

WÜRZBURGER HEFTE ZUR MUSIKPÄDAGOGIK

Herausgegeben von Friedhelm Brusniak

Vol. 9

Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in Prag 1936 bis 2016

Ein Beitrag zum Diskurs über »cultural heritage«

Kongressbericht Würzburg 2016

Herausgegeben von
Friedhelm Brusniak und Damien Sagrillo

**Friedhelm Brusniak und Damien Sagrillo (Hrsg.)
Vom Ersten Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikerziehung in
Prag 1936 bis 2016 – Ein Beitrag zum Diskurs über »cultural heritage«
Kongressbericht Würzburg 2016**

herausgegeben von
Friedhelm Brusniak
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Institut für Musikforschung, Lehrstuhl für Musikpädagogik

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG
Unité de Recherche
Identités. Politiques, Sociétés, Espaces (IPSE)

Layout

Benjamin Haupt

Printing & Binding

f.u.t. müllerbader gmbh, Filderstadt

© Margraf Publishers GmbH, 2016

Kanalstr. 21, P.O.Box 1205
D-97990 Weikersheim
www.margraf-publishers.eu

ISSN 1861-2792

ISBN 978-3-8236-1757-0



MARGRAF PUBLISHERS GMBH

Inhalt

Josef Schuster Grußwort	V
Vorwort	VI
Friedhelm Brusniak/Damien Sagrillo Einführung	IX
Karl Heinrich Ehrenforth „Menschlichkeit“ und Dialog: Leo Kestenberg und Martin Buber. Spurensuche (in) einer gescheiterten Beziehung. Eröffnungsvortrag des Kongresses der <i>Internationalen Leo-Kestenberg-Gesellschaft</i> am 18. November 2016 in Würzburg	1
Jiřina Jiřičková/Jan Prchal Die Tschechische Gesellschaft für Musikerziehung im Wandel der Zeit (1934–2016)	13
Dietmar Schenk Kestenbergs Universalismus und das Europa der Nationen. Zum Vortrag „Die Musik über den Völkern“ anlässlich der Frankfurter Musikausstellung 1927	23
Thomas Rösch Leo Kestenberg und Carl Orff	37
Anna-Christine Rhode-Jüchtern Das Musikseminar der Maria Leo (1873–1942) – historisches Erbe für die heutige Musikpädagogik?	65
Mechtild Fuchs Zwischen Kestenberg und Jöde. Schlaglichter auf ein Jahrhundert Musikunterricht in der Grundschule	87
Damien Sagrillo Musikalische Bildung. Deutsche, französische und ungarische Traditionen im Überblick	103
Philip A. Maxwell Arnold Walter’s Kestenbergian Reform of Music Education in Canada	125
Franz Metz Leo Kestenberg und die Musikpädagogik in Rumänien. Der Bericht des rumänischen Musikwissenschaftlers George Breazu über den Prager Kongress (1936)	143
Helmke Jan Keden „Eine natürliche Brücke zwischen Schule und eigener Musikbetätigung“. Der Umgang des bürgerlichen Männergesangs mit den Reformideen Leo Kestenbergs in der Weimarer Republik	153

Christoph Richter	
Leo Kestenbergs Arbeiterkonzerte und heutige Versuche zur Musikvermittlung für erwachsene Laien	163
Pascal Terrien / Angelika Gusewell / Rym Vivien	
The legacy of Veda Reynolds' violin pedagogy: Myth or reality?	171
Andreas Eschen	
Die Prager Konferenz, die Schulmusik und Cultural Heritage – oder: Was Du ererbt von Deinen Vätern hast, gehört das ins Museum?	183

Als Komponist würde man Marcel Landowski eher in die zweite Reihe einordnen. Er ist keiner Strömung seiner Zeit zuzurechnen, ist gleichzeitig offen für sämtliche Stile seiner Zeit, aber dennoch von einer tiefen Abneigung gegen die Avantgarde getrieben.¹⁸ Eine Abneigung gegen die Dodekaphonie und die serielle Musik scheint auch Kodály zu hegen, wie aus einem Gespräch mit Ernest Ansermet hervorgeht.¹⁹

Landowskis Oeuvre umfasst hauptsächlich Opern, aber auch Ballette, Filmmusik, Vokalmusik, Orchestermusik und Kammermusik.²⁰ Seine erfolgreichsten Werke schrieb er im Jahre 1956: Es waren seine Opern *le Fou* (der Verrückte) sowie *le Ventriloque* (der Bauchredner), eine *opéra de poche* (Taschenoper), die Landowski für die *Jeunesses musicales* komponierte und die mehr als fünfhundertmal aufgeführt wurde.²¹

Zoltan Kodály (1882–1967)²²

Zoltan Kodály wurde am 6. Dezember 1882 in Kecskemét/Ungarn geboren. Sein Geburtshaus ist der Hauptbahnhof in Kecskemét. Sein Vater war Eisenbahnbeamter. Musik erlernte Kodály zunächst als Autodidakt. Nach dem Abitur zog er nach Budapest um, wo er bis 1904 an der Franz-Liszt-Akademie studierte. Zudem studierte er Ungarisch und Deutsch an der Universität und erhielt im Jahre 1905 ein Lehrdiplom für beide Sprachen. Im Jahre 1906 promovierte er über die Strophenstruktur der ungarischen Volkslieder. Erste Auslandsreisen führten ihn nach Salzburg, München und Bayreuth. In Paris kam er mit der Musik Debussys und des Impressionismus in Berührung. Im Jahre 1907 wurde er als Professor an die Budapester Musikakademie berufen, deren Vizerektor er im Jahre 1917 wurde. Sein wohl bekanntestes Werk, die Oper *Hàry János* fußt auf ungarischer Volksmusik. Im Jahre 1938 stellte er sich gegen die Rassengesetze, quittierte seine Zusammenarbeit mit der *Universaledition* in Wien, die mit den Nationalsozialisten sympathisierte und arbeitete sodann mit *Boosey and Hawkes* zusammen. Im Jahre 1942 wurde Kodály emeritiert und widmete sich fortan in der Nachfolge von Bartók der Herausgabe des *Corpus musicae popularis hungaricae*. Von 1946–1949 war er Präsident der ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Seit dem Jahre 1925 engagierte sich Kodály für die musikalische Ausbildung in seinem Lande. Mit dem Kollegen Jenő Ádám (1896–1982) ging er ein langfristiges Projekt zur Reform der Musikausbildung in Ungarn an. Er kritisierte den ärmlichen Stellenwert der

¹⁸ Musique nouvelle en liberté, *Biographie de Marcel Landowski (1915–1999)*, auf der Internetseite <<https://www.musiquenouvelleenliberte.org/>> (3/2018).

