

„Das neue System der Tonorganisation“ von Nikolaj Andreevič Roslavec

von Marina Lobanova, Hamburg

Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec (1880/81–1944) gehört zu den interessantesten Versuchen in der Geschichte Neuer Musik. Der Komponist entdeckte eine neue Klanglogik, die in vielem von seinen Zeitgenossen nicht akzeptiert wurde und die für spätere Generationen vergessen oder unbekannt blieb. Roslavec' Tätigkeit weist eine erstaunliche Balance auf zwischen Experimentierfreudigkeit und Begründung einer Tradition, zwischen Neuerertum und Akademismus sowie eine Ausgeglichenheit zwischen seinem Schaffen und seinen theoretischen Reflexionen, die eine neue universelle Sprache beanspruchten.

1. Das musiktheoretische Erbe Roslavec'

Während die wichtigen autobiographischen und publizistischen Äußerungen Roslavec' veröffentlicht bzw. ins Deutsche übersetzt worden sind,¹ ist sein musiktheoretisches Erbe bis heute wenig bekannt.² Um Roslavec' System zu verstehen, sollte man zunächst verschiedene, bisher unveröffentlichte Materialien (musikwissenschaftliche Arbeiten, Vorträge, Vorlesungen, kompositorische Handbücher usw.) aus zwei Moskauer Archiven – RGALI (Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst) und GCMMK (Staatliches Zentrales Glinka-Museum der Musikkultur) – betrachten und sie dann mit den teilweise vergessenen publizierten Artikeln vom Komponisten und von seinen Mitstreitern sowie mit völlig unbekanntem Marginalien in den Manuskripten Roslavec' vergleichen.³ Nur dieser Weg führt zu einer echten Rekonstruktion der Schaffungsmethode des

¹ Nikolaj Andreevič Roslavec, „Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve“ („Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen“), in: *Sovremennaja muzyka* 5 (1924), S. 132–138, deutsch bei Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre*, Laaber 1980, S. 395–400; Roslavec, „Organizator zvukov“ („Organisator von Klängen“, Ein Brief von Roslavec an Juvenal Slavinskij), hrsg. von der Verfasserin, in: *Muzykal'naja gazeta* 20 (1994), S. 4, deutsch in: Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a. M. 1997, S. 60 ff.; N. Roslavec, „Gde russkie kompozitory?“ („Wo stehen die russischen Komponisten?“), in: *Vestnik rabotnikov iskusstv* 4 (1925), S. 2 f., übers. und komm. von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 52 (1997), S. 12 f.; Roslavec, „Nazad k Betchovenu“ („Zurück zu Beethoven“), in: *RABIS* 91 (1927), S. 3 f.; ders., „O psevdoproletarskoj muzyke“ („Von der pseudo-proletarischen Musik“), in: *Na putjach iskusstva* (*Auf Wegen der Kunst*), Moskau 1926, S. 180–192, übers. und komm. von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 49 (1996), S. 4–10.

² Vgl. Roslavec, „Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu“ („Freundschaftliche Antwort an Ars. Avraamov“), in: *Muzyka* 219 (1915), S. 256 f., deutsch bei Andreas Wehrmeyer: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 67), Frankfurt a. M. 1991, S. 327 f.; Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii* (*Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition*), 03.12.1926. Thesen (teilweise erläutert unter demselben Titel am 17.01.1927), RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 72, deutsch bei Wehrmeyer, S. 317–322; Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šenberga“ („Pierrot lunaire' von Arnold Schönberg“), in: *K novym beregam* 3 (1923), S. 28–33, Übersetzung, Vorwort und Kommentar von der Verfasserin, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 22–27.

³ Die in RGALI aufbewahrten theoretischen Arbeiten von Roslavec wurden erstmals im Aufsatz der Verfasserin „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“, in: *Musica/Realtà* 4 (1983), S. 41–65 betrachtet. Vollständig wurden die musiktheoretischen Arbeiten Roslavec' aus zwei Moskauer Archiven erstmals in dem oben erwähnten Buch (vgl. Anm. 1) der Verfasserin beschrieben und charakterisiert.

Komponisten.⁴ Roslavec' Schriften sind allerdings weder hinsichtlich ihrer Bedeutung noch ihrer Qualität gleich. Von größtem musiktheoretischen Interesse sind Roslavec' Thesen *Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition* (1926, teilweise 1927 erläutert), die grundlegende Einblicke in seine Konzeption gewähren.⁵ Ziemlich wichtig ist auch das *Arbeitsbuch über Kompositionstechnik* (1931), das manche seiner Ideen konkretisiert und anschaulich macht.⁶ *Das neue System der Komponistenausbildung* (vermutlich 1935) sowie *Pädagogische Grundlagen eines neuen Systems der musischöpferischen Ausbildung* (vermutlich 1927) demonstrieren Roslavec' Vorstellungen von der europäischen Kompositionsschule in Geschichte und Gegenwart.⁷ Bei den *Arbeiten über Musiktheorie* (1920er-Jahre bis 1936) und der *Untersuchung über den Ton und Modus* (1930er-Jahre) handelt es sich um die Entwürfe, die sich auf Formenlehre, Kontrapunkt, Harmonik und Geschichte musiktheoretischer Systeme beziehen und die Roslavec selbst als Lehrer benutzen konnte.⁸ Im Mittelpunkt dieser Forschung stehen die Besonderheiten der Tonhöhenorganisation im Werk Roslavec'. Die Wirkung seines „Neuen Systems“ auf dem Gebiet des Rhythmus', des Kontrapunktes und der Form muss speziellen Forschungen vorbehalten bleiben.

2. Die kulturellen und ästhetischen Voraussetzungen zur Entstehung des „Neuen Systems der Tonorganisation“. Von der Krise alter Modelle zum Schaffen „neuer Gesetze“. Vorfahren und Zeitgenossen. Selbständigkeit des „Neuen Systems der Tonorganisation“ von Roslavec

In der schöpferischen Manier Roslavec' und seinem theoretischen System spiegeln sich die wesentlichen Widersprüche und Verflechtungen von Altem und Neuem in seiner Zeit. Roslavec' Einstellungen waren in vieler Hinsicht von der allgemeinen historisch-kulturellen Situation Russlands in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts bestimmt. Die Originalität, Unabhängigkeit und Selbständigkeit der russischen philosophischen Avantgarde äußerte sich hier mit besonderer Kraft.

Bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts behauptete sich in der europäischen Kunst das Eingeständnis einer allumfassenden Kulturkrise, die die vollkommene Erschöpfung alter Modelle mitbrachte. Im offenen Bruch mit „Akademie und Schule“ äußerte sich ein

⁴ Gerade der Mangel an Kenntnis des theoretischen Archivs Roslavec' erklärt ein rein statisches, mechanisches Verfahren in manchen Analysen der Werke Roslavec', welches zu zahlreichen Fehlern und irreführenden Schlussfolgerungen in Bezug auf das System Roslavec' führt. Aus den gleichen Gründen enthalten die früheren Werkverzeichnisse zahlreiche Fehler. Ein vollständiges Roslavec-Werkverzeichnis befindet sich im erwähnten Buch der Verfasserin (vgl. Anm. 1).

⁵ S. Anm. 2.

⁶ *Rabočaja kniga po tehnologii muzykal'noj kompozicii. Časti teoretičeskaja i praktičeskaja* (Arbeitsbuch über Kompositionstechnik. Theoretischer und praktischer Teil), 1931, RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 77.

⁷ *Novaja sistema kompozitorskogo obrazovanija. Normal'nyj kurs teoretičeskogo i praktičeskogo osvoenija metodov i priëmov muzykal'noj kompozicii (plan knigi)* (Das neue System der Komponistenausbildung. Ein Normalkurs der theoretischen und praktischen Beherrschung von Methoden und Verfahren der musikalischen Komposition (Plan eines Buches)), vermutlich 1935, GCMMK, Fond 373, Archiveinheit 17; *Pedagogičeskie osnovy novej sistemy muzykal'no-tvorčeskogo obrazovanija* (Pädagogische Grundlagen eines neuen Systems der musischöpferischen Ausbildung), vermutlich 1927, ebd., Archiveinheit 16.

⁸ *Raboty po teorii muzyki* (Arbeiten über Musiktheorie). 1920er-Jahre bis 1936 (einzelne Blätter). RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 76; *Issledovanie o muzykal'nom zvuke i lade* (Untersuchung über den Ton und Modus), 1930er-Jahre, ebd., Archiveinheit 79.

Bedürfnis nach neuer Ausdrucksweise und neuer Schönheit, das zahlreiche Künstler, Vertreter verschiedener schöpferischer Richtungen, empfanden. Am extremsten manifestierten sich diese Tendenzen in der Theorie und Praxis des Futurismus. Nur die Zukunft wurde akzeptiert; die ganze Vergangenheit sollte aus dem kulturellen Kontext gestrichen werden, gnadenlos „auf den Müllhaufen der Geschichte geworfen und von Bord des Schiffs der Gegenwart gestoßen werden“⁹. Als „Entdecker neuer Enthüllungen in Malerei“ betrachtete sich Aleksandr Rodčenko, sowie Velemir Chlebnikov der „Columbus neuer poetischer Kontinente“ genannt wurde. In derselben Reihe steht auch der Erfinder des *Neuen Systems der Tonorganisation*. In seinem schöpferischen Manifest von 1924, das er offensichtlich nach dem Modell futuristischer Erklärungen abfasste, begründete Roslavec sein eigenes Streben nach Neuem und Unbekanntem (der Künstler wollte sein „eigenes inneres Ich“ ausdrücken, „welches von neuen, noch nie erhörten Klangwelten träumte“¹⁰), das im Einklang mit futuristischen Deklarationen stand, in denen der Welt das Neue, nie Dagewesene verkündet wurde.¹¹ Zugleich mit dem Hang zum Experiment existierte das Bedürfnis, ein neues System der Organisation zu finden, ein neues Gesetz zu entdecken, eine universelle Sprache zu erarbeiten. Ein Bedürfnis, die Tradition zu verteidigen, regte sich in der russischen Kultur seit Beginn des Jahrhunderts.

