

Tonalitätskonstruktion in den Klaviersonaten von Nikolaj Andreevič Roslavec

von Christoph Hust, Mainz

Nach Jahrzehnten des Vergessens sind die Werke von Nikolaj Andreevič Roslavec in der wissenschaftlichen, zumal musiktheoretischen Diskussion wieder präsent. Dabei konzentriert sich das Interesse auf sein „neues System der Tonorganisation“¹ im Kontext künstlerischer und literarischer Experimente des russischen Futurismus. Detlef Gojowy erkannte 1969 Reihenstrukturen und dodekaphone Prinzipien in den *Dva sočinenija* für Klavier aus dem Jahre 1915 und bezeichnete Roslavec auf Grund dieser Befunde als „frühe[n] Zwölftonkomponist[en]“.² Liest man ein Verzeichnis seiner Werke,³ zeigt sich indes, dass neben einem umfänglichen Korpus kurzer Kompositionen eine zweite, gleichermaßen umfangreiche Gruppe von Quartetten und Sonaten steht. Diese teils erst seit wenigen Jahren zugänglichen und neu⁴ oder erstmals⁵ verlegten Werke können das Roslavec-Bild in einigen Punkten vertiefen. Aufgabe der folgenden Darstellung ist die Untersuchung der Klaviersonaten⁶ und einer Sonatine⁷ des Komponisten vorweg unter Gesichtspunkten von Ton(satz)system, Tonalitätskonstruktion und Harmonik.

Zur Rezeptionsgeschichte mögen wenige Hinweise genügen. Schon kurz nach seiner Ausschaltung aus dem Musikleben um 1930 wurde der einstige Kulturfunktionär Roslavec in der Sowjetunion vergessen.⁸ Seine Kompositionen blieben nur in Archiven und Bibliotheken greifbar und waren selbst angehenden Komponisten beinahe unbe-

¹ Vgl. zum „neuen System“ die entsprechenden Passagen in Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, und Simon Thomas Miller, *Music and Art and the Crisis in Early Modernism. An Introduction to Some Non-Serial Dodecaphonic Techniques*, Diss. University of Essex 1988. Speziell zur Musiktheorie von Roslavec: Marina Lobanova, „L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale“, in: *Musica/Realtà* 4 (1983), S. 41–65. Siehe auch: George Perle, *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley, Los Angeles ⁶1991, S. 43 f.

² Gojowy, „Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist“, in: *Mf* 22 (1969), S. 22–38. Gojowy weist jedoch darauf hin, „daß diese Versuche [...] in einem eigentlich konservativen Stilmilieu stattfinden“ (ebda., S. 32).

³ Momentan auf dem neuesten Stand ist das Werkverzeichnis in der grundlegenden Roslavec-Monographie von Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt 1997, S. 257–264.

⁴ Manche Kompositionen Roslavec' wurden durch den 1927 bis 1933 bestehenden Kooperationsvertrag zwischen Muzsektor und UE auch im Westen verbreitet. Allerdings wurde in eben diesem Zeitraum in der Sowjetunion Roslavec' Ausschaltung aus dem offiziellen Musikleben betrieben, so dass die in diesen Jahren vollendeten Sonaten und Quartette nicht im Staatsverlag erscheinen und nicht in den Westen gelangen konnten.

⁵ Seit dem Ende der 1980er-Jahre werden die vollendeten bzw. rekonstruierbaren Kompositionen Roslavec' in Parallelausgaben der Verlage Muzyka (Moskau) und Schott (Mainz) vorgelegt.

⁶ Einige Aspekte zu „neuen Rhythmusformen“, nach Roslavec ein Baustein des ‚neuen Systems der Tonorganisation‘, stellte Lobanova am Beispiel der Klaviersonaten zusammen (*Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 168 f., 226). Es wird ersichtlich, wie weit Roslavec zwar von der Rhythmik seiner ideologischen Antipoden wie Belyj und Šechter entfernt ist, rhythmisch-metrische Grundlagen aber nicht (wie Sergej Protopopov in der zweiten oder Dmitrij Melkich in der dritten Klaviersonate) weitgehend außer Kraft setzt.

