

ERICH SCHENK (WIEN)

MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT WIEN

Der Lehr- und Forschungsbetrieb jeder Universitäts-Lehrkanzel hat objektive und subjektive Voraussetzungen. In unserem Falle also: Rangstellung der Musik im Kulturganzen des Landes; Alter, Beschaffenheit und Umfang dieses Musikerbes sowie seiner Überlieferungsstätten; endlich die Ergebnisse früherer Bemühungen um Auf- und Ausbau des Faches. Subjektive Voraussetzungen sind wissenschaftliche Orientierung des Lehrkanzelinhabers, seine speziellen Forschungsinteressen, pädagogische Methoden und organisatorische Ambitionen. In Wien waren die objektiven Voraussetzungen für die Wiederkehr unserer Disziplin ins Haus der Wissenschaft, aus dem der Rationalismus zweier Jahrhunderte sie verbannt und zum Rekreationsfach neben Reiten, Tanzen und Fechten degradiert hatte, denkbar günstig.¹ Die Fülle von Österreichs Musiküberlieferung, seine über 900 Jahre bewährte Stellung als Musikland empfahlen schon 1861 die Errichtung der zweitältesten Lehrkanzel für „Geschichte und Ästhetik der Musik“ im deutschen Sprachgebiet. Sie wurde mit *Eduard Hanslick* (1826–1904) besetzt. Auch die Berufung seines Nachfolgers *Guido Adler* (1855–1941) erfolgte 1898 in einer sehr günstigen Entwicklungslage der jungen Universitätsdisziplin. Nach einem Halbjahrhundert vornehmlich historisch-ästhetischer Orientierung hatte eine zweite Forschergeneration sich prinzipiell auf ein neues Forschungsziel und autonome Forschungsmethoden besonnen. Wegweisend hierfür war der Evolutionsgedanke der Naturwissenschaften und die aus Franz Brentanos Wiener Schule hervorgegangene Phänomenologie. Von den zahlreichen Möglichkeiten, den Komplex Musik forschend zu durchdringen, erhielt die historisch ausgerichtete weitgehend Ausschließlichkeitsrecht. Wiewohl Adler – und das muß betont werden – auch die systematische Musikwissenschaft entscheidend gefördert hat, gehörte sein Hauptinteresse der Gestalt des musikalischen Kunstwerkes. Musikgeschichte treiben war für ihn wie für Hugo Riemann Darlegen des organischen Werdens von Musizierformen, Darstellen einer „stetigen Aufein-

¹ Erich Schenk, *Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag*. Inaugurationsrede gehalten am 9. Dezember 1957 (Wien 1958).

anderfolge der einzelnen Entwicklungsmomente“ innerhalb dieser Formen. Das war der in der geisteswissenschaftlichen Schwesterdisziplin entwickelte Standpunkt der „Kunstgeschichte ohne Künstlergeschichte“. Die existentiellen Voraussetzungen des musikalischen Kunstwerkes, wie Lebenslauf oder soziale Stellung seines Schöpfers, psychologische Voraussetzungen seiner Entstehung etc. traten weitgehend zurück, exakte Bestimmbarkeit musikalischer Inhaltsqualitäten wurde geleugnet, desgleichen wissenschaftliche Überprüfbarkeit ästhetischer Interpretation. Im Zuge von Adlers Berufung war ein musikwissenschaftliches Institut errichtet worden² und zwar vornehmlich als Arbeitszentrum für die schon 1893 durch seine Initiative gegründeten „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“, der vielseitigsten und kontinuierlichsten Verwirklichung musikalischer Quellenerschließung nach dem Vorbild der „Monumenta Germaniae Historica“. Diesem bis heute zu 120 Monumentalbänden gediehenen Unternehmen war auch der Lehrbetrieb angepaßt und an ihm eine eigene Schule, die sogenannte „stilkritische“, entwickelt worden. Bis heute bilden die „Denkmäler“ das Rückgrat musikwissenschaftlicher Arbeit in Wien.

Später als der historische war hier der systematische Zweig der Musikforschung zum Zuge gekommen, akustischer, tonpsychologischer und ethnologischer Problematik zugewandt. 1908 erhielt der seit 1896 als Dozent wirkende *Richard Wallaschek* (1860–1917) eine Professur. Hatte sein Forschungsinteresse vornehmlich der Ästhetik, Tonpsychologie und Akustik gegolten, so wurde sein Schüler und Nachfolger *Robert Lach* (1874–1958) zum Pionier der europäischen und außereuropäischen Kulturen vergleichenden Musikwissenschaft. Auch hierfür boten die Wiener Sammlungen (Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Völkerkundemuseum) große Möglichkeiten und lag die Entwicklungssituation des Faches günstig. So haben sich die durch Lach im ersten Weltkrieg aufgesammelten Gesänge russischer Kriegsgefangener als erstklassiges Quellenwerk der Musikethnologie bewährt. Der Zwei-Lehrkanzel-Betrieb konnte nach Adlers Emeritierung 1928 durch die Berufung *Rudolf von Fickers* (1886 bis 1954) zunächst aufrecht erhalten werden, doch ging durch dessen Abberufung nach nur drei Jahren die zweite Lehrkanzel wieder verloren. Es bedurfte langdauernder und zäher Bemühungen, bis 1963 der schon fünfundsünfzig Jahre früher erreichte Stand wiederhergestellt wurde.

Im Jahre 1940 hatte *Erich Schenk* (geb. 1902) das historische Ordinariat und die Institutsdirektion übernommen. Ihm trat nun der vergleichende Musikwissenschaftler *Walter Graf* (geb. 1903) zur Seite. In einem von den Kriegsereignissen insbesondere durch empfindliche Bombenschäden äußerlich verwüsteten, dank der Auslagerung eines Großteils der Bibliothek jedoch im wesentlichen intakt gebliebenen Institut konnten 1945 dessen Wiederaufbau, Erweiterung und Neuorientierung seiner Arbeit in Angriff genommen werden. Letztere ergab sich aus der Tatsache, daß die stürmische Entwicklung des Halbjahrhunderts nach 1900 wohl den totalen Durchbruch naturwissenschaftlichen Denkens gebracht, den Geisteswissenschaft-

² Heute ist das Institut in seinem vierten Lokale (Institutsgebäude der Universität Wien, 1010 Universitätsstraße 7) untergebracht; vordem: Türkenstraße 3 (bis 1912), Universitäts-Hauptgebäude (bis 1949) und Universitätsstraße 10 (bis 1962).

ten aber auch neuerliche Besinnung auf ihren Standort und auf neue Forschungsmethoden empfohlen hatte. Diese hatte konsequenterweise zu schöpferischer Kritik am bisher Geleisteten geführt. Man hatte erkannt, daß ausschließlich phänomenologische Orientierung, also nur auf Struktur-erfassung abzielende Untersuchungen des musikalischen Kunstwerkes, zu dessen Wesenserfassung nicht genügt und daß die im Goetheschen Sinne gewiß meisterliche Beschränkung von 1900 mit ihrem verengten Blickfeld zwangsläufig zu weitgehender Isolierung der Musikwissenschaft von den übrigen Geisteswissenschaften geführt hatte. Eine Isolierung, die weder der Bedeutung der Disziplin für das Musikleben der Gegenwart noch seiner inzwischen errungenen akademischen Rangstellung entspricht. Zudem hatte nach dem zweiten Weltkrieg ein Teil der deutschen Musikforscher eine weitere Einengung des musikwissenschaftlichen Blickfeldes vorgenommen, indem sie nämlich statt Phänomenologie der Werkbetrachtung bevorzugt Philologie, also minutiöse Erforschung der Werküberlieferung, betrieben. Jetzt wurde tunlichste Vollständigkeit der Quellenerfassung (Bibliographie) und höchste Perfektion der Quellenerschließung (Textlegung) besonders im Rahmen neuer Gesamtausgaben großer Meister Trumpf. Gewiß war damit Hans Engels 1931 auf dem Salzburger Mozart-Kongreß temperamentvoll vorgetragener Mahnung,³ „daß es höchste Zeit sei, in der Frage der Bibliographie endlich voranzukommen“⁴ namentlich durch RISM erfreulich Genüge getan und hatte die von Robert Haas (1879–1960) in der Bruckner-Gesamtausgabe entwickelte Editionstechnik mit ihrem bis ins Letzte gehenden überdimensionierten kritischen Apparat allgemeine Anerkennung gefunden. Doch hatten andere diese Gefahren solch neuerlicher Einengung des Forschungsinteresses nicht übersehen. Schon 1957 warnte der Verfasser vor Isolierung der Musikwissenschaft.⁵ Neuerdings taten es Walter Wiora und Friedrich Blume, in dessen eindrucksvollem Kongreßvortrag Ljubljana 1967 das „fortschreitende Ausscheiden der Musikgeschichte aus der Universalgeschichte“ prophezeit wird.⁶ In dieser Situation schien und scheint eine universalistische Orientierung für Forschung und Lehre dringend geboten. Natürlich steht das musikalische Kunstwerk nach wie vor im Mittelpunkt der Forschung gleich wie seine Einordnung in den speziell musikgeschichtlichen Ablauf. Doch sollten mit gleicher Intensität die beiden anderen Komponenten berücksichtigt werden, die zu einer ganzheitlichen Erfassung dieses Forschungsgegenstandes nötig sind, nämlich existentielle Voraussetzungen des musikalischen Kunstwerkes einerseits und seine geistesgeschichtliche Interpretation andererseits. Es schien somit an der Zeit, die Realisierung dessen anzustreben, was von kunstgeschichtlicher Seite schon vor mehr als einem Menschenalter intentioniert wurde. „Die Kunstwissenschaft hat sich in der letzten Zeit mit Vorliebe dem

³ Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931, herausgegeben von Erich Schenk (Leipzig 1932), S. VII.

⁴ Hans Engel, *Organisationsfragen der Musikwissenschaft*, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 14 (Leipzig 1931/32), S. 272.

⁵ Erich Schenk, *Musikwissenschaft als kulturpolitischer Auftrag*, s. Anm. 1, S. 6.

⁶ Friedrich Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: *Acta Musicologica*, Vol. XL/1 (Basel 1968), S. 15.

formalen Gestaltungsprozess zugewandt und für eine Stilepoche die Gemeinsamkeiten aufzuzeigen gesucht. Man hat dabei das Inhaltliche und Innerliche vernachlässigt und über das Wie das Was zurückgestellt. Es kann nicht verkannt werden, daß durch eine solche einseitige Methode die formale Analyse eine große Förderung und Verfeinerung erfahren hat. Das stoffliche Thema als Aufgabe und der geistig-seelische Ausdruck kann und darf aber auch bei einer Beurteilung und Würdigung der künstlerischen Fassung nicht ein für allemal ausgeschaltet werden.⁷

Methodisch haben bekanntlich der Musikwissenschaft *André Pirro* und *Arnold Schering* einen gangbaren Weg gewiesen, dieses „Was“ des Kunstwerkes zu erfassen. Ihrer Erkenntnis vom Sprachcharakter der Musik seit Josquin entwuchs die tonsymbolische Forschungsmethode, die zwar erst in großen Zügen systematisiert, deren Fruchtbarkeit jedoch erwiesen ist.⁸ Sie geht von der Erkenntnis aus, daß auch der Musik feststehende Formeln, semantische Zeichen melodischer, harmonischer und rhythmischer Art als Symbole bestimmter Vorstellungsinhalte des realen und irrealen Seins existent sind, deren objektiver Verbindlichkeitscharakter dem des gesprochenen Wortes entspricht. Wie der Dichter greift der Komponist bewußt oder unbewußt diese musikalischen Sprachelemente auf und bedient sich ihrer, um die Vorstellung des Hörers in bestimmte Richtung zu lenken, wobei er sich ihrer entweder in der Urgestalt oder in mehr oder minder weitgehenden Varianten bedient. Je nach schöpferischem Vermögen bewährt sich der Komponist hiebei als zukunftsweisender Sprachschöpfer. Stilentwicklung bedeutet demnach nicht nur Strukturwandel der Musizierformen und ihrer Elemente, sondern auch Wandel der Tonsymbole, der semantischen Zeichen. Hiebei lassen sich schon heute zwei Grundtatsachen feststellen:

1. Die Grundstruktur des Tonsymbols ist ebenso konstant wie sein Sinngehalt und für Jahrhunderte verbindlich. Als Beispiel sei der chromatisch gefüllte Quartgang, der sogenannte „Lamentobass“, Symbol der Angst, des Schmerzes, des Todes etc. herausgegriffen. Er verdrängt in der Generation G. Gabriellis und Cl. Monteverdis die älteren Fauxbourdon-Folgen und hat seine Symbolbedeutung bis in die Jüngstvergangenheit bewahrt.
2. Die Grundstruktur wird gemäß der subjektiven Haltung des Komponisten und der fließenden Stilentwicklung von Generation zu Generation gestalthaft variiert, ohne auch in den kühnsten Varianten ihre Erkennbarkeit einzubüßen. Das klassische Beispiel dieser melodischen Typenvariation bildet das „Musikalische Opfer“ von J. S. Bach.⁹

⁷ Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin 1921), S. 2.

⁸ Erich Schenk, *Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes*, in: Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 99 (Wien 1950), S. 178 ff.

⁹ Erich Schenk, *Das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach*, in: Anzeiger der Philosophisch-Historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 90 (Wien 1953).

Durch die tonsymbolische Arbeitsmethode wurde also im Halbjahrhundert nach 1900 ein gangbarer Weg exakter Inhaltsdeutung gefunden und zugleich ein Weg, der aus der Isolierung unserer Disziplin herauszuführen vermag. Es tut nichts zur Sache, daß diese Forschungsmethode infolge Scherings problematischer Beethoven-Deutungen etwas in Verruf gekommen ist. Meine von ihrem Ansatz aus und in verschiedenen neuzeitlichen Stilepochen mit ihr durchgeführten Studien¹⁰ haben das fruchtbarste Echo bei meinen Schülern Ursula und Warren Kirkendale gefunden.¹¹ Die Interpretationsabschnitte der unten angeführten Monographien unter den Wiener Dissertationen sind nach ihr orientiert. Aber auch der Forschungsbereich der Vergleichenden Musikwissenschaft hatte seit Errichtung der Lehrkanzel 1908 Weitung und Entwicklung erfahren. Er umfaßt 1. außereuropäische Musik und zwar sowohl Musik der Naturvölker wie Musik der außereuropäischen Hochkulturen einschließlich deren Musikfolklore, 2. das engere Fachgebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft. Dieses stellt gleichsam in Querschnitten durch die einzelnen Musikkulturen in systematischer Weise Probleme der Musikwissenschaft wie die Frage der Tonssysteme, des Rhythmus, der Mehrstimmigkeit usw. in ihrer Erscheinungsbreite fest und untersucht bzw. interpretiert die Erscheinungsformen mit Hilfe der Nachbarwissenschaften, soweit sich diese entweder auf den biologischen Unterbau oder den kulturellen Überbau beziehen.

In Wien wurde 1945 der Wiederaufbau musikhistorischer Arbeit vom dargelegten Ansatz aus begonnen. Zunächst galt es freilich, die materiellen Gegebenheiten zu verbessern. Seit 1962 ist die Institutsfrage gelöst, dieses im Neuen Institutsgebäude erweiterungsfähig unterbracht. Gleich wichtig war der Ausbau der Institutsbibliothek auf etwa 50 000 Bände beider Fachrichtungen und die Schaffung von Veröffentlichungsmöglichkeiten im wiedererstandenen Österreich für ein Fach, dessen Wissensmehrung weitgehend durch die Arbeit an Universitätsinstituten (Dissertationen) erfolgt. Dem kommt die Personalunion von Institutsvorstand und Publikationsleiter der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ ebenso zugute wie seine Funktion als Mitglied der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ und Obmann von deren Musikforschungskommission. So verfügt die Österreichische Musikwissenschaft heute über „Denkmäler“, „Studien zur Musikwissenschaft“ (1934–1954 waren sie eingestellt) und die Buchreihe „Wiener musikwissenschaftliche Beiträge“, bzw. die „Veröffentlichungen“ und „Mitteilungen der Kommission für Musikforschung“, die im Rahmen der „Sitzungsberichte“ bzw. des „Anzeigers“ der Akademie erscheinen, sowie das Katalog-Werk „Tabulae Musicae Austriacae“. Ebenso günstig wirkt sich für die Institutsarbeit die enge Verbindung mit dem Phonogramm-Archiv der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ durch die Person

¹⁰ Sie sind bis 1966 in den „Studien zur Musikwissenschaft“, Bd. 22–24, 26 u. 27 (Graz–Wien–Köln 1955 ff.), bibliographisch ausgewiesen.