Die Situation in der Musik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts legte Zeugnis von einer Krise der alten Modelle ab und offenbarte zugleich die Notwendigkeit eines neuen Systems. 1909 beschrieb Sergej Taneev in seinem Traktat *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (*Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes*) eine allumfassende Krise des klassischen tonalen Systems und sagte viel früher als zukünftige Klassiker der Dodekaphonie eine Hinwendung zu polyphonen Formen voraus.¹² Genau so wie Taneev ging auch Roslavec von dem Gedanken aus, durch die Krise des Dur-Moll-Systems sei das Komponieren vom Zerfall bedroht; genauso wie Taneev sah er eine Rettung vor „Anarchie“ vor allem im Schaffen eines „neuen Kontrapunkts“. Roslavec zufolge sollte „die Stimmführung“ eine „objektive Harmonie“ ergeben.¹³ Die beiden Komponisten setzten dem ihr Bedürfnis nach neuer Organisation entgegen. Roslavec behauptete immer wieder, dass alle modernen Komponisten das Bedürfnis nach neuen strengen Gesetzen empfanden; wichtig für ihn war ein Bericht Leonid Sabaneevs von der Sehnsucht Skrjabins nach einem System.¹⁴

Die Evolution des klassischen Systems endete Roslavec' Meinung nach in einer Sackgasse: Neue harmonische Strukturen wurden mit Akkorden begrenzt, die aus nicht mehr als fünf Tönen bestanden. Ausbrüche aus diesem Denken in Nonakkorden erblickte Roslavec in Westeuropa in Schönbergs zweiter Periode (op. 11) und in

⁹ Zit. nach: V. Katanjan, *Majakovskij. Chronika žizni i tvorčestva* (*Majakovskij. Eine Chronik seines Lebens und Werks*), Moskau 1985, S. 62 f.

¹⁰ Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve (*Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen*), deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 396.

¹¹ Die komplexen Beziehungen Roslavec' zum Futurismus, zum Jugendstil sowie zu den verschiedenen Strömungen der philosophischen Avantgarde und Künstlern wie Debussy, Skrjabin, Schönberg usw. sind im zitierten Buch der Verfasserin (vgl. Anm. 1) analysiert.

¹² Sergej Taneev, *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (*Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes*), Moskau 1909, S. 3–6.

¹³ RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 6, Liste 25.

¹⁴ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7 u. 17.

Russland bei Skrjabin (*Prométhée*) und bei sich selbst. Hier unterstreicht Roslavec von neuem den „offenen Bruch“ mit dem klassischen System und den Anfang eines freien, allein dem Hören verpflichteten Weges. Zu Anfang dieses Weges herrscht das Chaos „freier Atonalität“; dann ergibt sich die Notwendigkeit eines organisierenden Prinzips, eines Systems, welchem strenge Gesetze zugrunde liegen. Dieses System sollte grundsätzlich neu sein. Roslavec betont überall die Unmöglichkeit jegliches „Zurück-Zu“, einer künstlichen Wiederherstellung des klassischen Systems heutzutage: „Zum klassischen System können wir nicht zurückkehren, aber ich glaube, wir müssen zu einem bestimmten System zurückkehren, wo man sich genau so fühlen würde wie Beethoven, als er seine größten Werke schuf.“¹⁵ Roslavec betrachtete alle harmonischen Systeme, darunter das klassische, als historisch-relative; er schrieb: „Ein einheitliches, ewiges, absolutes und allumfassendes System gibt es nicht.“¹⁶

Wenn es sich um das „Neue System der Tonorganisation“ handelt, wird Roslavec immer wieder als „russischer Schönberg“, als „Autor der ersten atonalen Werke in Russland“ angesehen: Den Mythos von Roslavec, einem „Epigonen Schönbergs“, haben ehemalige Führer der RAPM (Russische Assoziation Proletarischer Musiker) der Musikgeschichte aufgedrängt. Den Anfang mit Parallelen zwischen Roslavec und Schönberg bzw. Roslavec und Debussy hat 1915 in der Musikkritik Vjažeslav Karatygin gemacht. Andere Kritiker dagegen, wie Nikolaj Mjaskovskij und Evgenij Braudo, verteidigten die schöpferische Unabhängigkeit Roslavec'.¹⁷

Wenn man von Verbindungen und Differenzen zwischen Schönberg und Roslavec spricht, bringt man häufig eine Reihe von Begriffen durcheinander: klassische Dodekaphonie und nicht-dodekaphone serielle Technik, die Frage der Priorität bei der Erfindung eines neuen Systems, methodische Grundlagen und Kompositionstechnik. Wie gut konnte Roslavec überhaupt das Werk und die Ideen Schönbergs kennen? 1923 wurde ein Artikel von ihm über *Pierrot lunaire* veröffentlicht.¹⁸ 1924 erinnerte sich Roslavec, dass ihm im Frühjahr 1912 „einige jüngste Werke von Schönberg begegneten“, die ihm „damals als eine Art musikalisches Abrakadabra erschienen“ und die „deshalb für lange Zeit aus meinem Gesichtskreis verschwanden.“¹⁹ Der autobiographische Artikel, aus dem diese Sätze stammen, enthält eine kurze Beschreibung der Prinzipien des *Neuen Systems der Tonorganisation*. Manche der von Roslavec formulierten Ideen sind in der Tat einigen Postulaten der klassischen Dodekaphonie ähnlich: U. a. bestätigt der Komponist das neue Verhältnis zur Dissonanz, die frei verwendet wird, und zur Chromatik, die ein zwölfstufiges System darstellt, sowie die dadurch erzielte Einheit von vertikaler und horizontaler Dimension der musikalischen Komposition. Die Tonalität wird von ihm als historisch lokales Phänomen betrachtet; die tonalen Beziehungen sollten sich allmählich lockern, was zu Anfang des 20. Jahrhunderts zur Krise der Tonalität führte; während der Musikevolution beherrsche das Gehör nach und nach die Töne der Obertonreihe; im Prozess dieser Entwicklung gehe die Dissonanz in die

¹⁵ Ebd., S. 6 f. u. 22 f.

¹⁶ Ebd., S. 6.

¹⁷ Vgl., V. G. Karatygin, *Izbrannye stat'i* (Gesammelte Aufsätze), Leningrad 1965, S. 109; N. Ja. Mjaskovskij, *Sobranie materialov v dvuch tomach* (Gesammelte Materialien in 2 Bänden), Bd. 2, Moskau 1964, S. 199 f.; RGALI, Fond 2659, Archiveinheit 99, S. 28.

¹⁸ S. Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šenberga“.

¹⁹ Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve; deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 398.

Konsonanz über.²⁰ Symptomatisch ist, dass Roslavec die Methode Schönbergs synthetisch nennt: Zweifelsohne projiziert er die Begriffe, die sein eigenes Werk bestimmen („Synthetakkord“, „synthetisches System“) auf das Schaffen Schönbergs.²¹

Doch obwohl Schönberg sein System schon seit 1914/15 entwickelte, fand es seine konsequente Ausprägung erst in der *Suite* für Klavier Op. 25 (1921/24) und in einigen Sätzen der Opera 23 und 24. Die neuen Kompositionsprinzipien Schönbergs wurden 1924/25 von Erwin Stein formuliert; die Weiterentwicklung des Systems vollzog sich in Arbeiten von Theoretikern wie Herbert Eimert, Ernst Krenek, René Leibowitz, Josef Rufer u. a. Die sowjetische Presse berichtete erstmals über das System Schönbergs im Jahre 1931: Aleksandr Veprik bezeichnete es als „Theorie der Atonalität“ und bewertete es als „Konstruktivismus“, als „eine Wendung zur Scholastik der alt-niederländischen Schule“ und als „praktische Äußerung der Verwirrung, die in der spießbürgerlichen Schicht im Westen herrscht.“²² Im Jahre 1924 wusste Roslavec also kaum vom System Schönbergs, und es ist mehr als zweifelhaft, dass er später irgendwelche klaren und detaillierten Vorstellungen von der Dodekaphonie hatte: Jedenfalls erwähnt er die Namen Schönbergs und Steins nicht in seinen speziellen theoretischen Arbeiten. Genauso wenig kannte Roslavec die Tropenlehre J. M. Hauers. Die Grundlagen des *Neuen Systems der Tonorganisation* wurden früher als die ersten Mitteilungen über die Dodekaphonie und Tropenlehre formuliert: Die erste Erwähnung der neuen Kompositionstechnik von Roslavec fällt ins Jahr 1915. Obwohl der Komponist noch nicht den Begriff „Synthetakkord“ benutzt, erklärt er kurz, aber umfassend einige seiner Prinzipien (s. unten).²³ Zu den wichtigsten Quellen, die die theoretische Konzeption Roslavec' inspirieren konnten, gehörten die Arbeiten seines Freundes und Skrjabin-Biographen Leonid Sabaneev: Bereits in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts begründete er die Harmonik Skrjabins mit der aus entfernten Obertönen entstandenen „Ultrachromatik“.²⁴ Nicht zufällig wies Roslavec darauf hin, dass sein „Neues System“ einen Übergang in den „Ultrachromatismus“, zur „ultrachromatischen Skala aus der chromatischen Obertonreihe“²⁵ sichern sollte.

Während andere Komponisten noch nach neuen Organisationsformen suchten, hatte Roslavec schon ein System gefunden, das er mit eiserner Konsequenz verwirklichte. Roslavec' Experimente während des Konservatoriumsstudiums, etwa seit 1909, beweisen, dass der endgültigen Formierung des „Neuen Systems“ eine vorbereitende Phase vorausging. Entwickelte Formen der Synthetakkordtechnik findet man in der symphonischen Dichtung *In den Stunden des Neumonds* (1912/13?, rekonstruiert 1989 von der

²⁰ Vgl. Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch (= Arnold Schönberg. Gesammelte Schriften 1), Frankfurt a. M. 1976.

²¹ Diese Terminologie verwendet Roslavec viel früher als Zofia Lissa, die 1934 das System Schönbergs mit dem im Spätwerk verglich und deren Ähnlichkeit als „synthetische[s] harmonische[s] Suchen“ im Gegensatz zu traditionellen „analytischen“ formulierte. Vgl. Zofia Lissa, „Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik“, in: *AML* 7 (1935), S. 15–21.

²² Aleksander Veprik, „Ob atonalizme“ („Von der Atonalität“), in: *Proletarskij muzykant* 5 (1931), S. 37.

²³ Roslavec, *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu*, S. 256 f.

²⁴ Leonid Sabaneev, „Évoljucija garmoničeskogo sozercanija“ („Evolution der harmonischen Anschauung“), in: *Muzykal'nyj sovremennik* 2 (1915), S. 18–30; ders., „Otvét Karasëvu po povodu akustičeskich osnov garmonii Skrjabina“ („Antwort an Karasëv anlässlich der akustischen Grundlagen für Skrjabins Harmonik“), in: *Muzyka* 16 (1911), S. 370; ebd., 20 (1911), S. 455 ff.; ders., „Pis'ma o muzyke. I. Ul'trachromatičeskaja polemika“ („Briefe von Musik. I. Ultrachromatische Polemik“), in: *Muzykal'nyj sovremennik* 6 (1916), S. 99–108.

²⁵ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavania kompozicii*, S. 8.

Verfasserin), im *Nocturne-Quintett*, in der *Ersten Violinsonate*, in *Drei und Vier Kompositionen für Gesang und Klavier* und anderen Werken aus den Jahren 1913/14. 1915 und 1924 erhielt Roslavec' Verfahren seine theoretische Begründung; seine Weiterentwicklung spiegelt sich in den theoretischen Arbeiten aus den Jahren 1926/27, die die früher geäußerten und schon erprobten Prinzipien konkretisieren.

Nicht weniger wichtig ist die Eigenartigkeit des „Neuen Systems der Tonorganisation“. Im Unterschied zu Schönbergs Reihen bestehen die „Synthetakkorde“ Roslavec' nicht unbedingt aus 12 Tönen: Die Zahl der Töne ist verschieden. Außerdem werden Roslavec' „Synthetakkorde“ viel freier als die Reihen behandelt: Der „Synthetakkord“ ist in sich flexibel, an keine feste Folge der Töne gebunden, und nicht alle seiner Töne müssen unbedingt immer auftreten: In manchen Teilen der Komposition verwendet Roslavec reduzierte, in anderen volle Formen des gewählten „Synthetakkords“ (s. unten). Diese Eigenschaften des „Neuen Systems“ müssen betont werden: Es bloß als eine der Vorformen der Dodekaphonie oder als nicht-dodekaphone serielle Technik zu beschreiben,²⁶ ist aus diesem Grund unzureichend.

3. *Universeller und synthetischer Charakter des „Neuen Systems“*

Roslavec zufolge besitzt sein System universellen Charakter: Der Komponist bestimmt es als „allgemeine Summe [...] der Kompositionsverfahren, die das System der Tonorganisation bilden.“ Diese Konzeption sollte alle Bereiche der Musik- oder Kompositionstheorie, wie Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentation usw., umfassen.²⁷ Die Grundlage seines Systems betrachtet Roslavec als eine prinzipiell neue, die die Prinzipien der „alten Kompositionsschule“ ablehnt. Besonders unzufrieden ist er mit dem „statisch-analytischen Prinzip“ sowie mit der „metaphysischen Abgrenzung der musikalischen Faktoren (u. a. der Harmonik von der Polyphonie)“ voneinander und mit dem „Mangel an Einheit“, die für diese alte Schule charakteristisch seien. Sein eigenes System sollte in erster Linie ein „dynamisch-synthetisches Prinzip“, eine „synthetische Zusammenfassung aller Kenntnisse“ und „praktische Orientierung“ bringen.²⁸ In Roslavec' Einstellungen wirkt sowohl der Zeitgeist der Epoche „erhöhter Energie“ nach, die alles kritisierte, was zu isolierten Einzelheiten, Statik, Anti-Dynamik in Kunst und Wissenschaft führte, als auch die Einflüsse konkreter Forschungen wie *Die musikalische Form als Prozess* von Boris Asaf'ev, dessen Namen Roslavec erwähnt. Genau so wichtig ist es für Roslavec, eine historische Synthese zu erreichen, d. h. die zerbrochene Linie der Musikentwicklung wiederherzustellen. Sein „Neues System“ sollte in einer organischen Verbindung zu allen Errungenschaften der Vergangenheit stehen und als Resultat der Evolution des klassischen Systems erscheinen.²⁹ Roslavec sagte:

²⁶ Vgl. George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley 1963, S. 41.

²⁷ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 10.

²⁸ Roslavec, *Novaja sistema kompozitorskogo obrazovanija. Normal'nyj kurs teoretičeskogo i praktičeskogo osvoenija metodov i priëmov muzykal'noj kompozicii (plan knigi)* [Das neue System der Komponistenausbildung. Ein Normalkurs der theoretischen und praktischen Beherrschung von Methoden und Verfahren der musikalischen Komposition [Plan eines Buches]], GCMMK, Fond 373, Archiveinheit 17, S. 1–21, 27, 60.

²⁹ Ders., *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7.

„Ich bin ein Klassiker, der hinter sich die ganze Kunst unserer Zeit hat und sich alles aneignete, was von Menschen geschaffen worden war. Die Musikkultur ging mir nicht in Fleisch und Blut über: ich eroberte alles; ich sage: es gibt bei mir keinen Bruch in der Entwicklungslinie der musikalischen Kunst. Durch meine Schüler und ihre Schüler will ich das Neue System der Tonorganisation bestätigen, das das klassische System ablöst.“³⁰

Er behauptete, dass sowohl die Romantik, die Klassik als auch der Impressionismus und die Polytonalität in sein System eingehen,³¹ was auch den „synthetischen Charakter“ seines Schaffens und seiner Theorie beweise.

4. Entstehung des „Neuen Systems der Tonorganisation“ (1907/11)

Das frühe Werk Roslavec' zeigt ein Suchen, Erfinden und Entdecken individueller harmonischer Strukturen und neigt zu Stabilisierung. Das beweisen seine selbständigen Stücke sowie etliche Abweichungen von den Regeln in seinen Studienarbeiten. Der „Akademie und Schule“ entgegen entwickelte Roslavec eine äußerst kritische, wenn nicht ganz negative Haltung: Zwar gab er zu, dass diese Schule (Roslavec studierte am Moskauer Konservatorium u. a. Komposition bei S. N. Vasilenko, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre bei A. A. Il'inskij und M. M. Ippolitov-Ivanov) außerordentlich gründlich gewesen war: er habe „mindestens 100 Fugen geschrieben“³². Jedoch war das Konservatoriumstudium allzu altmodisch: Es wurde „nach der alten Art gelehrt“, Musik zu schreiben, und vor allem empfand der Komponist diese Schule schablonenhaft und unnutzbar für sich als Künstler.³³ Die ‚linke Abweichung‘ Roslavec', aufgrund derer er „mehr als einmal jeglicherlei Unannehmlichkeiten zu erdulden“³⁴ hatte, geht sicherlich nicht auf den Wunsch zurück, um jeden Preis originell zu sein. Der Komponist strebte ganz bewusst nach einem eigenständigen harmonischen Stil. Zunächst schwamm er im Tonchaos, dann sonderte er instinktiv und danach bewusst diejenigen Tonverbindungen aus, die ihn interessierten, so dass er schließlich einige harmonische Zusammenhänge entdeckte, die ihm vorzugsweise lagen und aus denen er mittels einer Auslese den unverrückbaren Teil seines Stils erwarb:

„[...] hier, in angestrenzter Arbeit während eines ganzen Jahres, kam ich instinktiv zu einer Reihe harmonischer Prinzipien, die im Resultat fast eine solche Anwendung der Klanglichkeit gestatteten, wie sie mir ständig in meinem musikalischen Bewußtsein vorschwebte, und die sogar von Zeit zu Zeit in meinen Schülerarbeiten der Jahre 1909–1911 durchbrachen.“³⁵

Roslavec' Musik aus der Periode der Entstehung und Formierung des „Neuen Systems“ zeigt diesen Übergang von der Ablehnung der Tradition und vom Chaos zum „neuen Gesetz“. Der Komponist bewegt sich über die Chromatik zum Ganztonsystem und wählt dann Klänge, die seinem Stil am meisten liegen. Die Periode der Entdeckung des eigenen Stils und der Fixierung von Regeln erscheint als konsequentes Wachstum: Das Reifen der Kerne des Stils wechselt sich ab mit strenger umfassender Organisation, das Chaos freier Atonalität mit dem Kosmos der „Synthetakkorde“.

³⁰ Ebd., S. 22 f.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Ebd., S. 20.

³³ S. Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve, deutsch bei Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, S. 396.

³⁴ Ebd., S. 396.

³⁵ Ebd.

a. Richtung Chromatik: Zwischen erweitertem Dur-Moll-System und „freier Atonalität“

Im Frühwerk Roslavec' sind Versuche erkennbar, das Dur-Moll-System in Richtung Chromatik zu erweitern. In der *Gavotte* für Violine und Klavier (1908) z. B. erscheinen die traditionellen Tanz-Formeln im harmonischen Kontext der chromatischen Tonalität an der Grenze zur Zwölftönigkeit:

Gavotte

The score shows a violin melody and piano accompaniment. The violin part starts with a trill and moves chromatically through various intervals. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics range from piano (p) to forte (f), including crescendos and a pizzicato sf section. Below the main score, a single staff shows a sequence of 11 notes: C, B, B#, A, A#, G, G#, F, F#, E, E#, D, illustrating the chromatic complex.

Notenbeispiel 1

Auch das Horizontale wird chromatisch konzipiert: In den Skizzen zu einer Violinsonate entwirft Roslavec ein Thema als 11-tönigen Komplex; das angegebene c-Moll ist nicht mehr als eine Konvention:

Skizzen zur Violinsonate

The sketch shows a single melodic line with 11 notes, numbered 1 to 11. The notes are: 1. G, 2. A, 3. B, 4. B#, 5. A, 6. G, 7. F, 8. F#, 9. E, 10. D, 11. C. The key signature has one flat (B-flat).

Notenbeispiel 2

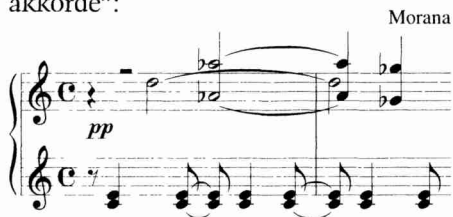
Zwischen erweiterter Tonalität und „freier Atonalität“ schwankt die Harmonik der in den Jahren 1910/11 entstandenen Vokalkompositionen nach Gedichten von Nikolaj Gumilëv („V moich sadach cvety, v tvoich – pečal“ [„In meinen Gärten gibt es Blumen, in deinen Traurigkeit“]; „Večer“ [„Abend“]), Maksimilian Vološin („Kak mlečnyj put' ljubov' tvoja“ [„Deine Liebe ist wie die Milchstraße“]) und Aleksandr Blok („Prišlica“ [„Die Ankömmlinge“]).

