

weiterer Erkenntnisgewinn aus dem Vergleich mit den vokalen Volksmusikbearbeitungen Bartóks hervor: Beide Bereiche nehmen zu verschiedenen Zeitpunkten Stilentwicklungen des anderen auf, bleiben aber bis in die 1920er Jahre eigenständige Gebiete, um erst danach eine Integration anzustreben, einhergehend mit einer Annäherung auch von Instrumental- und Vokalmusik (S. 327). Diesbezüglich lenkt der Autor am Ende der Arbeit mit selbstironischem Verweis auf eine altbekannte Begründung („Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen“) den Blick auf eine in der Arbeit nicht behandelte Fragestellung: auf vokale Aspekte in der Instrumentalmusik Bartóks.

Kleinere Kritikpunkte sollen die grundsätzliche Bedeutung der Arbeit nicht mindern: So sind einige der analytischen Methoden und Ergebnisse durchaus diskussionsbedürftig. Die modale Interpretation kurzer melodischer Abschnitte etwa scheint mir zuweilen ein wenig gewaltsam, indem ohne zwingenden Grund Töne zu „Nebennoten“ erklärt werden. Auch die konstatierte Austauschbarkeit von Quart, Tritonus und Quint ist bei aller Autorität, auf die sich Braun beruft (Kárpáti) und selbst vor dem Hintergrund der Pitch Class Set Theory nicht unbedenklich (S. 107). Auf die Problematik eines analytischen Nachweises des goldenen Schnitts als formale Gestaltungsidee in musikalischen Werken weist Braun zwar hin, führt aber leider die Anwendung dieser Formidee auf die Lieder op. 15 nicht näher aus, so dass die Vermutung, es könne sich hier um eine „Premiere dieser besonderen Proportion“ (S. 119) in Bartóks Schaffen handeln, leider vage bleibt. Wohingegen die konzise Erläuterung des in den Notenbeispielen Gezeigten direkt in deren Legendentext unbedingt zur Nachahmung empfohlen sei und darüber hinwegtröstet, dass im Umbruch erstaunlich viele Fußnoten auf die falsche Seite gerieten.

Die Kritik soll allerdings auf keinen Fall das große Verdienst Brauns schmälern, mit

der vorliegenden Arbeit einen überfälligen Beitrag zur Bartók-Forschung geleistet zu haben. Nicht nur durch seine übersichtliche Gliederung und die rekapitulierenden Zusammenfassungen am Ende der Kapitel, sondern auch durch die Erläuterung von weniger gängigen Fachbegriffen wie etwa dem *parlando-rubato* der Volksmusik oder der heptatonischen Skala empfiehlt sich das Buch unbedingt auch für die Verwendung in der Lehre (und ist zudem trotz einer guten Hardcover-Ausstattung erschwinglich).

(März 2018)

Simone Hohmaier

*NATALIA NOWACK: Anfänge der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2017. 521 S., Abb., Nbsp.*

Die Schrift basiert auf dem von der DFG in den Jahren 2013–2016 geförderten und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg durchgeführten Forschungsprojekt „Studien zu den Anfängen der Musiksoziologie. Russisch-sowjetische Quellen, 1900–1930“.

Natalia Nowack gliedert ihr Buch in sechs Kapitel. Im ersten werden Ziele der Studie formuliert („durch die Betrachtung russisch-sowjetischer Quellen zur Geschichte des frühen musiksoziologischen Denkens beizutragen und den Wissenschaftstrend der Zeit auf dem Gebiet der Musiksoziologie darzustellen“, S. 15) und der Forschungsstand und die Methoden reflektiert (S. 17–37). Die Autorin weist auf folgende Tatsache hin: Einerseits seien gegenüber der Zeitperiode in Russland, innerhalb derer die untersuchten Texte entstanden sind, viele „Vorurteile und Fehldeutungen“ zu konstatieren (S. 30), andererseits wäre es allein aufgrund der großen Zahl der Quellen nicht korrekt, sie bloß als eine marginale Erscheinung zu sehen. Daraus resultiere die Methode der Untersuchung, die „von unten“ (S. 30), d. h. von der Gesamtheit der Texte ausgeht.

