



ANTON BRUCKNER
PRIVATUNIVERSITÄT
OBERÖSTERREICH

Christian Dumphart

Matr. Nr.: 61800162

Die historische Entwicklung von Instrumentalschulen

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums KMA Posaune
Studienkennzahl RA 066 730

an der

**Anton Bruckner Privatuniversität
Linz**

Betreut durch: Ao. Univ. Prof. Bianka Wüsthube
Zweitleser: Johann Reiter, B.A. M.A.

Gallneukirchen, am 17.02.2020

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
1.1	Thema der Arbeit.....	4
1.2	Ziele der Arbeit	5
1.3	Aufbau und Gliederung.....	5
2	Die historische Entwicklung von Lehrwerken	6
3	Instrumentalschulen im Spiegel der Jahrhunderte	11
3.1	Instrumentalschulen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	11
3.1.1	Cembalo-Schule von Francois Couperin (1717)	12
3.1.2	Lehrbuch-Sammlung von Peter Prelleur (1731).....	12
3.1.3	Instrumentalschulen von Michel Corrette (1737-1784)	13
3.1.4	Violinschule von Francesco Geminiani (1751).....	13
3.1.5	Zusammenfassung	14
3.2	Instrumentalschulen im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	14
3.2.1	Traversflötenschule von Johann Joachim Quantz (1752)	15
3.2.2	Klavierschule von Carl Philipp Emanuel Bach (1753/1762)	17
3.2.3	Violinschule von Leopold Mozart (1756)	20
3.2.4	Zusammenfassung	21
3.3	Instrumentalschulen um 1800	23
3.3.1	Clavierschule von Daniel Gottlob Türk (1789).....	24
3.3.2	Flötenschule von Francois Devienne (1794).....	26
3.3.3	Violinschule von Jean Baptiste Cartier (1798)	27
3.3.4	Klavierschule von Muzio Clementi (1801).....	28
3.3.5	Zusammenfassung	28
3.4	Instrumentalschulen der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts.....	30
3.4.1	Violinschule von Louis Spohr (1833).....	30

3.4.2	Pianoforte-Schule von Carl Czerny (1839)	30
3.4.3	Klavierschule von Francois-Joseph Fétis und Ignaz Moscheles (1840)	32
3.4.4	Zusammenfassung	32
3.5	Instrumentalschulen nach 1850.....	34
3.5.1	Klavierschule von Sigmund Lebert und Ludwig Stark (1858).....	35
3.5.2	Violinschule von Joseph Joachim und Andreas Moser (1905).....	36
3.5.3	Geigen-Schulwerk von Erich und Elma Doflein (1932-1951)	37
3.5.4	Zusammenfassung	39
4	Schlusswort.....	41
	Literaturverzeichnis	44
	Quellenverzeichnis Internet	48
	Abstract	49
	Eidesstattliche Erklärung	50

1 Einleitung

Jeder¹ kennt sie - diese bunten und mit vielen Bildern gestalteten Instrumentalschulen der heutigen Zeit. Für Kinder ist es heutzutage selbstverständlich, dass ihre Instrumentalschulen farblich gestaltet und mit vielen bekannten Melodien ausgeschmückt sind. Außerdem wird jedes neue Element umfangreich erklärt. Doch war das schon immer so? Dieser Frage gehe ich in der folgenden Masterarbeit nach und betrachte anhand von verschiedenen Lehrwerken, wie sich die Instrumentalschulen über die verschiedenen Jahrhunderte entwickelten.

Mich interessierte auch die Frage, seit wann es überhaupt Instrumentalschulen gibt beziehungsweise wie vor der Verwendung von Instrumentalschulen gelehrt wurde? Da ich selbst seit einigen Jahren unterrichte, stellte ich mir die Frage, wie der Unterricht in den Jahrhunderten davor aussah und welche Literatur verwendet wurde. Neben den historischen Entwicklungen der Instrumentalschulen möchte ich zu Beginn auch kurz zeigen, wie die Vermittlung von musikalischem Wissen und instrumentalen Kenntnissen davor ausgesehen hat.

Angefangen bei der Instrumentalpädagogik vor 1700 werde ich einen Überblick über die Entwicklung der Instrumentalschulen bis hin zu den heute bekannten, speziell für Kinder konzipierten Anfängerschulen geben.

1.1 Thema der Arbeit

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der historischen Entwicklung der Instrumentalschulen. Um einen guten Überblick über diese Entwicklung zu erhalten, ist die Betrachtung einer rein historischen Entwicklung der Instrumentalschulen nicht ausreichend. Es ist daher auch notwendig, die Entwicklung der Instrumentalpädagogik insgesamt zu beleuchten. Da ich selbst Lehrer an einer Landesmusikschule bin und immer wieder mit vielen verschiedenen Lehrwerken in Berührung komme, interessiere ich mich besonders für diese Entwicklungen. Es stellen sich mir einige Fragen, wie

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Masterarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

zum Beispiel: Wann gab es die ersten Lehrwerke? Welche Inhalte kamen darin vor und vor allem, wie wurden diese vermittelt?

1.2 Ziele der Arbeit

Das Hauptziel dieser Arbeit besteht darin, die oben gestellten Fragen zu beantworten. Ein weiteres Ziel dieser Arbeit ist es, einen Überblick über die historische Entwicklung der Instrumentalschulen zu geben. Ein weiteres Bestreben in dieser Arbeit ist es, einen Überblick über die Entwicklung der Instrumentalpädagogik zu geben.

Darüber hinaus ist es ein Ziel dieser Arbeit, die Entwicklung zu verstehen, nachvollziehen zu können und Interessierten einen Überblick darüber zu geben.

1.3 Aufbau und Gliederung

Diese Arbeit gliedert sich in drei kürzere Kapitel und ein längeres Hauptkapitel. Nach einem Einleitungskapitel, in dem die Arbeit beschrieben wird, folgt eine kurze Einführung in die Entwicklung von Lehrwerken bevor im Hauptkapitel die Instrumentalschulen im Spiegel der Jahrhunderte betrachtet werden. Dieser Abschnitt teilt sich in sehr viele Unterkapitel, in denen die historische Entwicklung von Instrumentalschulen chronologisch aufgearbeitet wird.

Die daraus resultierende Erkenntnis dieser Arbeit wird im darauffolgenden Schlusswort angeführt.

2 Die historische Entwicklung von Lehrwerken

Heutzutage ist es für uns selbstverständlich, dass es für jedes Instrument eine eigene Instrumentalschule gibt. Darüber hinaus gibt es noch Lehrwerke für verschiedene Altersgruppen und unterschiedliche soziale Formen.

Doch wie war das früher? Wie schaute die Entwicklung von den ersten Lehrwerken hin zu den bunt gestalteten und kindgerechten Instrumentalschulen aus, wie wir sie heute kennen? Bei der Betrachtung von historischen Instrumentalschulen ist besonders zu beachten, dass diese in früheren Jahrhunderten als Ergänzung zum Unterricht gedacht waren und den Pädagogen hinsichtlich ihrer methodischen Vorgehensweise sehr viel Handlungsspielraum eingeräumt wurde (vgl. Waigel 2007).

Es ist für uns heute klar, dass wir unsere Schüler nicht mehr mit Schulwerken des 18. oder 19. Jahrhunderts unterrichten würden, da die Inhalte einfach nicht mehr zeitgemäß dargestellt sind. Die Präsentation der Inhalte in diesen Schulen war alles andere als kindgerecht.

Einerseits dominierten in den Schulen die Farben Schwarz und Weiß, andererseits beinhalteten die Notenhefte sehr viel Text und kleine Notensysteme. Für Eintragungen in Form von Notizen war kein Platz vorgesehen.

Nichts desto trotz können wir heute sehr viel aus den älteren Schulen lernen. So konnte etwa Martin Gellrich anhand von klavierdidaktischen Schriften der klassisch-romantischen Zeit viele nützliche Lehr- und Lernstrategien entdecken und ableiten. Wolfgang Rüdiger wies anhand von Quellen aus dem 18. Jahrhundert nach, inwiefern die damals betriebene Schulung von *„Körper, Klang und künstlerischem Ausdruck“* eine geradezu modern wirkende *„Integration von Physiologie und Ästhetik“* ermöglicht (Rüdiger 1994, S. 16).

Im Vergleich zu den heutigen Lehrwerken bieten die früheren Unterrichtsmaterialien weniger Musizierstoff und enthalten selten ganze Spielstücke. Sie dürfen also nicht als didaktisch aufbereitete Materialsammlung für den Schüler gesehen werden. Vielmehr sind es Lehrbücher, die weite Bereiche der Musikpraxis ihrer Zeit thematisieren, und

Lehrer wie Schüler über die vielfältigen Fähigkeiten und Kenntnisse eines kompetenten, kultivierten und authentischen Musizierens auf allen Stufen musikalischen Könnens instruieren. Im Gegensatz zu heute mussten die Lehrer in der damaligen Zeit ihre Schüler mit selbständig ausgewählten Spielstücken versorgen (vgl. Mahler 2002).

Im folgenden Kapitel beschäftige ich mich mit der historischen Entwicklung von Instrumentalschulen. Um einen genauen Überblick über die Entwicklung von den ersten Instrumentalschulen bis hin zu den modernen Instrumentalschulen zu erhalten, wird unter anderem die Geschichte der Instrumentalpädagogik, bevor die ersten Lehrwerke verfasst wurden, beleuchtet.

Instrumentalpädagogik vor 1700

Die Instrumentalpädagogik vor 1700 wurde maßgeblich dadurch geprägt, dass Musiker Wissen im Sinne der Meisterlehre weitergaben. Generell lässt sich sagen, dass es für die damalige Zeit charakteristisch war, dass die verschiedenen musikbezogenen Tätigkeiten, wie die Musikausübung, die Musikproduktion, also das Komponieren sowie das Lehren von Musik in einer Person, verbunden waren. Diese Personen galten vor 1700 noch als Handwerker. Zu dieser Zeit gab es aber noch kaum pädagogisches Bewusstsein. Die Ausbildung von Musikern zielte vor allem auf die künstlerische Musikausübung ab. Im Gegensatz dazu wurde auf instrumentalpädagogische Tätigkeiten kein Wert gelegt (vgl. Roske 1985).

Didaktisch gesehen orientierte sich die damalige Ausbildung meistens am Prinzip der sogenannten Meisterlehre, die vor allem auf dem Lernen durch Nachahmung und auf der Orientierung am Vorbild des Lehrers basierte (vgl. Richter 2012).

Geht man von dem Prinzip der Meisterlehre aus, indem pädagogische Kenntnisse nicht explizit vermittelt wurden, kann man darauf schlussfolgern, dass Musiklehrer den Unterricht für ihre eigenen Schüler wiederum so gestalteten, wie sie ihn selbst erfahren hatten. Je nachdem, ob der Lehrende aus dem bürgerlichen oder religiösen Umfeld stammte, wurden auch die Unterrichtsinhalte beziehungsweise Unterrichtsgegenstände ausgewählt (vgl. Blume 1962).

Zugang zu Unterricht hatten zu dieser Zeit hauptsächlich Angehörige aus adelig-höfischen Kreisen und ab circa 1700 auch allmählich Angehörige des wohlhabenden städtischen Bürgertums (vgl. Abel-Struth 2005).

18. Jahrhundert

Galt vor 1700 noch das Prinzip der Personalunion von Musikern und Lehrern, so wurde im 18. Jahrhundert immer mehr zwischen diesen beiden Berufsgruppen unterschieden. Außerdem lässt sich beobachten, dass sich im 18. Jahrhundert zunehmend ein pädagogisches Bewusstsein bildete.

Zu dieser Zeit wurden zum ersten Mal pädagogische Eigenschaften, über die ein Musiklehrer verfügen sollte, festgehalten. Beispielhaft dafür stehen Eigenschaft wie Geduld, Einfühlungsvermögen, ein methodisches Vorgehen oder ein Vermittlungsgeschick (vgl. Roske 1985).

So entstanden auch im 18. Jahrhundert die ersten Instrumentalschulen. Davor wurde das instrumentalpädagogische Wissen größtenteils nach handwerklicher Gepflogenheit mündlich überliefert. Da man aber bald erkannte, dass dies nicht mehr ausreicht und auch das Bewusstsein für pädagogische Prozesse aufkam, begann man, Instrumentalschulen zu verfassen. Sie entstanden aus der Beobachtung heraus, wenn oftmals Unterricht von Musikern erteilt wurde, die pädagogisch nicht explizit qualifiziert waren. Somit dienten diese ersten Instrumentalschulen, die neben Hinweisen zur Spieltechnik auch Informationen über Musikanschauung und Aufführungspraxis beinhalteten, Lehrenden als Wegweiser für die Unterrichtstätigkeit (vgl. Ehrenforth 2005).