¹⁹ Jean-Pierre AMANN, *Zoltán Kodály*, Lausanne 1983, S. 61.

²⁰ Bruno SERROU, „Landowski, Marcel“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. 227 f.

²¹ Noémi LEFEBRE, „Biographie de Marcel Landowski“, in: Guy SAEZ (Hrsg.), *La musique au coeur de l'Etat. Regards sur l'action publique de Marcel Landowski*, Paris 2015, S. 147.

²² Anton ZWOLENSKY, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, Bern 2013, S. 287–329.

Musik in den Grundschulen²³ und setzte, ähnlich wie Kestenberg und Landowski, eine konsequente Ausbildung der Lehrer durch und erreichte eine Reform der Curricula.²⁴

Kodálys Bemühungen für die musikalische Bildung sind auch in Zusammenhang mit seinem Interesse für die Sprache zu verstehen. In einem bereits frühen Stadium erkannte er Transfereffekte, die ausgelöst durch aktives Singen und Musizieren, zu besseren Lernerfolgen führten.²⁵

Kestenberg-Reform, Kodály-Methode, Landowski-Option.

Staatliche und politische Organisation von Musik und Musikunterricht im Vergleich

In den meist von der deutschen Musikwissenschaft und -pädagogik geführten Diskursen finden sich Gegenüberstellungen zwischen Kestenberg und Kodály,²⁶ aber Marcel Landowski findet dort keinen Eingang.

Landowski

Die Leistung Marcel Landowskis beschreibt Noémie Lefebvre in vier z.T. zeitgleich stattfindenden Etappen:

1. Die Reform des spezialisierten Musikunterrichts,
2. Die Rolle des Pariser Konservatoriums als zentrale Institution in der musikalischen Bildungslandschaft Frankreichs,
3. Musikalische Bildung in allgemeinbildenden Schulen,
4. Musikalische „Animation“ über musikalische Bildung hinaus.²⁷

Was die Strukturierung der **spezialisierten Musikausbildung** anbelangt, so war es die Bestrebung Landowskis, die Musik aus einem anfänglich bürgerlichen Milieu heraus, jedermann zugänglich zu machen.

²³ Mícheál HOULAHAN/Philip TACKA, *Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education Inspired by the Kodály Concept*, New York 2015, S. 16 f., 72, 74.

²⁴ László DOBSZAY, „The Kodaly Method and Its Musical Basis“, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972-1), S. 30.

²⁵ Zoltán KODÁLY, „Folk Song in Pedagogy“, in: *Music Educators Journal* 53 (1967-7), S. 59 ff.

²⁶ Vgl. u.a. Karl-Heinrich EHRENFORTH, *Geschichte der musikalischen Bildung*, Mainz u.a. 2010, S. 455.

²⁷ Noémi LEFEBRE, *Marcel Landowski. Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966–1974*, CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon 2014, S. 3 f.

In seinem kritisch gehaltenen Bericht über die Situation der musikalischen Bildung in Frankreich²⁸ zeigt Gérard Ganvert durchaus auch positive Entwicklungen auf: So hat sich die Anzahl an Musikausbildungsstätten über Ausbildungsniveaus und über die Regionen stetig erhöht. Nach dem von Landowski erstellten Zehnjahresplan (1966–1980), der sog. „option Landowski“²⁹, sollten im Jahresrhythmus neue Ausbildungsinstitutionen gegründet werden, wissend dass es im Jahre 1969 nur zehn regionale Konservatorien, neun nationale Musikschulen und zehn sog. „écoles agréées“ (anerkannte Musikschulen) gab, die allesamt in staatlicher Trägerschaft arbeiteten

Situation vor Landowski's Plan 1969 ³⁰	
3	<i>Conservatoires régionaux</i> (Regionale Konservatorien)
5	Nationale Musikschulen
7	Écoles de musique agréées (Akkreditierte Musikschulen)

Der Plan sah auch vor, dass bis zu fünf nationale Konservatorien gegründet werden sollten. Bis heute sind es aber nur zwei geblieben.

Der Nachteil dieses ehrgeizigen Plans war, so Ganvert, dass diese neuen musikalischen Ausbildungsstätten nur z.T. unter der Kontrolle des Staates funktionieren und oft durch regionale und gemeinnützige Trägerschaften finanziert werden sollten. Hierbei handelt es sich vor allem um die sog. *écoles agréées*.³¹

Im Jahre 1989, zwanzig Jahre nach der Umsetzung der „option Landowski“, stellte sich die Situation, was die Quantität der Ausbildungsinstitutionen in Sachen Musik betrifft, wesentlich verbessert dar.³²

²⁸ Gérard GANVERT, *L'enseignement de la musique en France. Situation – Problèmes – Réflexions*, S. 59 ff.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.; *agréé* – lediglich anerkannt, aber nicht durch den französischen Staat finanziert.

³² Ebd.

Situation 1989		
Nationale Konservatorien (Paris, Lyon)	2	+100%
Regionale Konservatorien	31	+210%
Nationale Musikschulen	96	+960%
<i>Écoles de musique agréées</i> (Akkreditierte Musikschulen)	145	+966%

Im Jahre 1999 hatte sich die Situation weiter verbessert. Aber Ganvert unterstreicht auch, dass sich der französische Staat bei einem Großteil der Musikschulen nicht finanziell beteiligt, sondern sie nur als musikalische Ausbildungsstätte anerkennt.³³

Situation 1999				
Musikalische Ausbildungsstätten	Anzahl	in %	Schüler	in %
Staatliche Trägerschaft	366	12	270.000	36
Nationale Konservatorien	2			
Regionale Konservatorien	34			
Nationale Musikschulen	105			
<i>Écoles de musique agréées</i> (Akkreditierte Musikschulen)	225			
Keine staatliche Trägerschaft	2900	88	480.000	64

³³ Vgl. ebd.; Ganvert hat in seiner Berechnung die beiden nationalen Konservatorien nicht mitgezählt. In dieser Tabelle sind sie z.T. mit einbezogen.