Zu jener Zeit beherrschte der Komponist noch nicht ganz die neuen Mittel. Im *Poème douloureux* für Violine und Klavier (1909/10) gerät intensive Chromatik in deutlichen Widerspruch zu akademischen Kadenz. Ebenfalls zeigt sich ein gewisser Konflikt zwischen der abgenutzten Tradition und neuen Prinzipien der Tonhöhen-

organisation in der Examensarbeit Roslavec', *Nebo i zemlja* (Himmel und Erde), *Mysterium* nach Byron, 1912: Von Beginn der ersten Szene an wechseln tonale Abschnitte mit atonalen, in welchen scharf dissonante Vertikalen vor allem mit dem übermäßigen Dreiklang gefärbt werden. Am stärksten äußert sich die harmonische Ambivalenz des Werks am Ende: Die Auflösung der harmonischen Spannung ist dem Komponisten nicht gelungen, das Ende in traditionellem C-Dur erscheint als Fremdkörper im Kontext des Mysteriums.

b. Erste Annäherungen an das „Neue System“: Verzicht auf klassische Akkordik; individuelle Tonkomplexe als Vorformen der „Synthetakkorde“

In einer Romanze nach Konstantin Bal'mont *Morana* (*Polja večernie*) [*Morana* (Abendfelder), um 1909/11] nähert sich Roslavec deutlich seinem individuellen Stil: Er lehnt das Dur-Moll-System ab und erarbeitet Ganztonklänge. Das Hauptelement des Werks, die in der Komposition ständig variierte harmonische Zelle, ist Vorbote der „Synthetakkorde“:



Notenbeispiel 3

Die im Rahmen des Systems der Ganztonleiter gefundenen Klangfarben und Tonkomplexe werden wenige Jahre später zur Visitenkarte der Harmonik von Roslavec. Im kleinen Zyklus nach Gedichten von Vjačeslav Ivanov und Aleksandr Blok (1910/11) verzichtet Roslavec ganz auf Dreiklänge und verwendet individuelle harmonische Strukturen, die schon direkt an der Schwelle zu seinem reifen Stil stehen. Der Tonkomplex am Anfang der Romanze nach Bal'mont, „Lebedi“ („Schwäne“), eine Vorform des „Synthetakkords“, ersetzt die traditionelle Tonika und wiederholt sich am Ende der Komposition:



Notenbeispiel 4

Das diesem Zyklus zugrunde liegende Ganztonsystem wird nicht so schematisch wie früher gezeigt. Von immer größerer Bedeutung wird die unaufhörliche Bewegung

innerhalb der Form: Die Reprise wird harmonisch maskiert. In der Romanze *Ja segodnja ne pomnju, što bylo včera* (*Ich erinnere mich heute nicht, was gestern geschah*) nach einem Gedicht von Aleksandr Blok bestimmt der ausgewählte Tonkomplex von Anfang an sowohl die Vertikale als auch die Horizontale des Werks.

5. Die „Synthetakkorde“ Roslavec’: Beziehungen zum klassischen harmonischen System

Der Zentralbegriff des „Neuen Systems der Tonorganisation“ ist der Synthetakkord. In Archivmaterialien befindet sich die folgende Definition:

„Der Synthetakkord ist ein grundlegender sechstöniger Akkord des Neuen Systems, der alle wesentlichen harmonischen Formeln des klassischen Systems enthält (großen und kleinen, übermäßigen und verminderten Dreiklang, Dominantakkord, Nonakkord, verminderten Septakkord und verschiedene Formen nebensächlicher Septakkorde und alterierter Akkorde, die von den Hauptakkorden abgeleitet sind usw.)“³⁶

Das Traditionelle bestimmt vieles in Roslavec’ Theorie. Charakteristisch ist die von ihm gewählte Terminologie: „Vorhalte“, „Durchgangs- und Hilfsnoten“, „Figurationen“ usw.: All das stammt aus der Harmonielehre, die der Komponist am Konservatorium studierte. Ebenfalls benutzt Roslavec „altmodische“ Begriffe wie „Tonalität“ und „Leiter“ in Bezug auf Schönbergs Schaffen, welches er allerdings als extrem innovativ versteht. Noch wichtiger ist, dass die Wirkung des Synthetakkords mit dem klassischen tonalen Modell übereinstimmt: Wie erwähnt, erhielt Roslavec insofern die klassische Formel „Tonika-Dominante-Subdominante“ aufrecht, als er sie in den einfachsten „Transpositionen des Synthetakkords in der Quinte auf- und abwärts“ praktiziert. Außerdem verwendet Roslavec den Begriff „synthetische Tonalität“.³⁷

Der Synthetakkord ist berufen, an die Stelle des klassischen Dreiklangs zu treten. Seine „einfachsten Transpositionen in der Quinte auf- und abwärts“ ergeben eine zwölfstufige chromatische Skala, eine quasi-tonale Tonreihe, die eine eigenartige Orthographie besitzt und aus deren Stufen, ähnlich dem klassischen Dreiklang, die weitere harmonische Entwicklung des Synthetakkords hervorgeht.³⁸ Der Synthetakkord bestimmt auch die „Gesetze und Stimmführungsformeln des Neuen Systems“, die Prinzipien der „Vorhalts-, Durchgangs- und Hilfsnoten.“ Weiterhin zeichnet sich das Synthetakkordprinzip durch die „Bildung untergeordneter Harmonien“ aus, ebenso durch eigenartige „Dissonanzen“. Konsequent wird danach die „harmonische und melodische Figuration“ ausgearbeitet; dann gelangt der Komponist zum „sechs- und mehrstimmigen Kontrapunkt“ bis zum zwölfstimmigen Akkord, der einen „zwölfstimmigen Kontrapunkt ohne Verdopplungen“ erzeugt.³⁹ Als logisches Ergebnis der nachfolgenden ausgedehnten Wirkung des Synthetakkords zeichnet sich der Übergang in den „Ultrachromatismus“ ab, zur „ultrachromatischen Skala aus der chromatischen Obertonreihe“.⁴⁰

In Roslavec’ Skizzen, theoretischen Arbeiten, Marginalien in seinen Manuskripten befinden sich verschiedene Notizen, die erklären, wie der Komponist Synthetakkorde

³⁶ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 7.

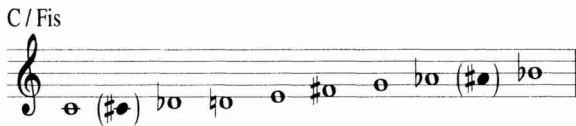
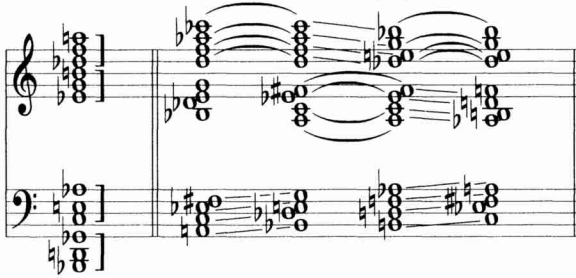
³⁷ Ebd., S. 24.

³⁸ Ebd., S. 7.

³⁹ Ebd., S. 25.

⁴⁰ Ebd., S. 8.

ausarbeitete. So zeichnet Roslavec die horizontalen Schemata eines seiner Synthetakkorde auf. Er bestimmt auch die Verbindungen verschiedener Transpositionen des Synthetakkords, verbindet die aus Tönen des verminderten Septakkords und übermäßigen Dreiklanges gebauten Synthetakkorde in Zwölftonkombinationen und erarbeitet die Normen ihrer Stimmführung. Als Resultat der Verschmelzung verschiedener Formen der Synthetakkorde erscheinen polytonale Leitern:^{40a}



Notenbeispiel 5

Das „Neue System der Tonorganisation“ erscheint in seinem Inneren als vielschichtig: Roslavec' Synthetakkordtechnik verbindet Ideen, die auf serielle Prinzipien vorausweisen, mit neo-modalen Merkmalen und mit Zügen der traditionellen Harmonik.

6. Neue, individuell komponierte Akkordik; Struktur und Klangfarbe der Synthetakkorde; Konstruktivintervalle

Die Tonanzahl und Intervallstruktur jedes Synthetakkords ist prinzipiell neu und individuell: Sie werden für jedes Einzelwerk komponiert. Der Komponist lehnt kategorisch die veraltete klassische Akkordik wegen ihrer Gleichförmigkeit ab; er schreibt, er könnte Synthetakkorde „sowohl aus Terzen als auch aus Quarten bilden“.⁴¹ Synthetakkorde müssen nicht unbedingt sechstönig sein. Wohl deshalb aber besteht er auf dieser Tonanzahl, um sich den Ausbruch aus dem Denken in Nonakkorden zuzuschreiben.

Zwar lehnte Roslavec Klangfarbenkompositionen als solche ab, jedoch erkannte er dem Farbton jedes seiner Synthetakkorde keine geringere Bedeutung zu. Gerade die

^{40a} CGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 76, S. 134.

⁴¹ Ebd., S. 23.

Kuk
[es]

Moderato *p*
Kuk! Ja! *m. d.* A stre-pet gde?

Moderato *m. g. 3* *pp* *ppp*

(c) (es) (fis)

Gně - zda pe - re - pe - l'i raz - by - - hi -

(fis) (d) (gis + cis) (g)

poco cresc. pten - cy žel - to ro - ti - li
cresc.

Notenbeispiel 6

Verschmelzungen von einzigartigen Harmoniefarben mit originellen Timbrekombinationen, Gewebemustern und Registrierungen sichern die Flexibilität und Mannigfaltigkeit seines „Neuen Systems“, seine Fähigkeit, verschiedene Bilder, Stimmungen und Gestalten auszudrücken. So stimmen zarte Verkettungen von Quinten, die schwebende, „schwerelose“ Faktur und die hohe bis höchste Lage der etwas schmerzlichen Exaltation in *Margaritki* (*Gänseblümchen*) nach Igor' Severjanin, der ersten der *Vier Kompositionen* für Gesang und Klavier (1913/14) überein. Um die präventöse Pose in der zweiten Komposition dieses Zyklus, *Vy nosite l'ubov' v izyskannom flakone* („*Sie tragen die Liebe in einem auserlesenen Flakon*“) nach Konstantin Bol'sakov, auszudrücken, wählt der Komponist besonders herbe, „zerbrochene“ Klänge und eine hell klingende Registrierung, die der Spielanweisung „crystallin“ entspricht. In der dritten Komposition, „*Volkovo kladbišče*“ („*Volkovo-Friedhof*“) wird das düstere Kolorit des Gedichts von David Burljuk durch widerhallende, auf Untertönen basierende Farbe und stillen mysteriösen Klang wiedergegeben, die deutliche Assoziationen an den Expressionismus auslösen. Das matte Licht des traurigen Gedichts, seine Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit werden durch die bahnbrechende Klangmalerei dieser von Impressionen auf einem Petersburger Friedhof inspirierten Skizze vertieft. Während Burljuk malerische Methoden in seinem Gedicht entwickelt, zeigt sich Roslavec als musikalischer Poet und Maler. Der frechen Groteske in der letzten der *Vier Kompositionen*, „*Kuk*“, nach einer freien asemantischen syllabischen Konstruktion von Vasilisk Gnedov, entspricht die extrem scharfe, dissonante Intervallik. Entscheidend für die Klangfarbe in „*Kuk*“ ist der Tritonus: Der Synthetakkord enthält drei Tritoni (in reduzierten Formen werden zwei Tritoni benutzt); die Farbe des Tritonus wird durch Verdopplungen unterstrichen, im Gewebe möglichst betont: Alle Tritonuskombinationen sind sehr deutlich zu hören (siehe Notenbeispiel 6, Seite 411).

Zugleich neigt der Komponist zu harmonischen „Archetypen“: Er bevorzugt ganz bestimmte Akkordstrukturen und sogar Transpositionen. Typisch ist z. B., dass der Komponist schon 1918 in einer Skizze zur Vokalkomposition „*Skvoz' set' almaznuju*“ („*Durch ein Diamantennetz*“) nach Maksimilian Vološin, rekonstruiert von der Verfasserin, zusammen mit ihrem harmonischen Plan auch eine Tonleiter bzw. einen Synthetakkord notiert, der dem Grundelement seines *1. Violinkonzerts* sehr ähnlich ist.

Besonders charakteristisch für Roslavec ist der Tritonus mit seiner auffallenden Klangfarbe: Außer der Vokalkomposition „*Kuk*“ könnte u. a. die *1. Sonate für Violoncello und Klavier* erwähnt werden, in der dieses Intervall von Anfang an offen demonstriert und erarbeitet wird:

I. Cellosonate

The image shows a musical score for the first cello sonata. It consists of two staves: a cello staff (bass clef) and a piano accompaniment staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Con brio'. The piano part has dynamic markings of 'mf' and 'f'. The cello part has a triplet of eighth notes and a trill-like figure.

Notenbeispiel 7

Bestimmte Intervalle bzw. Intervallgruppen, welche die konkrete individuelle Struktur und Klangfarbe jedes einzelnen Synthetakkords bzw. jeder Komposition bestimmen, spielen zugleich eine wichtige formbildende Rolle: Der Komponist erarbeitet nicht nur Synthetakkorde in ihren vollständigen oder reduzierten Formen, sondern auch einzelne Intervalle bzw. Intervallgruppen. Sie werden als Konstruktivintervalle verstanden,⁴² als ein bedeutendes strukturelles Mittel verwendet, die die Wirkung des Synthetakkords ergänzen und eine erhöhte Zentralisierung, kompositionelle Ordnung sichern.

7. Synthetakkorde und Konstruktivintervalle in ihren formbildenden Funktionen; Einigkeit des Vertikalen und Horizontalen; pars pro toto

Die grundlegenden logischen Prinzipien des „Neuen System der Tonorganisation“ sind durch die konstruktiven Funktionen des Synthetakkords bestimmt. Der Synthetakkord erscheint in sukzessiven/horizontalen sowie in simultanen/vertikalen Formen und greift so unmittelbar auf die Zwölftontechnik voraus. Der Komponist schafft das gesamte musikalische Gewebe aus einer Quelle: Der ganze Satz, alle Varianten sind aus den Tönen des entsprechenden Synthetakkords gebildet. Jedes Werk wird nach dem Prinzip „pars pro toto“ strukturiert: Einzelteile entsprechen dem Ganzen. Der Synthetakkord wirkt als „zentrales Element des harmonischen Systems“.⁴³ Die Technik des Synthetakkords offenbart sich als ein historisch-strukturelles Stadium zwischen den im Spätwerk Skrjabins verwendeten harmonischen Prinzipien und der seriellen dodekaphonen Technik. Allerdings war Skrjabins Stil für Roslavec ausgeschöpft, und die klassische Dodekaphonie existierte noch nicht, als er sein „Neues System der Tonorganisation“ vollendete.

a. Der Synthetakkord als mobile, flexible strukturelle Einheit; variable Tonanzahl des Synthetakkords

Roslavec' Synthetakkorde bestehen im Unterschied zur Dodekaphonie aus weniger als 12 Tönen; außerdem ist die Reihenfolge der Töne frei, und Oktavverdopplungen einzelner Töne sind zugelassen. Zu den wichtigsten Merkmalen des *Neuen Systems* Roslavec' gehört auch eine gewisse Freiheit im Umgang mit Synthetakkorden, d. h. die variierende Anzahl ihrer Töne. Diese Eigenschaft unterstrich der Komponist selbst. In einem Kommentar zu „Kuk“ setzte er den Ton *c* in der Tonleiter des Stücks in Klammern und erklärte weiter: Grundlage der Harmoniebildung in „Kuk“ ist eine Skala, eine Tonleiter, die aus acht Tönen besteht:

c, d, es, f, fis, as, b, h. Obwohl die Harmonien in „Kuk“ siebentönig sind, haben sie in ihrer Entwicklung sozusagen eine Neigung in Richtung von „Achtttönnigkeit“: eine Neigung, die bei aufmerksamer harmonischer Analyse des Stücks deutlich festzustellen ist.⁴⁴

⁴² Vgl. Roswitha Traimer, *Béla Bartóks Kompositionstechnik. Dargestellt an seinen sechs Streichquartetten* (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 3), Regensburg 1956, S. 59.

⁴³ Vgl. Hermann Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik*, Wiesbaden 1927.

⁴⁴ Roslavec, *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu*, S. 256.

b. Hauptverfahren in der Behandlung des Synthetakkords: Positionen und Transpositionen

In der Regel zeigt sich der Synthetakkord als Bezugspunkt zu Beginn des Werkes. In vielem ähnelt er der Reihe: Die übrigen Akkorde wiederholen ihn, genau oder variiert, in verschiedenen Umkehrungen und Lagen. Die Umkehrungen bezeichnen wir als „Positionen“; die erste Variante, die auftritt und gleichsam dem Tonika-Dreiklang entspricht, nennen wir „erste Position“. Die Lagen bezeichnen wir als „Transpositionen“; die ursprüngliche Lage nennen wir „Nulltransposition“.⁴⁵

Die Zahl der Positionen wird logischerweise durch die Tonanzahl des konkreten bestimmt (z. B. lässt der achttönige Komplex in der Vokalkomposition *Ty ne ušla* acht Positionen zu: die „erste Position“ und sieben Umkehrungen). Rein theoretisch können in jeder Komposition neben der „Nulltransposition“ auch elf Transpositionen des Synthetakkords verwendet werden. Doch eine mechanische Verwendung aller möglichen Transpositionen würde die Verhältnisse zwischen ihnen äußerst erschweren und schließlich zur kompositionellen Amorphie führen, was einen krassen Widerspruch zu Roslavec' Überzeugungen gebildet hätte. Um eine strukturelle Integrität zu erreichen, wählt der Komponist sorgfältig die Transpositionen des Synthetakkords, die im unmittelbaren Zusammenhang zueinander stehen und direkt durch die individuelle Intervallstruktur des ausgewählten Synthetakkords bestimmt sind. Der Synthetakkord lässt also den harmonischen Plan jedes konkreten Werks entstehen. Das Prinzip solcher geregelten, gesetzmäßigen Beziehungen, das sich zwischen den Varianten des Synthetakkords herausbildet, erinnert an den tonalen Plan der Klassik.

c. Auswahl der Transpositionen: Reprises-, Rahmenstrukturen, Refrains; „feste“ und „lockere“ Kompositionsphasen; kompositionelle „Konsonanzen“ und „Dissonanzen“

In den besten Werken von Roslavec wird eine kompositionelle Balance zwischen Stabilem und Mobilem, zwischen Beständigem und Beweglichem, zwischen „festen“ und „lockeren“ Phasen erreicht. Das einfachste Mittel struktureller Stabilität und Zentralisierung ist die Wiederkehr des Synthetakkords am Ende der Komposition – in Reprise oder Coda – in der Nulltransposition. Erstmals wird dieses, für Roslavec' Stil charakteristische Kompositionsmodell in der Komposition *Ty ne ušla* verwendet: Der Synthetakkord kehrt am Ende zu seiner Nulltransposition und ersten Position zurück (s. Notenbeispiel 8). Ähnlicherweise erscheinen entsprechende Synthetakkorde am Ende der Vokalkompositionen *Margaritki* und *Kuk*, allerdings in ihrer Nulltransposition, nicht aber in der ersten Position. Auf diese Weise tritt die Nulltransposition an die Stelle der klassischen Haupttonart. Solch eine quasi-tonale Reprise erscheint allerdings jedes Mal in einem einzigartigen, harmonisch experimentellen Kontext.

Ein anderes Prinzip der harmonischen Zentralisierung äußert sich darin, dass die erste Position des Synthetakkords als „feste“ oder „konsonante“ verstanden wird: Häufig beginnen Reprises in Roslavec' Vokalkompositionen mit einer Rückkehr des Synthet-

⁴⁵ Erstmals wurde diese Terminologie im Artikel der Verfasserin „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“ (wie Anm. 3), verwendet.

akkords zu seiner ersten Position, aber nicht in der Nulltransposition, sondern in einer anderen „Tonart“. Der Reprise-Effekt wird in solchen Fällen meistens durch die Wiederherstellung des ursprünglichen Gewebemusters verstärkt:

Vetr naletit [Der Wind fliegt heran, 1913]

Moderato assai

rapide

ppp

5

The image shows a musical score for 'Vetr naletit'. It consists of two systems. The first system has a piano part with a bass clef and a vocal line with a treble clef. The piano part is marked 'Moderato assai' and 'rapide'. It features a complex rhythmic pattern with a '5' fingering and a 'ppp' dynamic marking. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The second system shows a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, with notes in parentheses: (b0), (b0), #0, b0, b0, b0.

pp

5

sf

The image shows a musical score for 'Vetr naletit'. It consists of two systems. The first system has a piano part with a bass clef and a vocal line with a treble clef. The piano part is marked 'Moderato assai' and 'rapide'. It features a complex rhythmic pattern with a '5' fingering and a 'pp' dynamic marking. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The second system shows a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, with notes in parentheses: (b0), (b0), b0, b0, b0, b0.

Notenbeispiel 10

d. Tendenz zur Polymorphie

In der Kompositionssyntax Roslavec', die einen Hang zu individuellen „durchkomponierten“ Strukturen ohne Reprisen und zugleich ein Bedürfnis kompositioneller Stabilisierung zeigt, entsteht organischerweise eine Tendenz zur Polymorphie. Die Abwechslung von „festen“ und „lockeren“ Kompositionsphasen führt in manchen Fällen zum Kombinieren verschiedener Formprinzipien im Rahmen einer individuellen Struktur. So trägt die Komposition des *Nocturne-Quintetts* für Harfe, Oboe, zwei Bratschen und Violoncello (1913) Züge von Rahmen- oder Reprisenorganisation (T. 102–115: Reprise-Coda, zuerst in der Transposition, ab T. 112 als quasi-tonale Reprise: Rückkehr des Synthetakkords *d-e-fis-g-a-h-c* zur Nulltransposition) sowie Züge der Rondo- und Variantenform: Der gekürzte Refrain der Harfe wiederholt sich in den Takten 25–28, 47–50 und ab T. 102; drei Episoden stellen verschiedene Phasen der variierenden

Entwicklung eines aus dekorativen Figurationen und Motiven bestehenden thematischen Komplexes dar, dessen Komponenten sich während dieser Entwicklung immer unähnlicher werden. Die Spannung ebenso wie die Länge jeder Episode wächst konsequent; die dritte Episode ist auf den Höhepunkt ausgerichtet, dem eine dauernde Entspannungsphase folgt.

e. Verbindungen verschiedener Formen des Synthetakkords: Stimmführung, „Brücken“

Bei der Verbindung verschiedener Positionen und Transpositionen orientiert sich Roslavec, wie schon erwähnt, stark an Stimmführungsnormen. Benachbarte Varianten des Synthetakkords enthalten gemeinsame Töne. Dieses Verfahren, das harmonische und klangfarbliche Zentralisierung verstärkt und dadurch eine erhöhte Kompositionseinheit sichert, kann mit den „Brücken“ im dodekaphonen Satz verglichen werden.

Beispielhaft hierfür ist „Kuk“: Der ganze erste Teil bis zur Refrain-Wiederholung „Kuk“ variiert den gegebenen Komplex *(c)-d-es-f-fis-as-b-h* in verschiedenen vertikalen und horizontalen Formen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei das Konstruktivintervall Tritonus: Von Anfang an werden die Transpositionen des Synthetakkords gewählt und verbunden, die zumindest eine „Tritonus-Brücke“ enthalten. Ein anderes Zentralisierungsverfahren ist die Auswahl der Transpositionen: Bei jeder Wiederholung des Wortes „Kuk“ kehrt die „Haupttonart“ wieder: Der Synthetakkord erklingt in seiner Nulltransposition. Ferner erscheint vor der Rückkehr des Refrains die zweite Transposition des Synthetakkords auf *es* (vgl. Notenbeispiel 6).

Es gibt auch noch feinere Verfahren der Tonhöhenintegration. Im ersten Teil beispielsweise verwendet Roslavec die Transpositionen auf *c, es, fis, d, gis, cis, g* und *b*; bemerkenswert ist, dass sechs Töne dieses harmonischen Plans: *c, d, es, fis, gis, b* mit den Tönen des Synthetakkords *(c)-d-es-f-fis-as-b-h* zusammenfallen. Wenn man die im ersten Teil ausgenutzten Transpositionen unter die Lupe nimmt, merkt man, dass drei von ihnen – auf *c, es, fis* – zwei gemeinsame Tritoni: *d-gis* und *h-f*, enthalten; diese drei Formen werden mit den weiteren zwei Transpositionen – auf *d* und *gis* – durch die „Tritonus-Brücke“ *d-gis* verbunden (die Transpositionen auf *d* und *gis* enthalten einen zweiten gemeinsamen Tritonus: *cis-g*). Die drei übrigen Transpositionen im ersten Teil – auf *cis, g* und *b* – haben zwei Tritoni, *fis-c* und *es-a*, gemeinsam, die sie wiederum mit den Transpositionen auf *c* und *fis* (beide enthalten den Tritonus *c-fis*) und auf *es* (enthält den Tritonus *es-a*) verbinden; das letzte Verfahren suggeriert die „Haupttonart“ des Stücks, *c* (s. das Schema der „Tritoni-Brücken“ im Notenbeispiel 6). Die Auswahl der Transpositionen ist also gesetzmäßig: Sie wird von der Struktur des Synthetakkords bestimmt.

f. Das harmonische Wachstum in mobilen Kompositionsphasen: Kombinieren/Ver-schmelzung verschiedener Transpositionen mittels gemeinsamer „Brücken“

Die Mobilität des Synthetakkords, dessen Tonanzahl innerhalb des Werks schwankt, äußert sich am deutlichsten in „lockeren“ kompositionellen Phasen, welche besondere Schwierigkeiten bei der Analyse harmonischer Regelmäßigkeiten erzeugen. Das Haupt-

problem besteht darin, dass Roslavec in „lockeren“ Phasen eine größere Tonanzahl verwendet, als im entsprechenden Synthetakkord enthalten ist. Der Übergang zur größeren Tonanzahl innerhalb jeder einzelnen Komposition wird jedoch weder dem Zufall noch rein empirischem Empfinden überlassen, sondern durch Kombinieren/Verschmelzung verschiedener Transpositionen des Synthetakkords bestimmt, die durch gemeinsame „Brücken“ verbunden sind.

So entfaltet sich die Komposition des Nocturne-Quintetts aus dem Synthetakkord *d-e-fis-g-a-h-c*, den die Harfe in den Takten 1–4 exponiert. In der ersten, „festen“ harmonischen Phase erscheint der Synthetakkord in seiner Nulltransposition – auf *d* – sowie in drei Transpositionen: auf *g*, *c* und *f*; Letztere erklingt vertikal in der Harfe und horizontal im Violoncello (siehe Notenbeispiel 11, Seite 419).

Die Auswahl der Transpositionen wird von der Struktur des Synthetakkords bestimmt; eines seiner Konstruktivintervalle ist die Quarte. In der folgenden „lockeren“ Phase verwendet Roslavec zwei Kompositionsverfahren: Erstens erscheint der Synthetakkord in verschiedenen Positionen in den Transpositionen von *des*, *ges*, *h*, *a*, *e*, *c*, *es*, *as*. Zweitens verknüpft Roslavec paarweise die Transpositionen, die eine „Brücke“ enthalten: So erklingt in den Takten 51–55 die Tonleiter *c-cis-d-e-f-fis-g-as-a-b-h*, die sich aus einer vollständigen Transposition auf *c* (*c-d-e-f-g-a-b*) und einer unvollständigen auf *fis* (*fis-as-b-h-cis-e*) ergibt; als „Brücke“ für diese Transpositionen dient der Tritonus *e-b*, eines der Konstruktivintervalle des Synthetakkords (siehe Notenbeispiel 12, Seite 420).

Diese kompositionelle Idee wird in den darauf folgenden Varianten konsequent realisiert: In den Takten 10, 12–14, 72, 81 entsteht eine Verschmelzung der Transpositionen von *d* und *as*; in den Takten 31, 88, 92 – *e* und *b*; in Takt 50 – *es* und *a*; in den Takten 51–54, 71, 73 – *c* und *fis*; in den Takten 55–65 – *f* und *h*; in den Takten 65–69, 84 – *des* und *g*.

8. Synthetakkorde als „neue Modi“

Roslavec betrachtet seine Synthetakkorde als „Leitern“, als von ihm erfundene „neue Modi“. Charakteristisch ist, dass er im Jahr 1915 seine Technik im Kommentar zu *Kuk* als modale definiert. Als später Roslavec seine Konzeption des Synthetakkords vollkommen ausarbeitete, blieb er der Idee der neuen Modalität treu: In Skizzen zu verschiedenen Werken präsentiert er seine Grundgedanken nicht nur als simultane Komplexe (= Synthetakkorde), sondern auch als vertikale Konstruktionen (= Leitern, Modi). Typisch ist auch, dass der Komponist in seinen Entwürfen genaue Transpositionen dieser Leitern verwendete, sogar wenn das häufig zu einer sehr unpraktischen Notation führte.

Besondere Bedeutung misst Roslavec dem verminderten Septakkord und dem übermäßigen Dreiklang bei: Mit ihrer Hilfe bilden sich diejenigen Akkorde, die mehr als sechs Töne enthalten. Dabei vermerkt er „die Rolle des verminderten Septakkords bei Schönberg“ und die Rolle „des übermäßigen Dreiklangs“ bei sich selbst.⁴⁶ In gewissem Sinne setzte Roslavec hiermit eine bestimmte russische Tradition fort, die sich mit den

⁴⁶ RGALI, Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 6, Liste 25.