Neben den oben genannten Gründen waren zusätzlich die verbesserten Drucktechnologien und in erster Linie die veränderten gesellschaftlichen Bedingungen für diese Entwicklung ausschlaggebend. Die Aufklärung und das Entstehen des öffentlichen Konzertlebens wirkten sich auf die Entwicklung äußerst positiv aus. Aus soziologischer Perspektive könnte man das 18. Jahrhundert auch als das Jahrhundert bezeichnen, indem sich der Bürger erhob. Im Zuge der Umwälzung von der feudalklerikalen zur bürgerlichen Gesellschaftsordnung entwickelte sich beim Bürgertum ein Interesse an musikalischer Bildung, dass nicht von der Standeszugehörigkeit, sondern

vom Zahlungsvermögen abhängig war. Somit stieg auch die Nachfrage nach gut ausgebildeten Privatlehrern. Ein weiterer Grund war gewissermaßen auch die immer weiter zunehmende Trennung von Komponisten und Interpreten. In den Jahrhunderten davor war meistens der Komponist auch der Interpret der Werke oder jener Werke, die in seinem unmittelbaren Wirkungskreis entstanden sind. Somit war eine korrekte Wiedergabe ohne genaue Spielanweisungen und Aufführungshinweise möglich. Durch das steigende Interesse an der Musikausübung änderte sich diese Einstellung natürlich auch und man konnte nicht mehr voraussetzen, dass jeder über das musikalische Allgemeinwissen und über die Aufführungspraxis des jeweiligen Komponisten Bescheid wusste. Dieses Problem versuchten auch die ersten Instrumentalschulen zu lösen (vgl. Busch 2003).

Das Musizieren wurde in vielen europäischen Ländern zu einer angesehenen bürgerlichen Freizeitbeschäftigung. Zusätzlich war es am französischen Hof am Ende des 17. Jahrhunderts in Mode, Musikunterricht zu nehmen. So schrieb die Herzogin von Orléans in einem Brief vom 3. März 1695, dass niemand mehr am Hof tanzen wolle und alle jungen Leute Musikunterricht nehmen würden (vgl. Welte 2008).

Aber nicht nur am Hof, sondern auch die bürgerlichen Schichten begeisterten sich bald für Musikunterricht. So beschrieb Johann Mattheson 1728 die Situation in Hamburg wie folgt:

„In den meisten vornehmen Häusern werden Informatores zum Spielen oder zum Singen bestellt; [...]. Über fünfzig sogenannte Meister (Laquaien ungerechnet) informieren in dieser Stadt allein auf dem Clavier; was ist noch auf der Violin, Laute Flöte, Hautbois, und andern Instrumenten, ingleichen im Singen? [sic] wiewol die Anzahl der Sang-Meister leider! die kleinste ist. Ungezehlt will ich sie wol für anderthalb hundert annehmen“ (Mattheson 1728, S. 58).

Durch das wachsende Interesse der Bevölkerung an Musik und vor allem am aktiven Musikausüben gab es eine steigende Nachfrage an nicht zu schweren und leicht zugänglichen Instrumentalschulen. Den meisten adeligen und bürgerlichen Schülern wurde anhand von Instrumentalschulen bei Privatlehrern Unterricht erteilt. Da es aber nicht allen Interessierten möglich war, regelmäßig bei Privatlehrern Unterricht zu erhalten, waren auch autodidakte Instrumentalschulen immer mehr gefragt (vgl. Lescat

1991). Zu beachten ist, dass die potenzielle Klientel für musikalischen Privatunterricht in Europa ungefähr 10% der Gesamtbevölkerung ausmachte (vgl. Roske 1985). Da es bis zum Ende des 18. Jahrhunderts kaum spezielle Instrumentalschulen gab, wurden für den Unterricht von Laien Gesangsschulen verwendet. Mit den steigenden Ansprüchen, der Weiterentwicklung instrumentaler Spieltechniken und der zunehmenden Verselbstständigung der Instrumentalmusik wuchs auch das Bedürfnis nach klarer methodischer Unterweisung speziell für das jeweilige Instrument (vgl. Lescat 1991).

3 Instrumentalschulen im Spiegel der Jahrhunderte

In diesem Kapitel werden exemplarisch Instrumentalschulen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert vorgestellt und auf ihre Bedeutung hin untersucht.

3.1 Instrumentalschulen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Während die italienischen Gesangsschulen im 18. Jahrhundert das Maß aller Dinge war, übernahmen die Franzosen gegen Ende des 17. Jahrhunderts und Anfang des 18. Jahrhunderts die Vorherrschaft im Bereich der Instrumentalmusik. Die ersten berühmten französischen Instrumentalschulen waren neben der im Jahre 1707 in Paris erschienenen „Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec, ou flute douce, et du haut-bois“ von Jacques Hotteterre, auch die 1711 ebenfalls in Paris erschienene „Méthode facile pour apprendre à jouer du violon“ von Michel Pignolet de Montéclair, und die 1717 in Paris entstandene Cembaloschule „L'art de toucher le clavecin von Francois Couperin“. Sie fanden europaweit große Beachtung und verbreiteten so den speziellen französischen Instrumental- und Musikstil (Welte 2008).

Durch die französischen Instrumentalschulen inspiriert, entstand in Europa eine Flut von Instrumentalschulen in allen Umfängen und Ausführungen, von kleinformatischen, für die alltägliche Praxis verfassten Taschen-Lehrbücher bis hin zu wertvollen Prachtausgaben. Inhaltlich orientierten sich die meisten Schulen an den oben angeführten (Pariser) Schulen. Inhalte dieser Schulen waren neben praktischen Anweisungen zur Spielweise und zum musikalischen Vortrag auch eine Vielzahl einfacher bis mittelschwerer Musikstücke. Bei diesen Musikstücken handelte es sich einerseits häufig um einfache Tonsätze, die vom Autor der Schule selbst komponiert wurden, andererseits auch um berühmte Opern- und Operettenmelodien der Zeit. Einige Schulen enthielten auch spezielle Übungsstücke, die zur Vorbereitung auf größere Musikstücke dienten. Einige Instrumentalschulen, wie etwa die bereits erwähnte Flötenschule Hotteterres, enthielten nur wenige kurze Notenbeispiele und gar keine fertigen Musikstücke. In anderen Schulen wie der Cembalo-Schule Saint-Lamberts wurden die Lehrer angewiesen, die jeweils passenden Stücke selbst auszusuchen (vgl. Welte 2008).

3.1.1 Cembalo-Schule von Francois Couperin (1717)

Die Cembalo-Schule „L`art de toucher le clavecin“ wurde 1717 vom berühmten französischen Komponisten, Organisten, Cembalisten und Lehrer Francois Couperin in Paris veröffentlicht. Sie behandelte die Grundsätze des schönen Cembalospiele. Alle musikalischen Beispiele dieses Lehrwerkes entstammten der Feder des Autors selbst. Anfängern empfahl er nach dem langsamen Üben von Verzierungen und verschiedenen Fingerübungen seine „Kleinen Übungen“ als Vorübungen für die von ihm komponierten Stücke. Diese „Kleinen Übungen“ verstand er als Modelle, die es ermöglichen sollten, sich weitere Übungen auszudenken (vgl. Couperin 1717/1933).

3.1.2 Lehrbuch-Sammlung von Peter Prellieur (1731)

Ab circa 1720 wurden in England und Frankreich einfache Melodien, oftmals Volksmelodien, immer beliebter. Nach kurzen Anweisungen bezüglich der Grundlagen des Instruments folgten darum immer häufiger Sammlungen leichter bis mittelschwerer populärer Literatur. Eine dieser Instrumentalschulen war die 1731 anonym in London erschienene „The Modern Musick-Master or the Universal Musican“ vom Organisten, Cembalisten, Komponisten und Musikpädagogen Peter Prellieur. Sie gilt als sehr gutes Beispiel für instrumentales Lernen anhand progressiv geordneter Musikstücke verschiedener Komponisten. Die aus sechs Lehrbüchern bestehende Schule wurde sowohl für Gesang als auch für Blockflöte, Traversflöte, Oboe, Violine und Cembalo, beziehungsweise Orgel, konzipiert. Die einzelnen Kapitel sind zweigeteilt. Im ersten Teil wurden auf ein paar Seiten wichtige spieltechnische und musiktheoretische Grundlagen erläutert, indem sich Prellieur hauptsächlich auf nicht namentlich genannte ältere Lehrwerke bezieht. Der zweite Teil beinhaltet eine relativ umfangreiche Sammlung von gerade modischen Übungsstücken. Im Vorwort schrieb Prellieur über sein Konzept wie folgt:

„Ich lege Ihnen hier die besten Anleitungen nach der modernen Methode vor, mit Melodien, die für die entsprechenden Instrumente geeignet und für die Lernenden leicht sind, und habe zum Nutzen derjenigen, die in der Musik bereits bewandert sind, eine Sammlung der beliebtesten Operarien hinzugefügt“ (Prellieur; Übers. Welte 2008, S. 164).

Am Ende seines Lehrwerkes fügte Prelleur einen kurzen musikhistorischen Abriss, ein musikalisches Wörterbuch, sowie ein kurzes Verzeichnis empfehlenswerter Kompositionen, beziehungsweise Stücksammlungen, die damals zu kaufen waren, an (vgl. Welte 2008).

3.1.3 Instrumentalschulen von Michel Corrette (1737-1784)

Michel Corrette war ein französischer Organist, Lehrer und Komponist. Er verfasste zwischen 1737 und 1784 mindestens siebzehn verschiedene Instrumentalschulen für das Pariser Bürgertum. Diese Schulen waren unter anderem für Violine, Flöte, Violoncello, Cembalo, Gitarre, Mandoline, Harfe, Blockflöte und Oboe, beziehungsweise Fagott. Correttes Instrumentalschulen enthielten neben einigen wichtigen Erklärungen, Spielanweisungen und Regeln, die häufig durch kurze Notenbeispiele erklärt wurden, zusätzlich auch zahlreiche progressiv nach Schwierigkeitsgrad geordnet und teilweise mit Spielhilfen versehene Musikstücke. Bei der Stückauswahl richtete er sich nach dem Geschmack des Zielpublikums. Neben eigenen Stücken enthielten seine Schulen hauptsächlich Musikstücke und Melodien, die in Paris gerade in Mode waren (vgl. Welte 2008).

3.1.4 Violinschule von Francesco Geminiani (1751)

1751 veröffentlichte der italienische Komponist und Violinist Francesco Geminiani seine Violinschule „The Art of Playing on the Violin“. Diese Schule bildete den Auftakt zu einer Reihe von Violinschulen, die bis heute Bedeutung haben, und diente unter anderem Leopold Mozart als Vorbild zu seiner Violinschule. Die Schule von Geminiani ist in ihrem Verständnis von Violintechnik rückwärtsgewandt und erklärt die Musiksprache der Barockzeit rückblickend. Im Gegensatz dazu baute zum Beispiel Leopold Mozart in seiner Schule auf der Vergangenheit auf und entwickelte diese weiter.

Auffallend bei Geminiani ist die komplexe Melodieführung und die harmonisch dichte Gestaltung des Basso continuo (vgl. Bonz 2005).

Die Violinschule ist in drei Teile gegliedert, bestehend aus 24 „Essempii“, denen ein erläuternder Textteil vorangestellt ist. Die Violinschule endet mit zwölf „Compositioni“. Die einleitenden Textteile bieten für die Beispiele teilweise sehr knappe, aber immer

präzise Anweisungen und beeindrucken bei den Querverweisen durch eine genaue pädagogische Übersicht. Bei den Beispielen wird vom ersten Anfängerunterricht bis hin zu schwersten Geläufigkeits-, Lagen- und Doppelgriffstudien das gesamte Spektrum der damaligen Violintechnik behandelt. Besonders interessant ist der lange Anfangsunterricht ohne Bogenbenutzung und besonders die Verwendung der 7. Lage auf allen vier Saiten, was für damalige Verhältnisse sehr ungewöhnlich war (vgl. Bonz 2005).

Die zwölf „Compositioni“ dienen als Anwendungsmaterial des vorher Gelernten. Auffällig ist auch, dass bei Geminiani das Erlernen der handwerklichen Meisterschaft des Musikinstruments noch völlig mit der musikalischen Aussage verbunden ist. Die Verbindung von technischem Lernen mit der musikalischen Aussage ist ein wesentlicher Bestandteil der Musikausbildung vor der Mitte des 18. Jahrhunderts (vgl. Bonz 2005).

3.1.5 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich über die englischen und französischen Instrumentalschulen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sagen, dass es kurzgefasste Anleitungen zum Spielen eines Instrumentes im zeitgenössischen, am jeweiligen Ort verbreiteten Stil waren. Ziel der meisten Schulen war es, dass Musikliebhaber so schnell wie möglich das zeitgenössische Repertoire, besonders die aktuell modischen Stücke spielen konnten. Obwohl die Schulen sehr oft autodidaktisch verwendet wurden, enthielten sie nur wenige theoretische Erklärungen. Gelernt wurde hauptsächlich anhand von kleinen Vorübungen und kurzen Übungsstücken, die meistens entweder vom Autor selbst oder vor allem anhand bekannter Lieder und Bearbeitungen beliebter Stücke komponiert wurden (vgl. Welte 2008).

3.2 Instrumentalschulen im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

In den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden dann im deutschsprachigen Raum große, an professionellen Maßstäben orientierte Instrumentalschulen.

Die wichtigsten überlieferten Instrumentalschulen aus dieser Zeit sind der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ von Johann Joachim Quantz aus

dem Jahre 1752, der 1756 entstandene „Versuch einer gründlichen Violinschule“ Leopold Mozarts, Carl Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ aus dem Jahre 1753, Johann Mattheson's „Der Vollkommene Capellmeister“ aus dem Jahre 1739, sowie die 1780 entstandene „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange“ von Johann Adam Hiller (vgl. Helms; Schneider; Weber 1994).

