

Natalia Nowack

Soziologisches Paradigma in russischsprachiger Musikwissenschaft. Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2015 | Schott Music GmbH & Co. KG

Natalia Nowack

Soziologisches Paradigma in russischsprachiger Musikwissenschaft. Das erste Drittel des 20. Jahrhunderts

Die Musiksoziologie hatte ihre erste Blütezeit in der Mitte der 1920er-Jahre! – So lautet die Erkenntnis einer aktuellen Untersuchung russischsprachiger Quellen, die in Kürze mit einer Monografie abgeschlossen werden soll.¹ Der vorliegende Aufsatz zeigt vorab, auf welcher vielfältigen Weise sich die soziologische Blickrichtung in der russischsprachigen Musikwissenschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts manifestierte. Es wird deutlich, dass das frühe musiksoziologische Paradigma sowohl einen Erkenntnisgewinn für die russischsprachige Musikwissenschaft bedeutete als auch als Teil der europäischen Geschichte der Musiksoziologie gehandhabt werden muss. Die Rezeption von Quellen mit soziologischer Relevanz wurde zu Stalins Zeit unterbrochen. Auch in der Folgezeit blieb sie mit ideologischen Vorurteilen und Fehldeutungen behaftet. Die vorliegende Analyse von musiksoziologisch relevanten Texten leistet damit zugleich einen fachspezifischen Beitrag zur Aufarbeitung der Sowjetperiode.

Vor der »Monologisierung« des wissenschaftlichen Diskurses

Russisch-sowjetische Geisteswissenschaften bilden auch heute, 25 Jahre nach Ende der Sowjetzeit, ein nicht leicht erschließbares Terrain. Es stellt sich immer wieder die Frage, inwieweit die Politik eines undemokratischen Staates die wissenschaftliche und kulturelle Entwicklung des Landes bestimmte.

In der folgenden Betrachtung geht es um die Zeitspanne vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der 1920er-Jahre, also um die Rekonstruktion der wissenschaftlichen Konzepte, die aus der Zeit vor der sogenannten »Monologisierung« des Diskurses in Sowjetrussland stammen.² Die Geschichte des Fachs Soziologie und ihrer Teilbereiche, etwa die Kunst- und Musiksoziologie, macht dabei in einer Hinsicht ihre Analyse leichter: Mit dem Ende der »Neuen ökonomischen Politik« (1921–28) und dem Beginn des massiven Eingriffs des Staates ins geistige Leben wurde die Soziologie als Wissenschaft quasi stillgelegt.³

Eine wesentliche Erkenntnis der Untersuchung der russischsprachigen musikwissenschaftlichen Quellen ist die, dass die Beschaffenheit dieser Quellen selbst als Nachweis dafür dienen kann, dass die wissenschaftliche Landschaft bis ca. 1930 noch durchaus demokratische Züge behielt. Gerade die heterogene Beschaffenheit einzelner Konzeptionen ist Beleg dafür, dass die wissenschaftliche Entwicklung in dieser Zeit noch nicht durch den totalitären Staat bestimmt wurde. Sie war noch jenseits politischer Vorgaben möglich. Auch die fachliche Vorgeschichte spielte für die Entwicklung musiksoziologischer Konzepte eine bedeutende Rolle. Ungeachtet ihrer Programme, die ganz im Geiste des beginnenden 20. Jahrhunderts auf einem Bruch mit traditionellen Methoden bestanden, weisen die Konzepte, um die es im Aufsatz geht, eine enge Verbindung zu Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts auf.

1 Vgl. das von der DFG geförderte Forschungsprojekt »Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930«, voraussichtliches Ende: Februar 2016.

2 Vgl. dazu: Marina Frolova-Walker und Jonathan Walker, *Music and Soviet Power: 1917–1932*, Woodbridge 2012; Alexandra Nowoschjenowa, *От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов (Vom soziologischen Determinismus zum Klassenideal. Sowjetische Kunstsoziologie der 1920er Jahre)*, in: *Социология власти (Soziologie der Macht)*, 04/2014.

3 Mehr dazu bei: Maria Malikowa (Hg.), *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам (Das Ende von Kulturinstitutionen der 1920er Jahre in Leningrad. Archivquellen [= Neue literarische Übersicht, Wissenschaftliche Beibefüge, 127])*, Moskau 2014.

Forschungsstand hinsichtlich russisch-sowjetischer Musikwissenschaft

Über die russische Musik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts weiß man außerhalb Russlands inzwischen einiges⁴, über die Beschaffenheit russischsprachiger Musikwissenschaft derselben Periode dagegen nur wenig.⁵ Auch im Rahmen der Aufarbeitung der Sowjetzeit sind nur sporadische Versuche unternommen worden, diesen Bereich der Geistesgeschichte zu erschließen.⁶ So verbleibt das soziologische Paradigma in russisch-sowjetischer Musikwissenschaft außerhalb des Landes unbekannt, während man in Russland gerade die ersten Überblicksdarstellungen zur musikwissenschaftlichen Entwicklung vorfindet.⁷ Dabei stellte die russische Musikwissenschaft in den 1920er-Jahren ein Experimentierfeld dar, das mit anderen wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen dieser Zeit durchaus vergleichbar ist.⁸

Die Tatsache, dass die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Institutionalisierungsprozess befindende Musikwissenschaft eine eindeutig soziologische Ausrichtung hatte, machte den Zugang zu ihr noch komplizierter: Die bisherige Forschung erwies sich als den Vorurteilen aus der Sowjetzeit hinsichtlich »vulgärer Soziologie« verbunden.⁹ Die Konzepte wurden weder seitens der Musikwissenschaft noch seitens der Musiksoziologie beachtet. Für etablierte musiksoziologische Überblicksdarstellungen spielten russische musiksoziologisch relevante Quellen bislang keine¹⁰ oder nur eine sehr geringe¹¹ Rolle.

Hinsichtlich ihres soziologischen Beitrags bisher nicht erforscht wurden auch die Vorläufer des späteren musiksoziologischen Konzepts (vor allem Vladimir Michnewitsch und Pjotr Sokalski). Ihre Analyse ermöglicht es jedoch, einer musiksoziologischen Tradition in Russland nachzuspüren. Auch die Rolle eines der bedeutendsten russischen Musikwissenschaftler des frühen 20. Jahrhunderts, Boleslaw Jaworski, blieb bislang hinsichtlich der Verbreitung soziologischer Problematik unklar. Jaworskis Nachlass – und das ist durchaus eine Überraschung! – wurde bisher kaum oder, wenn man den Einträgen in den Formularen des entsprechenden Archivs¹² glauben darf, noch gar nicht hinsichtlich soziologischer Fragestellungen gesichtet.

Viele Aspekte, die als musiksoziologische angesehen werden können, machen eine Besonderheit der russischsprachigen Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts aus. Andere hingegen belegen die Nähe Russlands zur allgemeinen »Zeittendenz«. Die Erschließung beider Untersuchungsbereiche eröffnet neue Perspektiven.

4 Larry Sitski, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900–1929*, Westport u. a. 1994; Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, 2 Bde., Laaber 2008; Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley u. a. 2009; Andrei Smirnov (Hg.), *Sound in Z. Experiments in sound and electronic music in early 20th century Russia*, London 2013.

5 Gordon D. McQuere (Hg.), *Russian theoretical thought in music (Russian music studies)*, Ann Arbor 1983; Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920 (= Europäische Hochschulschriften, 67)*, Frankfurt a. M. u. a. 1991.

6 Zum Beispiel: Marina Raku, *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (Musikalische Klassik in der Mythologisierung der Sowjetzeit [= Neue literarische Übersicht, wissenschaftliche Beihefte, 128])*, Moskau 2014.

7 Tatjana Bukina, *Музыкальная наука в России 1920-2000-х годов. Очерки культурной истории (Russische Musikwissenschaft zwischen 1920 und 2000. Studien zur Kulturgeschichte)*, St. Petersburg 2010 sowie *Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох (Das Konzept einer Musikkultur und die Wege seiner Konzeptualisierung in der wissenschaftlichen Tradition der sowjetischen und der post-sowjetischen Zeit, Diss. II, St. Petersburg 2012 (Ms))*.

8 Vgl.: Nikolai Plotnikov (Hg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft, 12)*, Hamburg 2014.

9 S.: Natalia Nowack, *Grauzone einer Wissenschaft. Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR*, Weimar 2006; Nowoschjenowa, *Vom soziologischen Determinismus zum Klassenideal*.

10 John Shepherd, »Sociology of music«, in: *The New Grove Dictionary*², London 2001, Bd. 23; Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff (Hg.), *Musiksoziologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, 4)*, Laaber 2007.

11 Christian Kaden, »Musiksoziologie«, in: *MGG II*; Ivo Supićić, *Music in society (= Sociology of Music, 4)*, New York 1987.

