenen Künstler.

1965/66: *Alfred Von der Mühl, Zum Generalprogramm*

Vor allen unseren Konzerten erhalten wir aus Kreisen der Musikwissenschaft auf dem Servierteller alles Wissenswerte präsentiert, das wir nur wünschen können, um dann mit Spannung dem bevorstehenden Genuss freudig entgegenzusehen. So erübrigt sich näheres Eingehen auf die einzelnen Konzerte des neuen Generalprogramms, und einem

Musikgeniesser wird Gelegenheit geboten, einige persönliche Worte dem Generalprogramm voranzustellen.

Rückschweifend darf ich mir hier wohl die Frage stellen: Was habe ich von den »Freunden alter Musik« erwartet und was ist dann aus diesem Verein geworden? Bei der Gründung existierte die einige Jahre früher ins Leben gerufene Schola Cantorum Basiliensis, die ziemlich im Verborgenen mühsam um ihre Existenz kämpfte, aber erfüllt war vom Enthusiasmus von Musikern, die uns zum Teil bis heute treu geblieben sind. Da kam der Gedanke auf, einen »Fünfliber-Verein« – der Ausdruck wurde von Herrn Sacher geprägt – zu gründen, der eine finanzielle Basis bieten könnte für die dringenden Bedürfnisse der Schola Cantorum Basiliensis, der aber vor allem dazu beitragen sollte, alte Musik auf alten Instrumenten stilgetreu einem grösseren Freundeskreis bekannt zu machen, ohne ausschliessliche Bindung an die Schola Cantorum Basiliensis.

Heute scheint mir die Beantwortung der gestellten Frage ganz eindeutig: Die Erwartungen bei der Gründung der »Freunde alter Musik« haben sich erfüllt und wurden sogar übertroffen! Von Erfüllung darf ich sprechen, weil wir einem Kreis treuer Musikfreunde alljährlich meist selten oder nie gehörte alte musikalische Werke darbieten können; übertroffen haben sich die Erwartungen deshalb, weil unsere Konzerte in immer grösserer Meisterschaft erklingen. Grund genug, dass wir auch dieses Jahr wieder freudig den Genüssen entgegensehen, die uns das neue Generalprogramm verspricht.

1966/67: *Paul Baumgartner, Fünfundzwanzig Jahre »Freunde alter Musik in Basel«*

Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who, all in one, one pleasing note do sing ...
(Shakespeare, Sonett VIII)

Kann man Schöneres von unseren schönsten Veranstaltungen sagen als mit diesen Versen?

Unsere Gesellschaft hat in den fünfundzwanzig glücklichen Jahren ihres Bestehens die mannigfaltigsten Aspekte alter Musik aufgezeigt. Wir lernten die Musik des angehenden Mittelalters kennen in ihrer fernen, rätselhaften Grösse. Immer wieder hörten wir Bach; er ist der Mittelpunkt des uns zugewiesenen Bereiches. Alles Vergangene mündet in ihn, das Kommende ist im Keim enthalten. Dazwischen gab es viele Konzerte geselliger, gelöster, anmutiger Heiterkeit: Elisabethanische Musik, Couperin und Rameau, den plauderhaften Telemann, den Königsberger Kreis um Albert, schottische Lieder von Haydn usw.

»Musik vor dem Sündenfall« möchte ich sagen. Viele, denen Lautenmusik lieber ist als laute Musik, sind in dieses Paradies der lautern Musik geflüchtet.

Noch nie wurde alte Musik mit solcher Liebe, Stiltreue, Sachkunde und Selbstentäußerung gepflegt wie heutzutage. Basel bietet die günstigsten Voraussetzungen mit seiner Schola Cantorum, ihren hervorragenden Künstlern und Lehrern, mit einer Fülle

originalen Instrumente. Das Basler Kammerorchester rundet unsere Tätigkeit ab durch mustergültige Aufführungen von Oratorien und symphonischen Werken.

Die Pflege alter Musik im fortschrittsgläubigen, mit stilistischen Erwägungen wenig belasteten 19. Jahrhundert hatte etwas Gönnerhaftes. Man schleppte sie mit. Bach wurde monumentalisiert, Mozart war bedauerlicherweise allzu selten »tief« genug, Haydn wurde ein Zöpflein angehängt, das noch heute baumelt. Monstredarbietungen Brandenburgischer Konzerte mit Schnelligkeitsrekorden klingen noch in unsere Tage hinein.

Wir Spätgeborene, bescheidener geworden, gehen den Weg zur alten Musik zurück. Das Schönste und Wichtigste ist, dass es unseren ausgezeichneten Künstlern gelingt, gestützt auf exakte Forschung und mit allem stilistischen Wissen, die Werke lebendig, blutvoll und undoktrinär darzustellen. Die Gefahr des musenungeküssten Musealen und Trockensten ist gross. Die Freude und der Schwung, die aus ihrem Spiel klingen, sind beispielhaft und sollten hineinzünden in die unfrohe Glätte so mancher heutigen Interpretation.

Ich, der ich dieser fernen, uns so nah gewordenen Welt viele unvergessliche Eindrücke verdanke, habe die heilsame und läuternde Wirkung am eigenen Ohr erfahren und versuche, die Unschuld des Klanges alter Instrumente auf unserem modernen vielgeschmähten Klavier zu erwecken. Auch auf ihm ist eine stilreine, im Detail reichere Wiedergabe zum Beispiel des Bachschen Klavierwerks möglich und dringend zu wünschen. Bach darf nicht im Silberkäfig des Cembalos eingesperrt bleiben.

Segensreiche Folgen all dieser Bemühungen um alte Musik sind die Veredelung und Verfeinerung des Geschmacks heranwachsender Generationen und das Entstehen einer neuen Hausmusik. An die Stelle Chopinwalzer misshandelnder Backfische sind Legionen Blockflöte blasender Engel getreten; frühe Visionen der della Robbia und Donatello finden ihre späte Verwirklichung.

Mein Wunsch ist, dass der so löbliche Umgang mit alter Musik die Aufnahmebereitschaft für alle grosse Musik, auch des 19. Jahrhunderts, fördern möge. Man sollte nicht nur ein Bärenreiter, man sollte »in allen Sätteln gerecht« sein.

Für kommende Jahre erhoffe ich von den »Freunden alter Musik« noch viele »Freunden alter Musik«!

1967/68: Bernhard Riggenbach, Zum Generalprogramm

Vor einiger Zeit bot sich mir während eines Ferienaufenthaltes auf Mallorca Gelegenheit zum Besuch eines vom spanischen Gitarristen Segovia bestrittenen Wohltätigkeitskonzertes. Ich nahm dafür gerne die je anderthalbstündige Hin- und Rückfahrt von meinem Ferienort, teilweise »über Stock und Stein«, in Kauf. Das Konzert sollte um zehn Uhr abends beginnen und im Kreuzgang eines Klosters stattfinden, musste dann aber in die Klosterkirche verlegt werden, da die Nacht zwar sternklar, aber nicht genügend windstill war. Es begann mit fast halbstündiger Verspätung und dauerte – mit zwei ausgiebigen Pausen – bis nach Mitternacht. Vor einem zahlreichen, internationalen Publikum erklangen originale und arrangierte Werke aus dem 16. bis ins 20. Jahrhundert. Der Künstler wurde mit Beifall überschüttet und kargte nicht mit Dreingaben.

Im darauf folgenden Winter veranstalteten die »Freunde alter Musik in Basel« unter anderem ein Konzert mit Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert für Orgel und Bläser. Ich pilgerte in einer ebenfalls sternklaren, aber recht kalten Nacht auf den von hartgefrorenem Schnee bedeckten Wegen des Bruderholzes zum Margarethenkirchlein und lauschte zusammen mit einer andächtigen Zuhörerschaft den von drei Künstlern hervorragend dargebotenen Werken eines Frescobaldi und anderer, dem Laien auch dem Namen nach kaum bekannter Komponisten. Es gab weder Pausen, Applaus noch Dreingaben, und nach einer guten Stunde ging es bereits wieder heimwärts.

Äusserlich zwei grosse, ja fast schreiende Gegensätze: Dort der Zauber einer spanischen Sommernacht, ein reichlich gemischtes Publikum und ein Programm »quer durch Jahrhunderte« – hier eine nordische Winternacht, eine zwar nicht grosse, aber homogene und musikalisch interessierte Zuhörergemeinde und Musik aus einer rund hundert Jahre umfassenden Zeitepoche. Trotzdem als harmonisch verbindende Elemente das Naturerlebnis und die Würde des jeweiligen Raumes, die einen unwillkürlich in jene Zeiten zurückversetzten, wo die zu Gehör gebrachten Werke entstanden und ursprünglich erklingen waren. So ist es besonders der aus jedem stilvollen Bauwerk historischen Charakters wehende Hauch der Jahrhunderte, der uns auf beglückende Weise zu Verständnis und Genuss alter Musik hinführt. Basel und seine Umgebung verfügen über eine ganze Reihe derartiger Stätten, doch bereitet ihre Verwendung für die Veranstaltungen unserer Vereinigung vielfach erhebliche Schwierigkeiten organisatorischer und finanzieller Natur. Um so erfreulicher, dass auch das Generalprogramm 1967/68 wieder mit einem in reizvollem historischem Rahmen stattfindenden Anlass aufwarten kann, sieht es doch ein Konzert mit Chansons und Liedern des 15. und 16. Jahrhunderts im Refektorium des Kleinen Klingentals vor. Der Vorstand möchte diese Tradition nach Möglichkeit weiterführen und hofft, sie werde dazu beitragen, dass sich auch im zweiten Vierteljahrhundert des Bestehens der »Freunde alter Musik in Basel« zu den bisherigen immer wieder neue gesellen werden.

1968/69: Walter Nef, Zum Generalprogramm

Warum sind Sie Mitglied unseres Vereins? Warum besuchen Sie unsere Konzerte? Ich kann es nicht wissen, aber ich kann Ihnen sagen, was mir an unsern Konzerten besonders gefällt.

Wir hören Kunstwerke aus vergangenen Zeiten, und diese Kunstwerke werden uns so dargeboten, wie sie (vermutlich) einst geklungen haben. Unsere Musiker nehmen es genau mit dem Aufführungsstil: den Instrumenten, den Verzierungen, dem Generalbass und allem andern, was ausserdem dazu gehört. Warum tun sie das? Ich glaube, sie tun es nicht so sehr um des Historischen willen, nicht, weil ein Musikwerk irgendwann einmal so aufgeführt worden ist. Hinter ihrem Tun steht vielmehr die Überzeugung, dass die ursprüngliche Aufführungsweise wesentlich ist für das Kunstwerk, dass nur das ursprüngliche Klangbild ihm ganz nahekommen kann.

Doch das Künstlerische lässt sich vom Historischen nicht trennen. Wenn heute ein Kunstwerk entsteht, wird es in die Zukunft hineinwirken, als Kunstwerk und auch als ein Stück unserer Zeit. Kunstwerke sind zugleich überzeitlich und zeitverbunden. Die Bemühung um die ursprüngliche Aufführungsweise will nicht nur das Künstle-

rische, sondern auch das Zeitgebundene – man mag es als Zeitstil bezeichnen – hörbar machen. Der Zeitstil gibt dem Kunstwerk eine besondere Farbe.

Es kommt aber noch etwas Weiteres hinzu. Wenn wir alte Musik hören, leuchtet aus der Vergangenheit etwas Unvergängliches in unsere Zeit herein. Man wird es vielleicht Schönheit nennen. Was immer man unter Schönheit versteht, das Schöne ist für mich undenkbar ohne das Wahre und das Echte. Das Bemühen um die ursprüngliche Aufführungsweise ist auch ein Bemühen um Wahrheit und Echtheit. Die Kunstwerke sollen rein bleiben, sie sollen nicht durch fremde Zutaten verändert werden.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass damit alles geleistet sei. Es würde das Entscheidende fehlen: die Persönlichkeit des ausführenden Künstlers. Die alte Musik ist uns nicht gegeben, sie muss wiedergegeben, sie muss im jedem Konzert neu gegeben werden. Menschen unserer Zeit müssen in Kunstwerke der Vergangenheit eindringen. Sie können sie nur bewahren, indem sie auch Eigenes in sie hineinbringen. Dieser Zwang ist eine dauernde Aufgabe: es gibt keine Lösung »ein für alle Mal«, er macht unsere Konzerte spannend, gegenwartsnah und lebendig.

Mögen Sie alte Musik in ähnlicher oder in anderer Weise aufnehmen: ich wünsche Ihnen (und mir), dass wir auch im kommenden Winter wieder viele spannende und beglückende Konzerte erleben dürfen.

1969/70: *Felix H. Thomann, Zum Generalprogramm*

Im Sommersemester 1955 besuchte ich als frischgebackener Student der Jurisprudenz die Vorlesung des damaligen Basler Ordinarius für Musikgeschichte, Jacques Handschin, über Johann Sebastian Bach. In der letzten Vorlesungsstunde – es war meiner Erinnerung nach seine letzte Vorlesung überhaupt – legte Handschin den ersten Satz der Kantate »Jauchzet Gott in allen Landen« mit Elisabeth Schwarzkopf als Solistin auf und bemerkte nach dem Verklingen der letzten Töne mit einem maliziösen Lächeln, die heutigen Interpreten sollten sich vielleicht wieder vermehrt bewusst werden, dass zu Bachs Zeiten merklich tiefer und in vielen Fällen auch langsamer gesungen und gespielt worden sei als in unserem hektischen Zeitalter. An diese, wie Handschin selber sagte, »ketzerische« Bemerkung erinnerte ich mich, als mir zugetragen wurde, eine den »Freunden alter Musik« nahestehende Persönlichkeit habe anlässlich des kürzlichen Jubiläums unseres Vereins dessen Tätigkeit mit »25 Jahre zu tief und zu langsam« charakterisiert. Wäre diese Äusserung ernst gemeint gewesen, so müssten wir uns energisch dagegen verwahren; wenn wir aber bedenken, dass der Ausspruch der gutmütigen Spottlust eines Basler Musikers entsprungen ist, der sich an diesem »zu tief und langsam« regelmässig aktiv beteiligt und keineswegs das Aktuelle zum Massstab aller Dinge erhebt, so dürfen wir die in seinen Worten liegende Wertung in einen wertneutralen Vergleich »tiefer und langsamer« umdeuten und dahinter einen tieferen Sinn suchen:

Die Instrumente der Interpreten unserer Konzerte sind normalerweise *tiefer* gestimmt als diejenigen ihrer Kollegen in anderen Veranstaltungen. Grund dafür ist nicht nur das rein historische Bestreben, dem Hörer die Werke in der »Originalstimung« darzubieten; vielmehr soll ihm auch die sinnliche Erfahrung einer durch die tiefere Intonation veränderten Klangfarbe vermittelt werden.