⁷ Insgesamt sind hier im Einklang mit der Gattungstradition musikalisch und technisch einfache Verhältnisse gegeben, die eine didaktische Intention des Werks nahe legen. Im Vergleich mit zeitgenössischen Sonatinen erweist sich stilistisch eine Mittelstellung etwa zwischen den sehr einfachen Modellen Kabalevskijs und der weitaus komplizierteren dritten Sonatine für Klavier Lur'es.

⁸ Edison Denisov vermutete in einem Schreiben an den Verfasser vom 12. November 1996 sogar, schon Šostakovič sei nicht mehr mit der Musik von Roslavec vertraut gewesen. In Anbetracht der gemeinsamen Uraufführung von Šostakovičs zweiter Sinfonie und Roslavec' Kantate *Oktjabr* ist dies indes unwahrscheinlich (vgl. Eugen [Evgenij] Braudos Konzertbericht in: *Mk* 7 [1928], S. 553). Dass (wie Denisov weiter schreibt) Šostakovič die Musik von Roslavec nicht zugesagt hätte bzw. hat, ist in Anbetracht seiner stilistischen Orientierung nachvollziehbar.

kannt, wie überhaupt die Musik der sowjetischen Avantgarde der 1920er-Jahre weitgehend einflusslos verhalte.⁹ Auch in Deutschland kann keine Rezeptionstradition der Sonaten von Roslavec konstatiert werden; eine kurze, reservierte Besprechung seiner fünften Klaviersonate bei Robert Teichmüller und Kurt Herrmann steht 1927 allein.¹⁰ 1941 wurde Roslavec von Walter Georgii – nun im Zuge nationalsozialistischer Musikideologie und eines zum Schreckgespenst erhobenen Musikbolschewismus-Begriffs¹¹ – als „Spintisierer“ abqualifiziert, der „besonders in den ominösen zwanziger Jahren eine blutlose, ausgemergelte Musik“ geschrieben habe.¹²

I. Quellen und Gattungstradition

Roslavec' sechs Klaviersonaten und eine Klaviersonatine sind im Kontext einer außerordentlichen Wertschätzung dieser Gattungen im Russland bzw. in der Sowjetunion der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zu sehen, einer Wertschätzung, die sich schon quantitativ ausdrückt: Im Entstehungszeitraum der Stücke (1914 bis 1928) konnten Drucke weiterer 84 Klaviersonaten und 10 Sonatinen russisch-sowjetischer Komponisten nachgewiesen werden.¹³ Von den Werken Roslavec'¹⁴ sind die dritte (1916/23) und vierte (1923) Sonate verschollen, die unvollendete sechste Sonate (1928) ist nicht mehr adäquat rekonstruierbar.¹⁵ Wurden die Sonaten Nr. 1 (1914) und 2 (1916) erstmals 1990 im Druck vorgelegt,¹⁶ so war die fünfte (1923) bereits 1925/26 im Muzsektor erschienen.¹⁷ Skizzen zu einer Klaviersonatine¹⁸ sind nach stilistischen Gesichtspunkten in die späten 1920er-Jahre zu datieren.

⁹ Nach einer brieflichen Mitteilung von Sofija Gubaidulina und Viktor Suslin vom 31. Oktober 1996 an den Verfasser „fehlten [Roslavec' Werke] sowohl im Konzertleben als auch in Lehrprogrammen der Hochschulen der 40er bis Anfang der 80er Jahre.“ Erwähnungen seines Namens seien „immer von höchst unangenehmen Kommentaren begleitet“ gewesen. Die gedruckten Originalausgaben aus den 20er Jahren „konnte man in verschiedenen Notenbibliotheken finden, besonders im Moskauer Konservatorium. Sie wurden nicht unter Verschluss gehalten, aber auch nicht propagiert, so daß von ihrer Existenz nur die wenigsten Menschen wußten.“ Siehe auch die Transkription einer Podiumsdiskussion vom 1. November 1991 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, in: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas*, hrsg. von Roswitha Sperber, Heidelberg 1992, S. 91–102.