¹¹ Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 8 (Graz–Köln 1966) – Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik* (Tutzing 1966).

seines früheren Leiters und nunmehrigen Lehrkanzelinhabers der Vergleichenden Musikwissenschaft aus. Für Forschung und Lehre stehen der Lehrkanzel Geräte wie Tongeneratoren, Oszillograph, Sonograph zur Verfügung. Ein Tonhöhenreiber und ein Klangsynthesizer sind im Bau. Auf der geschilderten Basis konnte eine teilweise und vorläufige Lösung des viel diskutierten Druckproblems von Dissertationen gefunden werden. Aus der Thematik der 107 seit 1945 approbierten Wiener Dissertationen ist zu ersehen, wie das vorbeschriebene Arbeitsziel unter Berücksichtigung der objektiven und subjektiven Voraussetzungen zu erreichen versucht wurde. Daß es freilich nur bei einem Versuch blieb und es höchstens gelang, Anregungen zu universalistischer Musikgeschichtsforschung zu geben, erhellt der nachfolgende Überblick ebenso wie die Tatsache, daß durch Ungunst der Kriegs- und Nachkriegszeit nur wenig zur Reife gedieh.

Rein biographische Arbeiten über: G. Preyer, H. Proch, H. Esser, A. Bruckner, J. Epstein. —

Monographien (Biographie, gewöhnlich mit thematischem Katalog des Gesamtschaffens und Würdigung desselben bzw. eines Teilgebietes) über: J. Regnart (16. Jahrhundert), Th. Robinson, Laurentius von Schnüffis, G. B. Viviani, Fr. M. Techelmann, L. A. Predieri (17. Jahrhundert), N. Porpora, Fr. Tuma, G. Chr. Wagenseil, C. A. Campioni, F. G. Bertoni, L. Hoffmann, J. Fr. Daube, L. Gatti, A. Tomasini, V. Rauzzini, J. Gelinek (18. Jahrhundert), A. Rieder, F. J. Clement, A. Diabelli, J. Mayseder, J. Vesque von Püttlingen, J. Fischhof, J. Gabler, J. Zellner, R. Weinwurm, J. Labor, J. Forster, St. Stocker, A. Weirich, J. W. Wöß, Fr. X. Müller (19. Jahrhundert). —

Stilkundliche Untersuchungen: a) *am Schaffen von*: J. Buus (Motetten), G. Palestrina (C. f.-Variation), H. Purcell (Instrumentalwerke), B. Pasquini (Variationswerke), G. B. Bononcini (Wiener Opern), N. Matteis (Ballette), Fr. Tuma (Messen), J. Haydn (Fuge, Durchführungstechnik), L. Kozeluch (Klaviertrios), J. G. Albrechtsberger (Fugenwerke), Fr. X. Süßmayr (Kirchenwerke), S. Neukomm (deutsches Klavierlied), Fr. Schubert (Polyphonie), F. Mendelssohn (Orgelwerke), Fr. Chopin (Impromptus), M. Reger (Klavierwerke, Violinsonaten), Fr. Schmidt (Orgelwerke, Vokalwerke); b) *an Gattungen*: Mittelalterliches Oster- und Passionsspiel in Oberösterreich, Chansonmesse der „Trienter Codices“, Deutsche Liedbearbeitung bei Demantius, Lautentabulaturen von Kremsmünster, die Orgeltabulatur „Codex Vietoris“, Musik im Wiener Jesuitendrama des 17. Jahrhunderts, Instrumentalstücke in Opern des 17. Jahrhunderts, Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts, Solistische katholische Kirchenmusik der Spätbarock, die Versette, Opern-Arieneinleitung im 18. Jahrhundert, Fuge und Fugato in Rokoko und Klassik, Wiener Almanachlied, das Phänomen der atonikalen Werkeröffnung in der Klaviermusik von K. Ph. E. Bach bis R. Schumann; c) *an Strukturelementen*: Coda in Mittel- und Spätbarock. Harmonie im Spätbarock, Verkappter Satz a tre. —