12 The Glinka National Museum Consortium of Musical Culture.

Musiksoziologische Vorläufer

Spricht man von Tradition und Traditionsgebundenheit in der russischsprachigen Musikwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts, müssen zwei Besonderheiten hervorgehoben werden: Erstens ist die russische Musikwissenschaft eine im europäischen Vergleich sehr junge Musikwissenschaft, ihre Institutionalisierung als eigenständige Disziplin fand erst in den frühen 1920er-Jahren statt.¹³ Dadurch fehlte eine traditionsgebundene Forschungsgemeinschaft, die sich dem Aufkommen neuer und zum Teil gewagter Theorien eventuell verschließen würde. Zweitens baute man auf Vorbildern auf, die keine institutionelle Bindung hatten. Diese »nicht institutionelle« Tradition kann dabei schematisch mit zwei Traditions hintergründen belegt werden – mit einem, im europäischen Vergleich, weit verbreiteten und einem durchaus außergewöhnlichen.

- 1) Zum weit verbreiteten Hintergrund zählt neben den sporadischen Hinwendungen zu Themenbereichen wie Musikrezeption, musikalischer Alltag sowie Musik und Kritik in Werken von Komponisten und Kritikern des 19. Jahrhunderts (Pjotr Tschaikowski, Alexander Serow, Vladimir Stassow und Hermann Larosch) die Betrachtung des Funktionierens von Musik in der Gesellschaft im Rahmen der Heimatforschung (Michnewitsch).
- 2) Der zweite Hintergrund ist überraschender Natur: Pjotr Sokalski, ukrainischer Komponist, Musikkritiker, Heimatforscher und Person des öffentlichen Lebens, machte bereits Ende des 19. Jahrhunderts denselben kausalen Zusammenhang plausibel, der in West-Europa rezeptionsgeschichtlich mit Max Webers musiksoziologischem Fragment¹⁴ verbunden ist. Sokalski stellte, wie auch Hermann von Helmholtz zuvor¹⁵ und Weber danach – in seinem im Jahre 1885 geschriebenen, 1888 posthum erschienenen Werk –, die Gretchen-Fragen der (ethnologischen) Musikwissenschaft: Ist denn das heutige Musiksystem das einzige System, das es verdient, erforscht zu werden, und falls nicht: Darf es in irgendeiner Hinsicht als ein besseres, das heißt: als ein fortschrittlicheres System angesehen werden? Genau wie Weber leitete Sokalski aus dieser Fragestellung die Erkenntnis ab, dass es Gründe dafür geben müsse, warum sich im gegenwärtigen Okzident aus einer Vielzahl von Möglichkeiten gerade ein solches und kein anderes Tonsystem entwickelte, und dass diese Gründe einer gesellschaftlichen Natur sein müssten.

Die Helmholtz'sche Begrenzung der Wirkungsbreite des temperierten europäischen Harmoniegefüges nutzte Sokalski dafür, aktuelle »Gesetzmäßigkeiten« der Musikwahrnehmung in ihre historischen Schranken zu weisen. Sokalski beobachtete, dass die Erwartung eines modernen Hörers durch seine musikalische Erfahrung dazu verleitet wurde, jedem (auch grundsätzlich einstimmigen) Musikbeispiel eine Harmonie nach den Prinzipien des modernen Dur-Moll-Systems zu hinterlegen.¹⁶ Helmholtz zufolge ist dieses moderne Tonsystem aus ästhetischen Beweggründen entstanden, die ihrerseits einer Naturnotwendigkeit entgegengesetzt werden können. Die von Helmholtz implizierte freie Wahl der ästhetischen Entscheidung wird von Sokalski – durchaus im soziologischen Sinne – eingeschränkt. Einer ästhetischen Entscheidung setzt Sokalski eine Zwischenstufe voraus, die er (wie um diese Zeit auch üblich) als »psycho-physische« bezeichnet:

13 Zuvor war Musikgeschichte als eine Hilfsdisziplin in die Musiker Ausbildung integriert.

14 Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921.

15 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

16 Pjotr Sokalski, *Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки (Russische Volksmusik, großrussische und kleinrussische, in ihrer melodischen und rhythmischen Struktur, und ihre Unterschiede hinsichtlich der Grundlagen einer modernen harmoniebezogenen Musik)*, Charkow 1888, S. 2.

»eine *psycho-physische* Forderung unseres Körpers, der zuerst *verstehen*, d. h. einen Zusammenhang und eine Zweckmäßigkeit von der Bewegung und der gegenseitigen Ablösung der Töne erfassen muss, *woraufhin* er erst imstande sein wird, die Schönheit dieser Kombinationen zu empfinden.«¹⁷

Dieses primäre Bedürfnis nach einer unbewussten Erfassung des Ganzen ist für Sokalski das Gestaltungsprinzip der musikalischen Entwicklung. Sokalskis Analyse des altrussischen Tonsystems führt die ästhetische Entscheidung auf eine Forderung höherer Ebene zurück. Es ist die Bedeutung des vorgefundenen Tonsystems für die kompositorische Entscheidungsbreite, die hiermit angesprochen wird. Die unmittelbare Schlussfolgerung aus dem Vorhandensein verschiedener bzw. unterschiedlich entwickelter Tonsysteme ist die Unmöglichkeit der unvoreingenommenen rückwirkenden Betrachtung aus Sicht der modernen Tonempfindung.¹⁸ Sokalski betont, dass der Standpunkt des Musikhistorikers keinem Zufall überlassen werden dürfe. Man müsse sich, soweit es geht, in die Empfindungen der Zeit der Werkentstehung versetzen. Die Beurteilung geschehe nur aus Sicht (bzw. aus einer »restaurierten« Sicht) der zeitimmanenten »Psycho-Physiologie« (Niveau der Wahrnehmungsentwicklung) und Ästhetik.

In Sokalskis Analyse findet eine Kontextualisierung musikalischer Ereignisse statt. Jedes Musikwerk bildet zusammen mit seinem Umfeld eine untrennbare Einheit. Durch die Betrachtung des Umfeldes eines musikalischen Ereignisses werden die Hintergründe, ebenso der Stand der musikalischen und allgemein kulturellen Entwicklung, deutlich. Das Umfeld eines Musikwerkes bildet also den Forschungsgegenstand des Musikhistorikers. – Hier ist deutlich die Entwicklung eines kulturwissenschaftlichen Konzeptes zu beobachten.

Im kulturwissenschaftlichen Sinn definiert Sokalski auch den musikalischen Stil, wodurch er den Weg ebnet, aus einer Werk- eine Stilgeschichte zu machen. Ein Stil ist eine Art der kulturellen Botschaft, er spiegelt die »kulturelle Richtung seiner Epoche« wider, »indem er in der Musik ihre Sitten, Geschmacksrichtungen und Bestrebungen [...] verkörpert.«¹⁹ Im Lichte dieser Äußerung wird Jaworskis späterer Vergleich vom Stand der Musikentwicklung und einer Momentaufnahme der gesellschaftlichen Entwicklung oder der Menschheitsgeschichte gesamt plausibel.

Sokalski zufolge könne man der Musik aus früheren Zeiten bewusst auf mehrfache Weise begegnen. Man könne eine »rechte *Wiederherstellung*« vornehmen oder »eine *Übersetzung* oder ein *Kommentar* [...] für den Salon eines zeitgenössischen Musikers« erstellen.²⁰ Beides hätte seine Berechtigung in Abhängigkeit von konkreten Aufführungsbedingungen. Es solle aber generell Klarheit darüber herrschen, was davon der historischen Wahrheit entspricht. – Somit liegt am Ende des 19. Jahrhunderts eine Darstellung der sogenannten »Interpretationsmodi« vor.

Mit seiner Wahrnehmungsanalyse im Zusammenhang mit der Entwicklung der Tonsysteme, der Erklärung des musikalischen Stils als Merkmal der gesamt-kulturellen Entwicklung und der Interpretation als Anpassung an Anforderungen seitens gesellschaftlichen Bewusstseins machte Sokalski den Weg frei für Jaworskis Musikphilosophie, die bereits ganz im Zeichen der Vergesellschaftung steht.

Boleslaw Jaworskis Musikphilosophie als Impuls für eine musiksoziologische Denkweise

Ungeachtet der verhältnismäßig geringen Bekanntheit Boleslaw Jaworskis in West-Europa, hatte seine Musikphilosophie im Inland großen Einfluss. Eine detaillierte Analyse von Jaworskis Texten, die zu ihrem größten Teil unveröffentlicht blieben, steht noch aus. Vor allem aber stand Jaworskis soziologischer

17 Ebd., S. 3, Hervorhebungen von Sokalski.

18 Ebd., S. 195 und 198.

19 Ebd., S. 193.

20 Ebd., S. 199, Hervorhebungen von Sokalski.

Beitrag bislang außerhalb des wissenschaftlichen Interesses. Die Gründe dafür sind der unaufbereitete Zustand seines Nachlasses und der Sachverhalt, dass Jaworski selbst – im Gegensatz zu seinen Nachfolgern – den Begriff »Soziologie« nur wenig verwendete. Dabei sind Jaworskis Fragmente (in erste Linie aus der Zeit zwischen 1916 und 1920) als eine Quintessenz des musiksoziologischen Forschungskonzeptes einzustufen.