Andante sostenuto Nocturne - Quintett

(d) (g) (c)

Oboe

Viola I

Viola II

Violoncello

Arpa
(doh reh mih fa#
solh lah sih)

Andante sostenuto
(tres large)

p

fa# sib mi#

7 (f)

mf p

dob mi# reb solb lab fab reh reb fa# fab

Notenbeispiel 11

Con moto Nocturne - Quintett

51 *p* *pp* 3 52 *p* *pp*

53 *p* *p espress.* 54 *p* *p espress.* 55 *p* *p espress.*

sib mi \flat re \flat sol \sharp

la \flat sol \flat do \sharp

„Tritonus - Brücke“

(C + Fis)

(C) (Fis)

Notenbeispiel 12

Problemen der erweiterten Tonalität, Chromatik und Neo-Modalität auseinander setzte. Bekannterweise manifestierte sich die wachsende Tendenz zur Überwindung des Dur-Moll-Systems u. a. mit einer Zuwendung zu nicht-normativen Leitern bzw. Modi, denen unter anderem Großterz-, Kleinterz-Ketten, sowie Ganztonkomplexe und Ton-Halbton-Komplexe zugrunde lagen. Ursprünglich als Sondermittel betrachtet, gewannen sie im spätrömantischen Schaffen immer größere Bedeutung. Eine zentrale Rolle spielten diese Strukturen seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der Harmonik russischer Komponisten, vor allem der Vertreter des „Mächtigen Häufleins“, bis hin zu deren Etablierung im Spätwerk von Nikolaj Rimskij-Korsakov und in der „zweiten Periode“ bei Skrjabin, welche eine theoretische Begründung erforderlich machte. Einer der konsequentesten Versuche dieser Art war die um 1908 entstandene Theorie des „modalen Rhythmus“ („teorija ladovogo ritma“) von Boleslav Javorskij, der den Tritonus als Grundelement eines „symmetrischen Systems“ betrachtete. Javorskij klassifizierte und erklärte verschiedene Modi bzw. Leitern nicht-normativer Art, u. a. den „verminderten“, den „übermäßigen“ und den „Kettenmodus“.⁴⁷ Diese Modi bzw. Leitern, welche die späteren Theoretiker auch als „künstlerische“ bezeichneten, gingen erstaunlicherweise der Konzeption Olivier Messiaens voraus. Gerade diese Praxis ermöglichte uns, im „Neuen System“ Roslavec' eine bestimmte Etappe zwischen den modalen Experimenten von russischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Anfang des 20. Jahrhunderts und Messiaen zu sehen.

Der Hang zum Experiment und zugleich zur Stabilisierung erfasst nicht nur Roslavec' Harmonik: Der Komponist gelangte zu neuen Rhythmusformen, zu neuen tektonischen Strukturen und zu neuer Polyphonie; mit Stolz wiederholt er in den 20er-Jahren: „Ich schreibe einen neuen Kontrapunkt; ich schreibe in polyphonem Stil.“⁴⁸ Schließlich proklamierte er sein „Neues System“ als „neues Prinzip der Musikpädagogik“. Besonders wichtig für seine Werke aus den Jahren 1913 bis 1919 sind seine Entdeckungen im Bereich der Rhythmik, der musikalischen Zeit und des Gattungssystems.

9. Der „neue Stil“ Roslavec' und der Konstruktivismus der 20er-Jahre

Roslavec' Schaffen der 20er-Jahre wird von ganz besonderen, neuen Zügen gekennzeichnet, welche eine Wende zur stilistischen Schlichtheit manifestieren. Besonders interessant unter den theoretischen Äußerungen Roslavec' in jenen Jahren ist sein Aufsatz „Sovetskaja muzyka“ („Sowjetische Musik“), in dem der Komponist Bilanz zieht, über die Wege der zeitgenössischen Musik nachdenkt und stilistische Veränderungen bewertet. Roslavec unterstreicht in der modernen Musik das, was seinem eigenen Streben entspricht: Am wichtigsten für ihn sind „Monumentalität“ und die dem entsprechende „Wendung zu großen Formen“ sowie die entschiedene „Vereinfachung des Stils“.⁴⁹ Hiermit hob Roslavec auch die Forderungen der modernen Kunst hervor, die den

⁴⁷ S. B. Javorskij, *Stroenie muzykal'noj reči. Materialy i zametki* (Struktur der musikalische Rede. Materialien und Notizen), Moskau 1908. Über Javorskijs Theorie vgl. Wehrmeyer (wie Anm. 2), S. 95–138.

⁴⁸ Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii*, S. 24.

⁴⁹ Roslavec, „Sovetskaja muzyka“ („Die sowjetische Musik“), in: *Rabis*, Nr. 43 (85) vom 8. September 1927, S. 7.

Ansichten des LEF und des Konstruktivismus entsprachen. Symptomatisch ist, dass der Komponist in seinem anderen Aufsatz aus jenen Jahren auch das Schaffen Schönbergs in mancher Hinsicht aus dem Geist des Konstruktivismus versteht. So konstatiert er einen Widerspruch zwischen dem „Impressionisten Giraud“ und „Revolutionär Schönberg“: „Statt einer Vereinigung ergab sich ein Konflikt, ein Zusammenstoß zweier unähnlicher Individualitäten im Kampf um die Gestalt des Kunstwerks.“⁵⁰ In diesem Konflikt siegte Schönberg Roslavec zufolge, allerdings um den Preis der Entstellung:

„Die Gestalt des Pierrot, so wie sie uns in der Musik Schönbergs vorgestellt wird, ist nicht mehr ein Pierrot ‚lunaire‘, ein phantastischer Pierrot mit seinem zärtlichen Seufzen, in dem ein Spiel mit den feinsten Harmonien Debussys erscheint, sondern ein ‚Stahlbeton‘-Pierrot, ein Kind der modernen industriellen Stadtgiganten, ein der Menschheit noch unbekannter neuer Pierrot, in dessen Seufzen man den Knall des Metalls, das Rasseln des Propellers und das Gebrüll der Autohupen hört. Dieser Pierrot bei Schönberg ist zwar auch mit Lichteffekten ausgestaltet, aber die Quelle der Lichtenergie ist hier keineswegs mehr der Mond, sondern ein mächtiger elektrischer Projektor.“⁵¹

Im Geiste des Konstruktivismus führt Roslavec seine Polemik mit der „Anarchie“ des Impressionismus und des Expressionismus zum logischen Ende: Die Hauptgabe moderner Künstler sieht er im bewussten Entwerfen neuer Formen, im „frischen Tonfall“, welcher objektiv und rationell sein soll. Weder Stimmungen noch Erlebnisse, noch Eindrücke sind für ihn entscheidend, sondern die Meisterschaft einer festen Hand, eines scharfen Auges und eines präzisen Gehörs.⁵²

10. Die Weiterentwicklung des „Neuen Systems“:

a. Richtung Chromatik

Eine der Hauptrichtungen in der Weiterentwicklung des „Neuen Systems der Tonorganisation“ blieb die Erforschung formbildender und expressiver Möglichkeiten der Chromatik. Nicht selten bildet Roslavec seine Synthetakkorde bzw. Tonleitern als Komplexe, die eine deutliche Neigung zur Zwölftönigkeit zeigen: Zwar bleibt wie früher derer Tonanzahl individuell, jedoch zieht der Komponist Strukturen vor, die aus mehr als sechs Tönen (meistens zwischen 9 und 11) bestehen. Wie früher wird die Tonanzahl des Synthetakkords innerhalb der Komposition variiert, aber immer häufiger wählt Roslavec eher vollständige als reduzierte Formen des Synthetakkords. So wird das Horizontale und das Vertikale im Vokalzyklus *Plamennyj krug* (*Flammenkreis*, 1920) nach Gedichten von Fëdor Sologub durch den neuntönigen Synthetakkord *h-c-d-dis-eis-fis-g-gis-a* reguliert, der auch in reduzierten Formen erscheint, wie z. B. im Gedicht „Razbudil menja rano tvoj golos, o Brama“ („Deine Stimme, o Brahma, hat mich früh geweckt“), an dessen Anfang er simultan in zwei Formen erklingt: vollständig in der Melodie der Stimme und reduziert, *h-c-dis-g* in den Harmonien des Klaviers.

⁵⁰ Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šënberga“, in: *K novym beregam* 3 (1923), S. 32, dt. Übs. von: Lobanova, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 26.

⁵¹ Ebd., S. 26.

⁵² Roslavec, „Sovetskaja muzyka“, S. 7.

Plamennyi Krug

Raz-bu-dil me-nja za-no-tvoj go-los, o Bra-ma

pp

Notenbeispiel 13

Roslavec bleibt auch der Idee eines organischen harmonischen Wachstums bis zum zwölftönigen Komplex treu. Sehr konsequent wird sie in einem seiner besten Werke, dem *1. Violinkonzert* (1925) verwendet. Der riesige Zyklus ist einer Verwandlungskette ähnlich, einer Variationenreihe über das angegebene Thema. Die den Werk zugrunde liegende Tonleiter, welche der Komponist in seinen Skizzen notiert hatte, wird von Anfang an als organisches Wachstum gezeigt (siehe Notenbeispiel 14, Seite 424). Eine der deutlichsten Phasen dieser Entwicklung findet sich auch im Hauptthema des Finales.

b. Auf dem Wege zur „gemischten“ harmonischen Technik. Neoklassische Elemente des „Neuen Systems“: Dreiklänge als Grundelemente der Akkordik; Terzen als „Konstruktivintervalle“; das tonikale Verständnis chromatischer Tonkomplexe; Mannigfaltigkeit des Tonzentrums

Seit den 20er-Jahren wandte sich der Komponist systematisch zu solcher Akkordik, die deutliche traditionelle Elemente enthält: Nicht selten liegt im Grunde eines Synthetakkords ein Dur- oder Moll-Dreiklang; außerdem verwendet Roslavec häufig den übermäßigen Dreiklang, der als Ersatz der klassischen Tonika verstanden wird. Das „Neue System“ wird erweitert: Der Komponist kommt zur „gemischten“ harmonischen Technik (die er als „synthetische“ bezeichnet), welche chromatische Elemente mit tonalen verbindet. Das „synthetische“ Wesen seines Systems ermöglicht es Roslavec nicht nur, in seine Technik übermäßige, verminderte, Dur- und Moll-Dreiklänge einzubeziehen, sondern auch dieses oder jenes Tonhöhenzentrum in mehreren Varianten zu präsentieren. Besonders klar äußert sich dieser Prozess in seiner Instrumentalmusik.

Eine Wende zu Neoklassischem macht sich bereits in der *Zweiten Violinsonate* (1917) bemerkbar: Dem gewählten Synthetakkord liegt ein übermäßiger Dreiklang zugrunde;

I. Violinkonzert

Allegretto giocoso

1 2 3 4 5 6

pp stacc.