Inhaltsästhetische Untersuchungen: a) Tonartencharakteristik bei J. S. Bach, J. Brahms; b) Tonsymbolik bei Händel. —

Theorie: Codex 4074 der Nationalbibliothek Wien, Österreichische Generalbaßlehre des 18. Jahrhunderts. —

Instrumentenkunde: Wiener Instrumentenbauer des 18. Jahrhunderts, Orgelbau Wiens im 18. Jahrhundert, Wiener Instrumentenbau 1815–1833, Orgelbau in Osttirol, die Pauke. —

Musikalienhandel: Wiener Musikalienhandel von 1700–1778. —

Musikschrifttum und -kritik: I. v. Mosel, Fr. Wiest, W. Speidel. —

Musikorganisation: Opernpflege im österreichischen Rundfunk. — Hiezu kamen neuerdings Dissertationen aus dem Gebiet der

Vergleichenden Musikwissenschaft: Gesang Israels, Tuareg-Musik, koreanisches Volkslied, Märchenlieder aus Zentralafrika, Klanganalyse.

Bei der Themenwahl wird den Studierenden freie Hand gelassen. Die obige Themenliste beweist dies insofern als aus ihr nicht enge Umgrenzung einer bestimmten Schulrichtung zu ersehen ist. Wir halten es so, daß Schrifttum und Lehrtätigkeit des „Doktorvaters“ wohl Anregungen geben, aber nicht verbinden. Daß solche Freizügigkeit den Vorrang von persönlichen Forschungsinteressen des Lehrenden hat, ist gleichfalls aus obiger Liste zu ersehen. Beispielsweise vermochte ich in den bewegten, den Wissenschaften ungünstigen Kriegs- und Nachkriegsjahren kein stärkeres Interesse für tonsymbolische Arbeiten zu erwecken und die Primatstellung der „Denkmäler“ bzw. der österreichischen Musikgeschichte blieb unangetastet.

Der musikwissenschaftliche Studiengang mit dem Ziele des Doktors der Philosophie gliedert sich in drei Abschnitte und beansprucht erfahrungsgemäß zehn bis zwölf Semester. Er gliedert sich in Einführungs- und Spezialkurse der Lehrbeauftragten und in Spezialvorlesungen und Seminare der habilitierten Kräfte. Jeder Abschnitt wird mit einer Prüfung abgeschlossen. Da erfahrungsgemäß die Musikausbildung an österreichischen Mittelschulen im allgemeinen hinter der in anderen Fächern erheblich zurücksteht, dient das erste Semester zur Überprüfung der für unser Fach nun einmal notwendigen Spezialbegabung, Nachholen von Elementarkenntnissen auf musiktheoretischem und -historischem Gebiet und Einführung in die dem Anfänger noch ungewohnte Lehrmethode der Universität. Der Erstsemestrige besucht demnach Einführungskurse in musikwissenschaftlicher Arbeitstechnik, Musikbibliographie, Musikpaläographie und Musiktheorie, aber auch Spezialvorlesungen, und legt am Beginn des zweiten Semesters eine Aufnahmeprüfung ab, von der die Möglichkeit der Fortsetzung seines Studiums der Musikwissenschaft abhängt. Durch diese Prüfung müssen gutes musikalisches Vorstellungsvermögen (Musikdiktat), Beherrschung der Harmonielehre bis zur Harmonisierung einer Melodie mit den Grundstufen, Nachweis von Grundkenntnissen in Formenlehre, Instrumentenkunde, Musikpaläographie und Musikgeschichte erbracht werden. Erst jetzt kann der Student die Einrichtungen des Instituts benützen. Im Laufe der folgenden drei Semester verfaßt der Student eine Institutsarbeit, in der er ein engumgrenztes Problem wissenschaftlich exakt zu behandeln und stilistisch befriedigend darzustellen hat. Gewöhnlich handelt es sich hiebei um Texterstellung und Interpretation eines noch unbearbeiteten Werkes mit Einführung in Leben und Schaffen seines Schöpfers, soweit sich diese der Literatur entnehmen läßt. Außerdem ist der Studierende verhalten, im Lauf seines Studiums drei umfangreiche Sparten von Instrumental- und Vokalwerken anzufertigen. Auf Grund der schriftlichen Arbeit

legt der Studierende die Institutsprüfung ab und zwar aus Musiktheorie und Musikgeschichte sowie vergleichender Musikwissenschaft. Jetzt erst erhält er ein Dissertationsthema, das aus der Institutsarbeit hervorgehen kann, aber nicht muß. Vielmehr ist bei dieser Wahl dem Studierenden völlig freie Hand gelassen. Über den Fortschritt der Dissertation referiert der Studierende im Hauptseminar gewöhnlich zweimal vor seiner Promotion. Diese setzt Approbation der Dissertation und die Rigorosen voraus. Geprüft wird der Kandidat von je einem Prüfer der Historischen und Vergleichenden Musikwissenschaft, dem Prüfer eines Nebenfaches, das in sinnvoller Beziehung zum Hauptfach stehen muß und bei dessen Wahl Musikwissenschaft einen sehr weiten Spielraum gewährt, und je einem Prüfer aus Philosophie und Psychologie.

Den Belangen der Vergleichenden Musikwissenschaft wird natürlich in gleichem Maße Rechnung getragen. In den ersten vier Semestern wird ein Überblick über die Musikkulturen der Naturvölker und der außereuropäischen Hochkulturen sowie des außereuropäischen Musikinstrumentariums und seiner Verbreitung sowie der systematischen Grundlagen der Vergleichenden Musikwissenschaft erarbeitet. Im zweiten Studienabschnitt (vom 5. Semester an) werden die Methoden der Musikethnologie und Vergleichenden Musikwissenschaft dargelegt und paradigmatisch ausgewählte Kapitel aus beiden Fachbereichen behandelt.

Hinsichtlich der Vorlesungs- und Seminargestaltung haben wir es immer so gehalten, daß diese neben der Einführung in die Problematik der behandelten Themen vor allem auch formale Schulung vermitteln sollen, d. h. es soll nicht Tatsachenwissen eingetrichtert werden — das hat sich der Student durch Lektüre selbst zu erarbeiten — sondern das Lehrziel ist auf spätere Bewährung in Wort und Schrift ausgerichtet. Der Student soll also in den Vorlesungen die Selektion von Literatur und Quellen, die Unterscheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem lernen, ferner exakte wissenschaftliche Darstellung und ihren Stil. Naturgemäß stehen in Österreich, das ja in der Wiener Klassik durch Synthese der vielfältigen nationalen Musik-Elemente des Donauraums einmal das Idiom der Weltmusik prägen durfte, vor allem Probleme neuzeitlicher Musik im Vordergrund.

Die schon erwähnten Errungenschaften der Technik haben sich auch für den Lehrbetrieb beider Forschungsrichtungen, der historischen und der vergleichenden, segensreich ausgewirkt. Heute sind wir dank Tageslichtprojektor, Schallplatte und Tonband in der Lage, Strukturerklärung und Inhaltsinterpretation des musikalischen Kunstwerkes durch gleichzeitige Präsenz von Partiturbild und Klangrealisierung mit einer vor kurzem noch unvorstellbaren Eindringlichkeit durchzuführen bzw. auf dem vergleichenden Sektor durch experimentelle Hilfen Lehre und Forschung zu intensivieren.

Die Berufsaussichten des Musikwissenschaftlers sind in Österreich im allgemeinen günstig, jedenfalls ungleich besser als noch vor einer Generation. Die durchorganisierte Massenbildung und die Entwicklung der musikalischen Massenmedien haben vornehmlich diese Besserung geschaffen. Absolventen des Faches bieten sich Betätigungsmöglichkeiten in Journali-

stik, Bibliotheken, Archiven, Museen, Kulturcentren, Konservatorien und Musik-Akademien sowie an den Universitäten. Sieben der seit 1945 an der Universität Wien Promovierten wirken heute als Universitätslehrer in Europa, Amerika, Afrika und Asien. Angesichts dieser Situation und der Bedeutung wissenschaftlicher Schulung für den Menschen in Gegenwart und Zukunft erscheinen freilich weiterer Ausbau und weitere Differenzierung beider Fachrichtungen schon in naher Zukunft dringend nötig, wie etwa die Aufgliederung der historischen in eine ältere und eine jüngere und die der vergleichenden in eine ethnologische und eine systematische. Und man wird die Entwicklung der Nachbardisziplinen im Auge behalten, um ihre Methoden zu verwerten und so einem auf Forschungsfortschritt und Berufsbewährung abzielenden, universellen Institutsbetrieb zu gewährleisten.

HUDEBNÍ VĚDA NA VÍDEŇSKÉ UNIVERSITĚ

Ordinarius hudební vědy na vídeňské universitě sleduje ve studii vývoj svého oboru na filosofické fakultě ve Vídni. Zdůrazňuje subjektivní a objektivní předpoklady výzkumu na katedrách při badatelské práci a při vyučování. Oblast hudební vědy se traduje ve Vídni v těsném sepětí s kulturním děním země; bohatá hudební tradice, „*génius loci*“ i výsledky dlouholetých snah v oboru hudebněvědného bádání — to byly velmi dobré předpoklady pro zřízení katedry hudební vědy ve Vídni. Spolu s objektivními zřeteli je třeba také počítat s předpoklady subjektivními: s vědeckou orientací učitele, s pedagogickými metodami a v neposlední řadě i s jeho organizačními ambicemi.

Katedra dějin a estetiky hudby byla založena na vídeňské universitě v roce 1861. Prvním ordináriem se stal prof. dr. Eduard Hanslick, dalším prof. dr. Quido Adler, který založil vlastní hudebněvědnou školu. Vídeňská škola Brentanova má velký význam pro rozvoj fenomenologie.

V souvislosti s působením Adlerovým je třeba jmenovat založení edice DTÖ, která byla programově komponována podle vzoru německých *Monumenta Germaniae Historica*. Dosud vyšlo 116 svazků edice DTÖ, jejichž vydávání tvoří páteř hudebněvědné práce ve Vídni.

Když roku 1908 získal Richard Wallaschek profesuru, zaměřil se zájem katedry na oblast estetiky, hudební psychologie („*Tonpsychologie*“) a akustiky. Wallaschkův žák a následovník Robert Lach byl pionýrem v oboru srovnávací hudební vědy. Založil rozsáhlý archiv zvukozápisných materiálů v Rakouské akademii věd a zasloužil se podstatnou měrou o vídeňské národopisné museum.

Po působení Rudolfa von Frickerse se ujal vedení institutu prof. dr. Erich Schenk (1940), který se specializoval na hudební historii. V tradici srovnávací hudební vědy pokračoval Walter Graf. Činnost Roberta Haase je spjata s rozvojem ediční praxe a techniky (vydání souborného díla A. Brucknera).

V další části studie seznamuje autor s disertačními pracemi, které byly obhájeny v Ústavu hudební vědy vídeňské university. Jsou to práce biografické, dále monografie, studie zabývající se otázkami stylu a hudebních forem, estetikou, teorií, organologií, problémy hudební kritiky, písemnictví o hudbě, organizace hudebního života aj. Pozornost je též věnována problematice obchodování hudebninami a v neposlední řadě i srovnávací hudební vědě. (Jednotlivé disertační práce zabírají historická údobí povětšinou od 17. do 19. století.)

Z hlediska vysokoškolské pedagogiky je velmi zajímavý poslední oddíl Schenkovy práce. Autor nás tu seznamuje se studiem hudební vědy na vídeňské universitě. Zpravidla se studuje hudební věda 12 semestrů (s cílem dosáhnout doktorátu filosofie).

Studium se člení na přednášky úvodního charakteru, dále na speciální kursy a na přednášky doporučené a speciální. Podrobný rozbor jednotlivých druhů universitních čtení a seminářů dokresluje Schenkovu práci, která nás — poprvé v ČSSR — seznamuje se zásadami studia hudební vědy ve Vídni a se stručným vývojem tohoto oboru od jeho založení.

Rudolf Pečman