Diese Aufteilung liest sich bei Kestenberg ganz ähnlich. In seiner Hauptschrift *Musikerziehung und Musikpflege* von 1921 räumt er der Reorganisierung des speziellen Musikunterrichts einen zentralen Stellenwert ein. Seine Aufteilung in Privatunterricht, Volksmusikschule, Musikgymnasium, Musikhochschule, Musikpädagogische Akademie, Akademie für Kirchenmusik und Meisterschulen dekliniert sich im französischen Sprachgebrauch zwar anders, aber inhaltlich sind keine großen Unterschiede zu erkennen. Der Privatunterricht wäre in Frankreich eventuell mit den vom französischen Staat anerkannten, aber nicht finanzierten Musikschulen zu vergleichen.³⁴ Anstelle eines Musikgymnasiums konnte Landowski durchsetzen, dass Schulabgänger ihr Abitur (baccalauréat) mit Musik als Hauptfach machen können. Allerdings hatte er dabei die Kröte zu schlucken, dass Musik nicht als Fach der Sinne, sondern sehr verschult vermittelt wurde.³⁵

Um der Musik als Fach in den **allgemeinbildenden Schulen** einen gesicherteren Platz einzuräumen, musste Landowski sich mit dem Bildungsministerium einigen. Hier war sein Einfluss geringer, und hier konnte er bisweilen nur durch seine Überzeugungskraft einwirken.

Doch zunächst galt es, den Ist-Zustand zu umreißen:

1. Erste Anlaufstelle für musikalische Bildung ist die allgemeinbildende Schule!
2. Dort wird der Musik zu wenig Platz eingeräumt!
3. Die Ausbildung der Lehrenden ist schuld am kläglichen Stellenwert der Musik in der Schule!

In der Grundschule als Fach, das die Sinne anspricht (*discipline de sensibilité*) besser hineinpassend, ist der Sekundarunterricht eher ein Ort der Vermittlung von Wissen, und so wird auch Musik vermittelt als sog. „*discipline de connaissance*“. Landowski war überzeugt, dass zwischen beiden Sichtweisen ein Gleichgewicht hergestellt werden müsse, allerdings mit einem Akzent auf die „*sensibilité*“ und zudem unter Einbeziehung der sozialen Dimension des gemeinschaftlichen Musizierens als „*utilité sociale*“.³⁶ Die Sichtweise Kestenburgs ist ähnlich: Erziehung zur Musik und Bildung mithilfe von Musik.³⁷

³⁴ Leo KESTENBERG, *Musikerziehung und Musikpflege* (1921), in: Wilfried GRUHN (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 57–95.

³⁵ Noémi LEFEBRE, *Marcel Landowski. Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966–1974*, S. 222–236.

³⁶ Ebd., S. 203 f.

³⁷ Leo KESTENBERG, „Die internationale Zentralstelle für Musikerziehung in Prag“ (1936), in: Ulrich MAHLERT (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2, Freiburg i. Br. 2015, S. 108.

Der Konsens mit dem Unterrichtsministerium für die Grundschulen in Frankreich sah jedoch vor, dass das Prinzip des Klassenlehrers, der alle Fächer unterrichtet, beibehalten werden müsse.³⁸ Alsdann stellte sich die Frage nach deren Ausbildung,³⁹ eine Frage, die übrigens bis heute nichts von ihrer Brisanz verloren hat.⁴⁰ An diese Sache scheint Kestenbergs konkreter herangegangen zu sein. Unter anderem legte er in seiner *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* konkrete Studienpläne für die musikalische Ausbildung von Grundschullehrern vor, aus denen hervorgeht, dass auch in preußischen Schulen das Prinzip des Klassenlehrers vorherrschte.⁴¹ Dieses Prinzip versuchte Landowski mit den ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten zu umgehen, indem speziell ausgebildetes Fachpersonal in den Grundschulen bereit gestellt werden sollte und indem u.a. außerschulische Angebote den Grundschulen zur Verfügung gestellt werden sollten.⁴²

Es ist nicht weiter erstaunlich, zu erfahren, dass Landowskis Bemühungen im Grundschulbereich bis ins Inhaltliche reichen; sie drehen um die Idee der „discipline de sensibilité“ (das Schulfach, welches die Sinne berühren soll) und beinhaltet aktives Singen und Musizieren **vor** Theorie und Wissenserwerb – Landowski war bekanntlich hauptsächlich ausgebildeter Musiker und Komponist.⁴³

Am Ende seiner Tätigkeit für das Kulturministerium sah sich Landowski der Kritik der Grundschullehrergewerkschaft ausgesetzt. Lehrkräfte müssten vom Bildungsministerium zur Verfügung gestellt werden und dürften nicht von aussen kommen. Aufgrund formaler Banalitäten dieser Art war den Anstrengungen Landowskis lediglich eine kurze Erfolgsdauer beschieden.⁴⁴

Ein anderer Grund war, dass Solfège als Vorbedingung musikalischer Bildung in der französischen Auffassung musikalischer Bildung selbst im Sekundarschulbereich so fest verankert war, dass selbst Landowski nicht dagegen angehen konnte,⁴⁵ und so war ihm nur ein Teilerfolg beschieden. Ein Seitenblick nach Ungarn u.a. zeige beiden Parteien den Weg auf, wie man Solfège mit musikalischer Tradition in Einklang bringen könnte,⁴⁶ anstatt es wie ein steriles und von den Hauptgesichtspunkten der Musikalität befreites Lehrangebot von den Schülern abarbeiten zu lassen. Man müsse den

³⁸ Noémi LEFEBRE, *Marcel Landowski. Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966–1974*, S. 246.

³⁹ Ebd. S. 215 f.

⁴⁰ Das Stichwort heißt: fachfremdes Unterrichten.

⁴¹ Leo KESTENBERG, *Denkschrift über die gesamte Musikpflege in Schule und Volk* (1923) in: Wilfried GRUHN (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 156–160.

⁴² Noémi LEFEBRE, *Marcel Landowski. Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966–1974*, S. 247–256.

⁴³ Ebd., S. 240 ff.

⁴⁴ Ebd., S. 256 ff.

⁴⁵ Ebd., S. 222–236.

⁴⁶ Ebd., S. 242.

Solfègeunterricht töten, sonst töte dieser die Musik, so Landowski.⁴⁷ Hier war Kestenbergs nachweislich erfolgreicher, und dieser Erfolg wirkt bis heute nach. Was sich im Nachhinein wie eine Platitüde anhört, nämlich Musik statt Singen⁴⁸ als Schulfach, hat sich in Frankreich bis heute nicht durchsetzen können, zumindest nicht im Bereich der Musikschule. Kestenbergs hatte nicht mit *Solfège à la française* zu kämpfen,⁴⁹ welcher mit dem von Kodály initiierten Solfègeunterricht nicht zu vergleichen ist und durch seine Loslösung von jeglicher Musiktradition ständig in der Kritik steht. Um seine Ziele durchzusetzen, setzte Kestenbergs auf neue Curricula für die Ausbildung der Musiklehrer, welche in Berlin und in ganz Preußen durchgesetzt wurden. Auch wurden die Musik-Curricula für die Gymnasien angepasst.⁵⁰

Kodály

Zu Kodálys Lebzeiten änderten sich die politischen Verhältnisse in seinem Land mehrmals. Bei seiner Geburt war Ungarn Teil der k.u.k. Monarchie, und bei seinem Tod war es ein kommunistisch geführtes, unter der Einflussosphäre der Sowjetunion stehendes Land. Während Kestenbergs als Jude sein Land verlassen musste, kam das Kodály nie in den Sinn. Seine internationale Reputation schützte ihn nach der kommunistischen Machtübernahme vor politischer Willkür.⁵¹ Im Gegensatz zu Landowski wusste er sich jedoch an die verschiedenen Begebenheiten anzupassen. Kodály gehörte zu den wenigen, die einen Reisepass hatten und denen die Grenzen offenstanden. Er konnte die Regierung sogar ohne Angst vor möglichen Repressionen offen kritisieren. Dabei setzte er sich auch für vom Regime benachteiligte Künstlerkollegen ein. Die Antwort von Diktator Rákosi, ein Kanarienvogel wäre genauso gut in der Lage, in einem Käfig schön zu singen als davor, konnte ihn jedoch nicht zufriedenstellen.⁵²

⁴⁷ Marcel LANDOWSKI, *Batailles pour la musique*, Seuil, Paris 1979, S. 61; Originaltext: „Il faut tuer le solfège qui tue la musique“.

⁴⁸ Vgl. Wilfried GRUHN, „Leo Kestenbergs 1882–1962“, in: *International Journal of Music Education* 22 (2004-2), S. 109.

⁴⁹ Die Vorbehalte gegenüber dieser verschulten Lehrmethode reißen bis heute nicht ab. Sie werden sowohl im alltäglichen, pädagogischen (vgl. u.a. das Diskussionsforum *Forum de la contrebasse* auf der Internetseite <<http://www.onf-contrebasse.com/forum/post59147.html>>, (3/2018) und im wissenschaftlichen (z.B. in Abschlussarbeiten von Studierenden des CEFEDM, s.u.) Diskurs thematisiert.

⁵⁰ Wilfried GRUHN, „Leo Kestenbergs 1882–1962“, S. 112f.

⁵¹ Karl-Heinrich EHRENFORTH, *Geschichte der musikalischen Bildung*, S. 475.

⁵² Jean-Pierre AMANN, *Zoltán Kodály*, Lausanne 1983, S. 71.

Der kommunistische Staat wusste sich die Kodály-Methode nach ihren Richtlinien anzupassen.⁵³ Indes hielt Kodály sich selbst aus der Tagespolitik heraus,⁵⁴ aber sein hohes Engagement und seine außergewöhnlichen Talente machten ihn zum unumgänglichen Akteur, und sein Einfluss war bedeutend.⁵⁵ Aber schon vor der kommunistischen Zeit wurde er mehrfach ausgezeichnet. U.a. war er von 1946–1949 Präsident der ungarischen Akademie der Wissenschaft.⁵⁶ Der Niedergang Rákosis bedeutete paradoxerweise für die Musik zwischenzeitlich einen Tiefpunkt. Ästhetische Fächer hatten es schwer und mussten einer Rationalisierung in den Schulen Platz machen. Kodály äußerte sich unerbittlich gegen diese Tendenz, jedoch ohne persönliche Konsequenzen für seine Person.⁵⁷ Als Aushängeschild für eine funktionierende sozialistische Gesellschaft jedoch fungierten Modellschulen mit erweitertem Musikunterricht in Budapest und in Kecskemét. Sie dienten der Partei als Vorschauobjekte nach innen und nach außen.⁵⁸ Erfolg war Kodály persönlich erst wieder beschieden, als er 82-jährig, mit Unterstützung der Behörden, im Jahre 1964 die *ISME*-Konferenz in Budapest ausrichten konnte.⁵⁹

Aufgrund seiner Verdienste wurde Kodály, genauso wie Kestenberg vor ihm, zum Ehrenpräsidenten der *ISME* ernannt.⁶⁰

Gemeinsamkeiten/Unterschiede

Zoltan Kodály war zeitlebens in das pädagogische Musikleben seines Landes eingebunden. Leo Kestenberg war vierzehn Jahre und Marcel Landowski nur neun Jahre in verantwortungsvoller Position tätig. Alle drei waren anerkannte Musikerpersönlichkeiten. Kestenberg war Pianist und Klavierlehrer, Kodály und Landowski Komponisten. Karl Heinrich Ehrenforth sieht die Tätigkeit von Kestenberg und Kodály – beide sind Altersgenossen, im gleichen Jahr 1862 geboren – als unmittelbares Ergebnis des Ersten Weltkrieges. Er sieht Kestenberg in der bequemeren Rolle als Kodály, deutsche Musik habe Weltgeltung, die Position der ungarischen sei eher als „diffus“ zu bezeichnen. Ich denke, man sollte Kodály und seine Methode nicht so sehr in Bezug auf

⁵³ Anton ZWOLENSKY, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, S. 21.

⁵⁴ Ebd., S. 331.

⁵⁵ Ebd., S. 331–363.

⁵⁶ Micheál HOULAHAN/Philip TACKA, *Kodály Today*, S. 17f.

⁵⁷ Anton ZWOLENSKY, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, S. 353 ff.

⁵⁸ Ebd., S. 487 ff.

⁵⁹ Ebd., S. 362 f.