Einen besonderen, »ideologischen« Wert der Texte Jaworskis für die Geschichte der russischsprachigen Musiksoziologie macht ihre Datierung aus. Viele davon sind vor 1917 entstanden, weswegen sie wenig mit den politisch intendierten Änderungen in den Geisteswissenschaften des Landes zu tun haben. Im Gegenteil kann man hier eine Tradierung aus dem 19. Jahrhundert erwarten, und es stellt sich in der Tat die Frage, ob es ein Zufall sein kann, dass auf den oben skizzierten Voraussetzungen im Werk eines ukrainischen Autors – nämlich Sokalski – gerade Jaworski, dessen Karriere in Kiew begann, weiter baute.²¹ Sokalskis kausale Verknüpfungen zur gesellschaftlichen Wahrnehmung sind bei Jaworski bereits deutlich ausgearbeitet; so stellt auch für Jaworski das moderne Tonsystem nur eine der vielen Optionen der Musikentwicklung dar, die sich am trefflichsten durch die Analyse ihrer Umwelt beschreiben lässt.

»Der Verlauf, die Bedingungen, die Entwicklung von Gegenüberstellungen und die Ergebnisse im Bereich des musikalischen Bewusstseins, musikalischen Denkens, musikalischen Gemeinschaftslebens und musikalischen Alltags« bilden den Forschungsgegenstand eines Musikhistorikers.²² – In diesem einen Satz Jaworskis ist das Forschungsparadigma der russischsprachigen Musikwissenschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts enthalten, in seinem erneuernden und zugleich auch rationalisierenden Anspruch. Das Besondere des Konzeptes ist dabei der Umstand, dass Jaworskis Musikgeschichte dadurch nicht zu einer Sozialgeschichte, sondern zu einer Universalgeschichte wird, laut seiner eigenen Aussage, zu einer »Chronik des menschlichen Daseins«.²³

Die jüngsten Errungenschaften der west-europäischen Musikwissenschaft wurden von Jaworski mitverarbeitet. Dass er sich mit zahlreichen westlichen Konzepten beschäftigte, ist mehrfach belegt.²⁴ Insbesondere weisen seine Philosophie und seine Begrifflichkeit eine Nähe zu Ernst Kurths Wahrnehmungstheorie auf: »Man spreche nicht von einem Inhalt des Musikwerkes, sondern von dem Inhalt, den das musikalische Kunstwerk bei dem Hörer hervorruft.«²⁵ Der wahrnehmungstheoretischen Sicht ist es zu verdanken, dass Jaworski die Prozessualität der musikalischen Wechselwirkungen unter die Lupe nimmt, um daraufhin musikalische Ereignisse vor einen gesellschaftlichen Hintergrund zu setzen. Die sogenannte Vergesellschaftung breitete sich in der russischsprachigen Musikwissenschaft definitiv über Jaworskis Konzept aus. Durch die Analyse seiner Texte wird deutlich, dass er bereits zahlreiche soziologisch relevante Fragestellungen behandelte. Seine jüngeren Kollegen wie Roman Gruber hinterließen auch unmittelbare Zeugnisse dafür, dass sie sein Konzept als soziologischen Beitrag auffassten.

21 Geboren, wie auch Sokalski, in Charkow (Ukraine), studierte Jaworski Komposition und Klavier am Moskauer Konservatorium. Tätig war er zuerst in Kiew (u. a. Professor am Kiewer Konservatorium) und seit 1921 in Moskau (Mitglied der Staatlichen Akademie der Kunstwissenschaften, Vorsitzender der Musikabteilung des Volkskommissariats für Bildung der RSFSR, Professor am Moskauer Konservatorium).

22 Boleslaw Jaworski, *Запечатление музыкальной стихии как летопись человеческого бытия* (Das Festhalten der musikalischen Naturgewalt als Chronik des menschlichen Daseins), 1916–1920, RUS-Mcm [Moskau, Glinka State Museum of Musical Culture] 146/4558, S.7.

23 Ebd., Überschrift.

24 z. B. in Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*.

25 Boleslaw Jaworski, *Предмет музыкального искусства* (Der Gegenstand der musikalischen Kunst), vor 1921, RUS-Mcm 146/295–296, S. 4.

Aus Jaworskis Fragmenten lassen sich alle Bestandteile einer Rezeptionstheorie rekonstruieren, die in ihren Grundkonturen dem Stand der west-europäischen Forschung entspricht.²⁶ Im Rahmen der Sozialisation wird der Mensch mit dem ihm aktuellen Stand des musikalischen Bewusstseins konfrontiert, wodurch er eine Vergleichsvorlage für die auf ihn zuströmenden musikalischen Ereignisse bekommt. Ferner spielen im Umgang mit der Musik sowohl die persönlichen Erfahrungen eines Individuums als auch die seiner Umgebung eine Rolle.²⁷ Der musikalische Alltag, der bei Jaworski eine Art Festigung der aus der Heimatforschung tradierten frühen Verknüpfungen darstellt, gewinnt durch die Sicht der gegenseitigen Anpassung eines individuellen und eines gesellschaftlichen musikalischen Bewusstseins an struktureller Bedeutung. Es entwickelt sich eine definatorische Festlegung auf eine »Kultur«, die in alle späteren Konzepte eingeht.

Die Sicht auf das musikalische Werk im Sinne der Formel »die vom Komponisten vorgegebenen Konturen + Interpretation = Musikwerk« entspricht ebenfalls den west-europäischen Einstellungen des frühen 20. Jahrhunderts.²⁸ Das musikalische Werk sieht Jaworski als Synthese der vom Komponisten intendierten Form und ihrer klanglichen Realisierung. Diese Ausgangsformel rückt in der russischen Musikwissenschaft wie auch in der west-europäischen den Interpreten und den Hörer in neues Licht. Beide, Interpret und Hörer, werden zum Untersuchungsobjekt der Musikwissenschaft. Ihnen wird, und das ist für diese Zeit neu, schöpferische Eigenständigkeit beigemessen. Jaworskis Konzeption unterscheidet sich von anderen durch die Möglichkeit einer imaginären klanglichen Realisierung. In diesem Fall übernimmt derjenige, der sich mit dem Musikwerk befasst, die Funktionen eines Interpreten:

»Jede Wahrnehmung, jedes Studium eines musikalischen Kunstwerkes ist eine Synthese aus der schematischen Form und seiner rhythmisch-klanglichen Darbietung, selbst wenn das nur im Bewusstsein desjenigen wäre, der das Notenbild liest, und selbst wenn es um das älteste Musikwerk geht.«²⁹

Die Wahrnehmung befindet sich im Fokus des Konzeptes – so wie bei Kurth: »die Musikwerdung in uns«.³⁰

Das Thema eines komplexen Kunstwerkes findet sich in Jaworskis Aufzeichnungen immer wieder. Als musikalisches Ereignis gilt in seinen Augen nur »das Musikwerk als Synthese aus der Konstruktion des musikalischen Materials (der klanglichen Naturgewalt) und seiner Formgebung durch den Interpreten«.³¹ Das Leitthema dieser Äußerungen ist das »Schematische« der Komponistenvorlage gegenüber der »Gestaltung« seitens des Interpreten und des Hörers. Damit ist die Vorläufigkeit eines Musikwerkes angesprochen. Es entwickelt sich ein dynamisches Bild des musikalischen Daseins, das zur Grundlage für viele musiksoziologische Entwürfe wird.

Weitere Aspekte können hier nur kurz erwähnt werden: Besonderheiten der russischsprachigen Musikwissenschaft wie die (wertneutrale) Fortschrittstheorie und die frühe Empirie gehen auf Jaworskis Denken zurück; Ersteres in einer Formulierung des Fortschritts als Akkumulation der bisherigen klanglichen Errungenschaften³², das Zweite als ständige Hervorhebung vom Stand der Musikentwicklung als »Chronik

26 Jules Combarieu, Ernst Kurth und Paul Bekker.

27 Jaworski, *Der Gegenstand der musikalischen Kunst*, S. 4.

28 Vgl. Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben: Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916.

29 Boleslaw Jaworski, *Восприятие (Die Wahrnehmung)*, 1916–1920, RUS-Mcm 146/4414, S. 1.

30 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917, S. 6.