¹⁰ Robert Teichmüller und Kurt Herrmann, *Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater*, Leipzig 1927, S. 141.

¹¹ Hierzu: Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart 1994.

¹² Walter Georgii, *Klaviermusik. Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen*, Berlin 1941, S. 442.

¹³ Die enorme ssatztechnische Bandbreite dieser Werke lässt sich an den Namen ihrer Komponisten ablesen; als namhafte Vertreter der Gattung seien etwa Viktor Belyj, Samuil Fejnberg, Dmitrij Kabalevskij, Artur Lur'e, Nikolaj Metner, Nikolaj Mjaskovskij, Aleksandr Mosolov, Sergej Prokof'ev, Sergej Protopopov, Boris Šechter und Dmitrij Šostakovič genannt.

¹⁴ Angaben nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 261.

¹⁵ Eine Photokopie des nicht abgeschlossenen Manuskriptes des Komponisten lag dem Verfasser vor.

¹⁶ Nikolaj Roslawez, *1. Sonate für Klavier*, hrsg. von M. Lobanova, Mainz: Schott, 1990 [ED 7941]; *2. Sonate für Klavier*, rekonstr. von Eduard Babasjan, hrsg. von M. Lobanova, ebd. 1990 [ED 8391]. Nach einer Mitteilung von Frau Lobanova an den Verfasser vom 1. September 1996 beschränkt sich die Rekonstruktion auf Ergänzungen der Harmonik, die durch Roslavec' Angaben zu den Transpositionsstufen des Synthetakkordes bereits vorgegeben ist; die vorgelegte Fassung könne als authentisch bezeichnet werden.

¹⁷ Nikolaj Roslavec / Nikolas Roslavetz, *Šaja Sonata dlja fortepiano / 5-me Sonate pour piano*, Moskau: Muzsektor 1925 [5827]; Titelaufgabe 1926 mit gleicher Plattennummer. Neudruck: Nikolaj Roslawez, *5. Sonate für Klavier*, hrsg. von M. Lobanova, Mainz: Schott, 1990 [ED 8392].

¹⁸ Als Quelle wurde die Photokopie in D-MZsch benutzt (Herrn Claus-Dieter Ludwig vom Lektorat des Verlages herzlichen Dank für seine Unterstützung).

Eine Gemeinsamkeit aller überlieferten Klaviersonaten¹⁹ von Roslavec ist die einsätzig angelegte Anlage, die sich in der Tradition der russischen Klaviersonate auf das Vorbild der Werke Aleksandr Skrjabin zurückführen lässt. Die Entwicklung eines neuen Typs der Klaviersonate²⁰ führte Skrjabin ab seiner fünften Sonate op. 53 zur Einsätzigkeit bei weitgehender Bewahrung des formalen Grundrisses der Sonatensatzform. Diesem für Russland stilbegründenden Modell stand eine zweite Ausprägung entgegen, die weiterhin in der Tradition der russischen Klaviersonate des 19. Jahrhunderts²¹ den tradierten Regelfall drei- oder viersätzig angelegten Aufbaus mit einem Kopfsatz in Sonatensatzform nutzte (so z. B. die Sonaten opp. 74 und 75 von Aleksandr Glazunov oder die erste Klaviersonate *fis*-Moll von Igor Stravinskij). Im Gegensatz zu Skrjabin, der sich mit der einsätzig angelegten Form demonstrativ von der Tradition absetzte, sollte mit diesen Werken die Entwicklungslinie der Klaviersonate des 19. Jahrhunderts kontinuierlich fortgeschrieben werden. Nach Skrjabin's Tod wurden beide Konzeptionen weitergeführt, wobei meist die mehrsätzig angelegte Sonate einem eher konservativen Stilideal, die einsätzig angelegte, die z. T. die Sonatensatzform zu Gunsten freier Lösungen aufgab, ‚progressiveren‘ Kräften zugeordnet blieb.²² Insofern ist die Einsätzigkeit der Sonaten von Roslavec bereits das Anzeichen einer ersten Entscheidung zwischen konkurrierenden Modellen.²³