⁶⁰ David J. ELLIOTT, „50 Years of ISME: four Honorary Presidents – Some Reflections on the Past, Present and Future“, in: *International Journal of Music Education* (22. August 2004), S. 93–101.

die Kunstmusik sehen, sondern auf die ungarische Volksmusik – nicht die Zigeunermusik, die oft mit ungarischer populärer Musik verwechselt wird, aber in Wahrheit keine ist.⁶¹ Zusammen mit Bartók hob er diesen bis heute weltweit einmaligen Schatz an mündlicher Volkskultur und machte an ihm seine pädagogische Methode fest. Während sich Bartók mehr für den künstlerischen Aspekt der ungarischen Volkslieder interessierte, wusste Kodály sich zunächst wissenschaftlich damit auseinanderzusetzen, um dann erst später pädagogisch tätig zu werden. Für die Kodály-Methode gilt in seinem eigenen Land heute mehr denn je, was Jean Sinor im Jahre 1999 festgestellt hat:

Kodály's efforts at reform in Hungarian music education may be facing economic difficulties in his native land today, but adaptations of his ideas continue to be made from Argentina to Zimbabwe.⁶²

Die Kodály-Methode wird in der ganzen Welt angewendet und durch die *Internationale-Kodály-Gesellschaft* sowie nationale Kodály-Gesellschaften vorangetrieben. Kodály ist demzufolge mehr als Musikpädagoge überliefert, denn als Komponist. Dieser Erfolg ist ihm aber nur beschieden, weil er als Komponist anerkannt war und damit seine Autorität untermauern konnte:

gegen Kodálys künstlerische Autorität konnten sich die lokalen Größen zwar auflehnen und »nörgeln«, ihre eigenen künstlerischen Erfolge und Leistungen hielten aber keinem Vergleich mit Kodálys Werken Stand.⁶³

Bei Kestenbergs und bei Landowski verhält es sich anders. Wenn überhaupt, dann wirken nur noch ihre Reformen positiv nach, aber mehr im Unterbewusstsein. Sowohl in Deutschland als auch in Frankreich ist das Netz an Musikschulen über die ganze Spannweite der Schulformen, vom musikalischen Kindergarten bis hin zum Universitätsniveau vertreten. Während im akademischen Überbau in Deutschland die Anzahl an Musikhochschulen beachtlich ist, ist das französische System eher elitär ausgelegt. Es existieren nur zwei Institutionen im Universitätsrang, i.e. die Konservatorien in Paris und in Lyon. Hier widmet man sich hauptsächlich der musikalischen Praxis auf höchstem, international anerkanntem, akademischem Niveau. Während in Deutschland Musikpädagogik als Forschungsdisziplin fest verankert ist, ist das in Frankreich nur an einigen Universitäten, die Musikwissenschaft anbieten, der Fall und an den sog. Instituten zur Ausbildung von Musikpädagogen, CEFEDM.⁶⁴ In jüngster Zeit wurden den Konservatorien in Paris und in Lyon in manchen Regionen die *Pôles d'Enseignement Supérieur Musique* zur Seite gestellt, ein später Erfolg der Reformen

⁶¹ Vgl. Karl Heinrich EHRENFORTH, *Geschichte der musikalischen Bildung*, S. 473 f.

⁶² Jean SINOR, „Hungarian Contributions to Music“, in: *Hungarian Studies*, 12/1-2 (1997), S. 132 f.

⁶³ Anton ZWOLENSKY, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, S. 531.

⁶⁴ *Centre de formation des enseignants de musique*. Diese Ausbildungszentren sind dezentralisiert über das ganze Land verteilt.

Landowskis, der ursprünglich fünf Konservatorien im universitären Rang installieren wollte.

Die Kodály-Methode ist derzeit in Ungarn die einzige, die in der musikalischen Bildung Anwendung findet. Dennoch hat es den Anschein, – das hat ein Gespräch mit dem Direktor des Kodály-Instituts in Kecskemét, Prof. László Nemes, ergeben – als ob die aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts stammende, auf der mündlichen Liedtradition Ungarns aufbauende Methode in zunehmendem Maße bei Schülern und Lehrern um Akzeptanz bemüht sein müsse und dass schon Anstrengungen in die Richtung unternommen werden, Kodálys Vermächtnis mit der Informationstechnologie des 21. Jahrhunderts in Einklang zu bringen. Das Problem ist zudem ein entwicklungspsychologisches; Anton Zwolensky bringt es in seiner ausführlichen Studie über Kodály zum Ausdruck, jedoch ohne es *expressis verbis* anzusprechen:

Während die jüngeren Schüler die volkstümlichen Spiel- und Volkslieder gerne sangen, bewirkte die starke Konzentration des Musikunterrichts auf Volksmusik in den höheren Klassen oft eine Abwendung von ihr und dadurch auch vom Musikunterricht.⁶⁵

In der Tat stehen die Probleme der Kodály-Methode in engem Zusammenhang mit der musikalischen Sozialisation und Entwicklung von Kindern und Jugendlichen.⁶⁶ Beim Übergang von der Kindheit zum Jugendalter bildet sich der eigene Musikgeschmack aus, bei welchem allzu starkes Pochen auf musikpädagogische Traditionen kontraproduktiv einwirken kann. Während die einen ihre Musikausbildung mit verstärkter Motivation fortsetzten, geben die anderen resigniert auf.⁶⁷ Ein weiterer Schwachpunkt von Kodálys Ansatz ist seine Begrenzung auf Ungarn und dessen Folklore. Bartók sprach sich bei der Verwendung des Unterrichtsmaterials für eine Öffnung über die Grenzen Ungarns hinaus aus.⁶⁸ Adorno verurteilte Kodálys Folklorismus gar als faschistoide Kunst.⁶⁹ Davon abgesehen, kratzte die Rock- und Popmusik, die seit den Siebzigerjahren immer mehr über den *Eisernen Vorhang* drang, in zunehmendem Maße am Lack Kodálys und seiner Methode.⁷⁰ Die Tatsache, dass die Kodály-Methode heute international Anwendung findet, ist eher seinen Nachfolgern zu verdanken.

⁶⁵ Anton ZWOLENSKY, *Zoltán Kodály und das Phänomen der ungarischen Musikerziehung*, S. 517.

⁶⁶ Winfried PAPE, „Aspekte musikalischer Sozialisation“, in: Helmut RÖSING (Hrsg.), *Mainstream – Underground – Avantgard* 1996, S. 85 ff. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 18).

⁶⁷ Heiner GEMBRIS, „The Development of Musical Abilities“, in: Richard COLWELL (Hrsg.), *MENC Handbook of Musical Cognition and Development*, Oxford 2006, S. 146 f.

⁶⁸ Karl Heinrich EHRENFORTH, *Geschichte der musikalischen Bildung*, Mainz u.a. 2010, S. 478.

⁶⁹ Mihály ITTZÉS, *Zoltán Kodály in Retrospect*, Kecskemét 2006, S. 4.

⁷⁰ Jean-Pierre AMANN, *Zoltán Kodály*, S. 71.