31 Jaworski, *Der Gegenstand der musikalischen Kunst*, S. 4.

32 Jaworski, *Общественность и искусство, как оформление энергии тяготения (Gesellschaft und Kunst als Formgebung der Gravitationsenergie)*, vor 1921, RUS-Mcm 146/297, S. 1.

des menschlichen Daseins«. Somit wird eine Methode der Porträtierung der Gesellschaft durch Erfassung ihrer musikalischen Errungenschaften, eine auch für den heutigen Tag relevante Konzeption, nahegelegt.³³

Musik muss aber nicht nur als das Zeugnis einer Entwicklung (passiv), sondern kann auch als ein Informationsaustausch (aktiv) aufgefasst werden. Jaworskis Kommunikation über das Musikwerk »mit der Zeit davor durch die Wahrnehmung und mit der Zeit danach – indem man seine Zeugnisse hinterlässt«,³⁴ kann als einer der sehr frühen kommunikationstheoretischen Ansätze verstanden werden. Und auch eine solche Thematik – künstlerisches Schaffen als Gegenpol der Kulturindustrie –, die in der Regel mit Theodor W. Adornos und Hanns Eislers Texten³⁵ in Verbindung gebracht wird, wurde von Jaworski bereits in den frühen 1920er-Jahren bearbeitet.

Zur Institutionalisierung russischsprachiger Musikwissenschaft

Ab 1920 steigt die Zahl soziologisch relevanter Ansätze in der russischsprachigen Musikwissenschaft enorm an, es werden Aufsätze und Bücher veröffentlicht, den Höhepunkt der soziologischen Aktivitäten bildet das Jahr 1925.

Die Verbreitung der musiksoziologischen Thematik, die als eine Besonderheit der russischen Musikwissenschaft gegenüber der west-europäischen zu werten ist, ist höchstwahrscheinlich durch die Bindung der Autoren an die Forschungseinrichtungen hervorgerufen worden, die auffallend kulturwissenschaftlich ausgerichtet waren. Die Institutionalisierung der russischen Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin fand nicht wie in West-Europa an den Universitäten, sondern eben an jenen gerade gegründeten oder aus den Bildungseinrichtungen »umgewandelten« Forschungsinstituten statt. Folgende Institutionen, die drei ersten Institutionalisierungsorte für russische Musikwissenschaft, übten bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung interdisziplinärer kunstwissenschaftlicher Konzepte aus. Sie können als Beispiele für die Verbreitungswege des musiksoziologischen Diskurses gesehen werden:

- 1) das (Staatliche) Institut für Kunstgeschichte in Leningrad (heute: Russisches Institut für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften), wo eine musikwissenschaftliche Abteilung – als erste ihrer Art – im Jahr 1919 gegründet wurde;
- 2) die Russische (Staatliche) Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau, wo es eine musikwissenschaftliche Abteilung seit ihrer Gründung im Jahr 1921 gab;
- 3) das Staatliche Institut für Musikwissenschaft in Moskau, gegründet ebenfalls im Jahr 1921.

Nur im letzten Fall handelt es sich um eine genuin musikwissenschaftliche Forschungseinrichtung, die beiden anderen Institute waren kulturwissenschaftlich ausgestattet. Doch auch die dritte Institution war über die vorübergehende Zusammenlegung (im Jahr 1923) mit der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften in das methodische Repertoire eingebunden. Die Maxime dieser Einrichtungen war die Erforschung der Kunstsynthese bzw. einer wechselseitigen Ergänzung der einzelnen Disziplinen. Das implizierte das Entstehen und Ausführen gemeinsamer Forschungsprojekte, aber auch eine an die anderen Kunstwissenschaften angeglichene Strukturiertheit des musikwissenschaftlichen Zweiges. Naturwissenschaftliche Methoden, Quellenforschung und Publikumsforschung waren die wesentlichen Aspekte der Arbeit in diesen Einrichtungen. Unterschiedliche Ausprägungen der Kunstsoziologie sind ihnen eben-

33 Zahlreiche begriffliche Neubildungen Jaworskis sind durch die gesellschaftliche Thematik hervorgerufen. Jaworskis »Musikalische Naturgewalt« entspricht den west-europäischen kunstsoziologischen Begriffen von »Milieu« oder »Umwelt«, erweitert diese aber erheblich in dem Moment, wo Jaworski sie mit einer »Chronik des menschlichen Daseins« gleichsetzt.

34 Jaworski, Der Gegenstand der musikalischen Kunst, S. 7.

35 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949; Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York 1947.

falls zu verdanken. Wie auch in West-Europa nutzte man den soziologischen Begriff in Russland um diese Zeit nicht nur für soziologische Forschung im engeren Sinne. Naturgemäß wurde auch eine ideologisch intendierte soziale Dechiffrierung der Schaffensumstände als »Kunstsoziologie« bezeichnet. Das machte aber nur einen Teil der »soziologischen« Aufgaben aus.

Die erste musiksoziologische Fachdidaktik

In West-Europa unbekannt blieb die Tatsache, dass es in den 1920er-Jahren in Russland bereits methodisch-didaktische Entwürfe zur eigenständigen Disziplin der Musiksoziologie gab. Durch die Lehrpläne belegt sind zum Beispiel musiksoziologische Lehrveranstaltungen der »Staatlichen Kurse am Institut für Kunstgeschichte« in Leningrad aus den Jahren 1924–1929. Hinsichtlich musiksoziologischer Fachbestimmung tritt insbesondere Boris Assafjew hervor, einer der wenigen im Westen bekannten russischen Musikwissenschaftler. Er hinterließ einige aussagekräftige Entwürfe musiksoziologischer Aufgabenbereiche und Methoden.³⁶ Assafjew beschäftigte sich sowohl mit der Musiksoziologie als Forschungsdisziplin als auch als Teil des Ausbildungsprozesses. Im Letzteren beziehen sich seine Entwürfe unter anderem auf das methodologische Projekt »Orte des Musikhörens« als Institution im soziologischen Sinn, deren Analyse die Erkenntnisse über den musikalischen Alltag einer Zeit aufzeigt. Ein moderner Kurs der Musikgeschichte sei nicht möglich, ohne dass man ihre Entwicklung »anhand der Ablösung von Orten, Einrichtungen und Vereinigungen, wo die Musik wiedergegeben wurde, sowie der Veränderung ihrer Eigenschaften (und auch der Hörerzusammensetzung)« verfolgt.³⁷ In Assafjews Text wird der Musiksoziologie die Aufgabe zugewiesen, diverse Vergleiche hinsichtlich des Funktionierens von Musik in der Gesellschaft durchzuführen: historische und geografische Vergleiche von Institutionen und Publika und die den institutionellen Veränderungen zugrunde liegenden bzw. durch sie hervorgerufenen Veränderungen des Musikgeschmacks.

Assafjew hinterließ auch einen komplexen Plan einer musiksoziologischen Lehrveranstaltung: die Beschreibung eines Seminars, das am Leningrader Konservatorium gehalten werden sollte.³⁸ In diesem Arbeitsprogramm aus dem Jahr 1927 erscheint Musiksoziologie als eine Universalwissenschaft im Sinne Jaworskis wahrnehmungstheoretisch orientierter Philosophie, die ebenso wie Assafjews Entwurf *Orte des Musikhörens* die strukturellen Fragen zum Mittelpunkt hat. Die Beschreibung des Seminars zeugt von sehr hohen Erwartungen, die mit dem Fach verbunden waren, bedenkt man auch, dass eine selbstständige musikwissenschaftliche Abteilung am Leningrader Konservatorium erst ein Jahr zuvor (1926) gebildet wurde. Das in Stichworten gehaltene Programm bietet eine enorme Fülle an Schwerpunkten, die Assafjew der neuen Disziplin zuordnet. Darunter befinden sich Hypothesen zur Herkunft und zur Kommunikationsrolle der Musik, zur musikalischen Entwicklung in der Stadt und auf dem Land sowie zu menschlicher Stimme, Musikinstrument und Notation als soziologische Faktoren der musikalischen Entwicklung und zum Dasein von musikalischen Intonationen und Rhythmen und ihre Wechselwirkungen. Ferner gehören zu den soziologischen Schwerpunkten die Theorie der sozialen Auswahl und die Bedeutung und Eigenschaften der Umgangsmusik. Auf nur zwei Seiten des Dokuments findet sich das

36 Assafjews Schriften sind aus post-sowjetischer Sicht politisch vorbelastet, seine didaktischen Entwürfe bleiben aber fachlich korrekt. Ein ganz anderes Bild ergibt sich, nimmt man sich Anatoli Lunatscharkis Aufsätze vor.

37 Boris Assafjew, *Очаги слушания музыки* (Orte des Musikhörens, 1927), in: Ders., *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании* (*Ausgewählte Schriften zur musikalischen Erziehung und Bildung*), Leningrad 1973, S. 124.

38 Boris Assafjew, *Программа семинария по социологии музыки* (Programm des Seminars für Musiksoziologie, 1927), in: *Из истории советского музыкального образования* (*Zur Geschichte der sowjetischen Musikausbildung. Sammelband 1917–27*), hrsg. von Paul Wulfius, Leningrad 1969; der Herausgeber des Sammelbandes spricht vom tatsächlich von Assafjew geleiteten Seminar am Leningrader Konservatorium, während Arnold Sochor, in den 1970er-Jahren Lehrstuhlinhaber für Musiksoziologie an diesem Konservatorium, von einem zur Aufnahme ins Programm vorbereiteten Seminar berichtet (Arnold Sochor, *Вопросы социологии и эстетики музыки* [*Fragen der Musiksoziologie und der Musikästhetik*], 3 Bde., Leningrad 1980–1983).

Programm der gesamten Disziplin wieder, mit Ausnahme ihrer empirischen Seite.³⁹ – Auch durch diese ersten didaktischen Entwürfe zur Musiksoziologie unterscheidet sich die russischsprachige Musikwissenschaft von der west-europäischen.

Musikalischer Inhalt, Geschmack und Werturteil als soziologische Kategorien

Für eine Menge der musiksoziologisch relevanten Konzepte der 1920er-Jahre, der Zeit des enormen Interesses an soziologischer Thematik, ist eine Heterogenität kennzeichnend. Neben den traditionellen Bereichen, zum Beispiel Rezeptionsforschung, Soziologie der Tonsysteme oder Herkunftsbestimmung der Musik, entwickeln sich praktisch zeitgleich musikökonomische, kommunikationstheoretische und empirische Ansätze.⁴⁰

Kategorien des musikalischen Inhalts, des Geschmacks und des Urteils finden sich in den meisten russisch-sowjetischen Konzepten – ungeachtet ihrer thematischen Vielseitigkeit – wieder. An der Handhabung dieser Kategorien kann die pluralistische Sicht der 1920er-Jahre beobachtet werden. Für die grundsätzlichen Kontroversen sorgte, wie man das auch erwarten kann, der musikalische Inhalt, der in vielen Konzepten Funktionen eines Übertragungsmediums im Kommunikationsprozess übernahm. So wurde der musikalische Inhalt zuweilen als musikalische Konstruktion, die erst beim Hörer zu einer (emotionalen) Gestalt wird (Jaworski), zuweilen als emotionaler Tonus selbst (Leonid Sabaneev, Sophia Beljaewa-Exemplarskaja) angesehen: »die Naturgewalt der Musik, die man als Leiter von Emotionen betrachtet, ist imstande, ausschließlich den emotionalen Tonus und nicht einen Gedanken oder eine Idee auszudrücken.«⁴¹ Glaubten einige der Autoren, einen realen (ideologischen) Inhalt der Musikwerke ermitteln zu können (Sergei Tschomodanow), war er für andere definitiv eine Fiktion, ein Schleier oder ein Fetisch, unter Nutzung des Marx'schen Begriffs des »Warenfetischismus« (Roman Gruber, Konstantin Buzkoj):

»Der Begriff einer »Vergegenständlichung« bedeutet nur eine *Äquivalenz* der durch den Wahrnehmungs-Verbrauch erzeugten Reize gegenüber dem Zustand des musikalischen Bewusstseins, der den Künstler bewegte, das klangliche Material so und nicht anders zu gestalten.«⁴²

Jaworskis und Kurths bereits erwähnte wahrnehmungspsychologische Bestimmung des musikalischen Inhalts kann als Voraussetzung für viele dieser Aussagen gesehen werden. Die Positionierungen der Wissenschaftler bilden hier ein Indiz für die nicht durchgeführte ideologische Unterdrückung: Bis auf wenige Ausnahmen wurde das Vorhandensein eines für die Inhaltsästhetik »brauchbaren« Mediums verneint.

Nicht weniger vielseitig als die Bestimmung des Inhaltes fiel in den musiksoziologischen Konzepten der 1920er-Jahre die des Musikgeschmacks aus. Er wurde aus ästhetischer (Assafjew, Buzkoj), psychologischer (Beljaewa-Exemplarskaja, Sabaneev), soziologischer (Gruber) und marktwirtschaftlicher (Gruber, Sabaneev) Sicht betrachtet. Diese Betrachtungsweisen, wovon – im Gegensatz zur Inhaltsbestimmung – mehrere miteinander kompatibel waren, begünstigten das Entstehen russischsprachiger Relativitätstheo-

39 Das ist allerdings aus der Ausrichtung der Ausbildungsstätte erklärlich: Das Konservatorium führte die Musikwissenschaft eher in ihrem für Russland traditionellen Modus ein – als Disziplin, die der Bildung der professionellen Musiker helfen sollte.

40 Russischsprachige musikökonomische Konzepte, zum Beispiel, die durchaus im Einklang mit einigen west-europäischen Tendenzen standen, waren ihnen an Intensität deutlich im Voraus (Sabaneev, Gruber). Blickt man auf deren Vorläufer zurück, machte Georg Simmel bereits die ersten Vergleiche zwischen künstlerischem Schaffen und einem Produktionsprozess, die – wie auch später bei den russischen Autoren – auf eine Negation produktionsstypischer Merkmale im Musikbereich hinausliefen. (Georg Simmel, »Soziologische Ästhetik«, 1896, in: *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992.)

41 Leonid Sabaneev, *Всеобщая история музыки (Allgemeine Musikgeschichte)*, Moskau 1925, S. 52.

42 Roman Gruber, *Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости (Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht)*, in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte*, Leningrad 1925, S. 42.

rien der Wertung. Die psychologische Blickrichtung behandelte Geschmack als Wahrnehmungsfähigkeit und -erfahrung und war auf die interpersonellen Unterschiede gerichtet. Eine einzelne Geschmacksäußerung ist generell subjektiv, weil sich der Wertende einerseits durch sein Gehör und seine musikalische Bildung in der Wahrnehmung von anderen unterscheidet, andererseits weil er durch seine Umwelt mit einem bestimmten geschmacklichen Muster geprägt ist. Aus marktwirtschaftlicher und soziologischer Sicht ist der Geschmack in erste Linie in seiner Wirkung auf die Musikproduktion zu betrachten und besitzt gruppenbildende (milieubildende) Eigenschaften. Spricht man vom Geschmack einer Konsumentengruppe, findet eine Objektivierung des Geschmacks statt.

Eine Geschmacksgruppe lässt sich lokalisieren: »Die ganze Menge der menschlichen Individuen zerfällt [...] in [...] ›Geschmacksgruppen« [вкусовые группы], wo jede das Maximum der Wahrnehmungsgemeinsamkeiten beobachten lässt.«⁴³ Dabei seien eine gröbere sowie eine detailliertere Gliederung der Gesellschaft bezüglich ihrer geschmacklichen Eigenschaften möglich. Eine adäquate Wahrnehmung der Musik sei nur innerhalb der gleichen Gruppe zu gewährleisten, die Einheit des klanglichen Inhalts sei auf eine Geschmacksgruppe zu beschränken. Die Geschmacksgruppen seien zudem nicht zahlreich, die meisten davon »erfassen nur den winzigen Teil der Bevölkerung.«⁴⁴ Und so klingt eine zeitimmanente Relativitätstheorie der musikalischen Wertung: »Jede Beurteilung eines Musikwerkes ist zwingend ›bedingt‹, relativ, sie ist eine Wertung innerhalb *dieser oder einer bestimmten Gruppe* und sonst nichts.«⁴⁵ Das bedeutet jedoch nicht, dass man in der Musikwissenschaft gänzlich auf Wertung verzichten muss. Mithilfe statistischer Mittel kann man durchaus zu einer objektivierten Aussage gelangen, das heißt: Eine Wertung ist möglich, wenn ihre Relativität »gesichert« ist und nach Möglichkeit empirisch geprüft werden kann.

Gegenüber den zeitgleichen Äußerungen der West-Europäer, zum Beispiel von Richard Wallaschek, der eine Objektivierung eines einzelnen Werturteils unter bestimmten »disziplinierenden« Bedingungen zulässt⁴⁶, beinhalten Aussagen russischsprachiger Musikwissenschaftler eine deutlichere Negation. Kein Bemühen des Wissenschaftlers, sich nur am Untersuchungsobjekt und nicht an seinen Empfindungen gegenüber diesem Objekt zu orientieren, sei imstande, eine Objektivität eines Urteils zu begründen. Denn diese sei grundsätzlich unmöglich. Denkt man an Charles Lalos Objektivierung durch die Betrachtung der Menge der Urteile⁴⁷, kann man den oberen Entwurf als gleiches Denkmuster einordnen. Die Fragestellung nach einem »absoluten Wert« dieses oder jenes musikalischen Ereignisses [...] ist nicht gerechtfertigt«, da es keine Person geben kann, die »im Namen Aller« werten würde.⁴⁸ Ebenfalls nicht gerechtfertigt sei die Hierarchiebildung hinsichtlich der Musikwerke. Jede Hierarchisierung könne hinsichtlich der Position des Wertenden befragt werden: Wer ist derjenige, für den bestimmte musikalische Ereignisse wichtiger, besser oder schöner erscheinen?⁴⁹

Eine der um diese Zeit entworfenen Formeln für die statistische Aufbereitung der Werturteile ermittelt einen »bedingten Wert« eines Musikwerkes als »das Produkt aus der Wertungsbreite, Wertungstiefe und

43 Leonid Sabaneev, *История русской музыки (Russische Musikgeschichte)*, Moskau 1924, S. 4.

44 Leonid Sabaneev, *Allgemeine Musikgeschichte*, S. 35.

45 Ebd., S. 14, Hervorhebung von Sabaneev.

46 Richard Wallaschek, »Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9.10.1913*, Stuttgart 1914.

47 Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique; les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*, Paris 1912.

48 Leonid Sabaneev, *Allgemeine Musikgeschichte*, S. 14.

49 Ebd., S. 16.

des durchschnittlichen klanglichen Bewusstseins.«⁵⁰ Dabei ist die Wertungsbreite als Breite der Konsumentengruppe, die Wertungstiefe als Tiefe des durchschnittlichen individuellen Eindrucks in dieser Gruppe und das durchschnittliche klangliche Bewusstsein als das Niveau der Gruppe, gemessen am klanglichen Bewusstsein der gegebenen Gesellschaft, definiert. Durch den Rückgriff auf statistische Methoden gehen die Wertungsfragen nahtlos in die sogenannte »Musikökonomie« über. Es wäre von Nutzen, eine Kosten- und Leistungsrechnung hinsichtlich künstlerischen Schaffens durchzuführen, so Gruber. Ihm zufolge benötige man für die Ermittlung vom Aufwand einer Kunstproduktion:

»1) eine Ermittlung des genauen quantitativen Äquivalents der im Schöpfungsprozess aufgebrauchten Nervenenergie und 2) eine Bestimmung des genauen quantitativen Verhältnisses zwischen einem Schaffensapparat und einer normalen, durchschnittlichen Entwicklung seiner Komponente.«⁵¹

Das klingt bereits sehr gewagt. Weniger gewagt und auch für den heutigen Tag kaum zu widerlegen ist dagegen die Definition des musikalischen Fortschritts als Akkumulation der Musikerfahrungen, die sich in vielen Texten russischsprachiger Autoren findet. Die Lösung der Fortschrittsfrage muss im Lichte der oben geschilderten Wertungstheorie gesehen werden. Es lag hier einerseits mit Jaworskis bereits erwähnter Definition ein Vorbild vor, und andererseits verengte die Relativierung der Wertung die Auswahlbreite.

Aus ökonomischer Sicht sorgt für die musikalische Fortentwicklung die Konsumentennachfrage nach neuen musikalischen Reizen: »Das Milieu neigt gewöhnlich dazu, sich ziemlich bald mit Ereignissen einer Art zu *sättigen*,⁵² und als Folge sinkt die Nachfrage nach diesen Ereignissen. Es müssen neuere Ereignisse her. Der Fortschritt in der Kunst »wird durch die Unzufriedenheit mit der alten Technik bei neuem Bewusstsein hervorgerufen.«⁵³ Die Bereicherung durch immer neuere musikalische Erfahrungen dient dem Fortschritt und ist selbst als Fortschritt zu werten (Gruber, Buzkoj und Sabaneev).

Roman Gruber (1895–1962) als Musiksoziologe⁵⁴

Im Unterschied zu seinen Kollegen war der Musikwissenschaftler Roman Gruber in den 1920er-Jahren nicht nur ein vielseitig interessierter Musiksoziologe, er hatte auch einen musiksoziologischen Job inne – als Leiter des »Kabinett (Unterabteilung) zum Studium des Musikalischen Alltags« am Leningrader Institut für Kunstgeschichte, das das empirische Material zum musikalischen Porträt von Leningrad sammelte. Grubers musiksoziologischer Beitrag ist überdurchschnittlich, selbst für die russisch-sowjetischen Verhältnisse der 1920er-Jahre. Sowohl seine Tätigkeit als Leiter eines empirisch tätigen Teams als auch sein Entwurf einer Geschichte der Musikkritik, um nur zwei Facetten Grubers soziologisch relevanter Aktivitäten zu nennen, waren für den Beginn des 20. Jahrhunderts einmalig.

Für die Geschichte der Musiksoziologie soll Gruber im Folgenden rehabilitiert werden. An seinen Leistungen haftet bis heute noch der Stempel des »Vulgären«. Dabei war sein Beitrag enorm und deutlich seiner Zeit voraus. Man kann nur mutmaßen, wie die Entwicklung des Faches verlaufen wäre, wäre die Rezeption seiner Tätigkeit nicht abgebrochen.

50 Ebd., S. 17.

51 Gruber, Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe, S. 38f.

52 Sabaneev, *Allgemeine Musikgeschichte*, S. 28, Hervorhebung von Sabaneev.

53 Ebd., S. 17.

54 Geboren in Kiew, studierte Gruber am Petrograder [Leningrader] Institut für Kunstgeschichte; Abschluss 1922. Tätig war er zuerst in Petrograd (Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte, ab 1931 Dozent am Konservatorium) und später in Moskau (seit 1941 Professor am Moskauer Konservatorium).

Im Rahmen der jüngsten Archivrecherche konnten Eckdaten zu Grubers Tätigkeit am Kabinett ermittelt werden, etwa seine institutionelle Zugehörigkeit, die Finanzierung und Zusammensetzung der Forschungsgruppe. Endlich kann der genaue Beginn des empirischen Projekts genannt werden: 6. Juni 1925. – An diesem Tag wurde durch den Wissenschaftlichen Rat der Musikabteilung des Instituts für Kunstgeschichte die Gründung des Forscherteams unter Grubers Leitung beschlossen. Laut ihrer Satzung sammelte die neue Abteilung faktisches Material zum musikalischen Alltag Leningrads zwischen 1917 und 1927.⁵⁵ Die ursprüngliche Intention war es, »nur« die aktuellen Daten zum Musikleben der Stadt zu erfassen: »nur durch die unmittelbare Erfassung von Ereignissen des musikalischen Alltags kann [...] die Basis für eine positivistische empirische Disziplin Musikökonomie geschaffen werden.«⁵⁶ Diese Intention konnte sich anscheinend nicht durchsetzen. So wurde die Tatsache, dass die Jahre 1917 bis 1924 zum Untersuchungszeitpunkt nur noch mittels einer Rekonstruktion zu erfassen waren, als methodische Herausforderung gesehen.⁵⁷

Das Projekt zur globalen Erforschung der zehnjährigen Zeitspanne hatte zur Aufgabe, den möglichst breit definierten musikalischen Alltag eines Ortes zu untersuchen und dabei viele Seiten des Wahrnehmungsprozesses zu beachten. Aus methodischer Sicht sind dabei drei Arbeitskomplexe zu unterscheiden. Die statistische Erfassung von Fakten des Musiklebens wurde mit einer Aufzeichnung der Musikereignisse der mündlichen Tradition kombiniert und durch die Wahrnehmungsuntersuchungen bei verschiedenen Arten von Musikveranstaltungen ergänzt. Von Belang ist auch, dass man bei diesem Projekt weniger auf die endgültige Aussage, sondern vor allem auf den potenziellen Vergleich mit den späteren Erhebungen zielte. Man sammelte in erste Linie »eine Anzahl an Informationen für die künftige Musikgeschichte und -Soziologie.«⁵⁸

Unbekannt war bislang, dass der zeitliche Rahmen von zehn Jahren in der Praxis sogar überschritten wurde. Es liegen Informationen vor, dass man in den Jahren 1928 und 1929 Daten zum musikalischen Alltag in zwei Sparten – »Intonationen des Alltags« und »Musik in der Presse« – weitersammelte. So ist es Gruber doch gelungen, mehr von seinem Vorhaben der Erfassung des aktuellen Ist-Zustandes zu verwirklichen.

Von Belang ist die Wechselwirkung zwischen empirischen Untersuchungen zum musikalischen Alltag und der Beschaffenheit von musikökonomischen Theorien, an deren Entwicklung sich Gruber auch beteiligte. Wichtig ist dabei, dass das Konzept zur musikalischen Produktion innerhalb russischsprachiger Musikwissenschaft vor allem eine Facette der Rezeptionstheorie bildete und keine eigenständige Gültigkeit beanspruchte. In dieser Rolle – die kausale Verbindung zwischen gesellschaftlicher Wahrnehmung und kompositorischer Entscheidung – ist die Behandlung von Musik als Ware auch in die empirische Methodologie eingegangen.

55 Das Kabinett untersuchte die Umbruchszeit; abgesehen davon, dass eine politische Wendezeit gewisse zu vermutende Änderungen mit sich bringt, die man empirisch auf Probe stellen kann, war das die einzige Möglichkeit, staatliche Finanzierung zu erlangen.

56 Roman Gruber, Из области изучения музыкальной культуры современности (Auf dem Gebiet der Musikerforschung der Gegenwart), in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte*, Leningrad 1928, S. 146; Hervorhebung von Gruber.

57 Ders., Краткий отчет отдела теории и истории музыки ГИИИ за 6-й год существования (Kurzbericht der Abteilung für Musiktheorie und -geschichte des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte, 6. Jahrgang), in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte*, Leningrad 1926, S. 125.