II. Formale Anlage und Themenbildung

Im großformalen Bau orientierte Roslavec sich am tradierten Schema aus Exposition, Durchführung, Reprise und Coda.²⁴ Exposition und Reprise sind in zwei oder drei Themenbereiche aufgeteilt, wobei der Beginn neuer formaler Abschnitte durch Änderungen von Dynamik, Taktart, Tempo oder Satzdicke signalisiert wird. – Ein markantes Beispiel für Bau und Struktur der Themen ist das erste Thema der ersten Sonate. Im

¹⁹ Entsprechend auch die Violoncello- und Violasonaten, die Violinsonaten (mit Ausnahme der sechsten) und die Streichquartette. Die Sonatine für Klavier sollte dagegen mehrere Sätze umfassen.

²⁰ Stellvertretend für viele Untersuchungen zu Skrjabin's Sonaten seien zwei Gesamtdarstellungen genannt: Dietrich Mast, *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin*, München 1981, und Hanns Steeger, *Der Weg der Klaviersonate bei Alexander Skrjabin*, München 1979. In jüngerer Zeit erschienen zwei Spezialstudien zu harmonischen und formalen Problemen in Skrjabin's sechster Sonate: Roland Willmann, „Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62“, in: *Mf* 48 (1995), S. 153–166, und Cheong Wai-Ling, „Scriabin's Octatonic Sonata“, in: *JRMA* 121 (1996), S. 206–228. Zur Harmonik Skrjabin's, auch bezüglich seiner neunten Klaviersonate: Andreas Gürsching, „Zum Umgang mit der Tonalität bei Alexander Skrjabin“, in: *Mth* 14 (1999), S. 65–77.

²¹ Vgl. z. B. die Klaviersonaten opp. 37 und 80 von Petr Čajkovskij.

²² Natürlich können Gegenbeispiele gefunden werden: Mehrsätzig sind z. B. die Sonaten Nr. 2 und 4 opp. 4 und 12 von Aleksandr Mosolov, einsätzig die Sonaten von Boris Šechter und mehrere Werke von Nikolaj Metner (letztere vielleicht wegen einer Affinität zum Charakterstück – vgl. Titel wie *Sonata reminiscenza* [op. 38/1] oder *Sonata tragica* [op. 39/5]; beide Werke erschienen in Zyklen von Charakterstücken [Vergessene Weisen]).

²³ Vgl. hierzu auch T. 22 ff. der ersten Sonate von Roslavec mit Skrjabin's fünfter Sonate, T. 289 ff. Evtl. ist diese motivische Verwandtschaft nicht nur Zufall, so dass Roslavec sich auf diese Weise der ‚Tradition‘ des skrjabinschen Sonatentypus ‚vergewissern‘ wollte. – Allerdings übernahm Roslavec die einsätzig angelegte Anlage der Klaviersonate, ohne die mystisch-philosophischen Anschauungen Skrjabin's zu teilen, der der Musik eine transmusikalisch-metaphysische Bedeutungsebene beimaß. Hierzu vgl. Susanna Garcia, „Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas“, in: *19th Century Music* 23 (2000), S. 273–300. Roslavec, so er der Autor war, beharrte in einem unter dem Pseudonym ‚Dialektik‘ veröffentlichten Aufsatz darauf, „daß der Inhalt eines Musikwerkes nur seine Musik ist“ (zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 405 f.; allerdings ist die Autorschaft Roslavec' für diesen Artikel nicht unumstritten – auch andere ASM-Komponisten wären als Urheber zu bedenken).