Landowski ist Jahrgang 1915. Seine Tätigkeit wird unter dem politischen Hintergrund der von Charles de Gaulle angestrebten Dezentralisierung Frankreichs gesehen.⁷¹ Im Vordergrund steht dabei der Zugang zu musikalischer Bildung für jedermann. Während Landowski der politischen Rechten angehört, ist Kestenberg Sozialdemokrat. Das gleiche Anliegen teilt er auch: „Es gilt, für die Volksmusikschule jene Volksteile zu gewinnen, die bislang von einem gediegenen Musikunterricht so gut wie ausgeschlossen waren.“⁷² Kodály sieht es nicht anders, nimmt aber, ohne institutionellen Umweg, direkt Bezug auf das Inhaltliche. Musik sei für alle da und ohne Musik sei der Mensch nicht komplett. Die Sensibilisierung zur Musik habe neun Monate vor der Geburt zu beginnen.⁷³ Später erweiterte er diese These und sprach sich für eine musikalische Bildung bereits neun Monate vor der Geburt der Mutter aus, was so viel bedeutet, als dass die Durchsetzung seiner Methode zwei Generationen in Anspruch nähme.⁷⁴

Die Territorialreform in Frankreich sollte dazu genutzt werden, im Sinne einer musikalischen Raumordnung⁷⁵, regional gleichmäßig verteilt, musikalische Ausbildungsstätten zur Verfügung zu stellen. Durch die Ernennung Marcel Landowskis zum Inspektor für Musik im Jahre 1964 wurde die Musik vom allgemeinen Bereich der Kultur im französischen Kulturministerium abgetrennt. Die Parallelen mit der Laufbahn Kestenbergs sind unverkennbar. Mit der Territorialreform einhergehend trug Landowski die Musik in die Regionen hinaus, indem er sich dort, neben Ausbildungsstätten, auch um musikalische Angebote bemühte.⁷⁶

Kestenberg machte sich zunächst einen Namen als Pianist und als Klavierpädagoge. Dazwischen lagen die Jahre, während derer er sich für die musikalische Bildung in Preußen, in ganz Deutschland und schließlich im Rahmen der ISME weltweit annahm. – Im Gegenzug engagierte sich Landowski nicht über Frankreich hinaus. Zum Teil begrenzte sich sein Wirkungskreis nur auf Paris. Am Ende seines Lebens unterrichtete Kestenberg krankheitsbedingt wieder Klavier, profitierte jedoch weiterhin davon, Schüler an seinen musikpädagogischen Ideen teilhabenzulassen. Als Marcel Landowski im

⁷¹ Gérard GANVERT, *L'enseignement de la musique en France. Situation – Problèmes – Réflexions*, Paris 1999, S. 62; im Jahre 1969 entschied sich das französische Referendum gegen die Dezentralisierung ihres Landes. Dies führte zum Rücktritt von Präsident de Gaulle.

⁷² Leo KESTENBERG, „Musikerziehung und Musikpflege“ (1921), in: W. GRUHN (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 68.

⁷³ Maria NYÉKI-KÖRÖSY, „L'ethnologie musicale moderne: contextes d'une émergence“, in: *Ethnologie française* Heft 36 (2006-2), S. 256.

⁷⁴ Jean Pierre AMANN, *Zoltán Kodály*, S. 69.

⁷⁵ „Aménagement musical du territoire“

⁷⁶ Noémie LEFEBRE, „La politique d'aménagement musical du territoire de Marcel Landowski“, im Rahmen des Seminars „*Culture(s) et constructions symboliques des territoires*“, Übersetzung: „Kultur(en) und symbolische Konstruktionen der Raumordnung“, auf der Internetseite <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437039>> (3/2018), u.a. S. 2.

Jahre 1975 seinen Posten im Ministerium räumte, widmete er sich wieder vermehrt der Komposition. Wie Kestenbergs jedoch, legte er sein administratives Wirken im Dienste der Musik nie ganz ab. Von 1979 bis 1991 war er Präsident des „Théâtre du Châtelet“. Im Jahre 1991 gründete er die Gesellschaft „Musique nouvelle en liberté“,⁷⁷ welche die Zielsetzung verfolgte, zeitgenössische Musik (musique contemporaine) einer breiteren Zielgruppe zugänglich zu machen.⁷⁸

Sowohl Kestenbergs als auch Landowski hatten Gegner. Kestenbergs Gegner manifestierten sich bereits in einem frühen Stadium seiner Tätigkeit anlässlich der Reichsschulkonferenz im Jahre 1920. Sie rieben sich vor allem an der Person Kestenbergs, der, so Wilfried Gruhn, Jude war, nicht in Deutschland geboren war, kein Akademiker war und nicht zuletzt Sozialdemokrat war.⁷⁹ Ähnlich erging es Landowski. Er hatte besonders mit einem Gegner zu tun; es war kein geringerer als Pierre Boulez.⁸⁰ Diese Auseinandersetzungen, hauptsächlich die zwischen Landowski und Boulez, beruhten mehr auf persönlichen Abneigungen, waren aber z.T. auch inhaltlich begründet.⁸¹ Schlussendlich waren es die Nationalsozialisten, die durch ihr menschenverachtendes System Persönlichkeiten wie Kestenbergs keine andere Wahl ließen, als ihr Land zu verlassen. Dies hielt beide aber nicht davon ab, im Sinne ihrer Überzeugung weiterzuarbeiten. Zudem stand Landowski kraft seines Amtes in der Hierarchie über Boulez, weshalb Boulez Frankreich kurzfristig den Rücken kehrte und nach Deutschland (u.a. Darmstadt) übersiedelte. Zuvor hatte Boulez in Zusammenarbeit mit dem Vertrauten von Kulturminister André Malraux, Gaëton Picon, wie Malraux, auch Schriftsteller, einen Grundriss erarbeitet, um im Kulturministerium eine Direktion für Musik anzusiedeln, die von Boulez geleitet werden sollte. Als der Gaullist Malraux, der den charismatischen Boulez als eher schwierig, dominant und politisch als sehr links stehend ansah, sich jedoch für Landowski entschied, kam es zum unvermeidlichen Schlagabtausch.⁸² In einem offenen Brief im *Nouvel Observateur* vom 25. Mai 1966 (Pourquoi je dis non à Malraux) beschuldigte er Malraux mit rückwärtsgewandten

⁷⁷ Dania TCHALIK, „La pédagogie contre elle-même“, in: *La lettre du musicien* 459 (2015-2), S. 9.

⁷⁸ *Musique nouvelle en liberté, Présentation de Musique Nouvelle en Liberté*, auf der Internetseite <<http://www.musiquenouvelleenliberte.org/web/association/>> (3/2018).