58 Ders., Auf dem Gebiet der Musikerforschung, S. 154.

Der Entwurf einer Geschichte der Musikkritik ist Grubers zweiter wichtiger Beitrag zur Selbstbestimmung der Musiksoziologie.⁵⁹ Das Interesse an der Kritik sowie an ihrer gehobenen Stellung als (Teil-)Kunst bzw. (Teil-)Wissenschaft ist allgemein gegen die Jahrhundertwende zu verzeichnen. Das, was Gruber vorschwebte, ist aber die Quellenforschung anhand eines neuen Mediums. Die Erfassung von Presstexten zu musikalischen Ereignissen gehörte bereits zu den Methoden seines empirischen Projekts. Nun sollte sie auch eine theoretische Fundierung erlangen. Hierin liegt auch eine Fortsetzung von Jaworskis *Chronik des menschlichen Daseins*.

Grubers Geschichte der Musikkritik besteht aus drei Sparten, die eng miteinander verbunden sind. Sie ist das Ergebnis der Wechselwirkung von der Geschichte der musikalischen Ansichten, der Geschichte des vorherrschenden Geschmacks und der Geschichte der Musikwerke. Ihr Konstruktionsprinzip ist nicht ausschlaggebend, je nach Aufgabe kann es frei gewählt werden. Die Geschichte der Musikkritik kann sowohl auf den musikalischen Objekten als auch auf den Subjekten des Musiklebens gebaut werden. In beiden Fällen ermittelt man das Wahrnehmungsniveau und die künstlerische Ausrichtung der Zeit. Bei einem objektbezogenen Aufbau gelangt man zusätzlich zur musikimmanenten Deutung der Kunstwerke.⁶⁰ Das Interesse der Musikhistoriker an der Gattung der Kritik kann man als länderübergreifende Zeittendenz bezeichnen. Während die Kritik bei den meisten von ihnen zum Bestandteil der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Musikbetrachtung wurde (zum Beispiel Paul Bekker), begannen einige, die Kritik bereits als mehr oder weniger unmittelbares Mittel der Musikpolitik zu betrachten (Hermann Matzke). Der Unterschied zu Grubers Konzeption liegt in der Dimension der Kritikbehandlung. Eine Geschichte der Musikkritik als Erkenntnisquelle für die Geschichte der Musikästhetik ist für den Anfang des 20. Jahrhunderts neu.

Das Ende des wissenschaftlichen Pluralismus und die Stilllegung positivistischer Tätigkeit

Das Ende der 1920er-Jahre ist in Russland durch den allgemeinen Abbau soziologischer Forschung gekennzeichnet. Die Forschungsinstitute verlieren ihre Eigenständigkeit bzw. werden geschlossen.⁶¹ Die allgemeine Soziologie wird zu einer »bürgerlichen« Wissenschaft und verschwindet aus den Lehrplänen zugunsten des »historischen Materialismus«. Empirische Erhebungen werden eingestellt, das soziologische Vokabular wird rasch verdrängt. Die Eckdaten zur Stilllegung sind inzwischen im Rahmen der Aufarbeitung der Sowjetzeit ermittelt. Eine Frage bleibt unbeantwortet: War das die »Politik« allein, die das Forschen stoppte, oder liegt hier noch eine andere Begründung vor?

Versucht man die Zeittendenzen in ihrer engen fachspezifischen Ausprägung miteinander zu vergleichen, wirkt das russisch-sowjetische musiksoziologische Forschungsparadigma als eine in sich geschlossene Sackgasse. Erweitert man den Analysebereich auf die Kunstwissenschaften ohne fachspezifische Trennung, offenbaren sich viele Gemeinsamkeiten. In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, dass russischsprachige Musikwissenschaft durch ihre institutionelle Zugehörigkeit sehr eng an die Kunstwissenschaften gebunden war.

Am deutlichsten zeigt sich der Paradigmenwechsel in der Kunstwissenschaft des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts im Vergleich zweier internationalen Tagungen: des ersten und des zweiten »Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 1913 und 1924. Zeigten sich die Teilnehmer des ersten Kongresses hinsichtlich positivistischer Kunstbetrachtung optimistisch, traten sie nur zehn Jahre später

59 Ders., О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения (Über die Musikkritik als Gegenstand der theoretischen und historischen Untersuchung), 1926, in: Критика и музыкознание (*Kritik und Musikwissenschaft*), Sammelband, Leningrad 1987.

60 Ebd., S. 251.

61 Mehr darüber in: Malikowa, *Das Ende der Kulturinstitutionen der 1920er Jahre in Leningrad*.

davon zurück. Die Kunstwissenschaft solle sich an den Methoden exakter Wissenschaften orientieren, nur dadurch befreie sie sich von der metaphysischen Sicht des 19. Jahrhunderts, so der Tenor der Tagung von 1913. Lalo schlug überspitzt vor, ein individuelles Urteil über einen Kunstgegenstand nicht als ein ästhetisches gelten zu lassen. Ein ästhetisches Urteil sei nur »im Namen eines möglichen [...] Publikums« gültig.⁶² Ohne ausreichende Population, so würde das ein empirisch tätiger Wissenschaftler sagen, sei keine repräsentative Aussage möglich. Etwas »gemäßiger« als Lalo, aber im ähnlichen Sinne formulierte Adolf Lasson eine Objektivierung des Urteils: Sie sei durch die Komponente der »Zeit« gegeben, die die Auswahl des Richtigen sichere. Das Urteil über einen ästhetischen Wert sei anfangs vorläufig. Erst durch eine chronologische Distanz zum Gegenstand der Wertung gewinne das Urteil an (Allgemein-) Gültigkeit. Es kristallisiere sich »das Gesamturteil des menschlichen Geschlechts« heraus, das als endgültig verstanden werden könne.⁶³ – Diese Formulierung impliziert ebenfalls den Anspruch eines Urteils auf eine bestimmte Repräsentativität.

Stand der erste Kongress unter dem Zeichen der Objektivierung, sieht die Kunstwissenschaft beim zweiten Kongress ihren Gegenstand durch die übereilte Anwendung von Objektivierungsverfahren gefährdet. Man spricht von einem für die Kunstwissenschaft »undurchführbaren Gedanken von Exaktheit«⁶⁴ und einem »mehrfach irreführenden methodischen Vorbild der *anorganischen* Naturforschung«⁶⁵, die inzwischen der Vergangenheit angehören sollen. In Abstand von nur einem Dezennium macht sich eine Tendenz der Einschränkung bemerkbar. Es kann eine Pragmatisierung der Aufgaben diagnostiziert werden. Bereits in der Begrüßungsrede wird »die Abkehr von der positivistischen Philosophie und von einer anatomisierenden experimentellen Psychologie«⁶⁶ festgehalten. Die ästhetische Grundlagenforschung räumt ihren Platz zugunsten der genuin kunstwissenschaftlichen Fragestellungen oder erklärt das zu ihrem Ziel.⁶⁷ Geprüft wird die Phänomenologie sowohl für die allgemeine Kunstästhetik als auch für die einzelnen Kunstwissenschaften. Phänomenologie bildet methodisch (oder weltanschaulich?) einen Gegenpol zum positivistischen Vorgehen: »Es gibt keine objektiven Kriterien für die Richtigkeit der gefundenen Ergebnisse.«⁶⁸

Es kann behauptet werden, dass manche Änderungen des musikwissenschaftlichen Diskurses in Russland, die man sonst mit kulturpolitischen Ereignissen im Lande in Verbindung brachte, im Lichte der hier skizzierten Tendenzen plötzlich absolut »unpolitisch« erscheinen. So fanden auch die Wissenschaftler, die Russland in den 1920er-Jahren verließen, eine geänderte Wissenschaftslage vor, vor allem in West-Europa. Auch Leonid Sabaneev, ein bedeutender Vertreter des soziologischen Zugangs in der Musikwissenschaft, gab nach seiner Ankunft in Paris, 1926, seine Begeisterung für die musikökonomische Sicht der Vorjahre auf.

62 Charles Lalo, »Programm einer soziologischen Ästhetik«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9.10.1913*, Stuttgart 1914, S. 118f.

63 Adolf Lasson, »Der Wertbegriff in der Ästhetik«, in: *Kongress für Ästhetik*, S. 159.

64 Paul Menzer, »Über die Möglichkeiten einer Ästhetik vom Standpunkt der Wertphilosophie«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19), Stuttgart 1925, S. 52.

65 Erich Rudolf Jaensch, »Psychologie und Ästhetik«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik*, S. 12, Hervorhebung von Jaensch.

66 Max Dessoir, »Eröffnungsrede«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik*, S. 6.

67 Ebd., S. 10.

68 Moritz Geiger, »Phänomenologische Ästhetik«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik*, S. 37, Hervorhebung von Geiger.

Zusammenfassung

Vor dem Hintergrund der west-europäischen wissenschaftlichen Landschaft des frühen 20. Jahrhunderts müssen musiksoziologische Entwürfe russischsprachiger Autoren als die der Zeittendenz gesehen werden. Die Vergesellschaftung der Geisteswissenschaften, die Nutzung von Methoden der Naturwissenschaften sowie die Entwicklung mehrerer Relativitätstheorien, die man beobachten kann, sind die allgemeinen Kennzeichen des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Als kulturelles Phänomen dagegen kann die Intensität des soziologischen Zuganges gesehen werden, denn sie übersteigt deutlich die der west-europäischen Länder. Diese Intensität des soziologischen Zuganges konnte hier auszugsweise aufgedeckt werden. Aus den phänomenologisch aufgezählten Ansätzen – die Entwicklung der Tonsysteme, die Begrenzung der Wertung, die empirische Erfassung des musikalischen Alltags, die Sicht auf die Geschichte der Musikkritik als Erkenntnisquelle für Musikgeschichte – wird ihr Potenzial ersichtlich. Im Lichte west-europäischer Entwicklungen sind diese Konzepte weder vulgär noch naiv. Ihre Analyse erlaubt es, von einer Blütezeit der Musiksoziologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sprechen. Die Heterogenität der Entwürfe ist das Merkmal der russischsprachigen Musikwissenschaft der 1920er-Jahre, die eine Traditionsgebundenheit aufweist.

Die Stilllegung der musiksoziologischen Entwürfe der 1930er-Jahre ist ohne Zweifel auf politische Eliminierung der soziologischen Forschung zurückzuführen. Nur: Der politische Druck hätte womöglich weniger bewirkt, wenn nicht die Zeichen außerhalb Russlands auch gegen die positivistische Arbeitsweise in den Kunstwissenschaften gestanden hätten. Die Verneinung der positivistischen Methoden machte jedoch auch nur eine der Entwicklungsphasen in den Kunstwissenschaften aus. Die heutige Musikwissenschaft profitiert von Ansätzen jeder Art, eingeschlossen kultur-, natur-, sozial- und strukturwissenschaftlicher Ansätze.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949.

Assafjew, Boris: Очаги слушания музыки (Orte des Musikhörens, 1927), in: *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании (Ausgewählte Schriften zur musikalischen Erziehung und Bildung)*, Leningrad 1973, S. 123–131.

– Программа семинария по социологии музыки (Programm eines musiksoziologischen Seminars, 1927), in: *Из истории советского музыкального образования (Zur Geschichte der sowjetischen Musikausbildung. Sammelband 1917–27)*, hrsg. von Paul Wulfius, Leningrad 1969, S. 272–273.

Bekker, Paul: *Das deutsche Musikleben: Versuch einer soziologischen Musikbetrachtung*, Berlin 1916.

Bukina, Tatjana: Музыкальная наука в России 1920-2000-х годов. Очерки культурной истории (*Russische Musikwissenschaft zwischen 1920 und 2000. Studien zur Kulturgeschichte*), St. Petersburg 2010.

– Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох (*Das Konzept einer Musikkultur und die Wege seiner Konzeptualisierung in der wissenschaftlichen Tradition der sowjetischen und der post-sowjetischen Zeit*, Diss. II, St. Petersburg 2012 (Ms.)).

- Dessoir, Max: »Eröffnungsrede«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19), Stuttgart 1925, S. 5–11.
- Eisler, Hanns: *Composing for the Films*, New York 1947.
- Geiger, Moritz: »Phänomenologische Ästhetik«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19), Stuttgart 1925, S. 29–42.
- Gruber, Roman: Установка музыкально-художественных понятий в социально-экономической плоскости (Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht), in: *Временник разряда истории и теории музыки ГИИИ (Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte)*, Leningrad 1925, S. 28–51.
- Краткий отчет отдела теории и истории музыки ГИИИ за 6-й год существования (Kurzbericht der Abteilung für Musiktheorie und -geschichte des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte, 6. Jahrgang), in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte*, Leningrad 1926, S. 139–143.
 - О музыкальной критике как предмете теоретического и исторического изучения (Über die Musikkritik als Gegenstand der theoretischen und historischen Untersuchung), 1926, in: *Критика и музыкознание (Kritik und Musikwissenschaft)*, Sammelband, Leningrad 1987, S. 233–252.
 - Из области изучения музыкальной культуры современности (Auf dem Gebiet der Musikerforschung der Gegenwart), in: *Jahrbuch der Musikabteilung des Staatlichen Instituts für Kunstgeschichte*, Leningrad 1928, S. 144–167.
- Helmholtz, Hermann von: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.
- Jaensch, Erich Rudolf: »Psychologie und Ästhetik«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 19), Stuttgart 1925, S. 11–29.
- Jaworski, Boleslaw: Восприятие (Die Wahrnehmung), 1916–1920, RUS-Mcm [Glinka State Museum of Musical Culture] 146/4414.
- Запечатление музыкальной стихии как летопись человеческого бытия (Das Festhalten der musikalischen Naturgewalt als Chronik des menschlichen Daseins), 1916–1920, RUS-Mcm 146/4558.
 - Общественность и искусство, как оформление энергии тяготения (Gesellschaft und Kunst als Formgebung der Gravitationsenergie), vor 1921, RUS-Mcm 146/297.
 - Предмет музыкального искусства (Der Gegenstand der musikalischen Kunst), vor 1921, RUS-Mcm 146/295–296.
- Kaden, Christian: »Musiksoziologie«, in: *MGG II, Sachteil*, Bd. 6, 1997, Sp. 1618–1670.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern 1917.

- Lalo, Charles: *Introduction à l'esthétique; les méthodes de l'esthétique, beauté naturelle et beauté artistique, l'impressionnisme et le dogmatisme*, Paris 1912.
- »Programm einer soziologischen Ästhetik«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9.10.1913*, Stuttgart 1914, S. 116–123.
- Lasson, Adolf: »Der Wertbegriff in der Ästhetik«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9.10.1913*, Stuttgart 1914, S. 152–162.
- Malikowa, Maria (Hg.): *Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам (Das Ende von Kulturinstitutionen der 1920er Jahre in Leningrad. Archivquellen [= Neue literarische Übersicht, Wissenschaftliche Beibefte, 127])*, Moskau 2014.
- McQuere, Gordon D. (Hg.): *Russian theoretical thought in music (Russian music studies)*, Ann Arbor 1983.
- Menzer, Paul: »Über die Möglichkeiten einer Ästhetik vom Standpunkt der Wertphilosophie«, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht (= Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 19)*, Stuttgart 1925, S. 52–53.
- Motte-Haber, Helga de la; Neuhoff, Hans: *Musiksoziologie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, 4)*, Laaber 2007.
- Nowack, Natalia: *Grauzone einer Wissenschaft. Musiksoziologie in der DDR unter Berücksichtigung der UdSSR*, Weimar 2006.
- Nowoschjenowa, Alexandra: *От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов (Vom soziologischen Determinismus zum Klassenideal. Sowjetische Kunstsoziologie der 1920er Jahre)*, in: *Социология власти (Soziologie der Macht) 04/2014*, S. 117–136.
- Plotnikov, Nikolai (Hg.): *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion (= Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 12)*, Hamburg 2014.
- Raku, Marina: *Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (Musikalische Klassik in der Mythologisierung der Sowjetzeit [= Neue literarische Übersicht, wissenschaftliche Beibefte, 128])*, Moskau 2014.
- Redepenning, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, 2 Bde., Laaber 2008.
- Sabaneev, Leonid: *История русской музыки (Russische Musikgeschichte)*, Moskau 1924, dt.: Leipzig 1926.
- *Всеобщая история музыки (Allgemeine Musikgeschichte)*, Moskau 1925.
- Shepherd, John: »Sociology of music«, in: *The New Grove Dictionary*², London 2001, Bd. 23, S. 603–614.
- Simmel, Georg: »Soziologische Ästhetik«, 1896, in: *Georg Simmel. Gesamtausgabe*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992, S. 197–214.
- Sitski, Larry: *Music of the Repressed Russian Avant-Garde. 1900–1929*, Westport u. a. 1994.
- Smirnov, Andrei (Hg.), *Sound in Z. Experiments in sound and electronic music in early 20th century Russia*, London 2013.
- Sochor, Arnold: *Вопросы социологии и эстетики музыки (Fragen der Musiksoziologie und der Musikästhetik)*, 3 Bde., Leningrad 1980–1983.

Sokalski, Pjotr: Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки (*Russische Volksmusik, großrussische und kleinrussische, in ihrer melodischen und rhythmischen Struktur, und ihre Unterschiede hinsichtlich der Grundlagen einer modernen harmoniebezogenen Musik*), Charkow 1888.

Supičić, Ivo: *Music in society. A guide to the Sociology of music* (= *Sociology of Music*, 4), New York 1987.

Taruskin, Richard: *On Russian Music*, Berkeley u. a. 2009.

Walker, Jonathan; Frolova-Walker, Marina: *Music and Soviet Power: 1917–1932*, Woodbridge 2012.

Wallaschek, Richard: »Subjektives Kunstgefühl und objektives Kunsturteil«, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.–9.10.1913*, Stuttgart 1914, S. 163–173.

Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921.

Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920* (= *Europäische Hochschulschriften*, 67), Frankfurt a. M. u. a. 1991.