²⁴ Bezüglich der formalen Einteilung und der tonalen Grundorientierung der ersten und zweiten Klaviersonate von Roslavec kommt Jurij Cholopov zu prinzipiell ähnlichen, in Details leicht abweichenden Ergebnissen: Jurij Cholopov, „O muzyke Roslavca“ (Vorwort zur Ausgabe der Klaviersonaten Nr. 1 und 2), Moskau 1990.

folgenden Notenbeispiel ist aus dem teils überaus komplizierten Klaviersatz eine motivisch-thematische Hauptstimme isoliert:

Notensbeispiel 1: 1. Klaviersonate, T. 1–12

Ein zweitöniges Motiv²⁵ *a* wird wiederholt, sequenziert, rhythmisch variiert und zum Dreitonmotiv *a'* expandiert; *a'* wird wiederum in Rhythmus und Oktavlage modifiziert. Die so entstandene Phrase wird nun als Ganzes sequenziert. Es ergeben sich motivische Konglomerate, die hier als ‚Themen‘ bezeichnet werden sollen, wenn auch die Konstellationen in der Konsequenz, mit der größere Strukturen variativ aus kleinsten Elementen entwickelt sind, wenig mit klassischer Themenkonstruktion gemein haben.

Umso mehr überrascht die entstandene Phrasenstruktur: Das ‚Thema‘ besteht aus 4+4 Takten, die sich jeweils aus 2+2 Takten zusammensetzen (intern aus je 1+1, selbst diese eintaktigen Phrasen lassen sich abermals halbtaktig unterteilen). Nach jedem Zweitakter wechselt der Tonvorrat der das motivische Geschehen tragenden Stimme, ausnahmslos Segmente oktavtonischer Skalen: T. 1–2: *e-f-g-as*, T. 3–4: *a-b-c-des-es*, T. 5–6: *f-ges-gis-a*, T. 7–8: *ais-h-cis-d-e*.²⁶ Der planmäßige Materialwechsel unterstreicht den regelmäßigen Aufbau aus zweitaktigen Einheiten. Zudem wechselt auf einer nochmals elementarerer Ebene der Fundamentton des Synthetakkords der Struk-

²⁵ Ein ähnliches Motiv liegt dem ersten Themenbereich der zweiten Klaviersonate zu Grunde (vgl. dort T. 6 ff.).

²⁶ Die alternierende Achtstufigkeit (Struktur: XX0XX0XX0XX0 [zur Schreibweise vgl. die folgende Anmerkung]; später von Olivier Messiaen als ‚zweiter Modus‘ klassifiziert) war zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei vielen Versuchen einer Neuordnung des harmonischen Materials zentral bedeutsam. In der russisch-sowjetischen Musik wurde sie z. B. in Skrjabin's sechster Sonate (vgl. Willmann und Wai-Ling) oder in Sergej Protopopov's zweiter Sonate (vgl. Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 164) eingesetzt; weiterhin ist sie insbesondere bei Claude Debussy und in vertikalisierter Form (nach Ernő Lendvai als fiktiver ‚a-Akkord‘) bei Béla Bartók zu finden. Neuerdings zeigte Allen Forte, *The Atonal Music of Anton Webern*, New Haven 1998, oktavtonische Kompositionsprinzipien in der Musik Anton Webern's auf.

tur XX00XXX0X0X0²⁷ taktweise. Bezeichnet man die erste Transpositionsstufe im ersten Takt mit 1, so finden sich in den Takten 1–8 die Transpositionsstufen 1, 4, 9, 6, 2, 5, 10, 7 (die Reihe setzt sich mit 3 in T. 9–10 und 6 in T. 11–12 fort). Man erkennt das Bestreben, die Wiederkehr einer Transpositionsstufe, damit ja eines schon ‚abgenutzten‘ Tonvorrates, möglichst weit hinauszuzögern.