⁷⁹ Wilfried GRUHN, *Leo Kestenbergs 1882–1962*, S. 107.

⁸⁰ Es liegt mir fern, an dieser Stelle Pierre Boulez mit den Nationalsozialisten in irgendeiner Art in Verbindung zu bringen, und mir ist das dünne Eis, auf dem ich mich mit dieser Gegenüberstellung bewege, durchaus bewusst. Sie dient lediglich der Beschreibung gemeinsamer Merkmale in den Lebenswegen beider Persönlichkeiten.

⁸¹ Vgl. auch den Nachruf auf Marcel Landowski: Eric DAHAN, „Le dernier opus de Marcel Landowski. Compositeur, grand organisateur de la vie musicale française sous Malraux, ennemi juré de Pierre Boulez, il s'est éteint hier, à Paris, à 84 ans“, in: *La Libération* 24 (1999).

⁸² Herman LEBOVICS, *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Ithaca/London 1999, S. 137.

Methoden das Musikleben in Frankreich reorganisieren zu wollen. Boulez bezeichnete es als Fehler, einen Komponisten, mit einer derart anspruchsvollen Aufgabe betraut zu haben.⁸³ Er fand die Entscheidung Malraux‘:

„[...] nicht durchdacht, unverantwortlich und nicht konsequent. [...] Ein Komponist ist die am wenigsten geeignete Person, um sich der grundlegenden Verwaltungsarbeiten zu widmen. Er wird immer ein Amateur bleiben, teilzeitbeschäftigt; es sei denn er verzichtet auf die Komposition und lernt von Grunde auf diesen spezialisierten Beruf. [...] Dies sind die Gründe, die mich definitiv veranlassen, nein zu Malraux zu sagen, und ich werde alle entsprechenden Konsequenzen daraus ziehen. [...]“⁸⁴

Dennoch hatte Landowski, entgegen der Meinung von Boulez als mit Verwaltungsarbeiten betreuter Komponist in knapp zehn Jahren im Kulturministerium einiges vorzuweisen. Schon alleine die Bestellung von Nachfolgern in seinem Amt mag ein Indikator für die Güte und den Erfolg seiner Tätigkeit sein.⁸⁵ Boulez‘ Eintreten für die zeitgenössische Musik – er war Serialist – fand im Gegenzug bei Landowski keine Zustimmung. Seiner Abneigung gegenüber Boulez und dessen musikalischer Orientierung machte Landowski in einem 25-seitigen Kapitel in seinem autobiographischen Werk „La musique n‘adoucit pas les moeurs“ Luft. Dort bezeichnete er Boulez als verlorenen Sohn des *Homo dodecaphonicus*⁸⁶. Im Jahre 1970 konnte Präsident Pompidou Boulez jedoch überzeugen, nach Frankreich zurückzukehren. Ihm wurde die Leitung des neugegründeten Instituts für Musikforschung (IRCAM)⁸⁷ übertragen.⁸⁸

⁸³ Gerogina ORN, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley/Los Angeles/London 1995, S. 83.

⁸⁴ Pierre BOULEZ, „Pourquoi je dis non à Malraux“, in: *Nouvel Observateur* vom 25. Mai 1966, zitiert nach: Noémie LEFEBRE, *Marcel Landowski, Une politique fondatrice de l‘enseignement musical 1966–1974*, CEFEDM Rhône-Alpes, Lyon 2014, S. 100; Originaltext: „[...] irréfléchie, irresponsable et inconséquente. [...] Un compositeur est le personnage le moins préparé à faire l‘administration générale: il restera toujours un amateur, employé à mi-temps, à moins qu‘il ne renonce à la composition, et apprenne de fond en comble ce métier spécialisé.“

⁸⁵ Noémie LEFEBRE, *Marcel Landowski, Une politique fondatrice de l‘enseignement musical 1966–1974*, S. 307.

⁸⁶ Marcel LANDOWSKI, *La musique n‘adoucit pas les moeurs*, Paris 1990, S. 167–191.

⁸⁷ *Institut de recherches et de coordination acoustique/musique*.

⁸⁸ Mary BREATNACH/Eric STERENFELD, „From Messiaen to MC Solaar: music in France in the second half of the twentieth century“, in: William KIDD/Sian REYNOLDS (Hrsg.), *Contemporary French Cultural Studies*, London/New York 2000, S. 249.

Kestenberg

Die Reformbestrebungen Kestenbergs sind durchaus mit denen von Landowski zu vergleichen, wurden aber fast ein halbes Jahrhundert früher in die Wege geleitet. Im Jahre 1921 veröffentlichte Kestenberg seine Schrift *Musikerziehung und Musikpflege*.⁸⁹ Seine Ideen sind z.T. pamphletartig vorgetragen. Private Musiklehrer und –schulen seien als „Schädlinge“ zu treffen. Das „Geschäft“ mit der musikalischen Bildung sei zu unterbinden, und musikalische Bildung müsse von der öffentlichen Hand wahrgenommen werden.⁹⁰ Dieser heute als ungewöhnlich aufzufassende Sprachgebrauch verdeutlicht die Verbissenheit Kestenbergs, verbunden mit dem Plan, das Kulturgut Musik, unter staatlicher Kontrolle, in die Allgemeinbildung mit aufzunehmen. Während Landowski Malraux als Mentor und direkten Vorgesetzten hatte, war es bei Kestenberg der preußische Kulturminister Carl Heinrich Becker.⁹¹

Wie Kestenberg tritt Landowski mit namhaften Komponisten aus seiner Zeit in Verbindung. Während ersterer bei Busoni Klavier studiert hatte, steht letzterer mit Darius Milhaud und hauptsächlich mit Arthur Honegger in Kontakt. Während letztere nicht unbedingt, wie Boulez, der Avantgarde, mit der Landowski nachweislich Probleme hatte, zuzurechnen sind, scheute sich Kestenberg indes nicht, eben solche Persönlichkeiten – Schönberg und Hindemith, s.o. – in seine Reformpläne miteinzubinden. „Arnold Schönberg, Hindemith, Krenek sind *Vorläufer* der neuen musikalischen Kultur“.⁹² Ihr Wirken über die musikalische Bildung hinaus weist auch deutliche Parallelen auf. Eine der Leistungen Landowskis war die Gründung des *Orchestre de Paris* mit Charles Münch als erstem Dirigenten (1967). Kestenberg war „Spiritus rector“ der Kroll-Oper,⁹³ im Sinne des Sozialdemokraten Kestenberg ein Opernhaus für die sozial Schwächeren. Kestenberg war zudem Vorsitzender des Verbandes der Volksbühnen und des Volkschores in Berlin.⁹⁴ Neben Schönberg und Hindemith gelang es Kestenberg, Persönlichkeiten wie Franz Schreker und Wilhelm Furtwängler an das Berliner

⁸⁹ Leo KESTENBERG, *Musikerziehung und Musikpflege*, in: Wilfried GRUHN (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 21–130.