Wenn ausserdem unsere Musiker oft *langsamer* spielen als andere Interpreten derselben Werke, so liegt dies daran, dass sie sich um stilgetreue Phrasierung, Akzentuierung und Ornamentik bemühen, dass sie also die innere Lebendigkeit der Werke über die äussere Brillanz stellen. Sie können sich dabei auf keinen Geringeren als Albert Schweitzer stützen; er hat über das Tempo in den Bachschen Klavierwerken ein Wort geschrieben, das wohl über den engeren Zusammenhang hinaus Gültigkeit beanspruchen kann: »Je besser jemand Bach spielt, desto langsamer darf er ... es nehmen.«

Der Musikfreund, welcher am modernen Konzertbetrieb teilnimmt, wird die Veranstaltungen der »Freunde alter Musik« als Oasen der Ruhe und der Einkehr schätzen, zumal wenn sie, wie in der kommenden Saison das erste und das dritte Konzert, in einem historischen örtlichen Rahmen stattfinden. So nehmen unsere Konzerte als Gegenpole zu den Darbietungen des aufrüttelnden Schaffens unserer Tage im Basler Musikleben einen zwar nicht spektakulären, aber doch wichtigen Platz ein. »Alte« und »neue« Musik sind allerdings in unserer Stadt nicht unversöhnliche Gegner, sondern einander gegenseitig anspornende Partner; dies zeigt sich darin, dass viele Besucher unserer Konzerte auch in den Veranstaltungen mit neuen und neuesten Werken anzutreffen sind – und umgekehrt. Lebendige Auseinandersetzung an Stelle unfruchtbarer Intoleranz – ich hoffe, dass sich diese Einstellung unseres Basler Konzertpublikums auch in der kommenden Saison erhalten und vertiefen wird!

1970/71: *Adolf Seebass, Zum Generalprogramm*

Unser Programm umspannt beinahe drei Jahrhunderte, da es von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Zeit Beethovens reicht, eines Namens, der im Beethovenjahr in der Folge der Darbietungen nicht fehlen durfte. »Alte Musik«, gewiss: aber welche Gegensätze und Wandlungen, welche Fülle nationaler Charaktere schliesst, wie viele der früheren, auch dieses Programm ein! Auch wer nicht alle seine Namen gleich hoch schätzt, oder vielleicht für diesen und jenen kein »Aufnahmegerät« hat, wird dank der Vielseitigkeit sicher auf seine Rechnung kommen und darüber hinaus sich von Vielem ansprechen lassen.

Das Erlebnis der Verschiedenheit zwischen dem strengschönen Stile des »Palestrina der Engländer«, Byrd, und der Klangfülle der Zeit um Beethoven, das unser Programm mit vielen Zwischenstufen bietet, mag uns zur Aufgabe machen, dass wir, den langen Weg zwischen diesen beiden Polen nachfühlend, auch für die Musik unserer Tage die rechte Aufnahmebereitschaft zu erlangen suchen.

Ein »Freund alter Musik« ist man nicht nur, wenn man sie von sich aus liebt und ausübt, da Freundschaft ja immer auf Gegenseitigkeit beruht. So bietet uns die »alte Musik« auch ihrerseits ihre Freundschaft an, und für die Basler Freunde tut sie dies in der vorzüglichen, stilgerechten Ausführung unserer vortragenden Künstler. Sie darf, ähnlich wie der Sinndichter der Barockzeit, Logau, von der Literatur her sich einmal an seine Leser wandte, uns fragen:

»Hörer, wie gefall' ich Dir?
Hörer, wie gefällst Du mir?«

Ihr geistiger Anspruch an uns ist nicht hoch genug einzuschätzen. Es mag viel zu denken geben, dass der grosse Mozartforscher Einstein einen »alten« Tonsetzer, nämlich Heinrich Schütz, als »den geistigsten Musiker, den wir kennen«, bezeichnete. Auch Goethe empfand Gabe und Anspruch dieser – damals für ihn schon »alten« – Musik, als er einem thüringischen Organisten, dessen Spiel ihn beeindruckt hatte, 1818 auf einen Band Bach-Choräle ein Widmungsgedicht schrieb, dessen letzte Verse lauten:

»Denn die Nähe reiner Geister
geistigt aufgeschlossnen Sinn.«

1971/72: Jean Druey, *Zum Generalprogramm*

Verehrte Freunde alter Musik,

Als zurücktretender Präsident der FAMB bin ich aufgefordert worden, für das neue Generalprogramm einige einführende Worte zu schreiben. Diesem Wunsch komme ich gerne nach. Es sei mir ein kurzer persönlicher Rückblick gestattet. Mit einem Geständnis muss ich beginnen: Selbst die Querflöte blasend, als ich in den Dreissigerjahren nach Basel kam (und zwar die moderne Böhmflöte), konnte ich zunächst der Basler Art, das Blockflötenspiel zu zelebrieren, nicht viel abgewinnen. Die alte Scherzfrage, was falscher sei als eine Flöte (nämlich zwei Flöten), schien mir für das perfektionierte moderne Instrument nicht mehr am Platze. Um so lieber aber zitierte ich jenes böse Wort eines Engländers (um 1775) als charakteristische Aussage nicht für die Travers-, sondern für die Blockflöte, dass sie sich nämlich einer gewissen Vorliebe unter den Herren – in Basel auch vielen Damen – erfreue, deren Ohren nicht fein genug sind, um zu merken, dass sie niemals richtig in Stimmung ist. Mein Geständnis geht so weit, dass ich einige Vorbehalte gegenüber den Bestrebungen der FAMB überhaupt bei deren Gründung – 1942 – heute freimütig zugebe. Ich erinnere mich, wie es mir einmal Spass machte, beim Lesen alter Weiser auf folgenden Ausspruch des Gründers der stoischen Schule (Zenon, um 300 v.Chr.) zu stossen: »Wir wollen hingehen, damit wir erfahren, was für harmonische Klänge und Stimmen Därme und Saiten und Hölzer und Knochen von sich geben, wenn sie an Geist und Zahl und Ordnung Anteil gewinnen.«

Bald aber hat mich die Kunst des Cembalospieles, wie sie in Basel geboten wurde, fasziniert. Als ich hörte, dass man in einer grösseren Stadt, ostwärts von Basel gelegen, an einem Bach-Fest den Cembalopart im Orchester auf einem Reissnagelklavier (d. h. mit Reissnägeln auf den Hammerfilzen) wiedergab, war ich vollends für die Basler Kultur der alten Musik eingenommen.

Als Freund alter Musik habe ich mich dann eine Zeitlang, wie gewiss andere auch, mit jenen Worten aus Platons Staat solidarisiert: »Eine neue Art von Musik einzuführen muss man sich hüten; denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne dass die wichtigsten Gesetze des Staates miterschüttert werden.« Solidarisch gegen die neue Musik: das ist nicht der Leitgedanke der FAMB; dass es eine Fehlhaltung wäre, das lehrt gerade die Beschäftigung mit der alten Musik.

Alte Musik ist nicht in sich geschlossen, statisch, nicht ein Stil *sui generis*, wie sie gelegentlich simplifizierend abgeurteilt wird. Und wer gar meint, der Staub von alten

Bibliotheken hafte an ihr und sei vom intellektuellen Odem des Musikwissenschaftlers nicht wegzublasen, der irrt vollends.

Aus einer musikgeschichtlichen Studie erinnere ich mich an den Titel »Von Monteverdi bis Louis Armstrong« mit dem Untertitel: von Apollo bis Dionysos. Als ob erst die Jazzklänge von heute den wahren Rausch der Musik vermitteln könnten!

Während der 18 Jahre gemeinsamen Wirkens im Vorstände der FAMB war es mir vergönnt, den unerschöpflichen Reichtum der alten Musik kennenzulernen. In jeder Zeitepoche wirkten sowohl apollinische als dionysische Elemente, wie bei aller echten Musik, als Schöpferkräfte. Wo ist der Hörer, der nicht bei der Reichhaltigkeit der Programme einmal von dem, was Zenon »Geist und Ordnung« nannte, fasziniert wurde, ein andermal sich an urwüchsigen musikalischen Temperamenten berauschen konnte?

Die Stilgesetze haben sich durch die Jahrhunderte hin geändert. Die Gesetze des Staates taten es auch. Ob die Ansicht Platos von Ursache und Wirkung solchen Wandels zu Recht bestehe oder nicht: die Idee der FAMB bei der Gründung, nämlich in den geschichtlichen Quellen zu schöpfen und ein lebendiges Bild zu vermitteln von diesem Wandel, der die heutige Musik vorbereitete, verdient hohe Anerkennung. Was aus dieser Zielsetzung heraus geleistet wurde, fand weit über Basel hinaus hohe Beachtung.

Mit meinem persönlichen Dank, besonders an den künstlerischen Leiter der vergangenen 28 Jahre, Dr. h.c. August Wenzinger, und an die Konzertgruppe der Schola Cantorum sage ich meine besten Wünsche für die weitere Entfaltung der FAMB unter zum Teil neuen gestaltenden Kräften. Und Sie, verehrte Freunde alter Musik, mögen mit dem neuen Programm einem genussreichen Konzertwinter entgegensehen.

1972/73: *Felix H. Thomann, Zum Generalprogramm*

Jahr für Jahr fliegen Ihnen – nebst den Hinweisen auf die einzelnen Konzerte – zwei etwas umfangreichere Drucksachen unseres Vereins ins Haus: Der Jahresbericht über das vergangene und das Generalprogramm für das kommende Vereinsjahr. Die Annahme liegt nicht fern, dass Sie sich in erster Linie für das Generalprogramm interessieren und den Jahresbericht entweder ungelesen zur Seite legen oder doch höchstens nochmals die Konzertprogramme der vergangenen Saison überfliegen. Den Zahlenteil registrieren wohl die meisten unter Ihnen nur (mit Stirnrunzeln), wenn die Mitgliederbeiträge erhöht worden sind. Aus diesem Grunde sei es dem scheidenden Kassier gestattet, die Begleitworte zum Generalprogramm für einmal einem ganz und gar unmusischen Thema, den nüchternen Zahlen, zu widmen.

Wenn in den letzten Jahren der Vorstand der FAMB zu seiner Frühsommer-Sitzung zusammentrat, um über das Generalprogramm für die nächste Saison zu beraten, fiel dem Kassier immer die Rolle des unangenehmen Mahners zu: Er zog eine auf den neuesten Stand gebrachte Vermögensrechnung hervor und wies darauf hin, dass das Vereinsvermögen erneut – im Durchschnitt der Jahre 1967/68 bis 1970/71 um rund Fr. 3000.– – abgenommen habe. Diesem »Ceterum censeo« folgte jeweils die Kleinarbeit, nämlich das Durchkämmen des Budgets auf Einsparungsmöglichkeiten. Trotz diesem gemeinsamen, meist erfolgreichen Bemühen gelang es nie, ein Defizit in der Jahresrechnung zu vermeiden, sondern nur, den Fehlbetrag zu verringern, und als am Ende der Saison 1970/71 das Vereinsvermögen trotz Erhöhung der Mitgliederbeiträge

auf etwas weniger als Fr. 3 500.– zusammengeschmolzen war, musste der Vorstand handeln: Er ersuchte schweren Herzens den Staatlichen Lotteriefonds und die Max-Geldner-Stiftung um Beiträge.

Dem nächsten Jahresbericht werden Sie entnehmen können, dass das Ergebnis der erwähnten »Finanzaktion« unseren Verein für die nächste Zeit der dringendsten Sorgen enthebt; doch wäre es falsch, zu glauben, die FAMB könnten in den kommenden Jahren mit der grossen Kelle anrichten: Die Bemühungen des Vorstandes, die Unkosten zu reduzieren, vermögen die Folgen der auf allen Gebieten fortschreitenden Teuerung lediglich zu mildern. Dabei müssen wir uns bewusst sein, dass unsere Jahresrechnungen noch bedeutend prekärer aussähen, wenn nicht die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis einen wesentlichen Teil unserer Programme zu Honoraransätzen bestritte, die (um zum letzten Mal einen hässlichen kommerziellen Ausdruck zu verwenden) wesentlich unter ihrem »Marktwert« liegen. Für diese Opferbereitschaft, ohne welche unser Verein in der bisherigen Form schon lange nicht mehr existieren könnte, gebührt der Konzertgruppe unser aller Dank. Danken möchte ich aber auch allen Vorstandsmitgliedern für die jahrelange gute Zusammenarbeit und insbesondere für das Verständnis, das sie den oft lästigen Anliegen des Kassiers stets entgegenbrachten. Und endlich danke ich Ihnen, liebe Mitglieder, zum voraus, wenn Sie sich die Saison-Vorfreude durch diese etwas aus dem üblichen Rahmen fallenden Einleitungsworte nicht vergällen lassen und den FAMB auch in Zukunft die Treue halten, selbst wenn in Zukunft die Mitgliederbeiträge etwas häufiger angepasst werden sollten als bisher.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen eine anregende Konzertsaison – das Generalprogramm spricht ja für sich selbst – und rufe den FAMB ein herzliches »ad multos annos« zu.

1973/74: *Wulf Arlt, Zum Generalprogramm*

Liebe Mitglieder,

Die Aufführung alter Musik auf historischen Instrumenten als ein besonderer Bereich im Musikleben unserer Tage ist heute so selbstverständlich geworden und Freunden alter Musik so vertraut, dass sie weder der Rechtfertigung noch der Erklärung bedarf. Aber Selbstverständlichkeit und Vertrautheit sind gerade hier nicht nur ein Gewinn. Denn allzuleicht lassen sie den ausübenden Künstler und damit den Zuhörer vergessen, dass das Besondere im Bereich alter Musik im »Entdecken« liegt. Und zwar nicht nur bei der Begegnung mit unbekannter Musik und unbekanntem Instrumenten, sondern vor allem in einem tieferen Sinn.

Jean Jacques Rousseau hat vor fast zweihundert Jahren das zur Sprache gebracht, worin der Reiz aber auch die Probleme der Wiederbelebung alter Musik liegen. Anlass dazu gab ihm die Übertragung antiker griechischer Musikfragmente und deren Interpretation in der Pariser *Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*, vor allem aber die Tatsache, dass man sich aufgrund jener Aufführungen ein Urteil über die Musik gebildet hatte. Natürlich könne man die griechische Musik »entziffern«, meinte er, also die Töne bestimmen, die durch die einzelnen Zeichen gemeint wären, und zwar nicht schlechter als die Griechen selber, aber dieses »Entziffern« käme noch lange keinem »Lesen« gleich. Denn dazu müsse man wissen, wie jene Musik phrasiert, akzentuiert,

gehört und verstanden wurde, und das sei niemandem möglich und werde es auch nie sein.

Was Rousseau feststellte, gilt letztlich für jede Interpretation eines Textes der Vergangenheit; doch fällt es bei der Musik besonders ins Gewicht. Denn in deren Wesen liegt es, dass der Anteil des Aufschreibbaren bei ihr weit geringer ist als bei der Sprache. Entsprechend kommt dem lebendigen Nachvollzug des Gemeinten und damit der klanglichen Realisierung durch den Interpreten grössere Bedeutung zu. Darin ist eine Motette Dufays nicht von einer Sonate Mozarts, eine Gambensonate Bachs nicht von Dvoraks Violinkonzert unterschieden. Je älter aber die Musik ist, je mehr ist zu entdecken, wenn man sie aus all dem interpretiert, was man von der Zeit und den Umständen ihrer Entstehung weiss: auf historischen Instrumenten, in alten Stimmungen, mit alten Fingersätzen, Phrasierungen, Akzentuierungen und so fort. Nur gibt es dann zwar Aufführungen alter Musik, die historisch konsequenter, und solche, die weniger konsequent sind, nie aber die allein richtige Aufführung. Und weil jeder Interpret immer wieder aufs neue ans Entdecken gehen muss, solange er in diesem Sinne alte Musik treibt, kommt es für alle, Ausübende wie Zuhörer, zu immer neuen künstlerischen Erlebnissen.

Dabei könnte man geradezu das Paradoxon formulieren: je konsequenter künstlerische Verantwortung geschichtliches Wissen aufgreift, je aktueller wird die Praxis historischer Musik. Denn je mehr sie sich der Geschichte öffnet, desto stärker muss sie ihre Bindung an die unmittelbare Vergangenheit preisgeben und damit offen werden – auch für die Eigenheit ihrer Gegenwart. Konkret: je mehr wir die Eigenart etwa des 17. und 18. Jahrhunderts entdecken und uns ihr öffnen, je weniger wir die Musik des Barock und der sogenannten »Klassik« aus den Vorstellungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts interpretieren, die unser Empfinden für Schönheit geprägt haben, desto offener werden wir für Entdeckungen auch in der neuesten Musik. Und wenn die Zeichen nicht trügen, ist gerade hinsichtlich der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts heute einiges in Bewegung geraten, beginnt man am scheinbar Vertrauten ganz neue Seiten zu entdecken, weil man in neuer Weise ernst nimmt, was uns die Geschichte lehrt.

Die Freunde alter Musik in Basel sind eng mit der Schola Cantorum Basiliensis verbunden, die ihrer Bestimmung gemäss eine Stätte der Begegnung all derer sein soll, die sich in diesem Sinne der Praxis alter Musik zuwenden. Nun birgt aber Überzeugung stets die Gefahr, zum Dogma zu erstarren. Nicht zuletzt deswegen soll die Reihe der Konzerte alter Musik auch in diesem Jahr eine Vielfalt möglicher Begegnungen mit der Musik vom Mittelalter bis ins frühe 19. Jahrhundert vermitteln. Dem entspricht es, dass neben die traditionellen Konzerte erstmals »Podiumskonzerte« treten, die in neuem Rahmen und mit der Möglichkeit zu neuen Formen Aspekte alter Musik zur Diskussion stellen.

1974/75: *Klaus Linder, Zum Generalprogramm*

Liebe Freunde der alten Musik,

Die Konzerte, die unsere Vereinigung veranstaltet, unterscheiden sich hauptsächlich in zwei Punkten von denjenigen der meisten Konzertgesellschaften unserer Stadt. Es

werden vor allem Werke aufgeführt, die dem Zuhörer nicht schon bekannt oder gar geläufig sind. Zudem werden diese Werke, selbst wenn sie von bekannten Meistern des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts stammen, in einer Weise dargeboten, welche weit vom heutigen Interpretationsstil, der im wesentlichen vom späten 19. Jahrhundert geprägt ist, abweicht.

Ich halte mich nicht für kompetent genug, beurteilen zu können, ob die »historische« Wiedergabe älterer Musik, abgesehen vom Klangbild, das durch die Verwendung der richtigen Instrumente entsteht, und abgesehen von möglichst getreuer Anwendung der uns überlieferten Stilmerkmale in Agogik, Temponahme, Improvisation und Dynamik, wirklich im Sinn und Geist und in der Wirkung auf den Zuhörer authentisch ist. Ich habe die grössten Zweifel, ob sie es in der Wirkung überhaupt sein kann, weil der heutige Hörer die Möglichkeit, authentisch zu hören, gar nicht mitbringt. Wir haben heute ein ganz anderes Verhältnis mit ganz anderen Massstäben, nicht nur zur Geschwindigkeit und zur Lautstärke, sondern wir leben in einer Zeit, die auch auf dem Gebiet der Empfindungen und Emotionen wie Freude, Trauer, Schmerz und Begeisterung sich ganz anders ausdrückt und anders reagiert.

Trotz meiner an dieser Stelle vielleicht unangebracht erscheinenden Skepsis halte ich es für richtig und wichtig, dass wir versuchen, von den uns gegebenen äusseren Möglichkeiten aus so weit wie immer möglich auch ins Innere, in den entsprechenden Geist und in die entsprechenden Empfindungen vorzudringen und diese zu realisieren.

Die heute geläufige Interpretationsweise klassischer und auch romantischer Musik ist, bei allem Respekt vor ihrer oft atemraubenden Makellosigkeit, doch recht phantasielos. Es sind Normen entstanden, welche starr und eng und in vielen Fällen nicht werkgerecht sind. Das Violinkonzert von Beethoven zum Beispiel, oder das Klavierkonzert von Schumann erklingen in der ganzen Welt, von einigen hervorragenden Spezialisten gespielt, sozusagen haargenau gleich. Auch auf den zahlreichen »einwandfreien« Platteneinspielungen dieser Werke ist der Spielraum der musikalischen Interpretation nur noch eng und schmal; die Unterscheidungen und Qualifikationen der Platten beziehen sich oft auf recht äusserliche, von der eigentlichen Musik unabhängige Merkmale. Die Frage, ob diese Interpretationen den Vorstellungen des Komponisten entsprechen, ist dabei beinahe belanglos. Wehe dem Künstler, der es wagen würde, aus diesen Normen und Fesseln auszubrechen; seine Karriere wäre beim heutigen internationalen Konzertbetrieb sofort dahin.

Diesem Abnützungsverfahren, um nicht zu sagen diesen Misshandlungen, entgegenzutreten, haben sich die Freunde alter Musik in Basel zur Aufgabe gemacht, wobei es sich zeigt, dass auch die »historische« Interpretation einem ständigen Wandel unterliegt. Diesen Wandel zu bejahen und durch ihn immer wieder neue Gesichtspunkte zu gewinnen, halte ich für wichtig, da sonst auch hier eine Erstarrung und ein doktrinäres Musizieren entstehen müsste, was gerade den eigentlichen Aufgaben der FAMB zuwiderlaufen würde.

Das diesjährige Generalprogramm mit Kostbarkeiten aus verschiedensten Epochen lässt erneut erkennen, wieviele musikalische Schätze vorhanden sind, die im schmalen gängigen Konzertrepertoire keinen Platz finden und die nur auf Grund des Versuches einer stil- und werkgerechten Wiedergabe zu neuem Leben erweckt werden können. Auch werden wir wieder mit Staunen entdecken, dass wahrhafte Meisterwerke auch

von Komponisten geschaffen wurden, die wir mit der gönnerhaften Klassifizierung »Kleinmeister« längst ad acta gelegt zu haben meinen. Ein winziger Teil der unglaublichen Vielfalt der musikalischen Vergangenheit spiegelt sich in diesen Programmen, wie dies auch in den Programmen der früheren Jahre der Fall war.

1975/76: *Hans Oesch, Zum Generalprogramm*

Freunde alter Musik traten gleich auf den Plan, als die Musikhistoriker entdeckten, dass es schon vor Johann Sebastian Bach Musik gegeben hatte, die als lebendiges Zeugnis vergangener Musikkulturen verstehen zu lernen sich lohne. Den Freunden dieser gehobenen Schätze genügte es indes nicht, dass nur studiert und ediert, gewissermassen von einem Sarg in einen andern umgebettet wurde; sie waren überzeugt, dass diese alte Musik aufführbar sei und Teil unseres Musiklebens werden müsse. Der nachexpressionistischen Generation erschienen diese neu erlebten klingenden Zeugen einer grossen Vergangenheit gar wertvoller als die Werke der in Agonie liegenden spätromantischen Tradition. Da hatte man es mit einer bekenntnisfreien Funktionskunst zu tun, die anders organisiert ist als die damals verpönte des 19. Jahrhunderts, einer Kunst, die ungebrochen lebendig erschien, so lebendig, dass sie denn auch bald den Historismus der Philologen und Antiquare zu überwinden vermochte und einen Siegeszug antrat, der bis zum heutigen Tag fort dauert.

Als die Stunde der alten Musik geschlagen hatte, lag das Programm ihrer Wegbereiter auf der Hand. Heute, da das einst unbekannte musikalische Terrain materiell weitgehend erschlossen und die Begeisterung der Schatzgräber verebbt ist, scheint man sich da und dort zu fragen, was den Freunden alter Musik denn überhaupt noch zu tun übrig bleibt. Man ist sich bewusst, dass es sinnlos ist, ästhetische Konserven zu produzieren, dass es nicht angeht, die ehemalige echte Begeisterung zur Mode oder gar zur künstlerischen Weltanschauung werden zu lassen, und dass es auch nicht darum gehen kann, sich durch den Einsatz für alte Musik ein Alibi zu verschaffen, sich nicht mit den künstlerischen Problemen der Gegenwart auseinandersetzen zu müssen.

Mir scheint, in einem wesentlichen Punkte hätte sich seit den Pionier-Tagen von damals nichts geändert. Heute wie damals lässt sich der Zugang zu alter Musik, diese geistige Horizonterweiterung, nur in lebendiger Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis, nur im Zusammengehen von Musikologen und Künstlern bewerkstelligen. Freilich, die Wissenschaft und die Künstler – sie haben sich beide beträchtlich verändert. Geblieben aber ist das weite und noch keineswegs explorierte Feld, auf dem sich Wissenschaft und Praxis begegnen, wo jede der beiden Disziplinen ihr Selbstverständnis auf dem Stand der Gegenwart zu formulieren hat.

Basel besitzt optimale Möglichkeiten für eine auf die Praxis bezogene Musikwissenschaft beziehungsweise eine wissenschaftlich orientierte musikalische Praxis. Man ist sich dieser Tatsache sowohl an der Schola Cantorum Basiliensis als auch an der Universität bewusst. Die »Freunde alter Musik in Basel« stehen diesen beiden Institutionen vermittelnd zur Seite: den Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis zu fördern und die Bereitschaft zum schöpferischen Experiment zu wahren, ist ihre eigentliche Funktion, ist ihre vornehme Pflicht.

Liebe Freunde der alten Musik,

Wieder empfinden wir Freude und Dank, wenn wir die Ankündigung eines neuen Generalprogramms lesen. Dabei sind Freude und Dank etwas, was man nicht so von einander trennen kann, als danke man für das, was man bisher empfing, auch denen, die es vermittelten, und freue sich auf das, was man wieder erwartet. Das wäre zu vordergründig und damit würden diese Worte schnell zu inhaltlosen Hülsen.

Dank, Freude: das meint etwas sehr Persönliches und verlangt von uns, dass wir über den Sinn dieser Worte nachdenken, dass wir uns danach fragen, was uns die Konzerte der Freunde der alten Musik bedeuten, und was der Sinn unserer Freude an ihnen ist.

Es ist sicher so, dass jeder von uns seinen eigenen Zugang zu ihren Schätzen hat. Er wird anders bei dem sein, der in der Musikgeschichte geschult ist, der sein Interesse begründen und seiner Freude am Schönen dieser Musik begrifflich klaren Ausdruck verleihen kann; er wird wieder anders bei dem sein, der vielleicht manchen Namen zum ersten Mal hört, manchen Begriff – wie *ars subtilior* – nicht so schnell in seine Zusammenhänge einordnen kann. Er wird lauschen, bewegt sein und kann dann sagen: das spricht mich an; es macht mich froh, es zu hören, das finde ich schön. Wahrscheinlich ist bei jedem von uns beides da, nur sind die Gewichte verschieden verteilt. Doch immer wieder läuft es auf die menschliche Freude hinaus, die zu einem vollen Leben gehört und die zuletzt Freude am Menschlichen ist. Das scheint mir dem Erleben eines Archäologen vergleichbar, der Zeugnisse längst vergangener Zeiten, und seien es oft nur Scherben, in seinen Händen hält. Er ist geschult, kann ihre Zeit bestimmen, weiss, wie die Formen sich entwickelt haben; er freut sich auch an diesen Formen, denn könnte er das nicht, hätte er sich auf diese Arbeit nicht eingelassen. Aber dahinter steht mehr, etwas unmittelbar Erregendes, etwas Menschliches. Es ist das Zeugnis menschlichen Lebens und Wollens, mit dem ich hier umgehe, das über weite Räume hinweg zu mir redet. Es regt meine Phantasie an, dass ich nicht nur mich und mein Heute kenne, sondern etwas von der Fülle des Lebens erahne.

Vergleiche sind immer unzureichend. Aber ich meine doch, dass sich – wenngleich in sehr verstärktem Masse – Ähnliches für mich beim Hören der Alten Musik ereignet. Im Schönen wie in dem, was mir zunächst befremdlich klingt, ergreift mich das Persönliche des menschlichen Lebens, das seinen Ort in der Geschichte des Denkens, der Kunst, des Lebendigen hat. Es ist ein Leben, das in seiner Zeit verwurzelt, neuen Ausdruck suchend vorwärts weist; es ist ein Leben, in das ich irgendwie mit hineingenommen bin.

Das scheint mir wichtig in einer Zeit, von der man fürchten möchte, sie kenne nur noch das Heute und die eigene Erfüllung, und die die Gefahr nicht sieht, darüber anonym und unmenschlich zu werden, mit dem Verzicht auf die Verbindung zur Vergangenheit auch die Hoffnung für eine Zukunft zu verlieren.

In solcher Bedrohung kann man sich durch manches helfen lassen, auch gerade durch die Musik der Alten; der Männer, deren Namen in ihrem Jahrhundert einen grossen Klang hatten, aber deren Wirkung nicht mit ihrem Jahrhundert verging. Sie blicken rückwärts auf die, denen sie verpflichtet sind, und suchen zugleich auf neuen

Wegen ihr Eigenes in ihrer Zeit. Sie weisen damit in eine Zukunft, die sie selbst nicht kennen. So helfen sie mit, das befreiende Gefühl des Zusammenhangs des Lebens zu vermitteln.

Wenn ich das Gesamtprogramm recht verstehe, will es auch wieder etwas von diesem Strom und dem organischen Ineinander von Form und Inhalt deutlich machen.

Ein anderes noch: man fragt manchmal, ob es möglich sei, Musik so ferner Vergangenheit zeitgerecht zu interpretieren. Ich weiss es nicht; ich weiss aber auch nicht, ob das schon das Wesentliche ist. Es geht, glaube ich, um dies Humanum: Empfangenes in Gehorsam und Treue anzunehmen, es sich in Ehrerbietung zu eigen zu machen und in Freiheit für sich so zu interpretieren, dass es helfen und bereichern kann.

1977/78: *Frank Hieronymus, Zum Generalprogramm*

Wenn dieses Jahr kein Musiker, sondern ein langjähriges passives Mitglied, Sie, liebe Freunde der Alten Musik, zur neuen Konzertsaison begrüsst, so folgt der Schreibende hiermit einem persönlichen Wunsch des vor einem Jahr zurückgetretenen Präsidenten der FAMB.

Meine erste Begegnung mit »alter« Musik wurde mir nicht durch die FAMB zuteil, sondern anderweitig und ohne mein spezielles Zutun. Den Anlass dazu gaben Literatur und Schauspiel, als 1946 für die griechische Aufführung der »Vögel« des Aristophanes im römischen Theater in Augst durch Studenten Verstärkung für den Chor gesucht wurde. Als besonderes Geheimnis tönnten uns da, neben den einfacheren Chormelodien, die wir selber einzuüben hatten, die einstimmigen Oboengesänge entgegen, mit denen ein der Musik eng verbundener Philologe – in moderner Adaption unserer sehr fragmentarischen Kenntnisse antiker Musik – das heitere Spiel begleiten liess.

Mit der FAMB kam ich erst einige Jahre später in Berührung, schon durch die Programme des Basler Kammerorchesters vorbereitet, in denen Altes und Neuestes in gegenseitiger Ergänzung zu weitersuchender Neugier anregte, bei der Beschäftigung mit der alten Kunst. Inzwischen bin ich durch meinen Beruf mit zahlreichen Büchern aus der Zeit der Musik, die die Freunde alter Musik in ihren Konzerten kennenzulernen wünschen, in eine damals nicht voraussehende engste Berührung gekommen. So möge es dem musikalischen Laien gestattet sein, von den beiden in diesen vertretenen Schwesterkünsten der Musica, der abbildenden Pictura, die, nach Gregors des Grossen (von Sebastian Brant wiederaufgenommenen) Worten, den Laien die fehlende Lesekunst ersetzt, und der Dichtung ausgehend, Sie mit ein paar Worten einzuladen, in den kommenden Konzerten den Entdeckungen der Interpreten zu eigenen Entdeckungen zu folgen.

Im ersten Konzert ertönt Musik aus deutschen Liederbüchern der Zeit um 1500, u. a. aus dem Liederbuch, das sich der humanistische Nürnberger Arzt und Handschriftensammler Hartmann Schedel, zugleich der Verfasser des reichstillustrierten gedruckten Buches des 15. Jahrhunderts, im Laufe der Jahre zusammengestellt hat. In den Büchern der Zeit, nach 1500 in Basel von Urs Graf, den Brüdern Holbein und anderen illustriert, treffen wir die Instrumente dieser Jahre wieder, getreu der Verwendung in der Praxis und den Aussagen der Literatur abgebildet – so bei Sebastian Virdung, der seine *Musica getutscht* mit den erläuternden Abbildungen 1511 in Basel

hat drucken lassen, aber auch vermehrt um Abwandlungen legendärer wie ornamentaler Form, von der seltenen Doppelflöte und dem einsam das unheimlich klingende Platerspiel blasenden Satyr bis zu Engelsorchestern und -chören. Aus den gleichen Jahren sind uns von Sebastian Brant, dem Dichter des Narrenschiffs, an dessen Illustration wie zuvor an der Chronik Schedels der junge Dürer mitgearbeitet hat, und in dem wir auch musizierende Narren finden, seine deutschen Übersetzungen zweier Mariensequenzen auf Flugblättern, die er der Schutzherrin seiner Heimatstadt Strassburg und seiner Wahlheimat Basel gestiftet haben dürfte, mit den Melodien erhalten.

Auch zu den Klagegesängen des 2. Konzerts im neuen dramatischen Stil lässt sich von den Basler Drucken aus eine Brücke schlagen. In einem hier noch 1521, also schon während der Reformationsjahre gedruckten grossen Graduale erscheint in der schönsten, auf dem Titelblatt dieses Programms wiedergegebenen Initiale Orpheus, der Patron der Musik aus der heidnischen Antike, schon in der Kunst des frühen Christentums dem guten Hirten Christus zur Seite gestellt, den Hans Holbein im dichten Wald Thrakiens in versunkener Trauer auf seiner Laute spielen lässt. Und Orfeo gewidmet ist ja eine der ersten erhaltenen Opern der Neuzeit. In ihr findet die Klage ihren Ausdruck, aber auch der Trost. So lassen Claudio Monteverdi und sein humanistischer Textdichter, der Musikersohn, Jurist und Staatssekretär der Gonzaga Alessandro Striggio, in dem Augenblick, da Orfeo, dessen Leierspiel den Wächter in Schlaf gezaubert hat, mutig die Gelegenheit ergreift, den Fluss der Unterwelt zu überqueren, den Chor der Geister zukunftsgläubig die Macht des Menschen über die Natur, die Erde, die Vergänglichkeit, das Wasser und die Luft preisen, nach dem berühmten Chorlied in der Antigone des Sophokles, wobei die dort angedeutete Möglichkeit des Umschlagens ins Negative hier verschwiegen ist. So finden sich Klage und Trost in Bild und Musik dem Hörer der Zeit sofort verständlich.

Alte Musik in und aus ihrer Zeit heraus kennenzulernen, ist hier unser Wunsch. Jedes bedeutende Werk der Vergangenheit war im Augenblick seiner Entstehung modern. Diese Spannung in den Werken der Vergangenheit, deren Schöpfer sich mit ihren Vorgängern auseinandersetzten, wie es auch bei den Werken des Komponisten und Dichters Sigismondo d'India, mit seiner Klage der Dido in der Nachfolge Vergils und Ovids und zugleich Vorläufer Purcells, der Fall ist, weckt unsere Neugierde, in die Neugierde des zeitgenössischen Publikums zu schlüpfen. Aus seiner Zeit heraus aufgeführt und gehört, wird jedes alte Kunstwerk nicht zu einer Wiederholung von vermeintlich unserer Zeit Bekanntem, kann es zu dem gespannt ergreifbaren Neuen werden, das es den angesprochenen Zeitgenossen war. Der Schritt von einem vorangehenden zu einem folgenden Werk bleibt immer ein Unerwartetes, Unerwartbares der Schöpfung, in der Wissenschaft wie in der Dichtung, der bildenden Kunst und Musik.

1978/79: Christopher Schmidt, Zum Generalprogramm

Gerne möchte ich ein Preislied auf die alte Musik und ihre Freunde singen, aber siehe, da steht er schon, der alte Spielverderber, und, wie immer, beginnt er zu fragen und zu fragen:

Ich zweifle nicht, dass du und deine Freunde wissen, was sie zu preisen gedenken, aber erkläre mir doch genauer, wie du es meinst: ein Loblied auf die Musik, auf alles, was da klingt, ja, das verstehe ich, aber was heisst hier »alte« Musik? Ich stelle mir vor, du sagst: ich bin ein Freund alter Musik, so wie einer sagt: ich bin ein Freund der Katzen, und unter diesen haben mir es besonders die semmelfarbenen angetan. Meinst du es so? Wenn ja, dann muss ich weiter fragen: Unter »semmelfarben« stellen wir uns beide etwas Bestimmtes vor, und wir werden einhellig auf eine semmelfarbene hinweisen, die an uns vorüberstreicht. Wie steht es aber mit der alten Musik? Herrscht hier Übereinstimmung zwischen mir und dir und unsern Freunden? Was dir alt ist, könnte mir neu sein. Und ferner: wenn wir uns Freunde *alter* Musik nennen, müssten wir die *uralte* Musik, die ja ein Teil der alten ist, mit einbeziehen. Von ihr wussten wir aber doch vielleicht noch wenig oder gar nichts, als wir uns zur alten Musik bekannten. Kann man aber ein Freund dessen sein, das man nicht kennt? Du meinst, vielleicht so, wie man seine Freundschaft auf die noch unbekannte Verwandtschaft des Freundes ausdehnt? Diese Art Freundschaft würde ich eher Wohlerzogenheit nennen. Aber wie steht es mit der alten Musik? Wäre hier nicht eher das Wort Liebe am Platz? Also noch einmal: Wie kann man das lieben, was man nicht kennt? Und ferner: Das Unbekannte, noch gar nicht Liebenswertes findest du sogar in dir bekannten Bereichen der alten Musik. Du wirst einwenden: ich kann doch annehmen, dass es hier dem schon Bekannten sehr ähnlich ist. Gewiss, aber du weisst ja, wie es unter Menschen geht: eine dem geliebten Menschen ähnliche Gestalt kann das Ungleiche, das noch vorhanden ist, doppelt-schmerzlich ins Bewusstsein rufen. Es scheint also so zu sein, dass wir nur das ganz und gar Bekannte lieben, oder besser: dass Liebe ein völliges Kennen ist.

Ich sehe, du hast deine Gabe, das Offenbare zu verdunkeln, nicht eingebüsst. Wenn es so wäre, wie du sagst, wie ist es dann möglich, dass ein blühender Verein sich schon seit langen Jahren der Liebe zur alten Musik weihet? Mögen auch im Einzelnen unsere Vorstellungen vom »Alten« in der Musik voneinander abweichen, mag auch viel Unbekanntes noch auf uns warten, eine gemeinsame Vorstellung von dem, was alt ist, verbindet uns doch. So brauchen wir ja auch im Leben das Wort »alt« in einer Weise, die Liebenswertes bedeutet. Du wirst dich nicht weigern, mit mir einen alten Tropfen zu trinken und dich und mich nicht mit Fragen nach bekannt und unbekannt quälen.

Mit dem »alten Tropfen«, mein Freund, weist du auf sehr Genaueres hin. In diesem Sinn könnte man diejenige Musik als freundschaftswürdig bezeichnen, die ein gewisses Alter erreicht hat. Ja, wir könnten sogar ein Mindestalter festlegen, damit hätten wir Jahr für Jahr eine neue Ernte genügend alt gewordener Musik? Meinst du es so?

Wie du es immer wieder verstehst, Edles ins Lächerliche zu ziehen! Aber lass mich Bosheit mit Ritterlichkeit vergelten: Ich sage dir zuliebe, dass wir nur das Bekannte lieben können. Wenn ich nun aber beobachte dass mir vieles gefällt, das zugleich auch alt ist, darf ich dann nicht wenigstens *hoffen*, dass ich auch das unbekannte Alte lieben werde?

Hoffnung ist etwas Schönes. Aber strebt sie nicht nach Erfüllung? Solange du dich zum Freund des *Alten* in der Musik erklärst, wirst du immer nur hoffen können. Und deine Hoffnung darf nicht enttäuscht werden, wie es jeder anderen Hoffnung geschehen mag, sie muss vorausgenommene Liebe sein, Liebe zum noch nicht Bekannten, also eigentlich: Vertrauen in das Unbekannte. Meinst du es so?

Liebe Freunde alter Musik,

Wissen Sie eigentlich, wem genau Ihr Beifall gilt, wenn Sie in einem Konzert applaudieren? Ist es die *Komposition*, die Sie schön fanden, oder ist es eher die *Wiedergabe*, die Ihnen gefallen hat? – Sie werden antworten: Das hängt doch irgendwie zusammen! Das stimmt schon; aber wie hängt's eigentlich zusammen?

Und dann: Welche Aspekte eines Stückes oder einer Interpretation sind es wohl, die für Ihr Verständnis, Ihre Meinung, Ihr Urteil eine Rolle spielen? – Einige unter Ihnen, die musikalisch oder musikgeschichtlich »vorbelastet« sind, werden nach möglichst *objektiven* historischen Merkmalen suchen (denn unsere Konzerte sind der historischen Musikpraxis gewidmet); andere wieder, die in den Konzerten hauptsächlich Freude und Unterhaltung erwarten, werden wohlthuend ehrlich antworten: Ich finde gut, was mich – ganz *subjektiv* – anspricht und beeindruckt.

Zu einer Synthese dieser beiden (scheinbaren) Gegensätze führt uns vielleicht ein Weg, der seinen Ausgangspunkt bei eben diesen Begriffen des »Ansprechens« oder »Beeindruckens« hat. Dass eine Interpretation anspricht, ist am ehesten möglich, wenn sie etwas *Sprechendes* an sich hat; und wenn ein Stück beeindruckt, setzt dies musikalischen *Ausdruck* voraus.

Um 1800 redet man von Musik als »Empfindungsrede« und nennt »die höhere und eigentliche Theorie der Musik« *musikalische Rhetorik* (Joh. Nik. Forkel, 1788); Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Musik »Klangrede« oder »Tonsprache« genannt (Mattheson, 1739), und es tauchen Formulierungen auf wie »das Sprechende, das hurtig überraschende von einem Affecte zum andern« oder »die affectuösen oder sprechenden Stellen eines Stückes« (C. P. E. Bach, 1753); um 1600 tritt ein neuer musikalischer Stil in Erscheinung, dessen erklärte Absicht es ist, gleichsam musikalisch zu reden (»quasi che in armonia favellare«) und die seelischen Emotionen anzusprechen (»muovere l'affetto dell'animo«) (Caccini, 1602); und auch frühere musikgeschichtliche Erscheinungen wie z. B. die »Musica reservata« (16. Jh.) oder das Werk so berühmter Dichtermusiker wie Machaut (14. Jh.) oder Melodiegestalten des Gregorianischen Chorals basieren zum Teil auf solchen Prinzipien des Deklamatorischen beziehungsweise Ausdruckhaften.

Über diese musikalischen (eigentlich aber aus den Bereichen von Sprache und Rede übernommenen) Begriffe sind wir nun unbemerkt in den Umkreis einer anderen Kunst getreten, derjenigen nämlich, die sich der Ausarbeitung und dem Vortrag einer wohlgesetzten Rede widmet: der *Rhetorik*. Ihr Lehrgebäude, seit Plato, Cicero, Quintilian systematisiert und tradiert, spielte gerade in den Jahrhunderten der Renaissance und des Barock wieder eine bedeutende Rolle. Kein Wunder, dass Musiker und Theoretiker zwischen 1600 und 1800 nicht müde wurden, die in der Tat erstaunlichen Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Rhetorik herauszuarbeiten: »Ein Redner und ein Musikus haben sowohl in Ansehung der Ausarbeitung der vorzutragenden Sachen, als des Vortrages selbst, einerley Absicht zu Grunde, nämlich: sich der Herzen zu bemeistern, die Leidenschaften zu erregen oder zu stillen, und die Zuhörer bald in diesen, bald in jenen Affect zu versetzen. Es ist vor beyde ein Vortheil, wenn einer von den Pflichten des anderen einige Erkenntniss hat.« (Quantz, 1752).

Durch den Vergleich zur Rhetorik stehen uns Kriterien zur Verfügung, die uns für das Verständnis sowohl der Komposition als auch der Wirkung einer Interpretation von grosser Hilfe sein können. Wie in der Rhetorik der vierte und letzte Arbeitsgang der Vortrag (mit der entsprechenden Gestik) ist, der eine schlechte Rede überzeugend und eine gute wirkungslos machen kann, ebenso ist in der Musik »der Vortrag die Seele der Komposition« (executio anima compositionis, Quantz). »Wer nicht sprechen kann, der kann noch viel weniger singen, und wer nicht singen kann, der kann auch nicht spielen«, sagt Mattheson. Eine Komposition nach rhetorischen Merkmalen erfassen, das heisst, sie in ihrer formalen Disposition, ihren Ausdruckskontrasten, den affektbedingten Dissonanzen, melodischen Sprüngen, rhythmischen Besonderheiten etc. hören und verstehen. Und ein Vortrag verdient unter den Aspekten der Rhetorik umso mehr Anerkennung, je »sprechender«, spontaner der Rhythmus ist, je vielfältiger die Artikulation, je klarer die Dynamik, je bewusster die Akzente verteilt sind und anderes mehr. Wenn einer meiner Lehrer einen ausdrucksvolleren Vortrag verlangte, rief er: »Deklamieren, nicht exercieren!«

Die Gefahr allzu subjektiven Denkens liegt – allgemein gesagt – in der Willkür; allzu objektivierendes kann zu Dogmatisierung und Erstarrung führen. Mit den Kategorien der Rhetorik haben wir historisch sicheren Boden unter den Füßen, was uns vor Willkür bewahrt; mit dem Aspekt des »Sprechenden« als spezifisch Menschlichem, Subjektivem, haben wir aber auch ein Kriterium in Händen, das Phantasie und Emotionen »anspricht« und daher Glaubenssätze und Lehrmeinungen in ihren Grenzen hält. Wo es um historische Musikpraxis geht, haben wir es wohl immer mit dieser Balance zu tun.

Es ist also lohnend, unter diesem Blickwinkel den angeschnittenen Fragen hörend nachzugehen, sowohl in text-ausdrückender Vokalmusik als auch in textloser Instrumentalmusik, in Werken des Barock wie solchen des Mittelalters, in den Bereichen der Komposition, der Interpretation bis hin zur Aktion, der (sängerischen) Gestik bei der Wiedergabe des Bachschen »Dramma per musica« Herkules am Scheidewege.

So stehen die Konzerte der FAMB-Saison 1979/80 unter einem Gesichtspunkt, der Sie, jetzt lesend, später hörend, durch die Programme führen möge und dessen Formulierung die Vielschichtigkeit des Themas andeuten soll:

»Musik und Rhetorik – Rhetorik in der Musik«

1980/81: *Karl Schefold, Zum Generalprogramm*

Vor fünfundvierzig Jahren, nach dem schweren Abschied von der attischen Heimat unserer jungen Ehe, hielt das rettende Basel manchen Trost bereit: zu solchen Freuden gehörte die neugegründete Schola Cantorum und seit 1942 der Verein der Freunde alter Musik, dem ich gleich beitrug. Hatte ich doch als Schüler den Weg von der romantischen Musikpflege des Elternhauses zur jungen Musikbewegung gefunden und hatte bald Erich Wolff kennengelernt, den Bamberger Arzt, der durch sein kühnes Buch »Das Schicksal der Musik von der Antike bis zur Gegenwart« (1923) bekannt geworden war, eine Untersuchung aus eigener Verantwortung, an der das Beste echte Erfahrung grosser, halb verschollener alter Kunst blieb. Wolff lehrte uns den gregorianischen Gesang lieben und den Liber Usualis Missae et Officii gebrauchen, ja, wir

durften versuchen, in Messen Josquin Desprez' mitzusingen, den er über alles liebte. Es gab also auch andere Höhepunkte in der Geschichte der Musik als Bach und die Wiener Klassik und die betörenden Zaubereien, die folgten, ja, es war für Wolff bezeichnend, dass ihm Händel näher war als Bach. Zu Liedern Georges erfand er einstimmige Melodien, die er freilich nur seinen Freunden vorsang, Melodien, die das Wort nicht überspielten, wie die meisten neuzeitlichen Vertonungen, sondern der Dichtung dienten. Er wies uns auch auf Zelter hin, der mit seinen Vertonungen von Gedichten Goethes dessen Beifall gefunden hatte, so zeitgebunden uns Zelter heute erscheint.

Im Studium der griechischen Dichtung hatten wir dann erfahren, wie damals im Ursprung der abendländischen Musik Wort und Ton untrennbar waren. Wir versuchten, wenigstens die Rhythmen richtig zu lesen, zumal die der Chorlieder, und bewunderten an Hölderlins Übertragungen, wieviel er von dieser Rhythmik empfunden hatte, obwohl man sie damals noch nicht analysieren konnte. Die von Athanasius Kircher mitgeteilte Melodie zu Pindars erster pythischer Ode gab uns eine Ahnung, wie die Ode geklungen haben könnte, auch wenn diese Melodie, wie es scheint, erst Kirchers Erfindung ist. Jedenfalls tönte sie im damals noch einsamen Heiligtum von Delphi wie ein Wunder aus einer alten Welt. Von der Bedeutung der alten Musik gab eine Ahnung, dass die Musiktheorie der Griechen die umfangreichste innerhalb ihrer Kunsttheorie war, umfangreicher als die der Dichtung und Bildkunst, und dass sie von den ethischen Möglichkeiten der Musik mehr wussten, als wir heute noch nachvollziehen können. Zum Symbol des Vorrangs der gesungenen Dichtung vor der Instrumentalmusik wurde uns Myrons Gruppe von Athena und Marsyas, dessen Flötenspiel die Göttin verwirft.

In den vier Reisejahren nach dem Universitätsstudium versäumten wir in der Abtei Sant' Anselmo zu Rom nicht den gregorianischen Gesang und in Griechenland die ebenso rein vokale und einstimmige Kirchenmusik spätantiker Tradition. Bevor 1935 der Athener Radiosender seine unheilvolle Wirkung begann, sang das ganze griechische Volk Lieder, die noch nicht durch europäische Harmonien verfälscht waren. Daneben gab es auch instrumentale Tanzmusik, wie wir sie im nahen Osten in viel reicheren Formen kennen lernten. In Basel gehörte zu meinen ersten Aufgaben, Otto Gombosi im Archäologischen Seminar bei den Bildnachweisen zu seinem bahnbrechenden Buch über Tonarten und Stimmungen der antiken Musik zu helfen.

Alle diese Erlebnisse liessen es für möglich halten, auch das Abendland könnte einmal wieder zu einer apollinischen Musik finden, zu einer Bindung der Musik an die Dichtung, wie sie einst die mittelalterlichen Sequenzen und später die Schöpfer der barocken Oper versucht hatten, ja, wie sie Goethe und Zelter erhofften. Denn gesungene spätantike Dichtung, der gregorianische Choral, war die Grundlage der abendländischen Musik geworden und hatte als eine der Brücken von den Alten zur Gegenwart weitergelebt. Mit solchen Fragen durfte ich den Weg der Freunde alter Musik begleiten und bewundern. Es war hinzunehmen, dass grosse Dichtung in unserer Gesellschaft nicht mehr lebt wie bei den Alten, ja, dass sie fast zum geheimen Besitz von wenigen geworden ist oder zum Exercitium der Philologen. Umso dankbarer bin ich für das, was ich bei den Freunden von gesungener Dichtung hören durfte. Aus vielen Jahrzehnten klingen mir geheimnisvolle mittelalterliche und leidenschaftliche

Melodien aus Renaissance und Barock im Ohr, und neue Wunder verspricht das Programm, das nun vor uns liegt.

Aber nicht weniger dankbar bin ich für das, was fast neu für mich war, als ich nach Basel kam: das Spielen alter Musik auf zeitgenössischen Instrumenten, das den Basler Freunden weltweiten Ruhm gebracht hat. Es sind nicht nur die Klangwunder, die so entstanden sind, die unvergesslich bleiben, sondern es ist das Ethische dieser Musik, es sind die Wertordnungen, die in den Kompositionen tönen, und es ist die keusche Strenge der Aufführung. Als uns bei der Frage von Handschins Nachfolge Freund Thrasyboulos Georgiades beriet und auf Leo Schrade hinwies, dem wir dann so viel zu verdanken hatten, da nannte ich als eine der grossen Gaben Basels die Freunde alter Musik. Er antwortete im Scherz, unter alter Musik verstehe man oft neuzeitliche Musik leichter Güte. Ich widersprach und hoffe, diesen Vorwurf werde man den Basler Freunden nie machen dürfen.

1981/82: Bo Reicke, Zum Generalprogramm

Schon vor Agamemnon haben tapfere Männer gelebt, und die Konzerte der »Freunde alter Musik in Basel« machen es in nobler Weise deutlich, dass auch in der Zeit vor der Wiener Klassik bewundernswerte Helden der Tonkunst das Leben der Menschen bereichert haben. Im Grunde verstanden sich aber die Schöpfer und Träger der Musik im Altertum, im Mittelalter und zum Teil in der Neuzeit nicht als Inhaber einer immanenten Begabung, sondern einer transzendenten Inspiration, und wurden auch von den Hörern so aufgefasst – eine Einstellung, die bei den sogenannten Naturvölkern immer noch spürbar ist.

Aus der antiken Welt mögen der griechische Heros Orpheus und der hebräische König David als Beispiele für die uralte Auffassung dienen, dass Tonkunst auf einer Begabung beruht, die im echten Sinne des Wortes »Begabung« ein göttliches Geschenk und nicht menschliches Genie bedeutet.

Zur weiteren Entwicklung der Musik von der Kaiserzeit bis zur Barockzeit trug die Kirche in Ost und West sehr vital bei, und damit war eine gesteigerte Offenheit für die Dimensionen der Ewigkeit und Heiligkeit gewährleistet.

Die urchristliche Musikausübung ging vom Gesang der Psalmen Davids im Gottesdienst des Judentums aus. Beim täglichen Tempeldienst wurden die Psalmen von den Leviten und beim jährlichen Passahfest von den Teilnehmern gesungen. Indem das Christentum diese Traditionen übernahm, wurde der Psalter auf den Messias Jesus bezogen und sein Gebrauch auf jede Begegnung der Gläubigen erweitert. Aus dem Christusgeschehen wurde jede Musikausübung hergeleitet.

Nach der urchristlichen Musikauffassung stammen also Gesang und Musik vom Himmel, das heisst vom Jenseits, wo Engel und Heilige zur Ehre Gottes und seines Sohnes beständig singen und spielen.

Im himmlischen Thronsaal schaute Johannes das siegreiche Lamm Christus und hörte den Gesang der erhabenen Wesen (Off. 5, 12): »Würdig ist das geopferte Lamm, Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Herrlichkeit zu empfangen.« In der Geburtsstunde Jesu hörten die Hirten die Engel ähnlich singen (Luk. 2,

14): »Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf der Erde unter den Menschen des Wohlgefallens.«

Es ist dieser Lobpreis Gottes und seines Sohnes durch heilige Wesen im Himmel, der von gläubigen Menschen auf der Erde übernommen und verbreitet wird. Das beruht auf dem Christusgeschehen und bedeutet Inspiration oder Begeisterung im Sinne eines Geschenks aus der göttlichen Sphäre. Nach ihrer Begegnung mit dem Christkind kehrten die Hirten zurück, indem sie Gott dafür lobten, was sie gehört und gesehen hatten (Luk. 2, 20). Die herrlichen Hymnen Magnificat, Benedictus und Nunc dimittis (Luk. 1, 46–56. 68–79; 2, 29–32) sind als solche von der Heilstat Gottes in Christus ausgehende, vom heiligen Geist inspirierte Improvisationen zu verstehen.

In seinen Anweisungen für das Gemeindeleben hat Paulus entsprechende Ratschläge für die Kirchenmusik mitgeteilt und ebenso klargestellt, dass hier das Jenseits die Quelle des Diesseits bildet. Der korinthischen Gemeinde gegenüber nannte er Psalmen normale Bestandteile des Gottesdienstes, neben anderen Ausdrücken der Begeisterung (1. Kor. 14, 26). In seinen Gefangenschaftsbriefen an die Kolosser und Epheser schrieb er ausführlicher darüber: »Singet mit Psalmen, Hymnen, geistgetragenen Oden dankbar zur Ehre Gottes in euren Herzen« (Kol. 3, 16b); »Lasset euch vom Geist erfüllen, so dass ihr mit Psalmen und Hymnen und geistgetragenen Oden dem Herrn singet und preiset in eurem Herzen« (Eph. 5, 18b–19).

Die vom Neuen Testament bezeugte, transzendente Auffassung der Inspiration blieb in der griechischen und lateinischen Kirchenmusik erhalten. Sie wirkte auch lange auf die europäische Konzertmusik ein, bis Talent und Genie in der Neuzeit mehr anthropozentrisch verstanden wurden. Nicht unbedeutende Teile der alten Musik sind also unter dem Aspekt der Transzendenz zu verstehen. Daran hat der hier schreibende Theologe erinnern wollen.

1982/83: *Carl Theodor Gossen, Zum Geleit*

Bei einem Konzert mittelalterlicher Instrumentalmusik, ausgeführt mit sogenannten alten Instrumenten, erlebt der Besucher in der Regel das Zusammenklingen bestenfalls eines halben Dutzends von Instrumenten; oft sind es weniger. Die Instrumentenmuseen ihrerseits vermitteln in der Fülle der Nachbildungen eher unklare Vorstellungen über die instrumentalen Möglichkeiten der Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts. Bleibt das, was uns die Dichter des Mittelalters in ihren Werken mitteilen. Beschränken wir uns hier auf die Orchestrierung der weltlichen Unterhaltungsmusik in der französischen höfischen Gesellschaft, wie sie bei mehr oder weniger feierlichen Anlässen zu hören war. Der anglo-normannische Dichter Wace zählt in seinem »Roman de Brut« für die Musik nach der Krönung König Artus' zehn Instrumente auf; bei Chrestien de Troyes spielen nach der Hochzeit Erecs mit Enide dreizehn Instrumente zum Tanze; in einer ähnlichen Situation sind es im berühmten altprovenzalischen Roman »Flamenca« deren zwölf, im »Yderroman« bei einer Doppelhochzeit sechzehn. Im »Roman de Cleomadès« von Adenet le Roi treten nach der Krönungsfeier gar zwanzig Instrumente in Aktion. Doch genug der Zahlen ... Es ist wohl nicht erstaunlich, dass es der Dichter und Komponist Guillaume de Machaut (1300/05–1377) ist – wohl der letzte Poet Frankreichs, der die lyrische Dichtung nicht von der Musik trennte –, welcher uns die

umfassendste Auskunft liefert. In seinem Werk »Remède de fortune«, einer eigentlichen *Ars poetica*, in der er u. a. sieben lyrische Gattungen genau und für die Dauer eines Jahrhunderts literarisch und musikalisch definiert hat, führt er, nach der knappen Schilderung eines Festmahls, gewissermassen das »grosse Orchester« vor: zweiunddreissig Instrumente. Wie sie im einzelnen ausgesehen und geklungen haben, ist nicht von allen bekannt.

»Da sah man nach dem Essen Spielleute kommen in grosser Schar, wohl gekämmt und geputzt. Sie stimmten sich mehrmals aufeinander ab, und ich sah im Kreise

Viële, rubebe, guiterne,
Leü, morache, michanon,
Citole et le psalterion,
Harpe, tabour, trompes, naquaires,
Orgues, cornes, plus de dis paires,
Cornemuses, flajos, chevrettes,
Douceinnes, simbales, clochettes,
Tymbre, la flaüste brehaingne,
Et le grant cornet d'Alemaingne,
Flajos de saus, fistule, pipe,
Muse d'Aussay, trompe petite,
Buisines, eles, monocorde
Ou il n'a c'une seule corde,
Et muse de blef tout ensemble.

Fürwahr mir scheint, noch nie wurde solches Spiel gesehen noch gehört, denn jeder von ihnen, dem Klang seines Instrumentes gemäss und ohne Misston

Viële, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Taboure ...

... fiedelt, zupft, bläst und trommelt; und was auch immer man mit Fingern, Plektrum und Bogen machen kann, hört' und sah ich in diesem Raum«*.

Machaut beginnt mit gestrichenen, meist aber gezupften Saiteninstrumenten: Fiedel – Rebec – »Gitarre« – Laute – maurische Gitarre (im Gegensatz zur »lateinischen«) – Halbpsalterium – die citole ist ein Instrument der Cisterfamilie – Psalterium – Harfe, dann führt er alternierend Schlag- und Blasinstrumente an: Trommel – Trompeten – Pauken – Organetti – Hörner, mehr als zehn Paar – Dudelsäcke – Rohrblattinstrumente mit sanftem Klang – Zymbeln – Glöckchen – Schellentrommel – die böhmische Flöte (dieses Instrument heisst sonst »fleüte [de] Behaingne« »Böhmen«) – den Zinken – Weidenflöten – eine Flötenart – Rohrpfife – den elsässischen Dudelsack – kleine Trompete – Posaunen ... und zu den Saiteninstrumenten zurückkehrend: Spitzharfen – Trumscheit, wobei er präzisierend beifügt »wo es nur eine einzige Saite gibt«; seine

* Zitiert nach der Edition von E. Hoepffner, Paris 1911, II, 145–146 = V. 3957–3986. – Vgl. ferner: F. Brücker, *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Giessen 1926; F. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Giessen 1932; D. Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford 1976.

Aufzählung schliesst Machaut mit der *muse de blef*, eine Art Dudelsack, die bisher niemand zu identifizieren vermochte. Von Vers 3981 bis 3984 kommen die wichtigsten der erwähnten Instrumente in der jeweiligen verbalen Ableitung wieder: *harper* = Harfe spielen, *muser* = Dudelsack spielen usw. Diese Einzelheiten habe ich auf eine einfachere deutsche Formel gebracht.

Es fällt uns heutigen Menschen nicht leicht, uns den polyphonen Ohrenschaus, den das Zusammenklingen dieser Instrumente erzeugen mochte, vorzustellen. Es ist jedenfalls unwahrscheinlich, dass man sie je alle zugleich gespielt hat. Guillaume de Machaut, den schon seine Zeitgenossen als Meister priesen, hat als Musiker die Polyphonie revolutioniert. Als Vers- und Sprachkünstler hat er die traditionellen Gattungen bis zur Vollendung verfeinert. Vor allem aber ist er ein Geist, der den Sinn für Doktrin besitzt, sowohl in der Definition der Formen wie in der Konzeption der Themen. All diese Aspekte der »sapience« machen sein Gesamtwerk zur *Summa poetica* des 14. Jahrhunderts. In diesem Rahmen ist auch sein Bemühen zu verstehen, sein Publikum – und die Nachwelt – über das zur Verfügung stehende musikalische Instrumentarium – allerdings nicht ganz lückenlos – zu unterrichten.

1983/84: Hans Oesch, Carl Theodor Gossen zum Gedenken

In der vergangenen Konzertsaison sind zwei Mitglieder des Vorstandes der »Freunde alter Musik in Basel« in die Ewigkeit abberufen worden: der Präsident Prof. Dr. Carl Theodor Gossen und der Kassier Werner Christen. Ihr Hinschied hinterlässt eine allseits schmerzlich empfundene Lücke, die zu schliessen der FAMB nicht leicht fällt. Beide Vorstandsmitglieder haben sich intensiv und mit viel Phantasie für die gedeihliche Entwicklung der FAMB in schwieriger Zeit erfolgreich eingesetzt; wir werden die beiden Dahingegangenen in ehrender und dankbarer Erinnerung behalten.

Carl Theodor Gossen übernahm 1976 als Nachfolger seines Fakultätskollegen Prof. Dr. Bernhard Wyss das Amt des Präsidenten. Es war ein Glücksfall für die FAMB, dass er sich trotz der damaligen Belastungen seines Rektorates dazu bereit erklärte. Mit ihm trat nicht bloss ein Sitzungen überlegen und mit Charme leitender Vorsitzender an die Spitze der FAMB, sondern ein zutiefst musikalischer Mensch, dem gerade auch die alte Musik innerstes Anliegen war. Als Romanist internationalen Ansehens eröffneten sich ihm die mannigfaltigsten Zugänge zur Musik des Mittelalters und der Renaissance, deren romanische Sprachen er souverän beherrschte. Wenn vom »Roman de Fauvel« die Rede war, wusste er, worum es ging; wenn Werke des Trecento zur Debatte standen, waren es für ihn wohlvertraute musikalische Schöpfungen, die sich zur Zeit Petrarca's, Boccaccio's oder Franco Sacchetti's entfaltet hatten. Für ihn, der sich als Philologe in den Sprachklang der provenzalischen Trobadorkunst eingelebt hatte, gehörte auch die Beschäftigung mit der Musik dieses Kulturbereiches von Berufs wegen mit dazu; denn im Klang des Vokalen und Instrumentalen offenbarte sich ihm eine künstlerische Verlautbarung, die wie das Sprachliche Ausdruck dieser Kultur war. Mit Guillaume de Machaut befasste sich Carl Theodor Gossen gar einmal im Geleitwort zum Generalprogramm 1982/83, indem er eine nicht leicht zu übersetzende Stelle aus dem »Remède de fortune« interpretierte. Zum Dichter und Komponisten Machaut fühlte er sich besonders hingezogen, dem wohl letzten Poeten Frankreichs, der die

lyrische Dichtung nicht von der Musik trennte. Wenn er auch seine Bedenken hatte, den Dichter unter die Grossen der Weltliteratur einzureihen, so verstand er die musikalische Kunst Machauts als eine epochale und unvergängliche Leistung.

Die Präsidential-Zeit Carl Theodor Gossens (1976 bis 3. Februar 1983) mag für die einen geprägt sein durch die Erfolge, mit denen die FAMB durch die finanziellen Engpässe gesteuert wurde; für die andern bedeutet sie den Glücksfall, dass ein Kenner und Bewunderer der alten Musik sechs Jahre lang einer ihrer Promotoren war.

Ernst Lichtenbahn, Werner Christen zum Gedenken

Werner Christen, der seit 1972 das Amt des Kassiers der »Freunde alter Musik in Basel« innehatte, starb nach schwerer Krankheit, jedoch unerwartet am 9. Juni 1983 im Alter von 44 Jahren. Die Treue und Sorgfalt, mit der er sein Amt versah, war gleichermassen getragen von seiner kaufmännischen Befähigung wie von seinen besonderen musikalischen Interessen.

Als Versicherungskaufmann im Dienste der »Patria« hatte es Werner Christen – gleichfalls im Jahre 1972 – übernommen, die neue Tochtergesellschaft »Patria Allgemeine« aufzubauen und zu leiten. So stark ihn die berufliche Tätigkeit auch in Anspruch nahm, so fruchtbar verstand er doch die freie Zeit zu nutzen, die ihm blieb. Die gastliche Wohnung an der Zürcherstrasse, in der er mit seiner Frau, seiner Tochter und seinem Sohn lebte, war vorab das Reich des Musikers und Sammlers. Als begabter Klavierspieler und Kammermusiker hatte er sich schon früh für die Musik im Umkreis der Wiener Klassik interessiert. Aus seiner besonderen Beschäftigung mit dem tschechischen Komponisten Leopold Kozeluch erwuchs mit den Jahren eine grosse und wichtige Sammlung von Erst- und Frühdrucken, vor allem der Klavier- und Kammermusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Zahlreiche Spezialisten standen in Verbindung mit dem Sammler, und immer wieder durften Musiker, Musikwissenschaftler und Studierende von den reichen und weithin unbekanntem Schätzen profitieren, die Werner Christen nicht nur erworben, sondern auch sorgfältig katalogisiert und oft mit Sachkenntnis identifiziert und datiert hatte. Im RISM, dem internationalen musikalischen Quellenlexikon, findet sich beim Nachweis mancher Erst- und Frühdrucke Werner Christens Sammlung als Fundort. Mit Stolz und Begeisterung, zugleich aber auch mit Bescheidenheit liess Werner Christen seinen Gast Einblick nehmen in diese Schätze. Dabei ging es jedoch nicht in erster Linie um das trockene wissenschaftliche Gespräch; wichtiger war die klangliche Verwirklichung im häuslichen Musizieren – eine heitere Lebendigkeit der Begegnung, wie sie der Besucher auch in der exquisiten Gastlichkeit des Hauses erfahren durfte.

Mit Werner Christen, der in den letzten Jahren auch als Quästor und Vorstandsmitglied der hiesigen Sektion der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft amtierte, hat das Basler Musikleben eine in der Stille wirkende, lebenswerte und hilfsbereite Persönlichkeit verloren, der wir in Dankbarkeit gedenken.

(1984/85: kein Text)

Wenn ich bedenke, dass man noch zu Mozarts Zeiten im Konzert und in der Oper praktisch ausschliesslich zeitgenössische Musik spielte und dass heute einerseits das Repertoire der historischen Musik (gerade etwa durch die Erschliessung des musikalischen Mittelalters) immer umfangreicher wird und andererseits die zeitgenössische Musik fast nur noch »am Rande« aufgeführt wird, dann spüre ich als Komponist gewissermassen zwei Seelen in meiner Brust: Natürlich bedaure ich es sehr, dass die anspruchsvolle zeitgenössische Musik einen grossen Teil der Erwartungen und Bedürfnisse der heutigen Musikhörer, des Publikums, offenbar nicht zu erfüllen vermag und dass die Möglichkeiten, durch häufige und wiederholte Aufführungen mit Neuer Musik vertrauter zu werden, derart beschränkt sind und zur Zeit eher noch weiter reduziert werden. (Dass die Gründe für diese »Historisierung« des Musiklebens und des Repertoires sehr komplex und vielschichtig sind, ist mir bewusst, und es ist in diesem Rahmen ganz unmöglich, diese Gründe auch nur andeutungsweise auszuleuchten.) Aber auf der anderen Seite muss ich offen zugeben, dass ich mir als Musikhörer, als Konzert- und Opernbesucher ein Musikleben mit ausschliesslich Neuer Musik und ohne ein breites historisches Repertoire gar nicht vorstellen kann: Ein Leben ohne Monteverdi, Bach, die Klassik, die grosse romantische Sinfonik scheint mir ebenso undenkbar wie ein Leben ohne Musik unserer Zeit und ohne die eigene schöpferische Arbeit. Zu den ganz grossen, bleibenden musikalischen (und damit auch geistig-emotionalen) Erlebnissen der letzten Jahre gehören gerade Aufführungen Alter Musik: Neben einem Teil der Zürcher Monteverdi-Inszenierungen vor allem die Aufführung des »Grossen Passionsspiels« aus der Handschrift *Carmina Burana* (13. Jahrhundert) durch das Studio für historisches Musiktheater der Schola Cantorum Basiliensis in der Barfüsserkirche (März 1983).

Einmal abgesehen vom reinen Routine-Konzertbetrieb mit seinen oft mittelmässigen und vor allem unreflektierten Interpretationen historischer Musik (dazu gehört natürlich auch die Musik des 19. Jahrhunderts): Mich fasziniert die Wechselwirkung zwischen aktuellem kompositorischem Denken und Tendenzen in der Interpretation und Aufführungspraxis historischer Musik. Es ist doch sehr bemerkenswert, dass heute zum Beispiel sowohl im Bereich der Aufführungspraxis Alter Musik als auch bei vielen zeitgenössischen Komponisten dem Aspekt der Improvisation, bei der vom Interpreten durchaus auch schöpferische Eigenleistungen gefordert werden, grosse Bedeutung zugemessen wird. Man könnte sagen, dass nicht nur historische Musik auf die zeitgenössischen Komponisten einwirkt (man bedenke etwa die Bedeutung, welche die »Wiederentdeckung« der vorbarocken Musik für viele Komponisten der Hindemith-Generation hatte), sondern dass zeitgenössische kompositorische Tendenzen auch das Bild beeinflussen, das wir uns von historischer Musik machen.

Die lebendige Beschäftigung gerade mit jener Alten Musik, die abseits vom gängigen Repertoire liegt und die – insbesondere, wenn es sich um Musik des Mittelalters handelt – auch von der Tonsprache her keineswegs dem »Gewohnten« entspricht, weitet auf jeden Fall den musikalischen Horizont des Hörers wie des Musikers.

Und derartige Horizonterweiterungen mögen auch die Offenheit, die Neugier und das Interesse gegenüber der Neuen Musik fördern – das wenigstens ist meine Hoffnung!

Ausserdem ist es aufregend und faszinierend, immer wieder zu überprüfen, was uns historische und insbesondere Alte Musik heute zu sagen hat, auch wenn wir zum Beispiel mit der Affektenlehre der entsprechenden Zeit nicht vertraut sind, oder wenn es uns heute gar nicht möglich ist, solche Lehren nachzuvollziehen.

(1986/87: kein eigener Einführungstext, ausführliche Texte zu den jeweiligen Konzerten.)

1987/88: *Rolf Grolimund, Alte Musik am Radio*

Wenn Alte Musik im Konzertleben, auf Schallplatten und beim privaten Musizieren immer grössere Verbreitung findet, ist es fast selbstverständlich, dass dieser Trend auch in den Musikprogrammen von Rundfunkanstalten zu beobachten ist. Musikprogramme des Radios sind eine Art Spiegelbild unseres Musiklebens. So ist in den letzten Jahren das Angebot an Alter Musik recht gross und vielfältig geworden, wenn auch oft nicht leicht überschaubar. Die täglichen Musikprogramme der Klassik-Sender lassen im Bereich Alte Musik ähnliche Tendenzen beobachten wie bei der Musik des 20. Jahrhunderts: Während Werke aus Renaissance und Frühbarock sowie Kompositionen, die der sogenannten Klassischen Moderne zugeordnet werden, immer häufiger auch in Programmen zu hören sind, die für ein möglichst breites Publikum bestimmt sind, erklingen mittelalterliche und zeitgenössische Musik, früheste und neueste Musik, fast ausnahmslos in eigens dafür vorgesehenen Sendungen.

Gute Radio-Musikprogramme zeichnen sich durch sinnvolle und abwechslungsreiche Gestaltung aus. Mit einer sorgfältigen Musikauswahl und interessanten Interpretationen, mit überraschenden Verbindungen, ungewöhnlichen Gegenüberstellungen oder konsequenten Weiterführungen sollen Hörerinnen und Hörer angeregt werden, genauer zuzuhören, sich in Bezug zu setzen, zu reagieren. Den Programmgestaltern steht dabei in den Archiven ein Repertoire zur Verfügung, das unter verschiedensten Gesichtspunkten ausgeschöpft werden kann. So lassen sich beispielsweise Kompositionen aneinanderreihen, die inhaltlich einander sinnvoll ergänzen, von der Besetzung her aber ganz verschieden sind. In Konzerten ist dies kaum möglich, weil die Veranstalter jeweils vom Repertoire des engagierten Solisten oder Ensembles abhängig sind. Phantasievolle Radio-Mitarbeiter machen von solchen Möglichkeiten gerne Gebrauch, doch dies allein gewährleistet noch kein vorbildliches Musikprogramm. Voraussetzung dafür sind vielmehr auch stilistische Sachkenntnis und Einfühlungsvermögen in den Geist der betreffenden Musik. Besonders wichtig ist schliesslich eine sachkundige und allgemein verständliche Präsentation am Mikrofon.

Auch im Bereich der Alten Musik bedient sich jedoch das Radio nicht nur des Repertoires, das auf Schallplatten und Tonbändern im Archiv greifbar ist, sondern es fördert aktiv die Wiederbelebung Alter Musik, indem es Solisten und Ensembles zu Studioaufnahmen engagiert, sich an Schallplattenproduktionen beteiligt sowie Forschern und Musikwissenschaftlern ein Forum bietet. Das Radio berichtet auch über Konzerte und Interpreten, über neue Schallplatten und Publikationen, über neue Entwicklungen und Strömungen. Alte Musik kann für das Radio auch Herausforderung zu Experimenten sein: Mittelalterliche Spiele und Madrigalkomödien beispielsweise

eignen sich gut für radiospezifisch gestaltete Hör-Spiele. Solche Versuche sind meist sehr aufwendig, tragen aber, falls sie gelingen, ebenfalls zum besseren Verständnis der Alten Musik bei.

Seit vielen Jahren gibt es zwischen Radio DRS und der Schola Cantorum Basiliensis eine erfreulich enge Zusammenarbeit. Das Radio hat in mehreren Sendungen das Basler Institut für Alte Musik näher vorgestellt, Konzerte übertragen und mit Lehrern und Studenten Musikaufnahmen produziert. Nicht selten bildeten in den vergangenen Jahren Radioaufnahmen Ziel und Abschluss von grösseren Unterrichts- und Forschungsprojekten. Als Beispiele seien erwähnt die Opern »Le Cinesi« von Gluck und »Die drey Töchter Cecrops'« von Johann Wolfgang Franck, die »Missa Sancti Jacobi« von Guillaume Dufay und »Le Jeu de Robin et Marion« von Adam de la Halle. Weitere Aufnahmen stehen bevor: Französische Chansons und italienische Madrigale in deutscher Übertragung von Felix Platter: Hausmusik im Basel des 16. Jahrhunderts. Dieses originelle Projekt beruht auf den Forschungen des Musikwissenschaftlers John Kmetz und wird im November 1987 mit einem Vokal- und Instrumentalensemble der Schola Cantorum Basiliensis unter der Leitung von Willem de Waal realisiert.

Ab Neujahr 1988 erweitert übrigens Radio DRS das Angebot an Alter Musik: Neben der halben Stunde jeweils am Mittwochnachmittag um 13.30 Uhr wird auch an jedem Montagabend von 23.00 bis 24.00 Uhr Alte Musik auf DRS-2 ausgestrahlt.

1988/89: Veronika Gutmann, Alte Musik – alte Instrumente

Für die »Freunde alter Musik in Basel« ist es eine Selbstverständlichkeit, dass die in ihren Konzerten erklingende Musik auf Instrumenten gespielt wird, die in der entsprechenden Epoche gebräuchlich waren und gegebenenfalls regional bedingte Eigenheiten aufweisen. Dank dieser historischen Klang-Werkzeuge werden die Auslotung der damaligen klanglichen Möglichkeiten und somit die Intentionen des Komponisten überhaupt erst vollumfänglich möglich. Die Besetzung mit »alten Instrumenten« wird heutzutage gleichsam selbstverständlich hingenommen, auch wenn sie manchmal etwas oberflächlich gehandhabt wird –, zumal dann, wenn es sich um Musik aus einer Zeit handelt, aus der keine oder nur wenige Instrumente erhalten sind und bei der man sich an Rekonstruktionen orientieren muss (vor allem Mittelalter und Frührenaissance).

Hinsichtlich jener Zeitabschnitte, aus denen Instrumente erhalten sind – vorab seit der Mitte des 16. Jahrhunderts –, hüten die Depots von Musikinstrumenten-Museen manchen Schatz, der, bedingt durch Personal- und Raummangel, leider häufig vergeblich einer Erschliessung harret. In meiner Doppelfunktion als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrerin der Schola Cantorum Basiliensis einerseits und als Leiterin der Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums andererseits bieten sich immer wieder entsprechende Erfahrungen.

Basel beherbergt die grösste Musikinstrumentensammlung der Schweiz, die mit ihren ca. 1800 Objekten auch im internationalen Vergleich einen vorderen Rang einnimmt. In der permanenten Ausstellung sind etwa 25% zu sehen (einige davon bei besonderen Gelegenheiten auch zu hören), die übrigen 75%, miteingeschlossen ein grosser Teil der 1980 zugegangenen »Sammlung historischer Blechblasinstrumente und Trommeln von Dr. h. c. Wilhelm Bernoulli« schlummern im Depot, das der Öffent-

lichkeit aus Sicherheits- und Platzgründen vorenthalten werden muss, dies obwohl ein mit Basel-Stadt abgeschlossener Erbvertrag die Bedingung enthält, dass die »Sammlung Bernoulli« als Studiensammlung zugänglich sein müsse. Doch dies verlangte ein grösseres Haus mit entsprechendem Personal, was wiederum mit Kosten verbunden wäre.

Das Instrumentenmuseum befindet sich im Hause »Vorderer Rosengarten« an der Leonhardsstrasse Nr. 8 in engster Nachbarschaft zur Musik-Akademie der Stadt Basel. Dadurch besteht hier in Basel eine einzigartige Union zwischen Musikinstrumentensammlung einerseits und praktischer Musikausübung wie Forschung andererseits. Vor drei Jahren wurde das Haus renoviert und die Ausstellung neu gestaltet; der intime Charakter des Museums bietet dabei für die Instrumente einen geeigneten Rahmen. Trotzdem genügt es unseren heutigen, weiter gespannten Ansprüchen an ein Musikinstrumentenmuseum nicht mehr: Es wird nach grosszügigeren Ausstellungsräumen verlangt, in denen – etwa im Bereich der Tasteninstrumente – auch Kopien stehen, auf denen der Besucher ohne Vorbehalt spielen darf. Zudem soll so viel Raum zur Verfügung stehen, dass sich die Darstellung von bestimmten Ensembles mit ihren Instrumenten auf der einen Seite und die systematische Ausstellungsweise auf der anderen Seite durchdringen könnten. In einem Vortragsraum wären Einführungen, kleine Vorträge oder Workshops möglich, hier könnten – etwa bei Kinder-Veranstaltungen – Instrumente selbst gebaut werden.

Verschiedene Aktivitäten beleben die Sammlung im Rahmen des Gegebenen und des für die Instrumente konservatorisch Zumutbaren. Dass die originalen Instrumente nicht jedermann zum Spiel frei zugänglich sein können, scheint wohl klar. Oft halten die Instrumente einer intensiven Belastung über längere Zeit hinweg nicht mehr stand. Um ihre Klanglichkeit jedoch einem breiteren Publikum bekanntzumachen, ist es sinnvoll, von den spielbaren Instrumenten Schallplatten einzuspielen. Ein erster Schritt dazu stellt die Orgelplatte mit Jean-Claude Zehnder dar, auf der vier verschiedene Instrumente aus dem 16. bis 18. Jh. aufgenommen worden sind. Die übrigen Tasteninstrumente (Spinett, Cembalo, Fortepiano) werden gelegentlich von Spezialisten gespielt, die sich über entsprechende Erfahrungen ausweisen können. So findet jeden ersten Donnerstag im Monat um 18.00 Uhr eine Führung zu einem ausgewählten Instrument statt, die – wenn immer möglich – klangliche Illustrationen enthalten, welche meist von Studenten oder Absolventen der Schola dargeboten werden.

Instrumente werden nur für besondere Anlässe ausgeliehen, dazu gehören allenfalls Tonaufzeichnungen (z. B. die Documenta-Schallplattenreihe der Schola Cantorum Basiliensis) oder die Konzerte der »Freunde alter Musik«. In idealer Weise verbinden sich Instrumentenmuseum und klingende Musik in Veranstaltungen wie das Fortepiano-Symposium der Schola Cantorum Basiliensis im Januar 1988, dessen Abschlusskonzert zugleich eines unserer Abonnementskonzerte war. Das für März 1989 vorgesehene Symposium zur Musik des 15. Jh. – auch hier wiederum in Verbindung mit der FAMB, diesmal als Extrakonzert – kann von der Instrumentensammlung weniger profitieren; hier berühren sich Bereiche, in denen die Forschung zum Instrumentarium noch einiges nachzuholen hat, denn nur spärlich sind die erhaltenen Instrumente bzw. Instrumententeile. Hier bilden Texte, Bildquellen und die Musik selbst die Basis und Anhaltspunkte zur Erforschung des Instrumentariums. Auf diese Weise treffen sich meine

beiden Beschäftigungsbereiche der Schola und des Museums und es bleibt zu hoffen, dass sich diese »Doppelspurigkeit« auch auf die weiteren Konzertjahre der »Freunde alter Musik in Basel« positiv auswirken möge.

1989/90: *Albrecht Publmann, Neuer Wein in alten Schläuchen*

Alte Musik als Gegenwartskunst. Das Opernhaus als Arche: hier werden Werke bewahrt, aufgehoben, erinnerbar gemacht. Das hat im Laufe dieses Jahrhunderts zu einer Verfestigung und Kanonisierung, ja zur Erstarrung des Repertoires geführt. Allenfalls fünfzig Opern erscheinen regelmässig auf den Spielplänen. Für diese fünfzig Opern haben sich die Theater mit Orchester, Chor und Solisten das geeignete Instrumentarium zur Kunstausübung herangebildet. Die fünfzig Werke entstammen einem historischen Zeitraum von 150 Jahren: es sind die Opern von Mozart bis Richard Strauss. Was diesseits und jenseits dieser Grenzen liegt, entzieht sich häufig dem Interesse und den künstlerischen Möglichkeiten des Theaterbetriebs. Es sei denn, man ginge davon aus, dass mit dem spezifisch für die Oper des 19. Jahrhunderts entwickelten Instrumentarium von Solisten, Chor und Orchester Opern von Monteverdi, Lully oder Händel angemessen darzustellen seien. Das aber ist seit den überzeugenden Ergebnissen auf dem Gebiet historischer Aufführungspraxis alter Musik undenkbar geworden. Soll ein städtisches Opernhaus heute deshalb auf alte Musik verzichten?

Wenn die Aufgabe der Opernhäuser die einer Arche für vom Untergang bedrohte Kultur sein sollte, dann müssen sie sich auch der Werke annehmen, die ausserhalb des klassisch-romantischen Kunsthorizontes liegen. Dabei ist klar, dass die modernen Bühnenverhältnisse die originalgetreue Wiedergabe – das Theaterereignis nach historischem Vorbild – ausschliessen. Die Theatertradition des 19. Jahrhunderts, ihre Auswirkung auf Bühnentechnik und Darstellungsformen, ist an die Stelle der damaligen Bühnenpraxis getreten. So entsteht zunächst scheinbar ein Widerspruch zwischen den Bereichen des Optisch-Theatralischen und der Musik: Künstlerische Freiheit einer in jedem Fall heutigen Inszenierung steht musikalischer Werktreue und Historismus gegenüber. Dieser Gegensatz sollte fruchtbar gemacht werden. Denn zur Oper, solange sie zwischen Monteverdi und Verdi gegenwärtig und damit »zeitgenössisch« war, gehörte stets, dass sie sich in einem schöpferischen Entstehungsprozess entfaltete und erneuerte. Dieser Entstehungsprozess schloss neben dem Dichten und Komponieren ganz selbstverständlich Planen, Proben, Einstudieren, Aufführen, Verändern mit ein.

Will man heute ein Werk wie Pietro Antonio Cestis Oper »L'Oronca« für die Bühne wiedergewinnen, befinden sich szenische und musikalische Reproduktionsbemühungen in ähnlicher Situation. Beide müssen zunächst »archäologisch« arbeiten. Denn Cestis Theaterpraxis ist abgestorben, wie auch seine Opern als komplette Werke in Partituren nicht existieren: Die musikalische Rekonstruktion mit den Erkenntnissen der historischen Aufführungspraxis schliesst die Verfestigung der Partitur zum unantastbaren Werk aus. Die Chance für Szene und Musik gleichermaßen liegt in der Wiederentdeckung einer Opernform, die zum lebendigen, gegenwärtigen Ereignis werden soll, alte Musik als Gegenwartskunst.

Die historische Musizierpraxis kann Entscheidendes im Opernbetrieb leisten, denn sie ist wesentlich auch historische Gesangspraxis. Neben dem heute üblichen, durch

Wagner entscheidend geprägten Gesang hat sich durch sie ein breites und vielfältiges Spektrum neu gebildet, das auch im Opernhaus korrigierend wirken könnte. Es könnte die Bühne vom Schrei befreien, mit einem Zuwachs an Ausdrucksnuancen dem Gesang ein Humanum zurückgewinnen und Sänger wieder stärker zum Ausdruck feinabgestufter Inhalte befähigen.

Ein für die heutige Oper wünschenswertes Ziel wäre, wenn das gelänge, was René Jacobs einmal im Gespräch »die Rückgewinnung des Sinnes für die Improvisation, für die Spontaneität des Gestaltens« genannt hat. Unnötig zu betonen, dass diese Begriffe wirksam werden müssten in Bezug auf beides, die Regie und die Musizierweise. Dann würden die Erfahrungen mit dem Alten zum gänzlich Neuen, der Blick zurück zum lebenswichtigen Blick nach vorn.

Es ist schön, dass wir zusammen mit der Schola Cantorum Basiliensis und der durch sie begründeten Alte-Musik-Tradition in Basel die Möglichkeit haben, mit der Oper »L'Oronteä« von Pietro Antonio Cesti musiktheatralisches Neuland zu betreten.

1990/91: *Hans Gerny, Zum Geleit*

Dass die »Freunde alter Musik« ihr Jahresprogramm mit Musik der Konzilien von Konstanz und Basel eröffnen, macht die bemerkenswerte Tatsache deutlich, dass das Basler Konzil, das 1431 begann, in unserer Stadt auch nach 550 Jahren noch nicht vergessen ist. Das ist eigentlich erstaunlich. Denn auch grosse Kirchenversammlungen verschwinden normalerweise ziemlich rasch aus dem Gedächtnis der Nichttheologen. In Basel ist das anders: Noch heute ist hier nicht vergessen, dass einst ein Konzil stattgefunden hat. Der Grund liegt wohl weniger in dessen kirchlicher Bedeutung als darin, dass dieses grosse kirchliche Ereignis die Entwicklung der Stadt nachhaltig beeinflusst hat. Kirche und Politik waren damals nicht so getrennt, wie es für uns selbstverständlich geworden ist. Darum wurde die Konzilsstadt auch zu einem Weltzentrum der politischen Auseinandersetzung der damaligen Zeit. Deshalb hielten sich die wichtigsten Kirchenfürsten und Diplomaten aus allen bedeutenden Ländern, Häupter der Wissenschaft, und selbst der deutsche Kaiser, in der Stadt auf. Das leitete einen ungeheuren wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung ein, der sich bis auf den heutigen Tag auswirkt: Die Gründung der Universität ist eine unmittelbare Folge des Konzils, die Bedeutung Basels als Messe- und Kongressstadt eine mittelbare.

Aber was ist das eigentlich – ein Konzil? Letztlich ging es in Basel um eben diese Frage. Genauer gesagt: Die Hauptfrage des Konzils war, wer denn in der Kirche die oberste Entscheidungs- und Leitungsbefugnis besitzt – Papst oder Konzil? Die Frage war selbstverständlich nicht neu. Schon sehr früh hatte sich die Frage gestellt, wie in der Kirche die Entscheidungsfindung geschehen sollte. Im 15. Jahrhundert war die Frage besonders virulent geworden. Denn die Kirche war an Haupt und Gliedern überaus reformbedürftig (Luxus, Simonie, päpstliche Machtkonzentration, Nachlasswesen, moralisches und intellektuelles Niveau der Geistlichkeit etc.). Reform aber konnte man sich in jener Zeit überhaupt nur durch ein Konzil vorstellen: Man wusste, dass eine Erneuerung der Kirche, die auch eine Überwindung der Kirchenspaltungen (es gab manchmal mehrere Päpste, mit der Ostkirche lebte man im Schisma, durch die Hussiten entstand die Gefahr einer weiteren Trennung) in sich schliessen sollte, nur

mit Beteiligung aller möglich war. Deshalb sollte ein Konzil (die Versammlung aller Bischöfe und weiterer kirchlich verantwortlicher Persönlichkeiten) Gewähr dafür bieten, dass eine Erneuerung wirklich möglich würde.

Das Konzil von Konstanz (1414–1418) – der bedeutendere Vorgänger des Basler Konzils – hat Beschlüsse gefasst, die sichern sollten, dass die Erneuerung der Kirche nie mehr aufhören sollte. Deshalb wurde beschlossen, dass Konzilien in Abständen von wenigen Jahren regelmässig durchgeführt werden müssten. Das Konzil aber ist nicht etwa – wie das einem demokratisch geschulten Menschen natürlich erscheinen würde – eine demokratische Institution, die nach demokratischen Regeln arbeitet, entscheidet und als Kontrollinstanz einer Exekutive funktioniert. Es ist ein kirchliches Geschehen mit gottesdienstlichem Charakter, in welchem nach der Wahrheit gesucht wird und das eigene Entscheidungskompetenzen hat. Die Wahrheit kann aber nicht mit Mehrheitsbeschluss festgestellt werden, sondern nur mit dem Beistand des Heiligen Geistes. Das gilt auch für den Weg der kirchlichen Entscheidungsfindung. Deshalb hielt das Konzil von Konstanz auch fest, dass einem Konzil in Sachen des Glaubens jedermann unterworfen sei, auch der Papst. Dazu wurden zahlreiche Reformen beschlossen, an denen die kranke Kirche genesen sollte. Das Basler Konzil wurde aufgrund der Konstanzer Beschlüsse einberufen: Neben der Bestätigung der Konstanzer Dekrete wurden Reformen beschlossen, die höchst modern anmuten: Als Bischöfe sollten die geeignetsten – ohne Druck von oben – gewählt werden, Bistümer sollten regelmässige Diözesansynoden abhalten, die Übermacht der Kurie sollte eingeschränkt werden, die Gottesdienste sollten verbessert werden, die Wiedervereinigung mit der Ostkirche sollte vorangetrieben werden. Aber das Konzil zerbrach an der zunehmenden Spannung mit dem Papst, der natürlich das konziliäre Superioritätsprinzip nicht einfach hinnehmen wollte. Der Widerstand des Papstes gegen die Dekrete von Konstanz und Basel und das sehr selbstsichere Wirken des Konzils, das konnte nur in einem Bruch enden. Papst Eugen IV. hat zwar das Papsttum vor dem Konziliarismus gerettet. Aber er trägt damit gleichzeitig die Verantwortung für das Scheitern der Reform. Der römischkatholische Kirchenhistoriker Jedin drückt diesen Tatbestand so aus: »Rom hat die Reform verhindert und dafür wenig später die Reformation erhalten.«

So gesehen ist das Konzil von Basel von bestürzender Aktualität: Wer nicht reformbereit ist, den holen die Reformen gewaltsam ein. Das zeigt die Entwicklung im Osten, aber auch in unserem eigenen Land, und natürlich auch in der Kirche. So wird einmal mehr sichtbar, dass Geschichte und Kunst, Theologie und Musik zeitüberschreitende Aktualität besitzen können. Dass die Freunde alter Musik das erlebbar machen wollen, macht besonders Freude.

1991/92: *Paul Sacher, Zum Geleit*

Nun haben die Freunde alter Musik in Basel das ehrwürdige Alter von 50 Jahren erreicht!

Nach der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis, des Lehr- und Forschungsinstitutes für alte Musik (1933), bestand das Bedürfnis, unsere Anliegen, die nicht überall verstanden wurden, in weitere Kreise der Basler Musikfreunde zu tragen. Die

Konzerte vor allem sollten ein besser vorbereitetes Publikum finden, Zuhörer, die wussten, warum wir alte Musik auf historischen Instrumenten aufführten.

Dies alles gehört inzwischen bereits der Vergangenheit an und ist für eine spätere Generation selbstverständlich geworden.

Die ältere Musik und ihre Wiederbelebung entsprach einem Bedürfnis unserer Zeit. So war der Tätigkeit der Schola Cantorum Basiliensis eine weltweite Ausstrahlung beschieden. In manchen Fällen wirkte das Vorbild, ohne ins Bewusstsein der Nachfahren zu dringen. Wie bei allen Pionierleistungen sind einige vorangegangen und haben das Beispiel gegeben: August Wenzinger, Max Meili, Ina Lohr, Arnold Geering, Walter Nef und ihre Mitarbeiter und Schüler.

Einen besonderen Dank verdient auch der Gründungspräsident unserer Gesellschaft, Erwin Frey, der erste Jugendanwalt in Basel und spätere Professor an der Universität Zürich. Seine Musikalität und Begeisterungsfähigkeit haben die FAMB zum Blühen gebracht. Unterdessen sind wir eine feste Institution geworden.