Das zweite Kapitel („Einige Vorläufer der russischsprachigen Musiksoziologie“) ist einer phänomenologischen Analyse der Ansätze von französischen Autoren wie beispielsweise Hippolyte A. Taines, Jean-Marie Guyau oder Charles Lalo und ihren russischen Kollegen wie Vladimir Odoevskij, Aleksandr Serov, Vladimir Stasov, Pëtr Čajkovskij oder German Laroš gewidmet. Außerdem beschäftigt sich die Autorin in Unterkapitel 2.2. mit zwei entgegengesetzten Paradigmen vor-westeuropäischer Kunstwissenschaft des ersten Drittels des letzten Jahrhunderts – der propositivistischen und der kontrapositivistischen Positionen. Als Hauptquellen dienen dabei Materialien der *Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* der Jahre 1913 und 1924.

Im letzten Unterkapitel dieses Teils formuliert Nowack drei Forschungsfragen, die im Laufe der Studie beantwortet werden. Zum einem handele es sich darum, „welche Einflüsse hinsichtlich welcher Themenbereiche die Fachentwicklung dominierten“ (S. 109), zum anderen seien die Gründe des „abrupten Endes“ der Musiksoziologie in der Sowjetunion in den 1930er Jahren zu erforschen (S. 110), und letztlich bleibe offen, ob „die russischsprachigen [musiksoziologischen] Texte die westeuropäischen im Sinne einer zusammenhängenden Konzeption ‚vervollständigen‘ und sie als ein geschlossenes Ganzes erscheinen ließen“ (S. 112).

Den größten Raum (S. 113–371) nimmt in der Studie das dritte Kapitel, „Russisch-sowjetische Quellen zwischen 1900 und 1930“ ein, das seinerseits aus sieben Unterkapiteln besteht. Hier werden Theorien von verschiedenen russischen Denkern, beispielsweise von dem Musiktheoretiker Boleslav Javorskij, dem Philosophen Aleksej Losev, dem Musikhistoriker Leonid Sabaneev und dem Bildungsminister des Sowjetrusslands in den Jahren 1917–29, Anatolij Lunačarskij, unter die Lupe genommen.

Am Anfang dieses Teils sind biographische Informationen über die Autoren und

kurze Charakteristika ihrer Theorien zu finden, was sich als Einstieg für die Leser gut eignet. Im zweiten Unterkapitel geht es um die Musikphilosophie Boleslav Javorskijs „als ‚Quintessenz‘ des musiksoziologischen Denkens“ (S. 133). Dort wird betont, dass die Basis seines als musiksoziologisch zu sehenden Konzepts die Rezeptionstheorie sei (und nicht die Kommunikationstheorie, wie in der russischsprachigen Musikwissenschaft zu lesen sei). Neu seien bei Javorski seine „Vorstellung von einer dynamischen Musikkultur, die Definition eines bedeutungstragenden Elements der musikalischen Konstruktion sowie seine Argumente gegen die Kulturindustrie“ (S. 160).

Die anderen Abschnitte des dritten Kapitels (3.3. bis 3.7.) stellen keine Wissenschaftlerpersönlichkeiten, sondern sachliche Aspekte in den Mittelpunkt, etwa Musikproduktion, Institutionen, Musiksoziologie als Studienfach oder Leningrad und Moskau als Orte der empirischen Musikforschung. Exemplarisch handelt es sich hier u. a. um die Theorien von Anatolij Lunačarskij („Lunatscharskis kulturpolitische Rolle und seine musiksoziologische Leistung“), Boris Asaf'ev („Assafew und die Bedeutung des musikalischen Alltags“), Roman Gruber („Grubers musiksoziologische Fachbestimmung) oder Aleksej Losev (Losevs „Musikalische Logik“).

Die letzten drei Kapitel sind deutlich kürzer als das dritte (insgesamt etwa 50 Seiten, d. h. etwa ein Zehntel des Buches). Das vierte Kapitel (S. 371–396) stellt einen strukturellen und thematischen Überblick über die musiksoziologischen Konzepte in Russland in den Jahren 1900 bis 1930 dar. Am Schluss des fünften Kapitels „Sowjetunion der 1920er Jahre – kultureller oder ideologischer Untersuchungsrahmen?“ wird als „sehr wichtige Erkenntnis“ (S. 403) hervorgehoben, dass Wissenschaft als Teil des sozialen Lebens in der Sowjetunion der genannten Periode nicht ideologisch geprägt war. Schließlich im sechsten Kapitel belegt

Nowack, dass die russischsprachige Musiksoziologie des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts als ein gleichberechtigter Teil des europäischen musiksoziologischen Denkens zu sehen ist. Im Unterkapitel 6.2. werden Fallbeispiele der konzeptionellen Gemeinsamkeiten angeführt.