⁹⁰ Ebd., S. 60 ff.

⁹¹ Wilfried GRUHN, „Leo Kestenberg 1882–1962“, S. 107.

⁹² Leo KESTENBERG, „Die Bedeutung des Chorgesangs im Rahmen der Volksbildung“ (1926), in: Ulrich MAHLERT (Hrsg.), Leo KESTENBERG, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, Freiburg i. Br. 2012, S. 180 f.

⁹³ Vgl. Dietmar SCHENK, „Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre. Neue Musik, Kroll-Oper, Rundfunkversuchsstelle und anderes“, in: Damien SAGRILLO/Alain NITSCHKÉ/Friedhelm BRUSNIAK (Hrsg.), *Leo Kestenberg und musikalische Bildung in Europa*, Weikersheim 2016, S. 262.

⁹⁴ Barbara von der LÜHNE, *Die Musik war unsere Rettung*, Tübingen 1998, Fn 122, S. 209.

Konzertleben zu bekommen. Die allgemeine Krisenstimmung im Berlin dieser Zeit vermochte Kestenberg mit seiner Tätigkeit etwas aufzuhellen.⁹⁵

Eine der Leistungen beider „Musik“-Politiker war auch ihr Wirken in ihren jeweiligen Hauptstädten.⁹⁶ Von 1977–1979 war Landowski Direktor für Kultur von Paris. Des Weiteren war er von 1979–1991 Direktor des *Théâtre du Châtelet*. Darüber hinaus leitete er die *Éditions Salabert* und gründete die *association musique nouvelle en liberté*.⁹⁷ Die Einführung eines Postgraduiertenzyklus auf Drängen Landowskis ist als eine punktuell auf das Pariser Konservatorium zugeschnittene Maßnahme anzusehen, die der bereits weltweit anerkannten Institution noch mehr Glanz und Renommee verleihen sollte. Allerdings kam die Idee, berühmte auswärtige Dozenten für diesen Studiengang heranzuziehen, bei den festangestellten Professoren nicht gut an.⁹⁸ Leo Kestenbergs Tätigkeit als preußischer Musikreferent hatte auch maßgebliche Auswirkungen auf die Berliner Musikhochschule (heute *Universität der Künste*).⁹⁹ Für den spezialisierten Bereich musikalischer Bildung richtete Kestenberg dort u.a. ein Seminar für Musikerziehung ein. Auch in anderen Bereichen setzte er tiefgreifende Veränderungen durch.¹⁰⁰

⁹⁵ Stephanie KLEINER, „Neuer Mensch durch Neue Musik?“, in: Sven Oliver MÜLLER/Jürgen OSTERHAMMEL/Martin REMPE (Hrsg.), *Kommunikation im Musikleben. Harmonien und Dissonanzen im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2015, S. 101 f.

⁹⁶ Vgl. Dietmar SCHENK, „Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre“, S. 259–290.

⁹⁷ Vgl. *Présentation de musique nouvelle en liberté*, auf der Internetseite <<http://www.musiquenouvelleenliberte.org>> (3/2018).

⁹⁸ Vgl. LEFEBRE, Marcel Landowski, *Une politique fondatrice de l'enseignement musical 1966–1974*, S. 117 ff.

⁹⁹ Vgl. Dietmar SCHENK, „Leo Kestenberg und die Zwanziger Jahre“, S. 262 f.

¹⁰⁰ Vgl. Universität der Künste Berlin, *Akademische Hochschule für Musik 1869–1933*, auf der Internetseite <<https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/die-vorgaengerinstitutionen-von-1696-bis-1975/vorgaengerinstitutionen-musik-und-darstellende-kunst/akademische-hochschule-fuer-musik-1869-1933/>> (3/2018); mit der Leitung wurden so renommierte Persönlichkeiten wie der Komponist Franz SCHREKER und der Musikwissenschaftler Georg SCHÜNEMANN betraut.

Zusammenfassung und Ausblick

In Bezug auf Kestenbergs, Kodály und Landowski stellt sich die Frage nach den Nachwirkungen ihrer Bestrebungen für die Musik im Allgemeinen und für die musikalische Bildung im Besonderen.

Bei der Bestellung Landowskis durch Malraux standen im Vordergrund: 1) die Dezentralisierung des Musiklebens, einhergehend mit einer Demokratisierung desselben und 2) die Unabhängigkeit der musikalischen Bildung von der kulturellen Animation. Die Negativeffekte (die Budgetkürzungen in einem zuvor mit viel Mühe aufgebauten bzw. reorganisierten Kulturbereich),¹⁰¹ die sich heute auftun, sind nicht nur auf Frankreich beschränkt. Letztendlich war die Entscheidung Malraux' zugunsten Landowskis und gegen Boulez aufgrund seiner musikalischen Überzeugungen folgerichtig. Für den Kulturpolitiker Malraux waren sie zu dieser Zeit nicht vermittelbar und konnten nicht mit den Zielsetzungen einer Reform des Musiklebens und des musikalischen Bildungswesens in Einklang gebracht werden.

Während Kestenbergs und Landowski – Landowski aufgrund eines Wunsches nach Dezentralisierung der Kultur einhergehend mit einer den Regionen staatlich zuerkannten größeren Autonomie – auf einen Bedarf reagierten, den die Politik in der Bevölkerung ausmachte und die dem Zeitgeist entsprach, schöpfte Kodály aus dem musikalischen Fundus seines Landes und setzte es in ein pädagogisch anwendbares Konzept um. Aufgrund von Kodály's Autorität konnte die Politik nicht anders, als sich Kodály zum Verbündeten zu machen und seine Methode der Musikvermittlung als eine vom Staat anerkannte zu dekretieren. Davor musste sie jedoch den herrschenden ideologischen Überzeugungen angepasst werden.

¹⁰¹ Vgl. Philippe COULANGEON, „Les pratiques musicales en France: l'effet Landowski“ in: Guy SAEZ (Hrsg.), *La musique au coeur de l'Etat. Regards sur l'action publique de Marcel Landowski*, Paris 2015, S. 56–59.