Zu dieser Zeit gab es zwei unterschiedliche Arten von Instrumentalschulen. Zum einen gab es Handwerkslehren, in denen einfache Regeln des Musizierens festgehalten wurden. Zum anderen gab es Lehrwerke über „die hohe Kunst des Musizierens“, wo berühmte Lehrer ihre Kunstgriffe weitergaben (vgl. Erdt 2010). Mit ihren enzyklopädischen und aufklärerischen Zielsetzungen ging es ihnen aber nicht nur um handwerkliches Können, sondern um eine umfassende musikalische Bildung. Anders als in den sogenannten „Liebhaber-Schulen“ aus der Zeit davor, wurde den vielfältigen und differenzierten Ausführungen zur Vortragslehre ein großer Raum zugesprochen (vgl. Welte 2008).

3.2.1 Traversflötenschule von Johann Joachim Quantz (1752)

Der „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ wurde vom deutschen Komponisten, Flötisten, Flötenbauer und Flötenlehrer Johann Joachim Quantz für Friedrich den Großen an dessen Hof in Potsdam-Sanssouci geschrieben und in Berlin veröffentlicht. Hierbei handelt es sich um eine wichtige Quelle für die historische Aufführungspraxis und die Musikästhetik der damaligen Zeit. Sie war sowohl für interessierte Laien und Profimusiker konzipiert. Der umfassend gebildete Musiker, der als Solist, Orchestermusiker und Komponist in Erscheinung trat, diente quasi als Leitbild. Dementsprechend wurden alle Aspekte thematisiert, angefangen von der reinen Spieltechnik des Instruments über Improvisation und Komposition bis zum Verhalten als Musiker (vgl. Uhlig 2002).

Es ist nicht nur eine detaillierte Flötenschule, sondern enthält auch allgemeine Anleitungen für das Musizieren im Ensemble, die Begleitung und bezüglich der Stilkunde. Sie ist in 18 Kapitel unterteilt und gilt als anspruchsvolles, umfangreiches Lehrbuch, das die Musik als Wissenschaft neugründen sollte. Diese Schule nimmt

insofern eine Vorreiterrolle ein, da sie für die anderen großen Schulen dieser Zeit, wie etwa die von Bach und Mozart, als Vorbild diente.

Quantz war es wichtig, nicht nur einen perfekten Handwerker, sondern vielmehr einen vielseitig gebildeten Musiker zu erziehen (vgl. Welte 2008). So schrieb er in der Vorrede seiner Schule:

„Denn da ich nicht blos einen mechanischen Flötenspieler, sondern auch, mit demselben zugleich, einen geschikten Musikverständigen zu ziehen bemühet bin: so muß ich suchen, nicht allein seine Lippen, Zunge und Finger in gehörige Ordnung zu bringen, sondern auch seinen Geschmack zu bilden, und seine Beurtheilungskraft zu schärfen“ (Quantz 1752, Vorrede).

Auch wenn es zu dieser Zeit einige Lehrwerke gab, die für das Selbststudium geeignet waren, galt offensichtlich für Quantz musikalisches Fachwissen in Form von Lehrkräften als unersetzlich:

„Ich habe bereits gesaget, und wiederhole es hier noch einmal, das ein Anfänger, der die Flöte traversiere gründlich zu erlernen gedenket, neben dieser meiner Anweisung, noch des mündlichen Unterrichts eines guten Meisters nöthig habe. Die schriftliche Anweisung zeigt wohl einen richtigen Weg, wie man eine Sache erlernen soll; sie verbessert aber die Fehler nicht, welche bey der Ausübung, absonderlich in Anfange, häufig begangen werden“ (Quantz 1752, S. 89).

Für Quantz war vor allem die Vermittlung von musikalischem Fachwissen ein wichtiges Lehrziel. In diesem Zusammenhang fiel auch oft der Begriff Wissenschaft:

„Denn wer die Musik nur auf das Geratewohl, nicht als eine Wissenschaft, sondern nur als ein Handwerk treiben will, der wird lebenslang ein Stümper bleiben“ (Quantz 1752, S. 7).

Quantz war sich sicher, dass ein kompetentes Musizieren einer breiten Bildung bedarf. So schrieb er in seiner Schule:

„Denn wer das weis, wie viel Einfluß die Mathematik, sammt denen unter ihrem Bezirke stehenden Wissenschaften, die Weltweisheit, die Dichtkunst, und die Redekunst, in die Musik haben; der wird gestehen müssen, daß die Musik nicht nur einen größern Umfang habe, als viele glauben: sondern auch, daß der bey den meisten Musikverständigen verspürte Mangel obenbemeldeter Wissenschaften, die größte Hinderniß an weiterem Fortkommen, und die Ursache sey, warum die Musik noch nicht zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden ist“ (Quantz 1752, S. 19).

Er betonte die Universalität der Musik und plädierte für ein Musik- und Musizierenlernen, wobei die Vielfalt der „Wissenschaften“, die in die Musik hineinreichen, in den Unterricht einbezogen wurde (vgl. Mahler 2002).

Quantz empfahl neben der Flöte auch den Generalbass, das Komponieren und das Begleiten zu lernen. Des Weiteren riet er dringend zum Gesangsunterricht, da man dadurch leichter einen guten Vortrag im Spielen erlangen könne (vgl. Welte 2008).

Zur Übung des Ansatzes, der Zunge und der Finger empfahl er den Schülern anfangs ausschließlich „Passagen“, also kleine und leichte Übungsstücke in verschiedene Dur- und Moll-Tonarten zu spielen, sowie Triller durch alle Töne zu üben (vgl. Quantz 1752).

Als Literatur pries er nicht nur seine eigenen Stücke, sondern auch charakteristische Stücke verschiedener Nationen und Provinzen an. Für Anfänger hielt er besonders Georg Friedrich Telemann Trios im französischen Stil für geeignet (vgl. Quantz 1752).

Betrachtet man die Schule von Quantz genauer, merkt man, dass der Inhalt seiner Schule weit über die heute üblichen Inhalte hinausgeht. Er behandelt neben dem Gebrauch der „benachbarten“ Blasinstrumente Oboe und Fagott, die speziellen musikalischen Aufgaben verschiedener Instrumente im Ensemble, die Verzierungslehre, die gleichzeitig eine methodisch fundierte Anleitung zur variativen melodischen Improvisation darstellt, Anforderungen des öffentlichen Spieles und die Fähigkeit, musikalische Leistungen zu beurteilen (vgl. Mahler 2002).

3.2.2 Klavierschule von Carl Philipp Emanuel Bach (1753/1762)

Der „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ ist ein musikpädagogisches Lehrwerk von Carl Philipp Emanuel Bach und eine der wichtigsten Informationsquellen

für historische Aufführungspraxis. Zu beachten ist, dass mit „Clavier“ nicht das heutige Klavier gemeint ist, sondern, wie Bach in seinem Werk vermerkt, sämtliche damalige Tasteninstrumente wie Orgel, Fortepiano und Clavichord. Bachs Lehrwerk gilt als die erste umfassende Klavierschule in deutscher Sprache. Es besteht aus zwei Hauptteilen, wobei der erste Hauptteil wiederum in drei Teile unterteilt wird. Der erste Teil trägt den Titel „Von der Finger-Setzung“ und beschäftigt sich hauptsächlich mit den richtigen Fingersätzen, die für Bach ganz essenziell sind - wie aus folgendem Zitat herauszulesen ist: *„da der rechte Gebrauch der Finger einen unzertrennlichen Zusammenhang mit der ganzen Spielart hat, so verliert man bey einer unrichtigen Finger-Setzung mehr als man durch alle mögliche Kunst und guten Geschmack ersetzen kann.“* (Bach 1753 S. 16). Der zweite Teil trägt den Titel „Von den Manieren“ und behandelt die Verzierungen, der dritte Teil mit dem Titel „Vom Vortrage“ beschäftigt sich mit der musikalischen Interpretation. Die richtige Interpretation besteht laut Bach aus *„nichts anderem als der Fertigkeit, musikalische Gedancken nach ihrem wahren Inhalte und Affekt singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen“* (Bach 1753 S. 117).

Bach betont stets, dass neben den Sinnen und dem Verstand auch das Herz beteiligt sein muss. So sagt er etwa: *„Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel“* (Bach 1753, S. 119).

Der erste Hauptteil wendet sich sowohl an Lehrer als auch an Liebhaber und Anfänger. Hauptaugenmerk des ersten Hauptteils liegt beim guten Vortrag schriftlich fixierter Musikstücke (vgl. Welte 2008).

Der zweite Hauptteil erschien erst 1762 und befasst sich hauptsächlich mit der Generalbass-Lehre an Tasteninstrumenten.

Die Schule genoss in der damaligen Zeit sehr bald großes Ansehen und galt sogar in der Wiener Klassik noch als vorbildliches Lehrwerk. Laut Bach sollte jedem Schüler sowohl ein Clavichord als auch ein Cembalo zur Verfügung stehen. Das Clavichord sollte zum Erlernen des guten Vortrags dienen, das Cembalo sollte für die nötige Fingerkraft sorgen (vgl. Bach 1753).

Als Ergänzung komponierte Bach „achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten“ durch die diese die Lernenden die Kunst des Vortrages üben sollten. Da der Schwierigkeitsgrad und die Progression dieser 18 Stücke vielen Schülern zu hoch waren, fügte er 1787 bei einer Neuauflage sechs technisch wesentlich anspruchslosere Stücke hinzu (vgl. Welte 2008).

Auch bei Bach stand die aktuelle Musik und Spielart im Vordergrund, jedoch empfahl er auch gute Musik anderer Nationen anzuhören und zu spielen. Besonders interessant ist, dass er die Meinung vertrat, dass ein Musiker beim Spielen eines Stückes dieselben Gefühle empfinden soll, wie der Komponist beim Komponieren des Stückes (vgl. Welte 2008).

Bach verwendete auch einige neuere Lerntechniken, wie das „spiralförmige Lernen“, bei dem ein bestimmter Lerngegenstand auf verschiedene Stufen des Könnens optimierend erarbeitet wird. So schrieb er:

„Alsdenn gehe man das Capitel von den Manieren fleißig durch und übe solche, damit sie in gehöriger Fertigkeit geschickt heraus gebracht werden können; und da dieses eine Aufgabe ist, woran man bey nahe Zeit Lebens lernen kan, indem diese Manieren zum Theil mehr Fertigkeit und Geschwindigkeit erfordern als alle Passagen, so halte man den Scholaren damit nicht länger auf, als biß man wegen dieses Punkts mit seiner natürlichen Fähigkeit und Jahren zur Noth zufrieden seyn kan.“ (Bach 1753, S. 12).

Außerdem empfiehlt Bach auch mentale Vorbereitung beim Vom-Blatt-Spiel und die Förderung des haptischen beziehungsweise kinästhetischen Sinns dadurch, dass *„man das Gelernte fleißig im Finstern spielt“* (Bach 1753, S. 13).

Bachs Intention war aber auch, mit seinem Lehrwerk die Lehrenden besser auszubilden. Folgendes Zitat untermauert seine Ansichten: *„Bey allem diesen habe ich hauptsächlich meine Absicht zugleich auf diejenigen Lehrer gerichtet, welche ihre Schüler bishero nicht nach den wahren Grundsätzen der Kunst angeführt haben“* (Bach 1753, S. 12).

3.2.3 Violinschule von Leopold Mozart (1756)

Leopold Mozart schuf 1756 mit dem „Versuch einer gründlichen Violinschule“ eine der ersten Violinschulen im deutschsprachigen Raum. Darin versuchte er die Didaktik des Geigenspiels systematisch aufzubereiten. Er war ein überaus angesehener Musikpädagoge, der sich intensiv mit den ästhetischen Ansichten seiner Zeit auseinandersetzte. 1751 erschien Francesco Geminianis „The Art of Playing on the Violin“ in London, außerdem erschienen neben den bereits oben erwähnten Klavierschulen von Bach und der Flötenschule von Quantz auch die ersten deutschsprachigen Instrumentalschulen. Als anerkannter Musiker und Lehrer war sich Leopold Mozart der Notwendigkeit einer deutschsprachigen Violinschule bewusst und lieferte diese 1756 mit dem „Versuch einer gründlichen Violinschule“. Wichtigste Grundlage für sein Werk war die pädagogische Arbeit Giuseppe Tartinis, der zwar kein gedrucktes Werk verfasste, aber dessen didaktischen Konzepte sich durch Mitschriften seiner Studenten in ganz Europa verbreiteten. Mozarts Violinschule wurde zu einem der bedeutendsten Werke der Geigenliteratur, wie auch die Tatsache belegt, dass es mittlerweile schon über 1800 Auflagen gibt. Sie richtet sich sowohl an Schüler, vor allem Anfänger, als auch an Lehrer.