Das Quellenverzeichnis russischsprachiger musiksoziologisch relevanter Schriften bis ca. 1930 enthält 72 Titel von 26 Autorinnen und Autoren. Die absolute Mehrheit der Quellen gehöre, so Nowack, zu den bibliographischen Raritäten, da die russischsprachigen Theorien des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts in den einschlägigen Abhandlungen zur Geschichte der Musiksoziologie keine Rolle spielen würden.

Im Anhang (S. 459–521) werden erstmals ins Deutsche übersetzte Texte Roman Grubers („Bestimmung der musikalisch-künstlerischen Begriffe aus sozioökonomischer Sicht“), Leonid Sabaneevs (Auszüge aus dem Buch *Allgemeine Musikgeschichte*) und Anatolij Buckojs (Auszüge aus dem Buch *Versuch einer Einführung in die Musik*) veröffentlicht und ihre inhaltlichen und formalen Besonderheiten kurz erläutert.

Bezüglich der formalen Aspekte der Studie soll zum einen gesagt werden, dass sie den Leserinnen und Lesern einige Konditionen in der Lektüre von wissenschaftlicher, insbesondere musiksystematischer Literatur abverlangt. Zum anderen wäre aus der Sicht der Rezensentin ein Personenregister wünschenswert sowie die Einheitlichkeit in der Übertragung von russischen Namen (vgl. beispielsweise „Losew“ und „Assafjew“, „Sabaneev“ und „Beljaewa-Exemplarskaja“, oder „Vladimir Odojewski“). Bedauerlicherweise wurde der Name „Jaworski“ („Jaworki“ statt „Jaworski“) im Inhaltsverzeichnis (S. 8) und in dem Titel des dem Wissenschaftler gewidmeten Kapitels (S. 133) falsch gedruckt. Ebenfalls hätte die Qualität der Bilder noch Potential zu Verbesserung (siehe etwa Abb. 5 auf S. 340).

Zu den wichtigsten Erkenntnisgewinnen

der Studie von Natalia Nowack gehören die Folgenden: Es wird erstens anhand eines umfangreichen und bisher außerhalb Russlands praktisch unbekanntem Materials belegt und deutlich vor Augen geführt, dass die russischen musiksoziologischen Konzepte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts nur im Kontext solcher der anderen europäischen Kulturen zu sehen sind. Man finde in den ersteren „die [in den deutschen und französischen kunst- und musikwissenschaftlichen Entwürfen] fehlenden Elemente der methodischen Selbstbestimmung einer eigenständigen Musiksoziologie“ (S. 405). Zweitens sei die populäre Vorstellung, dass die Musiksoziologie zunächst eine rein theoretische Disziplin gewesen wäre, nicht korrekt. Drittens müsse die Ansicht, die Musiksoziologie in Russland habe erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts begonnen, korrigiert werden.

Zusammenfassend sei angemerkt, dass die Lektüre des Buches, das unerforschte Lücken in der Fachgeschichte der europäischen Musiksoziologie schließt, ohne Zweifel gewinnbringend ist. Offensichtlich ist ebenfalls, dass die Studie als ein Ausgangspunkt für zahlreiche weitere Forschungen dienen kann.

(Februar 2018)

Anna Fortunova

*Leonard Bernstein und seine Zeit.* Hrsg. von Andreas EICHHORN. Laaber: Laaber-Verlag 2017. 407 S., Abb., Nbsp. (*Große Komponisten und ihre Zeit.*)

Im August 2018 wäre Leonard Bernstein 100 Jahre alt geworden. Schon letztes Jahr – und damit rechtzeitig zum anstehenden Jubiläum – hat Andreas Eichhorn einen Bernstein-Band innerhalb der Reihe *Große Komponisten und ihre Zeit* des Laaber-Verlags herausgegeben. Darin werden höchst unterschiedliche Facetten des Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Publizisten und Pädagogen Bernstein beleuchtet, der zweifellos eine der schillerndsten und vielseitigsten Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts