

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

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

Artikel: Erfahrungen im Theorie-Unterricht an der Schola Cantorum Basiliensis

Autor: Rohr, Elli

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869153>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

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

ERFAHRUNGEN IM THEORIE-UNTERRICHT
AN DER SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

Als ich die Schola Cantorum Basiliensis in den vierziger Jahren kennen lernte, war für mich das Erstaunlichste, daß hier die verschiedenen Fächer alle aufeinander bezogen waren. An den meisten Musikschulen wird dem Schüler im Theorieunterricht eine Art eiserne Ration in Melodie-, Harmonie- und Formenlehre und Musikgeschichte vermittelt, die er, oft ohne Bezug zu der Musik, die er ausübt, zu lernen hat. An der Schola wurde mir bald klar, daß die verschiedenen Fächer einander bedingten und darum ganz und gar nicht theoretisch waren. Man sprach daher auch nicht von Nebenfächern, sondern von den allgemeinen Fächern. Diese waren zudem gar nicht im voraus geplant gewesen. Sie ergaben sich, als im Freundeskreis um Paul Sacher alte Musik wieder aufgeführt, erforscht und gelehrt wurde.

Viel lernten wir damals in den Stunden, die im Lehrplan schlicht als „Praktische Übungen“ benannt waren. Hier übten wir uns mit Hilfe der Solmisation im Singen und Hören, machten die ersten Kontrapunkt-Versuche mit zwei- und dreistimmigen Liedsätzen und trieben Analyse an Werken, die wir in Ensemble-, Hausmusik- und Kirchenmusik-Stunden erarbeiteten.

Eine solche Durchdringung der Fächer war damals möglich, weil an der noch kleinen Schola mit nur sieben Berufsschülerinnen diese Fächer alle in der Hand von Ina Lohr vereinigt waren. Das war natürlich eine besondere Chance, aber es bedeutete dennoch eine schwierige Aufgabe, für uns, die wir ganz verschiedene Voraussetzungen mitbrachten, einen Unterricht aufzubauen, der uns die Grundlagen der ältesten Musik aufzeigte und uns dann weiterführte durch die verschiedenen Epochen der Musikgeschichte. Das war das wahrhaft schöpferische Werk Ina Lohrs, das sie mit dem ganzen Einsatz ihrer Person leistete. Wenn sie auch stets um einen logischen Aufbau bemüht war, wurde ihr Unterrichten doch nie zu einem festen System, weil sich in der Arbeit immer wieder neue Erkenntnisse ergaben. Wichtigste Voraussetzung dieses Unterrichtes war: Es gibt keine Musiklehre, mit der man die Musik aller Zeiten erfassen kann. Zuerst war immer die Musik da, und dann versuchte die Lehre, das Wesen und die Gegebenheiten dieser Musik faßbar zu machen. Es ist darum unumgänglich, das zu studieren, was Zeitgenossen darüber ausgesagt haben.

Auf diesem Wege kam Ina Lohr dazu, die fast tausendjährige *Solmisations-Lehre* des Guido von Arezzo neu zu entdecken. Sie erkannte in ihr den eigentlichen Schlüssel zur Welt der Kirchentonarten, deren Reichtum im Gregorianischen Choral, im Evangelischen Kirchenlied und in alten Volksliedern weiterlebt. Ina Lohr wies dabei immer wieder darauf hin, daß es sich bei diesen Tonarten nicht um ein System von Octavleitern handelt, sondern daß sie im Singen entstanden sind. Aus dem Heben und Fallenlassen der Stimme ergeben sich die Haupttöne Dominante und Tonika, und aus der Art, wie diese umspielt und miteinander verbunden werden, resultieren die Ton-Arten mit ihrem besondern Charakter.

Dadurch daß Ina Lohr die Lehre Guidos nicht nur studierte sondern singend erprobte, entdeckte sie Wesentliches. So erkannte sie zum Beispiel, daß die Ableitung der Tonsilben aus dem Hymnus „Ut queant laxis“, die zunächst eher naiv anmutet, mehr ist als die Festlegung von Stufen: Jeder Ton erscheint in seiner Verszeile in der für ihn typischen Verbindung mit andern Tönen, wodurch sich sein „Charakter“ dem Gehör einprägt.

Entscheidend wichtig an der Solmisation ist auch gerade das, was manchen Leuten unbequem und kompliziert scheint: Jeder Ton kann seine Funktion wechseln, mutieren: Aus einem relativ hohen Ton mit fallender Tendenz kann, wenn er mit höhern Tönen in Verbindung tritt, ein tragender Ton werden.

Die *Satzlehre* begannen wir bei Ina Lohr mit dem zweistimmigen Kontrapunkt. Wir versuchten uns in Bicinien, während wir gleichzeitig alte Bicinien von Rhau, Walter, Othmayr, Lasso u.a. studierten und solmisierten. Dabei entdeckten wir, daß jeder Ton durch die Gegenstimme entweder in seiner Funktion bestätigt wird oder so mutiert, wie es sich innerhalb der drei Hexachorde ergibt.

Der Kontrapunkt führte uns, wie dies auch in der Musikgeschichte geschah, zum *Generalbaß*. Während dieser vielerorts nur ein Kapitel der Harmonielehre bildet und als Greifen von Akkorden nach der Bezifferung geübt wird, war Ina Lohr damit nicht zufrieden. Wir mußten *Stimmen* spielen. Dabei erwiesen sich die scheinbar einfachen frühen Bässe mit wenig Ziffern als gar nicht leicht. Doch klang diese Musik, wenn wir sie im Stil des frühen 17. Jahrhunderts in der Lage eines Chorsatzes spielten, plötzlich viel überzeugender, als wenn man bloß Akkorde griff.

Es ist unerhört interessant zu verfolgen, wie sich während hundertfünfzig Jahren, vor allem unter dem Einfluß der Generalbaß-Praxis, eine Wandlung vollzieht vom linearen Denken zum funktionell-harmonischen Empfinden, das dann schließlich auch die Melodiebildung und den Kontrapunkt bestimmt.

Auch im *Unterricht mit Kindern und Laien* versuchte Ina Lohr Grundlagen zu schaffen mit Hilfe der Solmisation. Der Anfangsunterricht auf der Blockflöte ging vom Singen aus, und mindestens so wichtig wie das Spielen war das Hören. Sie gab uns Berufsschülern und vielen Primarlehrern *Methodik-Unterricht*. Dabei verstand sie den Weg, den sie ausgedacht hatte, nicht als Methode, sondern als Anregung zu eigenem Gestalten.

Besonders fruchtbar waren die Kurse mit Lehrern. Diese haben ja gegenüber dem Musiklehrer, der seine Schüler wöchentlich nur einmal sieht, den Vorteil, daß sie das Singen in den Tagesablauf einbeziehen können und es so wieder werden kann, was es einmal war: eine spontane Lebensäußerung. Wenn das Singen wieder seine natürliche Beziehung zur Sprache gefunden hat, entstehen auch mit großer Selbstverständlichkeit neue Lieder. Das war auch in diesen Kursen und in den Schulklassen der Fall.

Viele Volks- und Kinderlieder überschreiten den Raum des Hexachordes nicht. Sie werden von den Kindern mit Leichtigkeit in verschiedenen Tonlagen gespielt. Darum bietet ihnen dann auch bei der Verbindung der Hexachorde die Mutation keine Schwierigkeit.

Natürlich gab es auch Lehrer, die – weil sie mit Tonika-Do zu arbeiten gewohnt waren und sich diese Methode allgemein gültig wünschten – in der Solmisation ein unerwünschtes „Sonderzüglein“ erblickten. Es ging aber an der Schola Cantorum nicht darum, eine andere Methode zu haben, sondern um eine andere Art des Singens. Tonika-Do bezieht sich vor allem auf die im Schulgesang übliche Melodik mit dem harmonischen Hintergrund von Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika. In diesen Dur-Melodien hat jeder Ton die Funktion, die das betreffende Handzeichen andeutet. In Moll stimmt es aber schon nicht mehr, denn ein *La* (hängende Hand) kann man nicht als tragenden Grundton empfinden. Die Mutation ist darum nicht etwas unnötig Kompliziertes, sondern sie veranschaulicht das, was sich musikalisch tatsächlich ereignet.

Meine eigenen Erfahrungen mit Kindern haben mir gezeigt, daß sie mit der Solmisation wirklich bewußt hören lernen, und das ist doch wohl die beste Voraussetzung für alles spätere Musizieren.

Was ich hier zu beschreiben versuchte, ist ein Stück Schola-Geschichte, wie ich sie miterlebte. Inzwischen hat sich das Lehr- und Forschungs-Institut für alte Musik weiter entwickelt. Die Zahl der Schüler und Lehrer ist gewaltig angestiegen, das Stoffgebiet viel größer geworden und das Instrumentarium reicher. Namhafte Spezialisten unterrichten Schüler aus aller Welt. Das ist erfreulich für die Gründer-Generation, die sich nun im Ruhestand befindet. Aber alle, die die ersten Jahrzehnte miterlebt haben, möchten doch wohl diese Zeit des Entdeckens nicht missen. Es war alles noch kleiner und bescheidener, aber überschaubar, auch in den Zusammenhängen, und diese gibt es ja nicht nur im musikalischen Bereich. Die alte Musik ist nicht zu verstehen ohne ihren geistigen Hintergrund. Es gibt Parallelen zwischen der Architektur, der Malerei, der Dichtung und der Musik einer Epoche. Dr. Walter Nef hat uns in seinem „Überblick über die alte Musik“ immer auch wieder diese Querverbindungen gezeigt. Es war überaus interessant, sich vorzustellen, was sich in einem bestimmten Zeitabschnitt der Geschichte gleichzeitig ereignet hat.

Besonders eindrucksvoll war es auch, wenn wir in Bilder-Ausstellungen musizieren durften und so Malerei und Musik aus der gleichen Zeit erleben konnten.

Nicht wegzudenken ist auch die Beziehung zur Kirche, ist doch der größte Teil der alten Musik Kirchenmusik. Wollen wir sie, losgelöst von ihrer eigentlichen Bestimmung einfach als schöne Musik genießen, erleben wir sie nicht in ihrer Ganzheit, denn sie lebt von ihrem Inhalt her.