Die Anfangstakte der ersten Klaviersonate stehen symptomatisch für zwei Prinzipien, die in den Sonaten von Roslavec konkurrieren: Auf der einen Seite finden sich ‚moderne‘ Züge, hier insbesondere in der Organisation der Tonvorräte und der streng rationalen und konstruktiven Themenbildung. Diese Experimente spielen sich jedoch vor einem ‚klassischen‘, von der musikalischen Tradition bestimmten formalen Hintergrund ab.²⁸

III. Tonsatzsystem, Tonalität und Harmonik

Ein kardinaler Punkt der Sonatenkonzeption von Roslavec ist, wie die tonalen Relationen der Sonatensatzform auf das „neue System der Tonorganisation“ übertragen sind. Einer Untersuchung tonaler Zusammenhänge der Sonaten muss die Auseinandersetzung mit dem Aufbau der Synthetakkorde und ihrem Transpositionsverlauf vorausgehen.²⁹

Von Roslavec dokumentiert ist die Struktur der Synthetakkorde in der zweiten Sonate, in den Skizzen zur sechsten Sonate und zur Sonatine. Der zweiten Sonate ist der Synthetakkord zwei Mal als Skala³⁰ vorangestellt, es ergibt sich der Aufbau XXX0X0XX0XX0; in der sechsten Sonate erkennt man anhand der Skizzen die Struktur XXX0X0XXX0X0. Der Synthetakkord der ersten Sonate lässt sich durch Analyse des Materials als XX00XXX0X0X0 bestimmen. Versucht man, diesen Synthetakkord‘ nicht im Sinne einer vertikalisierten freien Auswahlskala nach Busoni,³¹ sondern ‚traditionell‘ und – unter Vorbehalt! –, ‚tonal‘ zu deuten, so fällt auf, dass, ab der zweiten chromatischen Stufe gelesen, eine lediglich an einer Stelle alterierte diatonische Dur-Skala zu Grunde liegt:

²⁷ Diese von Gojowy vorgeschlagene Schreibweise zeigt durch die Zeichen X und 0 das Vorkommen bzw. Fehlen der zwölf chromatischen Stufen in einem Tonvorrat an. Sie wurde hier ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit wegen der zumal im angelsächsischen Raum verbreiteten Notation von *pitch class sets* (rekurrierend auf Milton Babbitt) nach Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, vorgezogen. Der Tonvorrat XX00XXX0X0X0 entspricht auf der Transpositionsstufe *c* einem *pc set* A [0,1,4,5,6,8,10].

²⁸ Die beschriebene Themenkonstruktion hält die Mitte zwischen athematischen Techniken, wie sie z. B. in der zweiten Sonate Protopopovs zu sehen sind, und traditionell gebildeten Themen wie z. B. bei Metner oder auch bei den PROKOLL-Komponisten Dmitrij Kabalevskij (vgl. z. B. das erste Thema im Kopfsatz seiner ersten Klaviersonate) und Boris Šechter (vgl. das regelmäßig gebaute, diatonische und rhythmisch klar strukturierte, im Gestus marschähnliche erste Thema seiner zweiten Sonate, T. 8 ff.).

²⁹ Die harmonische Technik der fünften Sonate ist nicht von Roslavec dokumentiert und so frei angewandt, dass ein zu Grunde liegender Synthetakkord nicht ohne Spekulationen bestimmt werden kann. Dieses Werk soll in die folgenden Untersuchungen daher nicht einbezogen werden.

³⁰ Wenn die Synthetakkorde im Folgenden als Skalen interpretiert werden, so kann sich dies auf Äußerungen von Roslavec selbst stützen. Die harmonische Grundlage seines Liedes *Kuk* z. B. bezeichnet der Komponist als „eine Skala, eine Tonleiter, die aus 8 Tönen besteht“: zit. nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 156. Trotzdem besitzt der Synthetakkord bei Roslavec zweifellos auch eine akkordische („vertikale“) Bedeutung. In der zeitgenössischen Musiktheorie wird vielfach die Transformierbarkeit von Horizontale und Vertikale, von Melodie und Akkord betont.

³¹ Prägnant zusammengefasst in: Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (= Insel-Bücherei 202), Leipzig ²[1916], S. 37–42.