9 10 11

Notenbeispiel 14

die beharrliche Wiederholung des Anfangsklanges verleiht ihm die Stabilität eines tonikaartigen Zentrums:

2. Violinsonate

f

5 5 5

Notenbeispiel 15

In der 1. Sonate für Violoncello und Klavier verschmilzt die Synthetakkordtechnik mit einer quasi-tonalen Organisation. Das impulsive kräftige Hauptthema der Sonatenform exponiert das auffallendste Konstruktivintervall des Synthetakkords, einen Tritonus,

und das quasi-tonale Zentrum *e* (s. Notenbeispiel 7). Eine spannende Entwicklung löst sich vollständig im *e*-Moll-Dreiklang am Schluss, dem eine langdauernde Vorbereitung auf der „Dominante“ *h* vorangeht. Dem rein tonalen *e*-Moll kontrastiert eine chromatische, auf dem übermäßigen Dreiklang basierende Variante des Zentrums *e*.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich in der 4. Sonate für Violine und Klavier (1920) verfolgen: Außer vieltönigen dissonanten Komplexen findet sich eine Neigung zu Terzstrukturen (in der Coda) einerseits, andererseits zum übermäßigen Dreiklang und Tritonus (im Hauptthema).

In der 1. Sonate für Viola und Klavier (1926) fungiert die „gemischte“ harmonische Technik als formbildendes Moment, als Mittel des Hauptkontrasts: Das chromatische Seitenthema steht innerhalb der Sonatenform neben einem Hauptthema, das auf der ständigen Wiederholung des Septakkords *c-es-g-b* basiert und schließlich quasi in *c*-Moll wahrgenommen wird.

I. Violasonate

Notenbeispiel 16

Nicht weniger wichtig ist das neoklassische Verständnis chromatischer Synthetakkorde als tonikale Zentren. Roslavec verstärkt die harmonische Zentralisierung seiner Werke, indem er sich nicht auf quasi-tonale Reprisen bzw. Codas beschränkt, sondern chromatische Komplexe der Synthetakkorde mehrmals in der Nulltransposition innerhalb einer Komposition wiederholt (s. z. B.: „Razbudil menja rano tvoj golos, o Brama“).

c. Neoklassische Prinzipien im Aufbau des harmonischen Plans des Ganzen: Auswahl der Transpositionen von Synthetakkorden; quasi-tonale Zentren

In den 20er-Jahren geht ein Hang zur neoklassischen Akkordik in den Werken Roslavec' einher mit dem neoklassischen Verständnis der Form als Ganzes. Da der harmonische Plan jedes Werks durch die Struktur eines konkreten Synthetakkords bestimmt ist, zeigen sich logischerweise neoklassische Tendenzen in der Form als Ganzem desto deutlicher, je stärker das „Neoklassische“ innerhalb eines Synthetakkords ausgeprägt wird. Vor allem wird damit jene Auswahl der Transpositionen von Synthetakkorden direkt betroffen, die dem klassischen tonalen Plan immer ähnlicher wird.

So ist in der Tonleiter des *1. Violinkonzerts* eine deutliche Gravitation zum Zentrum *c* hin zu beobachten, das die traditionelle Tonika ersetzt (s. Notenbeispiel 14). Auf das *c* sind der 1. Satz und das Finale bezogen; am Ende des 2. Satzes bildet *c* im Bass ein Fundament. Das andere, „konkurrierende“ Zentrum *des*, das sich am Ende des Finales bestätigt, zeigt sich auch bereits beim ersten Erscheinen des Synthetakkords (s. Notenbeispiel 14). In der *1. Sonate für Viola und Klavier* schlägt sich das quasi-tonale Grundelement des Werks, der Septakkord *c-es-g-b*, im harmonischen Plan des Ganzen nieder: Das Zentrum *c* kehrt am Ende zurück. In der Reprise transponiert Roslavec das Seitenthema eine große Sekunde abwärts, was der kleinen Septime *c-b* innerhalb der Grundstruktur des Synthetakkords in ihrer Umkehrung entspricht.

Noch deutlicher zeigen sich neoklassische Ideen in der Form, wenn der harmonische Plan des Werks auf den durch Quinten verbundenen Zentren basiert. So spielt das Seitenthema in der Exposition der *1. Sonate für Violoncello und Klavier* auf das Zentrum *h* an; in der Reprise wird es nach *e* transponiert, was völlig mit klassischen Vorstellungen übereinstimmt. In *Razdum'e (Meditation, 1921)* für Violoncello und Klavier baut Roslavec die Komposition nach klassischen Normen auf (s. unten). Es besteht allerdings eine gewisse Gefahr des Akademismus, wenn der neoklassische Aufbau des harmonischen Plans mit der individuellen, einzigartigen Struktur des Synthetakkords in Konflikt gerät. Dazu kommt es ansatzweise im *3. Streichquartett*, in dem Roslavec allzu pedantisch die traditionellen Normen der Sonatenform aufrechterhält: Vor allem widerspricht die traditionell klassische Transposition des Seitenthemas auf die Quinte der Akkordik des Werks, die auf anderen Intervallverhältnissen beruht.

d. Der „neue Kontrapunkt“ und die neue Klanglogik

Zu einer unerschöpflichen Quelle verschiedener Verfahren wurde der „neue Kontrapunkt“ Roslavec', besonders wenn es sich um die kompositionelle Entwicklung und den Aufbau der Form als Ganzes handelt. Roslavec lotet erfinderisch und sorgsam polyphone Möglichkeiten des gewählten thematischen Materials aus, seien es collage-, mosaikartige Kombinationen verschiedener Mikroelemente oder polyphone Arbeit mit längeren Themen. Der Kontrapunkt und die Imitationspolyphonie werden zu Hauptmitteln seiner kompositorischen Arbeit; damit erfüllt Roslavec den Wunsch nach einer Hinwendung zu polyphonen Formen, der schon Taneev vorschwebte. So bildet der Komponist eine intensive Entwicklung in der Durchführung seiner *1. Sonate für Viola und Klavier*

aus Transformationen der Themen und doppeltem Kontrapunkt. Eine entscheidende Rolle spielt die Imitationspolyphonie und der doppelte Kontrapunkt im Finale des 1. Violinkonzerts. Als logisches Resultat des 4. Klaviertrios erscheint die Schlussfuge über das erste Leitthema des Zyklus.

Der „neue Kontrapunkt“ bestimmt die ganze Konzeption des Stücks *Razdum'e*. Im Zentrum der Form, der ein A-B-A-Modell zugrunde liegt, steht eine Fuge, derer Thema vier Transpositionen des Synthetakkords in der Horizontale ausbreitet:

Razdum'e

The image shows a musical score for a piece titled "Razdum'e". The top staff is a bass line in 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics like 'f' and 'es'. Below the bass line are four treble staves, each showing a different transposition of a synthetic chord. The chords are labeled with letters in circles: 'f', 'c', 'es', and 'des'.

Notenbeispiel 17

In der Exposition erklingt das Thema dreimal – von *f*, *c* und *f* aus. Nach einem kurzen Intermedium folgt die Entwicklungsphase: Das Thema wird von *b*, *h*, *g*, *es* aus gebracht und löst sich in freier Verarbeitung einzelner Motive auf. Eine Spannungssteigerung führt zu einer kurzen Reprise: Das Thema erscheint in Engführung von *f* und *c* aus, womit das „tonale Zentrum“ der Exposition wiederhergestellt wird. Zum letzten Mal erscheint das Thema auf *d*; der unmittelbar folgende Schluss der Fuge bildet einen Übergang zur Reprise von A in der A-B-A-Form. Das letzte Erscheinen des Fugenthemas auf *d* nimmt das zweite Zentrum des Werks voraus, das am Ende bestätigt wird. Dieses *d* wird schon am Anfang der Komposition fein suggeriert: Dem ursprünglichen Klangkomplex liegt ein übermäßiger, den Ton *d* enthaltender Dreiklang zugrunde. Charakteristisch ist auch, dass die Festlegung des Zentrums *d* am Schluss eine Synthese zwischen dem übermäßigen und dem *Dur*-Dreiklang darstellt.

Nachdem Roslavec das zunächst in der Harmonik gefundene Einheitsprinzip für eine „neue Rhythmik“, dann zu einem „neuen Kontrapunkt“ und zu neuen Formen erweitert hatte, entdeckte er die größeren Gattungen und Grundlagen der traditionellen Kompositionslehre wieder. Gleichzeitig kehrten in seine Musik traditionelle Genres wie Symphonie und Konzert zurück. Die Totalität des Synthetakkordprinzips scheint mit der

erweiterten Form in verschiedenen Schaffensperioden Roslavec' in Einklang zu stehen: von meistens kleinen Formen während der Bildung des Systems bis zu größeren nach seiner Ausprägung. Roslavec' Hang zur Monumentalisierung ging einher mit der Tendenz zu einer schlichteren harmonischen Sprache, einer helleren Klangpalette und einem transparenteren Gewebe.

Seinen Aufsatz über Schönberg schloss Roslavec mit den bemerkenswerten Worten:

„Der ‚Stahlbeton‘-Pierrot besiegte den Pierrot ‚lunaire‘, brachte ihn aber nicht ums Leben, und jetzt wird diese bleiche, gespenstische Gestalt ewig durch die Seiten des Schönbergschen Werks schweben und an die in seiner Tiefe verborgene, unaufgelöst bleibende Dissonanz erinnern. Beruht denn nicht auf solch tragischer Spaltung der künstlerischen Gestalt alles, was wesentlich und historisch wertvoll an Kunstdenkmälern ist, die an der Wende zweier Epochen entstehen, wo das nach Hervorbringung neuer Formen strebende neue künstlerische Bewusstsein, unfähig in sich den atavistischen Zauber der Vergangenheit zu überwinden, gehorsam nach Formen der Selbstverwirklichung in den Idealen der in die Ewigkeit eingehenden Epoche sucht?“⁵³

Dass Roslavec diesen inneren Widerspruch in Schönbergs Poetik gefunden hatte, ermöglichte ihm, nicht nur den Konflikt zwischen modernem Industrierhythmus und altem Impressionismus, sondern auch das zwiespältige Wesen seiner Epoche generell zu formulieren: die Auseinandersetzung des Alten mit dem Neuen, die ihn sein Leben lang begleitete. Roslavec' gesamtes System, das die Spuren der Klassik verborgen bewahrt, zeugt von der angespannten Situation eines kulturhistorischen Wendepunkts, in der man mit zwiespältigen Schemata konstruiert und unvereinbar scheinende Elemente von Neuem und Altem vereinigt.

⁵³ Roslavec, „Lunnyj P'ero' Arnol'da Šënberga“, S. 33, deutsch von Lobanova, in: *Dissonanz* 61 (1999), S. 26 f.