Allgemein ist zu erkennen, dass Mozart in dieser Schule nicht nur den neusten Stand der Violintechnik beschreibt, sondern er will auch vielmehr den richtigen Vortag lehren. Wie die Überschriften der einzelnen Kapitel belegen, handelt es sich bei diesem Lehrwerk um ein sehr umfassendes Werk, welches viele Aspekte des Geigenspiels abdeckt, wie etwa: „Von dem Tacte, oder musikalischen Zeitmaase“ (Mozart 1756, S. 27), „Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pausen und Puncten; samt einer Erklärung aller musikalischer Zeichen und Kunstwörter“ (Mozart 1756, S. 33), „Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu spielen anfängt; ingleichem was man ihm anfangs zu spielen vorlegen solle“ (Mozart 1756, S. 59) oder „Von dem richtigen Notenlesen und gutem Vortrage überhaupt“ (Mozart 1756 S. 252).

In diesem zwölften Kapitel „Von dem richtigen Notenlesen und gutem Vortrage überhaupt“ (Mozart 1756 S. 252) fasst Mozart sein grundsätzliches Ziel, wie folgt, noch einmal zusammen:

„Alles was ich nun in diesem letzten Hauptstücke niedergeschrieben habe, betrifft eigentlich das richtige Notenlesen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut gesetzten musikalischen Stückes. Und alle meine Bemühungen, die ich in Verfassung dieses Buches angewendet habe, ziehet darin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkenntniß und Empfindung eines guten musikalischen Geschmacks vorzubereiten“ (Mozart 1756, S. 264).

Mozart legt großen Wert darauf, dass jemand gut Notenlesen kann, dem Auswendiglernen misst er eine geringere Bedeutung zu. Generell verachtet er oberflächliches Virtuosität. Das Wichtigste für ihn ist, dass die Schüler richtig Noten lesen lernen, dass seiner Meinung nach darin besteht, die Noten mit Vernunft und Empfindung zu spielen. Darüber hinaus empfiehlt er, schwere Passagen öfters und intensiv zu üben. Für Anfänger ist es laut Mozart wichtig, keine zu schweren Stücke zu spielen und vor allem keine melodischen Stücke wie Menuette, die leicht im Gedächtnis bleiben. Vielmehr sollen Stücke, die der Anfänger genau und unter Berücksichtigung aller Regeln lernen muss, verwendet werden (vgl. Welte 2008).

Mozart betont stets die Wichtigkeit, beim Anfangsunterricht die verschiedenen Lerngebiete strikt voneinander zu trennen. Die Schüler bei Mozart bekommen die Geige erst in die Hand, wenn sie die Grundlagen der Musiklehre sicher beherrschen. Diese Fähigkeiten werden bei Mozart nicht nur kognitiv, sondern auch praktisch dadurch vermittelt, dass *„der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Tacte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Tactsart und abwechselnder Bewegung vorspielt, und den Lehrling den Tact ganz allein dazu schlagen läßt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung versteht“ (Mozart 1756, S. 30).*

3.2.4 Zusammenfassung

Die drei oben genannten Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Mozart verbindet, dass sie hauptsächlich die zu dieser Zeit aktuelle Musik und Spielart behandeln und als das Ideal für Musik ansehen. Ältere Musikstile und Spielarten werden kaum behandelt, sehr wohl aber verschiedene Nationalstile. In allen drei Schulen ist auch die Gemeinsamkeit zu erkennen, dass sie dem richtigen Vortrag eine gewichtige Rolle

zu Teil werden lassen. Dieser kann laut den Autoren nur durch fleißiges, eigenes Spielen, sowie durch Anhören guter Musik erreicht werden.

Wie vor 1700 gab es in dieser Zeit immer noch keine spezifische pädagogische Ausbildung für Instrumentallehrer. Es wurde aber durch die Entstehung der ersten Instrumentalschulen auf den Mangel an pädagogischer Qualifikation reagiert (vgl. Ehrenforth 2005). In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand der Prozess der Verschriftlichung von Instrumentalschulen noch ziemlich am Anfang, auch wenn es zu dieser Zeit in ganz Europa vermehrt zur Verschriftlichung von instrumentaldidaktischem Wissen kam. Durch die verbesserten Drucktechnologien und dadurch, dass das Erteilen von Instrumentalunterricht immer mehr als eigenständiger Beruf angesehen wurde, gab es immer mehr gedruckte Instrumentalschulen. Trotzdem muss man festhalten, dass nach wie vor die persönliche, mündliche Weitergabe von musikalischem Wissen von sogenannten „Lehrmeistern“ an ihre Schüler vorherrschte. Berühmte Beispiele für fast ausschließlich mündliche Weitergabe von musikalischem Wissen sind Arcangelo Corelli und Johann Sebastian Bach. Hinweise darauf, dass das Improvisieren und Komponieren systematisch gefördert wurden, lassen sich in Instrumentalschulen nur selten finden. Die meisten Amateure oder Liebhaber lernten das Instrumentalspiel vermutlich anhand von progressiven Musikstücken, deren Schwierigkeitsgrad sich von leicht bis schwer erstreckte. Kleinere Übungen dienten vielfach offenbar dem Ziel, den Schüler auf den Vortrag schwererer Stücke vorzubereiten. Laien erlernten das Instrumentalspiel und die Grundregeln eines guten Vortrags offenbar vor allem durch das Spielen von Musikstücken und nicht nur durch Regeln und Anweisungen (vgl. Erig 1999).

Der Musikunterricht blieb in dieser Zeit weiterhin hauptsächlich den gehobenen Gesellschaftsschichten vorbehalten, wobei zu erkennen ist, dass das wachsende Bildungsstreben des Bürgertums Musikunterricht verlangt (vgl. Abel-Struth 2005). Neben den Stadtpfeifern, die ihr Wissen vor allem mündlich weitergaben, gab es zu dieser Zeit lediglich einzelne Musiker, die in privater Nebentätigkeit Instrumentalunterricht erteilten (vgl. Welte 2008).

Die Gestaltung des Unterrichts im 18. Jahrhundert wurde stark von den Ideen der Aufklärung geprägt. So herrschte eine stärkere Orientierung an den Voraussetzungen und Bedürfnissen des Schülers vor (vgl. Richter 1993).

So forderte etwa Johann Carl Friedrich Rellstab, ein deutscher Komponist, Musikverleger und Musikkritiker, dass der Instrumentalunterricht entsprechend der jeweiligen Zielgruppe differenziert zu gestalten sei. Laut Rellstab ist zu unterscheiden, „*ob man einen künftigen Musiker von Profession, einen Liebhaber, oder ein Frauenzimmer*“ unterrichtet (Rellstab 1790 S.II f.). Ziel des Instrumentalunterrichtes soll laut Rellstab die musikalische „Geschmacksbildung“ sein, während spieltechnische Aspekte weniger im Vordergrund stehen sollen (vgl. Rellstab 1790).

Die Lehrwerke des 18. Jahrhunderts sind zusammenfassend als eine Art vollständiges Kompendium des musikalischen Wissens zu sehen. Alle wichtigen Themengebiete der damaligen Musikwelt wurden behandelt: von Musikgeschichte, über Instrumentenbau- und -pflege, Harmonie- und Verzierungslehre bis hin zu Literaturlisten und methodisch-didaktischen, wie pädagogischen Hinweisen. Sozusagen beinhaltet dieses Kompendium alles, was ein Meister wissen musste, um einen Lehrling auszubilden. Die rein instrumentale Ausbildung nimmt hier nur einen Teilaspekt ein. Die Zielgruppe war zu jener Zeit durchaus meistens die Fachwelt, vor allem der Musik- und Instrumentallehrer, seltener der unwissende Anfänger (vgl. Henning 1985).

3.3 Instrumentalschulen um 1800

Die Professionalisierung der Musikausbildung und die Entwicklung des modernen bürgerlichen Musiklebens wurden vor allem in Paris entscheidend mitgeprägt. Musik spielte im revolutionären Frankreich eine große Rolle. So war auch der Instrumentalunterricht überaus modern und beliebt. Alleine für Tasteninstrumente entstanden zwischen 1789 und 1804 über zehn Schulen in Paris. Dadurch stieg natürlich die Nachfrage einerseits nach professionellen Lehrern, andererseits auch nach professionellen Musikern. Bernard Sarrette, der Verwaltungssekretär der Militärverwaltung, erkannte schnell nach der Gründung des Musikkorps der Nationalgarde die Notwendigkeit einer staatlichen Militärmusikschule. Im Juni 1792 war es soweit und die ersten 120 Söhne von Nationalgardisten erhielten kostenlosen Instrumentalunterricht an der „*École gratuite de musique de la Garde nationale parisienne*“. Im August 1795 wurde diese Militärmusikschule mit der 1784 gegründeten königlichen Gesangs- und Schauspielschule zusammengelegt und unter dem Namen „*Conservatoire de musique*“ fortgeführt. Das Conservatoire wurde bald zur führenden

musikalischen Ausbildungsstätte in Europa und prägte die Musik und auch die Instrumentalpädagogik der nächsten Jahrzehnte (vgl. Welte 2010).

In den meisten Instrumentalschulen wurde das musikalische Repertoire immer vielfältiger, so wurden immer häufiger Musikstücke verschiedener Nationen und Völker verwendet (vgl. Lescat 1991). Hauptsächlich wurden aber zeitgenössische Musikstile, vor allem Stücke der letzten zehn bis fünfzehn Jahren, verwendet.

Durch die zunehmend virtuoserer und spezialisierten Anforderungen in den sich etablierenden Sinfonie- und Opernorchestern wurden auch entsprechende Lehrmaterialien notwendig. Diese bestanden meist aus einer kurzen Einführung in die Handhabung des Instruments, Skalenübungen und kleinen Übungsstücken in allen Tonarten und Duetten, die zwecks Ton-, Intonations- und Zusammenspielschulung von Lehrer und Schüler gemeinsam gespielt werden.

3.3.1 Clavierschule von Daniel Gottlob Türk (1789)

Der Musiker, Musikpädagoge und Komponist Daniel Gottlob Türk veröffentlichte 1789 seine umfangreiche „Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspiel für Lehrer und Lernende“. Es war ihm ein Bedürfnis, ein vollständigeres Lehrwerk als die bisher bestehenden zu schaffen. Seine „Clavierschule“ richtete sich sowohl an Lernende und Lehrende, als auch an „forschende Musiker“ (vgl. Türk 1789). Er nahm auf ältere Schulen Bezug, wie die von Bach und Quantz, fasste sie systematisch zusammen und ergänzte sie kritisch aus seiner eigenen Erfahrung heraus. Interessant ist auch, dass es ihm nicht nur um die Vermittlung von Kenntnissen oder die Darstellung besserer Lernmethoden ging, sondern vielmehr auch darum, die Lernenden zum Selbstdenken anzuleiten (vgl. Welte 2008).

Bei Türk ist, wie bei den meisten anderen Autoren auch, ein ausgeprägtes pädagogisches Bewusstsein zu erkennen. Er regt immer wieder zum Nachdenken über didaktische Aspekte an, die auch im heutigen Unterricht eine wichtige Rolle spielen. So kommen immer wieder die Phänomene, wie musikalische Bildung, Persönlichkeitsbildung, Ansprüche des Musizierenlernens, Individualität und Begabung des Schülers, Erziehungsvorstellungen oder Selbstinszenierung vor. Der Wortlaut war der damaligen Zeit angepasst (vgl. Mahlert 2002).

Außerdem regte er laut eigenen Aussagen in seiner Schule an, die Denkfähigkeit und das sprachliche Ausdrucksvermögen des Schülers zu entwickeln. Es sei *„unrecht [...], wenn man den Lernenden etwas spielen läßt, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. [...] Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das vorliegende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z.B. jetzt diesen oder jenen Finger nimmt, hier und da untersetzt, überschlägt; diese Note geschwinder spielt, als jene u.s.w. [...] Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich in der Kunstsprache ausdrücken und seine Ideen ordnen“* (Türk 1789, S. 12 f.).

Türk verwendete vor allem gute Stücke großer Meister. Der Lehrer sollte von Anfang an auf den guten Vortrag des Lernenden achten. Er warnte davor, zu schwere oder zu viele Stücke zu spielen. Generell sollte jede Kleinigkeit erklärt werden und das Musikstück gemeinsam kritisch untersucht werden (vgl. Türk 1789).

Türk fügte seiner Schule zwölf kleine sogenannte „Handstücke“, also pädagogisch intendierte Übungs- oder Spielstücke bei, um seine Anweisungen aus der Schule zu veranschaulichen, und um den Mangel angeeigneter Unterrichtsliteratur abzuwehren. An diesen „Handstücken“ verdeutlichte er modellhaft grundlegende spieltechnische und musikalisch-gestalterische Aspekte (vgl. Welte 2008).

Er riet davon ab, immer nur Stücke eines einzigen Komponisten zu verwenden. Vielmehr empfahl er, für jede Schwierigkeitsstufe bestimmte Werke verschiedener Komponisten. Ebenfalls hielt er nichts von der damals verbreiteten Methode, Anfänger wochenlang ein Stück üben zu lassen bis sie es auswendig können, da hierbei nur die Finger und nicht der Kopf beansprucht werden (vgl. Türk 1789).

Laut Türk sollten Stücke generell so lange geübt werden, bis sie in einem mäßigen Tempo zusammenhängend, ohne dass einzelne Noten oder taktwiederholt werden müssen, gespielt werden können. Wenn dieses Ziel erreicht sei, sollte der Lehrer den Schüler auf der Violine oder Flöte begleiten, denn so würde laut Türk der Schüler am besten lernen, den Takt zu halten und zusammenhängend zu spielen. Auch für Türk ist der gute Vortrag das Allerwichtigste (vgl. Türk 1789).

Dem Anfangsunterricht misst er sehr hohe Bedeutung zu, so schreibt er:

„Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. [...] das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. [...] denn die Erfahrung bestätigt es, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre. [...] Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wen er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet“ (Türk 1789, S. 9 f.).

Wie auch bei Leopold Mozart ist bei Türk zu erkennen, dass die Trennung der verschiedenen Lerngebiete beim Anfangsunterricht sehr wichtig ist. Türk bezieht das Instrument aber wesentlich früher als Mozart ein.

„Wären nun dem Schüler die Noten hinlänglich bekannt, so würde ich ihm die Tasten, und zwar nach ihrer Lage, bekannt machen“ (Türk 1789 S. 41). Eine sehr moderne Denkweise ist seiner Aussage zufolge, dass er zunächst nicht nach Noten, sondern nach dem Gehör spielen lässt.

3.3.2 Flötenschule von Francois Devienne (1794)

Francois Devienne war erster Flötenprofessor am Pariser Conservatoire, Fagottist, Komponist, Pädagoge und einer der führenden Persönlichkeiten des Pariser Musiklebens und schuf mit seiner 1794 erschienenen Flötenschule „Nouvelle Méthode théorique et pratique pour la flute“ eine Flötenschule, die sich an Liebhaber und angehende Berufsmusiker wendete und vor allem zeitgenössische Musik behandelte. In modernisierter Version wurde sie bis ins 20. Jahrhundert verwendet.

Am Anfang steht ein kurzer theoretischer Teil, danach kommt ein musikpraktischer Teil mit kleinen Melodien und Duos. In diesem Teil setzte er die Anfänge des 18. Jahrhunderts vor allem in Frankreich und England verbreitete Tradition fort, das Instrumentalspiel und den Vortrag anhand von beliebten Melodien und kleinen Musikstücken zu lehren, beziehungsweise zu lernen. Hierbei handelt es sich um bekannte Melodien aus der Oper und bekannten Liedern, arrangiert für zwei Flöten. Die 18 Duos zählen bis heute zur Standardliteratur für den Flötenunterricht. Am Ende stehen sechs technisch anspruchsvolle Duo-Sonaten und 22 Préludes in verschiedenen Tonarten von Devienne (vgl. Welte 2008).

Im Vergleich zu älteren Flötenschulen fällt auf, dass es dem Autor nicht mehr um den individuellen Klangcharakter jedes einzelnen Tones geht, sondern vielmehr strebt er nach einer größtmöglichen klanglichen Homogenität im gesamten Tonumfang. Der Verzierungslehre misst er weniger Bedeutung zu, Improvisation spielt keine Rolle mehr (vgl. Welte 2010).

3.3.3 Violinschule von Jean Baptiste Cartier (1798)

Mit der Violinschule „L'Art du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des Ecoles. Italienne; FRANCOISE et Allemande“ schuf der französische Violinist und Pädagoge Jean Baptiste Cartier 1798 eine der ersten Instrumentalschulen, die sich um historische Musikstile bemühte. Cartier hielt das Studium der alten Meister der italienischen, französischen und deutschen Schule für unabdingbar (vgl. Cartier 1798).

Die Schule ist nicht nur eine Anleitung zum Violinspiel, sondern auch eine beispielhafte Anthologie zur Geschichte des Violinspiels (vgl. Welte 2008).

Im ersten Teil der Schule erklärt Cartier anhand von Regeln und Beispielen, die er aus älteren italienischen, deutschen und französischen Schulen hatte, kurz die Grundlagen des Violinspiels. Kurze Übungsstücke, wie man sie in den meisten anderen Schulen findet, sucht man hier bei Cartier vergeblich. Er ist der Meinung, dass man solche Stücke überall finden oder auch selbst verfassen könne. Im zweiten Teil behandelt Cartier technische und musikalische Aspekte des Violinspiels, die er wiederum durch zahlreiche Beispiele aus älteren Schulen veranschaulicht. Der dritte Teil besteht aus vierzig, von leicht bis schwer geordneten Musikstücken verschiedener älterer Komponisten (vgl. Welte 2008). Der dritte Teil ist laut Cartier der wertvollste seiner Schule und lässt sich als *„eine geschichtliche und chronologische Zusammenfassung der verstreuten Erzeugnisse, die die musikalischen Genies der drei Schulen uns zur Lehre und zum Vergnügen hinterlassen haben“* charakterisieren (Cartier 1798, S. 141).

Bemerkenswert ist, dass Cartier die Werke nicht bearbeitete und weder Fingersätze noch Bassstimmen oder Verzierungen hinzufügte. Das war für die Instrumentalschulen der damaligen Zeit eine Besonderheit (vgl. Welte 2010).

3.3.4 Klavierschule von Muzio Clementi (1801)

1801 erschien in London mit „Introduction to the art of playing on the piano forte op. 42“ eine Klavierschule des einflussreichen englischen Komponisten, Pädagogen, Pianisten, Herausgebers und Klavierbauers Muzio Clementi. Seine Schule steht in der Tradition englischer und französischer Instrumentalschulen mit kurzgefassten instrumentalen Anleitungen für Anfänger. Clementi nahm außer kurzen, nur wenige Takte umfassenden Präludien in jeder Tonart keine eigenen Musikstücke in seine Schule auf, sondern eine bunte Mischung verschiedener anderer, auch älterer Komponisten auf. Durch diese abwechslungsreiche Stückauswahl traf er genau den Geschmack des damaligen Zielpublikums. Seine Schule zielte aber nicht nur auf Unterhaltung, sondern auch auf die systematische Ausbildung technischer Fähigkeiten und die Bildung eines guten Geschmacks. Seine „Lessions“ bestanden aus Bearbeitungen beliebter Stücke aus Opern und Oratorien, Transkriptionen von Instrumentalsätzen, anspruchsvollen zeitgenössischen und älteren Original-Klavierstücken, sowie einigen beliebten Melodien beziehungsweise sogenannten „folk tunes“, die zur damaligen Zeit sehr beliebt waren (vgl. Welte 2008).

Für Clementi war bei der Anordnung der Musikstücke die Tonartenabfolge wichtiger als der progressive Fortschritt der Stücke. Da auf diese Art und Weise leichte direkt neben schweren Stücken standen, gab Clementi an, welche Stücke zuerst geübt werden sollten. Bei der fünften überarbeiteten Ausgabe, welche 1811 in London erschien, änderte er sein Literaturkonzept von Grund auf. Er wollte die Verkaufszahlen erhöhen, daher ersetzte er die meisten Lektionen alter Meister wie Corelli, Bach oder Mozart durch Volkslieder, um so ein breiteres, musikalisch weniger ambitioniertes und gebildetes Publikum zu erreichen. Außerdem beschränkte er sich nun auf einfachere Tonarten (vgl. Welte 2008).

3.3.5 Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Autoren von Instrumentalschulen um 1800 nicht mehr nur zeitgenössische Stücke aus der jeweiligen Region in ihre Schulen aufnehmen, sondern vielmehr auf eine stilistische und musikalische Vielfalt achten. Auch werden ältere Stücke von Komponisten früherer Zeiten verwendet. Hauptziel aller Schulen ist nach wie vor der richtige Vortrag und das Erlernen des guten Geschmacks (vgl. Welte 2008).

Die Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verstehen musikalische Bildung als Teil der Persönlichkeitsbildung. Sie sind auf gesellschaftlich geprägte Ideale eines kultivierten Verhaltens im Umgang mit anderen Menschen ausgerichtet. Musikalische und persönliche Kultiviertheit bilden eine Einheit, denn ohne persönliche Reife kann keine überzeugende Darbietung gelingen. Von einem guten Lehrer wird erwartet, dass die Vermittlung einer interpretatorischen Fähigkeit mit dem Anleiten zur „Selbstinszenierung“ vor Publikum verbunden wird. Indem das Musizieren als kommunikativer Vorgang gelehrt wird, gilt es als Teil des sozialen Lebens. Instrumentalunterricht gilt also auch als Unterricht in „Lebenskunst“. Hinsichtlich der Qualität der interpretatorischen Lehre kann keine moderne Instrumentalschule den Schulen dieser Zeit das Wasser reichen. Das liegt darin, dass es die Autoren der damaligen Schulen es schaffen, *„objektive Regeln mit einer suggestiven Animation zu subjektiven Ausdruck zu verbinden und den Vortragenden anzuhalten, beide Qualitäten in seiner musikalischen Darstellung zu verwirklichen. Viel inhaltsreicher, genauer und plastischer als heutige Schulen lösen die genannten Kompendien den Anspruch ein, das Ideal eines „authentischen Musizierens“ didaktisch zu vermitteln“* (Mahlert 2002, S. 34).

Die Einheit von allgemeinmusikalischer und instrumentaler Ausbildung ist auch im 19. Jahrhundert noch stark verbreitet. Trotzdem ist allmählich ein Wandel vom gesamtmusikalischen Kompendium hin zur reinen Instrumentalschule zu beobachten. 1830 gibt es bereits über 100 reine Klavierschulen. Die Einführung in die Erlernung spezieller Lese- und Spieltechniken nimmt zu. Dafür fallen Teile wie Musikgeschichte oder Instrumental aus den Instrumentalschulen weg oder werden in ausführliche Vorworte beziehungsweise Einleitungen integriert. Weitere wichtige Themen früherer Schulen wie Verzierungslehre, Generalbassspiel, Erfindungs- und Affektenlehre oder Harmonielehre verlieren in den neueren Schulen weiter an Bedeutung. Im 19. Jahrhundert entstehen insgesamt mehr Schulen für musizierende Liebhaber als für Virtuosen. Trotzdem steht das Kind als ernstzunehmende Persönlichkeit noch in weiter Ferne (vgl. Henning 1985).

3.4 Instrumentalschulen der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts

3.4.1 Violinschule von Louis Spohr (1833)

Die Violinschule des Komponisten, Violinisten, Dirigenten und Pädagogen Louis Spohr soll primär dem Lehrer als Leitfaden dienen. Sie *„beginnt mit den Anfangsgründen der Musik und führt bis zur letzten Ausbildung des Geigers, soweit diese in einem Buche gelehrt werden kann“* (Spohr 1833, Vorrede S. 1).

Am Anfang steht ein rein theoretischer Teil, der vom Instrument selbst handelt. Im zweiten Teil geht es um die Spieltechnik und die musikalische Elementarlehre. Hier bauen die einzelnen, nach Schwierigkeitsgrad progressiv angeordneten Abschnitte systematisch aufeinander auf. Der musikalische Elementarunterricht ist außerdem immer mit praktischen Lektionen verbunden. Zu jedem Lehrgegenstand komponierte Spohr mehrere genau bezeichnete Übungsstücke in Duett-Form (vgl. Welte 2008),

Der dritte Teil handelt „Vom Vortrage“. Durch seine detaillierten technischen Erklärungen und Vortragsanweisungen zu zeitgenössischen Violinkonzerten liefert Spohr's Werk große Aufschlüsse über die historische Aufführungspraxis der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Neu in Spohrs Schule sind die genauen Vortragsanweisungen und -hilfen zu einzelnen Werken in Form von verbalen Erklärungen und Einzeichnungen im Notentext. Auch Spohr empfiehlt zu Bildung von Geschmack und Gefühl, gute Musik und Musiker anzuhören (vgl. Welte 2008).

3.4.2 Pianoforte-Schule von Carl Czerny (1839)

Der Klavierpädagoge, Pianist und Komponist Carl Czerny veröffentlichte 1839 in Wien seine „Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500“ in drei Teilen (ein vierter Band erschien 1846 als Ergänzung). Czerny war nicht nur mit den Hauptrichtungen des zeitgenössischen, sondern auch des historischen Klavierspiels bestens vertraut. In seiner Schule versuchte er nicht nur seine persönlichen Lehrerfahrungen, sondern auch die verschiedenen Richtungen des Klavierspiels und -unterrichts in ein umfassendes Lehrwerk zusammenzufassen. Denn zur Entstehungszeit der Schule hatte er schon eine 30-jährige, überaus erfolgreiche Unterrichtstätigkeit hinter sich (vgl. Welte 2008).

Der erste Teil beinhaltet die elementare Klavierpraxis und die allgemeine Musiklehre. Das vielfältige Unterrichtsmaterial in diesem Teil stammt aus der Feder von Czerny und besteht aus Übungen und Übungsstücken im damalig gängigen Musikstil. Grundlage Czerny's Didaktik sind Skalenübungen, die jeder Schüler täglich üben soll und sich dadurch sämtliche Regeln des schönen Spiels immer wieder so lange einprägen soll, bis er sie auf jede Komposition übertragen kann (vgl. Czerny 1839).

Über die Stückauswahl für den Schüler sagt er wie folgt:

„Man gewinnt nichts dabei, wenn man die jüngeren Schüler mit Compositionen plagt, welche ihnen altmodisch, unverständlich, geschmacklos oder allzu mühsam erscheinen: und jeder Schüler macht weit grössere Fortschritte, wenn er alle seine Aufgaben gerne und mit Vergnügen spielt.“ (Czerny 1839).

Czerny empfiehlt also, Kinder nicht mit historischen Musikstücken zu quälen, die ihnen veraltet, unverständlich oder übertrieben schwer vorkommen. Vielmehr hat er erkannt, dass instrumentales Lernen viel erfolgreicher ist, wenn der Schüler freiwillig und mit Freude spielt. Generell sagt Czerny über die Wahl der Unterrichtsliteratur, dass es die Pflicht des Lehrers sei, „unparteyisch“ zu sein und „keine ausschliessende Vorliebe für eine besondere Manier, oder für einen einzelnen Tonsetzer“ zu haben. Der Lehrer „muss das Gute und praktisch-brauchbare aller Zeiten, aller Schulen und aller guten Componisten kennen und zu benutzen wissen, und demnach auch seine Schüler damit bekannt machen“ (Czerny 1839, S. 46 ff.). Für die Geläufigkeit empfiehlt er Originalkompositionen und keine Transkriptionen (vgl. Welte 2008).

Der zweite Teil ist eine Art Fingersatzratgeber mit zahlreichen Beispielen. Der dritte Teil beinhaltet die Vortragslehre Czernys. Hier plädiert er für eine stilistisch angemessene Darstellung der Werke verschiedener Komponisten, besonders der unterschiedlichen historischen Musikstile. Czerny ist auch einer der letzten Instrumentalpädagogen des 19. Jahrhunderts, der sich mit dem Fantasieren, also Improvisieren befasst.

3.4.3 Klavierschule von Francois-Joseph Fétis und Ignaz Moscheles (1840)

Die „Méthode des Méthodes de Piano“ ist eine 1840 in Paris erschienene Klavierschule vom Musikhistoriker, Musikkritiker, Herausgeber und Pädagogen Francois-Joseph Fétis und dem Pianisten, Pädagogen, Komponisten und Dirigenten Ignaz Moscheles. Sie wurde speziell für die Klavierklassen des Conservatoire von Brüssel und die Musikschulen Belgiens verfasst. Neben allgemeinen Anregungen und Detailkorrekturen bestand Moscheles Hauptbeitrag darin, spezielle Übungsstücke für Anfänger bis Fortgeschrittene zu komponieren. Hauptziel von Fétis war es, die bis zu dieser Zeit besten Klavierschulen analytisch zusammenzufassen. Somit betrachtete auch er, so wie einige seiner Vorgänger, die Instrumentaldidaktik als dezidiert historischen Gegenstand (vgl. Welte 2008).

Zu Beginn der Schule steht eine kurze Einführung in die Grundlagen der Musik, sowie eine Einführung in verschiedene Schulen des Klavierspiels. Danach werden in vierzehn Kapiteln die technischen und interpretatorischen Grundlagen des Klavierspiels erklärt. Neben diversen Übungen werden auch Ausschnitte aus Werken verschiedener Komponisten verwendet, die Fétis fingersatztechnisch genau analysiert. Am Ende dieses Teils steht eine Sammlung von Übungen und Etüden, die systematisch vom Leichten zum Schweren geordnet sind. Der folgende Teil beinhaltet Etüden verschiedener zeitgenössischer Komponisten, die alle ausdrücklich für diese Schule komponiert wurden (vgl. Fétis; Moscheles 1840).

3.4.4 Zusammenfassung

Die Revolutionszeit und die nachfolgende Zeit haben die Instrumentalpädagogik in Europa maßgeblich beeinflusst, etwa durch die Verschriftlichung, die Systematisierung und Mechanisierung von Übungen, die immer genauer werdenden Vortragsbezeichnungen, das Streben nach Perfektion, durch die historische Erweiterung des Unterrichtsrepertoires oder durch das Ziel eines stilgerechten musikalischen Vortrags großer Werke. Kritik an einem Musikunterricht, der sich auf mechanischen Drill beschränkt, wurde bald laut. Doch es dauerte noch lange, bis sich die Einsicht durchsetzte, dass es im Instrumentalunterricht nicht nur um das mechanische Einüben von Patterns und Automatisieren von Bewegungsabfolgen gehen darf, sondern viel mehr um die individuelle, achtsame Exploration von Spielbewegungen und um einen wissenden und kreativen Umgang mit Notentexten (vgl. Welte 2010).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden sowohl Instrumentalisten als auch Musikpädagogen verstärkt als Experten ihres Faches wahrgenommen. Somit schritt auch die Trennung zwischen Musikausübung und Musiklehren weiter voran (vgl. Roske 1985).

Vor allem in der Instrumentalpädagogik wurde eine fachliche Fundierung angestrebt, wie etwa eine Schrift der Pianistin und Pädagogin Lina Roman aus dem Jahre 1868 zeigt, die auf eine sogenannte allgemein-musikalische Pädagogik abzielt (vgl. Gruhn 2003). In der Ausbildung von Instrumentallehrern wurde nun der Schwerpunkt auf den Erwerb pädagogischer und entwicklungspsychologischer Kenntnisse gelegt. Lehrer sollten auf die Bedürfnisse der Schüler eingehen und sensibel auf sie einwirken können. Generell wurde auf eine über die fachlichen und pädagogischen Belange hinausgehende Bildung für Instrumentallehrer großen Wert gelegt (vgl. Kaiser 1989).

Der Instrumentalunterricht des 19. Jahrhunderts ist ganz stark von der Reflexion ebendieser geprägt. Es werden neue entwicklungs- und lernpsychologische Erkenntnisse, sowie Aspekte der allgemeinen Didaktik und Pädagogik miteinbezogen. Diese werden dann mit den instrumentalmusikalischen Aspekten verbunden. Als Beispiel hierfür gelten die Veröffentlichungen zur ganzheitlich-rationalen Methode im Instrumentalunterricht von Lina Ramann (vgl. Richter 1993).

Die Konzeption von Instrumentalschulen im 19. Jahrhundert ist, ähnlich wie im 18. Jahrhundert, von einem an Sachkriterien orientierten Aufbau geprägt, mit dem Unterschied, dass die Vermittlung des Lehrstoffs nicht mehr auf Vollständigkeit bedachten Übersichten, sondern über eine stufenweise Anordnung vom Einfachen zum Schwierigen basiert. Großen Einfluss auf diese progressive Denkweise dürfte 1806 vom Pädagogen Johann Friedrich Herbart veröffentlichte didaktische Idee von der Unterteilung des Unterrichtsgeschehens in eine Abfolge von Stufen beziehungsweise Lektionen gehabt haben. Diese Konzeption dürfte insofern dem Geist der Zeit entsprochen haben, da dadurch einerseits das Selbststudium vereinfacht wurde, immerhin konnten sich nur wenige einen Privatlehrer leisten, und andererseits sind auch Lehrwerke entstanden, die auch von weniger professionellen Lehrern verwendet werden konnten (vgl. Busch 2003).

Zugang zu Instrumentalunterricht hatten weiterhin hauptsächlich die höheren bürgerlichen Schichten. Allerdings wurde Instrumentalunterricht zunehmend unabhängig von einzelnen Gesellschaftsschichten in Anspruch genommen. Einzig und allein die finanziellen Mittel der Familie entschieden darüber, ob jemand Unterricht bekam oder nicht (vgl. Ehrenforth 2005).

Da sich aber nicht jeder einen Instrumentallehrer leisten konnte, entstanden auch einige Schulen für den Selbstunterricht. Nach einer kurzen Einweisung in musiktheoretische und instrumentale Grundlagen folgten Übungen für alle Intervalle und Tonarten.

Eine solche Schule ist etwa die Fagott-Schule von Julius Satzenhofer aus dem Jahr 1900. Der erste Teil enthält die oben beschriebenen Übungen, im zweiten Teil findet sich eine Sammlung von aus pädagogischen Gründen geschriebenen Duetten und anspruchsvollen Spielstücken in allen Tonarten, gespickt mit allen möglichen musikalischen und technischen Aspekten (vgl. Uhlig 2002).

Auch Robert Kietzer schreibt im Vorwort zu seiner Schule für Klarinette aus dem Jahr 1886: *„Das Werk stellt eine Schule dar, welche auch von Schülern, denen kein berufener Lehrer zur Seite steht, mit Nutzen verwendet werden kann“* (Kietzer 1886, S. 5).

3.5 Instrumentalschulen nach 1850

Die allgemeine Tendenz der Hinwendung zur Geschichte im 19. Jahrhundert nahm auch in den Instrumentalschulen nach 1850 stark zu. Trotz fortschreitender Technisierung und Rationalisierung des Unterrichts nahmen Fragen zum musikalischen Vortrag eine zentrale Rolle in den Schulen ein. Außerdem rückten Ende des 19. Jahrhunderts physiologische und später auch psychologische Bedingungen und Möglichkeiten des Instrumentalspiels immer mehr in den Vordergrund (vgl. Kruse-Weber 2005).

Das Instrumentalspiel entwickelte sich allmählich zu einer hochangesehenen Kunst der Reproduktion, so bildete, beziehungsweise festigte sich für viele Instrumente ein spezielles musikalisches Repertoire. In den neu erschienenen instrumentenspezifischen Literaturführern waren nun auch Kompositionen von Komponisten

früherer Epochen und in späteren Ausgaben sogar Originalausgaben, Handschriften, Gesamtausgaben und Bearbeitungen. Wie schon bei Spohr und Czerny begonnen, setzte sich in der instrumentalen Vortragslehre ein Spezialisierungsprozess fort. So wurden nun immer häufiger individuelle Deutungen und Spielanweisungen für das Repertoire bestimmter Epochen, aber auch für einzelne Werke oder Werke bestimmter Komponisten erarbeitet (vgl. Welte 2008).

Außerdem wurden die Dilettanten oder, wie wir sie heute nennen würden, Hobbymusiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine immer größer werdende Zielgruppe für Autoren von Lehrwerken. Besonders für Mädchen galt Musizieren als eine geistige Beschäftigung, die der Unterhaltung und eigenen Beglückung diene. Um den Ansprüchen der Dilettanten gerecht zu werden, erforderte es Lehrwerke von vergleichsweise geringem Umfang und spieltechnischen Anforderungen (vgl. Busch 2003).

3.5.1 Klavierschule von Sigmund Lebert und Ludwig Stark (1858)

1858 erschien die „Grosse theoretisch-praktische Klavierschule, für den systematischen Unterricht“ in zuerst drei Bänden, später in vier Bänden. Autoren dieser Schule waren Sigmund Lebert, ein deutscher Musikpädagoge und Mitgründer der Stuttgarter Musikschule, und Ludwig Stark, ein deutscher Pianist, Komponist und Professor am Konservatorium für Musik in Stuttgart. Für die erste Auflage komponierte Stark die Übungs- und Vortragsstücke noch selbst, in den späteren Ausgaben ersetzte Stark sie durch Kompositionen berühmter Pianisten und Komponisten wie Liszt, Brahms oder Saint-Säens. Viele dieser Stücke wurden extra für diese Schule komponiert.

Am Beginn ihrer Schule steht ein allgemeiner Einleitungsteil, indem die beiden Autoren scharfe Kritik am zeitgenössischen Klavierunterricht und Klavierlehren üben.

Mit ihrer systematischen, streng stufenweisen Klavierschule, die aus ihrer langjährigen Unterrichtstätigkeit entstanden ist, möchten sie neben dem Lehrenden auch den Lernenden den „*rechten Weg*“ zur „*reinen, echten Kunst*“, beziehungsweise zur „*allein berechtigten, selbstlosen Wiedergabe des ewig Kunstschönen*“ weisen (Lebert; Stark 1858, S. XII ff.).

In dieser Klavierschule werden unterschiedlichste Originalwerke aus allen Stilrichtungen verwendet. Für den Anfängerunterricht empfehlen die Autoren zum Beispiel kleine Originalwerke „guter Komponisten“ wie Mozart, Beethoven oder Haydn, sowie moderne „instruktive Stücke“ (vgl. Lebert, Stark 1858). Sie raten strikt von seichten Arrangements und oberflächlicher Musik ab. Die technische und musikalische Ausbildung soll nach ihrer Überzeugung stets Hand in Hand gehen. Außerdem sollen auch immer Vorkenntnisse und Fähigkeiten der Schüler berücksichtigt werden und so soll der Unterricht zwar systematisch, aber trotzdem individuell gestaltet werden (vgl. Lebert; Stark 1858).

Außerdem geben sie sehr klare Übezeiten vor. So empfehlen sie, über den Tag verteilt zu üben, um Ermüdungen vorzubeugen. Amateuren empfehlen sie im Allgemeinen zwei Stunden täglich zu üben. Diese zwei Stunden teilen sich laut den Autoren in eine halbe Stunde Technik, in eine Stunde Einstudieren neuer Stücke und in einer halben Stunde Repetieren bereits gelernter Stücke. Für angehende Berufsmusiker empfehlen sie vier bis fünf Stunden, aber nicht mehr. Endziel des Unterrichts sei für Lebert und Stark die geistige und technische Selbstständigkeit des Schülers (vgl. Lebert, Stark 1858).

3.5.2 Violinschule von Joseph Joachim und Andreas Moser (1905)

Der bedeutende Geiger, Komponist, Dirigent und Lehrer Joseph Joachim veröffentlichte gemeinsam mit seinem früheren Schüler, dem bedeutenden Violinpädagogen und Historiker des Violinspiels Andreas Moser, 1905 die „Violinschule in drei Bänden“. Als Ziel schwebte den beiden Autoren eine umfassende musikalisch-künstlerische Bildung vor. So schreibt Moser im Vorwort des ersten Bandes:

„Nicht die Virtuosität ist unser Endziel, sondern der Musiker, der sein technisches Können künstlerischen Zwecken dienstbar machen soll. Stein auf Stein fügend wollen wir allmählich den Schüler dahin führen, wo das handwerksmäßige Geigen aufhört und das künstlerische Musizieren beginnt“ (Joachim; Moser 1905 Bd. 1, S. 5 f.).

Der erste Band befasst sich mit Anfängerunterricht, der zweite mit Lagenstudien. Für die Darlegung der musikalisch-technischen Grundlagen beider Bände war Moser zuständig, da er Lehrerfahrung im Anfängerunterricht besaß. Der dritte Band

behandelt Vortragsstudien und wurde von beiden gemeinsam verfasst. Im ersten Band wurden neben zahlreichen Übungen auch einfache Duette der beiden Autoren, Etüden, zweistimmig gesetzte Volkslieder, sowie kleine Kompositionen verschiedener, auch älterer Komponisten verwendet (vgl. Welte 2008). Der erste Band beinhaltet außerdem als Anhang eine ausführliche historische Beleuchtung der Violingeschichte mit dem Titel „Zur Geschichte der Violine und ihrer Meister“ (vgl. Joachim; Moser 1905).

Der dritte Band beinhaltet neben zehn umfangreichen Aufsätzen Mosers zur Kunst des Vortrages, „Sechzehn Meisterwerke der Violinliteratur, bezeichnet und mit Kadenzen versehen von J. Joachim“ (vgl. Joachim; Moser 1905).

Charakteristisch für diese Schule ist, dass neben didaktischen Duos und für zwei Violinen bearbeitete Volkslieder fast ausschließlich historische Musikstücke behandelt werden.

3.5.3 Geigen-Schulwerk von Erich und Elma Doflein (1932-1951)

1932 veröffentlichte der deutsche Musikwissenschaftler, -herausgeber und -pädagoge Erich Doflein gemeinsam mit seiner Frau, der Geigerin und Violinpädagogin Elma Doflein, eine zunächst dreibändige, später vier- und fünfbändige Geigenschule. Im Vorwort beschreibt Erich Doflein die nach seiner Überzeugung zentrale Aufgabe einer zeitgemäßen musikalischen Bildung wie folgt:

„Wir sind heute nicht in der glücklichen Lage wie die Verfasser der alten Schulen aus Bachs und Mozarts Zeit, die einen engen Ausschnitt aus ihrer Gegenwart zur Grundlage nahmen und diesen als lebendigen ihrer Zeit auch für den einzig wichtigen hielten, sondern wir müssen uns der eigenartigen Bildungslage unserer Zeit anpassen; wir müssen als Weg in die Musik den Weg in die Vielfalt der Musik, in die Mannigfaltigkeit und Besonderheit der einzelnen Stile erkennen, und den Blick in das historische Werden und dessen Weiterwirken in der Gegenwart als ein wichtiges Element unseres Musikerlebnisses in die Musikbildung einbeziehen und in aller Lehre mitwirken lassen“ (Doflein 1932, S. 3).

Diese Violinschule ist nicht nur als ein systematisch vom Leichten zum Schwereren fortschreitendes instrumentaldidaktisches Werk, sondern auch als eine „Schule

bestimmter Stile“ zu verstehen (vgl. Doflein 1932). Die Grundlagen des Violinspiels werden hauptsächlich anhand stilechter Originalmusik guter Komponisten gelehrt (vgl. Welte 2008).

So führt Doflein in der Schule weiter aus:

„Dieses Geigen-Schulwerk will zur Freude am Musizieren führen und versucht deshalb alles Lernen mit dem Musizieren zu verbinden. Hier sind Lieder und Spielstücke gesammelt, die sowohl Übungen wie auch echte, lebendig gewachsene Musik sind. Die Zusammenstellung der Stücke ist so eingerichtet, daß deren Folge einen geschlossenen Lehrgang ergibt. Vom ersten Anfang an steht echte Musik bereit; und in dieser Musik sind für den beginnenden Geiger fast alle notwendigen Studien und Übungen enthalten“ (Doflein 1932, S. 1 f.).

In diesem Werk werden von Anfang an unterschiedliche Musik- und Stilarten systematisch erarbeitet. Die beiden Autoren verwendeten leichte originale Violinmusik, da sie ihren Aussagen zufolge für Kinder wie Erwachsene, für musikalisch Vorgebildete wie völlige Anfänger gleichermaßen geeignet sind (vgl. Doflein 1932).

In den ersten beiden Bänden sind unter anderem Anfängerstücke und Erfindungsübungen von Lili Friedemann enthalten. Diese sollen aber nicht als Weg zum Komponieren verstanden werden, vielmehr sollen sie zur Schulung der Tonvorstellung und des lebendigen Erfassens der Melodien und Formen gedacht werden. Darüber hinaus kommen in diesem Werk Kinder- und Volkslieder verschiedener Nationen, alte Tänze, sowie kontrapunktische und kirchentonartige Stücke alter Meister und leichte zeitgenössische Musikstücke, speziell für diese Schule von bekannten Komponisten verfasst, vor. Im Anschluss an Stücke sollen der Lehrer und der Schüler gemeinsam technische Übungen erfinden. Generell sind musikalische und technische Aufgaben im Geigen-Schulwerk stets aufeinander bezogen. So soll das Musikalische langsam mit dem Technischen wachsen. Den Autoren geht es um „die Verbindung von technischer Übung, Spielaufgabe und musikalisch sinnvoller Anwendung der neuen Aufgabe.“ (Doflein 1951, Vorwort), wodurch Spieltechnik und die innere Klangvorstellung zusammen zur Grundlage des Musizierens werden sollen (vgl. Doflein 1932).

Die Autoren waren Zeit ihres Lebens auf der Suche nach pädagogisch wertvoller Musik, um ihr Geigen-Schulwerk stilistisch zu ergänzen. Unabhängig davon veröffentlichten sie zahlreiche Spielmusik-Hefte, mit weitgehend unbekannter Musik des 17.-19. Jahrhunderts, sowie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (vgl. Welte 2008).

3.5.4 Zusammenfassung

Im 20. Jahrhundert ist Instrumentalunterricht nicht mehr das Privileg reicher Familien, vielmehr sollen neu gegründete Musikschulen, insbesondere auch Kindern aus sozial schwächeren Familien eine musikalische Bildung ermöglichen (vgl. Gruhn 2003). Außerdem wird im 20. Jahrhundert auch zunehmend Erwachsenen Musikunterricht zuteil. Zu dieser Zeit wird zwischen sogenannten Jugendmusikschulen, also Musikschulen für Kinder und Jugendliche, und Volksmusikschulen, also Musikschulen für Erwachsene, unterschieden (vgl. Ehrenforth 2005).

Besonders der Gruppenunterricht wird favorisiert, weil er das gemeinsame Musizieren fördert und somit der damaligen gesellschaftlichen Geisteshaltung entgegenkommt (vgl. Richter 1993).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist auch eine Abkehr von der mechanistischen Sichtweise auf instrumentaltechnische Abläufe zu beobachten. Vielmehr findet nun eine Auseinandersetzung mit psychologischen und physiologischen Erkenntnissen statt. Außerdem sind Einflüsse reformpädagogischer Konzepte auf die Gestaltung des Instrumentalunterrichts feststellbar (vgl. Kruse-Weber 2005).

All diese Strömungen führen auch dazu, dass eine stärkere Zielgruppen- und Schülerorientierung, Differenzierung zwischen Sozialformen und Altersgruppen, ein vermehrter selbsttätiger und kreativer Umgang im Instrumentalunterricht, sowie die Berücksichtigung von Vorkenntnissen zu beobachten sind (vgl. Kruse-Weber 2005).

Der Ausgangspunkt für diese an Zielgruppenorientierung konzeptionelle Veränderung findet sich am Übergang zum 20. Jahrhundert. Veröffentlichungen, wie das 1900 erschienene Buch „Das Jahrhundert des Kindes“ der schwedischen Lehrerin Ellen Key, trafen den Nerv der Zeit und lieferten der reformpädagogischen Bewegung zu dieser Zeit ein Motto. Die für das frühe 20. Jahrhundert charakteristische *„Pädagogik vom Kinde aus“* vertritt die Vorstellung, dass Kinder *„ein jedes für sich, einzigartige*

Menschen mit eigener Begabung, eigenem Naturell (und) eigenem Entwicklungstempo seien“ (Flitner 1992, S. 31). Die Erzieher sollen, ähnlich dem Gärtner, das Wachstum des Kindes begleiten und anregen, anstatt es wie Bildhauer zu formen. Das Kind wurde fortan als Subjekt seiner Erziehung und nicht länger als Objekt der Bearbeitung gesehen. Durch diese neue Wahrnehmung und Achtung des Kindes veränderte sich im 20. Jahrhundert die Erziehung wie nie zuvor. Diese neue kindzentrierte pädagogische Sicht beflügelte die lern- und entwicklungspsychologische Forschung, deren Ergebnisse zur Psychologisierung instrumentaldidaktischer Überlegungen führten (vgl. Busch 2003).

Anfang des 20. Jahrhunderts erschienen auch zahlreiche instrumentaldidaktische Veröffentlichungen, die auf all diese Aspekte eingingen. So wurden unter anderem die individuellen Eigenschaften der Schüler berücksichtigt, spieltechnische Herausforderungen auch aus psychologischer Perspektive betrachtet und auf die Bedeutung weiterer didaktischer Aspekte, wie unter anderem Gehörbildung und Elternarbeit, eingegangen (vgl. Richter 1993).

Beispiele dafür sind Willy Bardas 1927 erschienenes Werk „Zur Psychologie der Klaviertechnik“, Margit Varrò's „Der lebendige Klavierunterricht. Seine Methodik und Psychologie.“ und Carl Adolf Martienssen's „Individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens.“ aus dem Jahre 1930.

In den 1950er-Jahren führte dann die Kritik Theodor W. Adornos zu einer umfassenden Reflexion des musikpädagogischen Handelns und bewirkte ein langfristiges Umdenken im Bereich der Musikpädagogik (vgl. Gruhn 2003). Im Sinne der Schülerorientierung, die unmittelbar mit der Zielgruppenorientierung verbunden ist, erschienen viele Instrumentalschulen, die im Hinblick auf die spezifischen Voraussetzungen verschiedener Altersgruppen und Sozialformen im Unterricht gestaltet sind (vgl. Busch 2012).

Instrumentalunterricht wurde für alle Altersgruppen und „Könnensstufen“, von Kindern bis Senioren, von Anfängern bis zur Studienvorbereitung, angeboten (vgl. Dartsch 2012).

4 Schlusswort

Sowohl die Instrumentalpädagogik als auch die Instrumentalschulen und die Rolle des Lehrers haben sich im Laufe der Jahrhunderte sehr stark gewandelt. Geprägt wurden sie immer von zeitlichen Einflüssen, beziehungsweise Strömungen der jeweiligen Zeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Ausbildung von Instrumentalpädagogen von der Meisterlehre, bei der vor allem der Musikerberuf im Vordergrund stand, hin zu spezifischen künstlerisch-pädagogischen Studiengängen an Musikhochschulen, in denen nicht nur die Ausbildung am Instrument, sondern vor allem auch die pädagogische und didaktische Ausbildung vorrangig ist, entwickelt hat.

Es ist auch besonders interessant zu beobachten, welche Bevölkerungsschichten zu welcher Zeit Zugang zu Instrumentalunterricht hatten. Heute ist es für uns selbstverständlich, dass jeder die Möglichkeit hat, ein Instrument zu erlernen. Dass es so weit gekommen ist, dazu war eine jahrhundertelange Entwicklung notwendig. Waren es zu Beginn noch hauptsächlich Adelige oder Angehörige des höheren Bürgertums, haben mittlerweile alle Gesellschaftsschichten Zugang zu Instrumentalunterricht. Der Unterricht wird nicht mehr nur auf Spieltechniken reduziert, sondern soll eine umfassende musikalische Bildung beinhalten. Für Instrumentalpädagogen stellt dies insofern eine Herausforderung dar, als dass ihr didaktisches Handeln stets flexibel sein muss und sie sich immer auf die Voraussetzungen und Bedürfnisse der Schüler einstellen müssen. Darüber hinaus findet Unterricht in unterschiedlichen Sozialformen, von Einzel- bis Klassenunterricht, statt, und Instrumentalpädagogen müssen über vielfältige musikalische und musikstilistische Kenntnisse, sowie über ein großes Methodenrepertoire verfügen (vgl. Dartsch 2012).

Die Unterrichtsgestaltung ist seit dem 18. Jahrhundert von den jeweiligen pädagogischen Strömungen beeinflusst worden. Generell lässt sich aber sagen, dass aufgrund unterschiedlicher gesellschaftlicher Voraussetzungen und divergierender Interessen von Lehrenden und Lernenden der Instrumentalunterricht im 18. Jahrhundert bereits äußerst vielfältig war. Neben umfassenden und detailreichen Schulen, die kaum Notenbeispiele, dafür umso mehr Vortragsregeln beinhalteten und auf eine umfassende Bildung und berufliche Ausbildung abzielten, gab es die Schulen

für Amateure, die hauptsächlich progressiv angeordnete Musikstücke zum Inhalt hatten.

Genauso interessant ist auch, für wen die Instrumentalschulen konzipiert wurden. Heute gibt es eine Vielzahl an unterschiedlichen Lehrwerken für jeden Bedarf und Zweck. Egal, ob für den fünfjährigen Anfänger oder den 20-jährigen Musikstudenten, jeder wird genug Literatur für seine Anforderungen finden. Doch das, was für uns so selbstverständlich ist, musste sich auch erst über Jahrhunderte hinweg entwickeln. Die Instrumentalschulen des 18. und auch des 19. Jahrhunderts waren stark auf die jeweils zeitgenössische, am jeweiligen Ort verbreitete Musik bezogen. Hauptziel der meisten damaligen Schulen war es, den guten Geschmack zu lehren. Im Laufe der Zeit wurde das musikalische Repertoire immer weiter ausgedehnt und Musikstile und -stücke verschiedener Nationen miteinbezogen. Um circa 1800 begann man auch, neben zeitgenössischer Musik auch ältere Musikstücke in Schulen einzubauen (vgl. Welte 2008).

Entscheidend ist auch, dass zu jeder Zeit ein Nachdenken über die pädagogischen Prozesse stattgefunden hat. Viele der Anfang des 20. Jahrhunderts aufgestellten pädagogischen Überlegungen und Erkenntnisse haben noch bis heute Gültigkeit, beziehungsweise werden wiederentdeckt.

Zusätzlich wird die heutige Gestaltung von Unterricht dadurch beeinflusst, dass sowohl zielgruppenspezifische Instrumentalschulen als auch viele weitere Unterrichtsmaterialien zur Verfügung stehen. Dadurch wird ein schülerorientierter Unterricht wesentlich erleichtert (vgl. Busch 2016).

Ingolf Henning fasst die Entwicklung der Instrumentalschulen wie folgt zusammen:

„Richtete sich die alte Instrumentalschule weitgehend an den Fachmann, an den weiterlernenden und umfassend zu bildenden Musiker und Lehrer, so versuchte die folgende Generation von Schulen nun den Lehrer fast zu ersetzen, ihm die didaktische, methodische, ja - sogar die pädagogische Arbeit weitgehend abzunehmen bis zu einem Punkt, wo diese Hilfe zur Fessel wurde und neue Entwicklungen blockierte. Diese Schule von gestern hat sich erstaunlich lange gehalten und räumt nicht so leicht das Feld. Ihr erklärtes Ziel lag darin, möglichst vielen Interessierten zu helfen, ein

Instrument spielen zu können. In diesem isolierten Ziel liegt heute - vor allem im Hinblick auf die Medienüberflutung und -verfügbarkeit - kein Sinn mehr. Nur ein Instrumentalunterricht, der primär als Musikunterricht der allgemeinen Förderung und Bereicherung des Menschen in seiner Psyche und Physis dient, ist sinnvoll, ja unverzichtbar. Ein so geführter Unterricht wird die großen Instrumental-Begabungen keineswegs hindern oder bremsen - sie gehen ohnehin ihren Weg und profitieren vom reicheren Angebot -, dieser Unterricht wird vor allem die kleinen Begabungen davor bewahren, im Wettbewerb ihres Umfeldes und am Anspruch des allgegenwärtigen Musikmarktes nach sinnlosen Bemühungen resigniert stranden zu müssen“ (Henning 1985, S. 340 f.).

Gibt man heutzutage einem Anfänger eine Instrumentalschule von damals, wäre es für ihn vermutlich undenkbar, mit Hilfe dieser Schule ein Instrument zu erlernen. Gerade bei der grafischen und inhaltlichen Gestaltung, aber auch bei den pädagogischen Ansätzen, haben sich die Instrumentalschulen über die Jahre extrem verändert. Was für frühere Jahrhunderte aufgrund von ganz anderen Denk- und Lebensweisen unvorstellbar war, ist für uns mittlerweile selbstverständlich: Gerade Anfängern soll Freude am Musizieren vermittelt werden.

Nach der Bearbeitung dieses Themas stelle ich mir die Frage, in welcher Art sich die Instrumentalschulen noch weiterentwickeln werden. Wie werden unsere Nachfahren in 100 Jahren auf die für uns heute so modernen Instrumentalschulen zurückblicken? Ich bin mir sicher, dass wir zu diesem Zeitpunkt noch nicht am Ende der Geschichte sind und ich freue mich schon darauf, während meiner zukünftigen Unterrichtstätigkeit viele neue Entwicklungen kennenlernen zu dürfen.

Literaturverzeichnis

Bach, Carl Philipp Emanuel (1753): Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin: Eigenverlag.

Blume, Friedrich (1962): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel: Bärenreiter.

Bonz, Tobias (2005): Ergiebiges Übematerial. Francesco Geminianis Violinschule von 1751. In: Üben & Musizieren Heft 5. Mainz: Schott, S. 58-63.

Busch, Barbara (2016): Grundwissen Instrumentalpädagogik. Ein Wegweiser für Studium und Beruf. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Cartier, Jean Baptiste (1798): L`art du violon. Paris: Decombe.

Clementi, Muzio (1801): Introduction to the Art of playing on the Piano Forte. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.

Corrette, Michel (1735): Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere. Paris: Chez l`auteur.

Corrette, Michel (1738): L`École d`Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon dans le gout françois et italien avec des principes de musique et beaucoup de leçons à I, et II violons. Paris: Chez l`auteur.

Couperin, Francois (1717): L`art de toucher le clavecin. Paris: Chès l`Auteur, le Sieur Foucaut.

Czerny, Carl (1839): Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends, componierten zahlreichen Beispielen, op. 500. Wien: A. Diabelli & Comp..

Dartsch, Michael (1999): Spiel in der Elementaren Musikpädagogik. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 15-19.

Dartsch, Michael (2002): Spielräume im Instrumentalunterricht. Die Unterrichtskonzeption der Reihe „Musik und Tanz für Kinder“ als Stein des Anstoßes für die Instrumentaldidaktik. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 6-11.

- Devienne, Francois (1794): Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flute.
Paris: Imbault.
- Doflein, Erich und Elma (1932): Das Geigen-Schulwerk. Mainz: Schott.
- Ehrenfort, Karl Heinrich (2005): Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-,
Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen
bis zur Gegenwart. Mainz: Schott.
- Erdt, Robert (2010): Der Münchner Klarinettenvirtuose Carl Biermann (1811-1885)
als Pädagoge, Klarinettist und Komponist. Frankfurt am Main: Peter Lang
GmbH.
- Fétis, Francois-Joseph; Moscheles, Ignaz (1840): Méthode des méthodes de piano.
Paris: Schlesinger.
- Flitner, Andreas (1992): Reform der Erziehung. Impulse des 20. Jahrhunderts.
München: Piper.
- Gross, Alfred (1988): Tempomessungen in Johann Peter Milchmeyers Klavierschule
von 1801. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 191-195.
- Gruhn, Wilfried (2003): Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und
Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu
ästhetisch-kultureller Bildung. Hofheim: Wolke.
- Helms, Siegmund; Schneider, Reinhard; Weber, Rudolf (1994): Lexikon der Musik
Pädagogik. Kassel: Bosse.
- Hotteterre, Jacques (1707/1990): Principes de la flute traversière. Kassel: Walhall.
- Hotteterre, Jacques (1719): L`art de préluder sur la flute traversière, sur la flute à
bec, sur le haut-bois et autres instruments de dessus. Paris: L`auteur,
Foucault.
- Huizinga, Johan (1956): Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Berlin:
Rowohlt Taschenbuch.
- Joachim, Joseph; Moser, Andreas (1905): Violinschule. Berlin: N.Simrock.
- Kietzer, Robert (1886): Schule für Klarinette op. 79. Frankfurt/Main: Zimmermann.
- Kruse-Weber, Silke (2005): Klavierpädagogik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.
Frankfurt am Main: Peter Lang.

- Lebert, Sigmund; Stark, Ludwig (1858): Grosse theoretisch-praktische Klavierschule, für den systematischen Unterricht. Stuttgart: Cotta.
- Lescat, Philippe (1991): Méthodes & Traités Musicaux en France 1660-1800. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique-La Villette.
- Mahlert, Ulrich (2002): Historische Instrumentalschulen heute. Einige Beobachtungen und Anregungen. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 28-36.
- Mattheson, Johann (1728): Der Musicalische Patriot. Hamburg: n.p..
- Mattheson, Johann (1735): Kleine General-Baß-Schule. Hamburg: Kißner.
- Montessori, Maria (1987): Kinder sind anders. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mozart, Leopold (1756): Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter.
- Mozart, Leopold (1787): Gründliche Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter.
- Prelleur, Peter (1731): The Modern Musick-Master ot the Universal Musician. London: n.p..
- Quantz, Johann Joachim (1752): Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß.
- Ramann, Lina (1868): Die Musik als Gegenstand des Unterrichts und der Erziehung. Vorträge zur Begründung e. allgemein-musikalischen Pädagogik für Künstler, Pädagogen u. Musikfreunde. Leipzig: Merseburger.
- Ramann, Lina (1873): Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Klavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt. Leipzig: Heinrich Schmidt.
- Ramann, Lina (1885): Grundriss der Technik des Klavierspiels in drei Theilen. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Reidemeister, Peter (1988): Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft WBG.

Rellstab, Johann Carl Friedrich (1790): Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend.

Berlin: Rellstabsche Musikhandlung.

Richter, Christoph (1993): Instrumental- und Vokalpädagogik. Band 1: Grundlagen.

Kassel: Bärenreiter.

Richter, Christoph (2012): Meister-Unterricht. Prinzipien der Meisterlehre früher und heute. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 6-11.

Roske, Michael (1978): Studie zur Entwicklungsgeschichte des privaten

Musikunterrichts. Wolfenbüttel: Möeseler.

Roske, Michael (1985): Sozialgeschichte des privaten Musiklehrers vom 17. zum 19.

Jahrhundert. Mit Dokumentation. Mainz: Schott.

Rüdiger, Wolfgang (1994): „Körper, Klang und künstlerischer Ausdruck im 18.

Jahrhundert und heute“. In: Üben & Musizieren Heft 2. Mainz: Schott, S. 16-24.

Satzenhofer, Julius (1900): Praktische Fagott-Schule. Auch zum Selbstunterricht.

Leipzig: Musikverlag Wilhelm Zimmermann.

Spohr, Louis (1833): Violinschule. Wien: Haslinger.

Suzuki, Shinichi (1975): Erziehung ist Liebe. Eine neue Erziehungsmethode. Hallar:

Bosse.

Türk, Daniel Gottlob (1789): Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspielen für

Lehrer und Lernende. Kassel: Bärenreiter.

Uhlig, Dietlind (2002): Meister-Klasse. Instrumentalschulen für Holzbläser oder:

„Manchmal finde ich auch einen Schüler, der zu einer Schule passt...“. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 19-27.

Vree, Tom de (1993): Über das Üben. Ein Leitfaden für Musikstudenten,

Musikschullehrer und deren Schüler. Kamen: Intermusik Schmülling.

Waigel, Simone (2007): Sinn und Sinnlichkeit. Klangästhetik und Didaktik in Klari-

nettenschulen des 19. Jahrhunderts. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 15-20.

Walther, Johann Gottfried (1732): Musicalisches Lexicon oder Musicalische

Bibliotheek. Leipzig: Wolfgang Deer.

Welte, Andrea (2010): Französische Instrumentalschulen um 1800. Vom Wandel des Literaturkonzepts am Beispiel von Devienne, Cartier, Adam. In: Üben & Musizieren Heft 3. Mainz: Schott, S. 22-25.

Quellenverzeichnis Internet

Welte Andrea (2008): Musikalisches Geschichtsbewusstsein. Geschichtlichkeit von Musik als didaktische Herausforderung im Instrumentalunterricht. Online zu finden unter https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/19/file/welte_andrea.pdf, zuletzt geprüft am 15.07.2019.

Wikipedia (o.J.): Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Online zu finden unter https://de.wikipedia.org/wiki/Versuch_über_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen, zuletzt geprüft am 15.07.2019.

Wikipedia (o.J.): Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Online zu finden unter https://de.wikipedia.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen, zuletzt geprüft am 15.07.2019.

Wikipedia (o.J.): Versuch einer gründlichen Violinschule. Online zu finden unter https://de.wikipedia.org/wiki/Versuch_einer_gründlichen_Violinschule, zuletzt geprüft am 15.07.2019.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der historischen Entwicklung von Instrumentalschulen. Um einen besseren Eindruck darüber zu erhalten, wie diese Instrumentalschulen zur jeweiligen Zeit angewendet wurden, wird in dieser Arbeit auch die historische Entwicklung der Instrumentalpädagogik mit einbezogen.

Ausgehend von der Zeit vor 1700, als die Meisterlehre das vorherrschende Prinzip des Unterrichtens war, über die ersten großen Instrumentalschulen von Quantz, Bach und Mozart bis hin zu den heute gängigen speziell für Kinder konzipierten Anfängerschulen, wird in dieser Arbeit jedes Jahrhundert auf seine Besonderheiten bei den Instrumentalschulen untersucht.

In diesem Zusammenhang wurde auch die Rolle des Lehrers sowie das jeweilige Zielpublikum über die Jahrhunderte untersucht.

Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafische Darstellungen und andere analoge oder digitale Materialien.

Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

Gallneukirchen, am 17. 02. 2020

Christian Dumphart