X00XXX0X0X0X (Synthetakkord von Roslavec, ab zweiter chromatischer Stufe)
 X0X0XX0X0X0X (Diatonik: Durtonleiter)

Die hier vorgebrachte These, der benutzte Tonvorrat (transponiert auf *c* das *pc set* A: [0,3,4,5,7,9,11]) sei durch permutative Veränderung zweier benachbarter chromatischer Stufen auf ein diatonisches Gerüst (als auf *c* basiertes *pcs* B: [0,2,4,5,7,9,11]) zu beziehen, wird von einer weiteren Beobachtung gestützt: Wären die Synthetakkorde tatsächlich frei gewählte, nicht skalenmäßig definierte und vor allem ‚atonale‘ Gebilde, dann könnte die Orthographie beliebig, also z. B. *eis* gleichwertig zu *f* sein. Es fällt jedoch auf, dass Roslavec es in der ersten Sonate einerseits vermeidet, in einem „harmonischen Feld“³² verschiedene Alterationsstufen eines Stammtones zu notieren, dass andererseits jeder Stammton der Diatonik in einer Alterationsstufe auftritt.³³ Eine tatsächlich ‚atonale‘, von notationstechnisch-orthographischen Zwängen freie Verwendung des Materials ist demnach nicht gegeben. – In der ersten Sonate steht der Synthetakkord in der oben dargestellten Lesart im ersten wie im letzten Takt auf *des*. Eine Zusammenstellung der Transpositionsstufen an wesentlichen formalen Zäsuren bringt folgendes Ergebnis:

Takt	1	45a	58	115	161a	170	218
Formabschnitt	Exposition		Durchführung	Reprise		Coda	Schluss
	1. Thema	2. Thema		1. Thema	2. Thema		
Transpositionsstufe	<i>des</i>	<i>as</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>des</i>	<i>des</i>	<i>des</i>

Man erkennt, dass – abgesehen vom gleichsam irregulären Beginn der Durchführung auf *c* – die harmonischen Gesetze der Sonatensatzform weiterhin wirken, allerdings übertragen auf eine neue Ebene, die Transpositionsstufen des Synthetakkords: Die Synthetakkorde von erstem und zweitem Thema stehen in der Exposition im Quintverhältnis *des-as*, in der Reprise in beiden Fällen auf der Transpositionsstufe *des*, der (im übertragenen Sinne) ‚Tonika‘ der Sonate, auf der auch die Coda beginnt und das Werk schließlich endet.³⁴ Innerhalb der harmonischen Felder schreitet die Akkordik in den Klaviersonaten jedoch funktional beziehungslos weiter. Anders ist dies in der Sonatine, die auch sonst im Vergleich zu den Sonaten wesentlich einfacher gebaut ist. Hier findet sich am Ende der Exposition (damit wohl auch am Ende der Reprise, das nicht mehr von Roslavec notiert ist) eine quasi-funktionale Wendung $\mathbb{D} \rightarrow D$ (die Sonatine ist tonal auf *E* zentriert):³⁵

³² Der Begriff bezeichnet im folgenden Text den Bereich, der aus einer einzigen Transpositionsstufe eines Synthetakkordes gebildet wird.

³³ Somit kann die kompliziert erscheinende Notationsweise Roslavec, in der das Notenbild durch Doppelvorzeichen überladen wirkt, auf das Bestreben zurückgeführt werden, die gewählte Kompositionstechnik nachvollziehbar zu gestalten. Vgl. auch die konsequente Trennung verschiedener motivisch-thematischer Schichten in jeweils eigenen Systemen, was in T. 112 ff. der ersten Sonate zu Akkoladen aus vier Systemen führt.

³⁴ Vgl. eine Äußerung von Roslavec: „[...] obwohl in all meinen Werken, bis auf den heutigen Tag, das Prinzip der klassischen Tonalität völlig fehlt – die ‚Tonalität‘ als Begriff der harmonischen Einheit existiert unverändert und erscheint in Gestalt der erwähnten ‚Synthetakkorde‘, die als solche die Grundklänge bilden [...]“ Zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 397.

³⁵ Insgesamt sind in der Sonatine harmonisch recht einfache Verhältnisse gegeben. Das „neue System der Tonorganisation“ steht hier in unmittelbarer Nachbarschaft zur klassischen Tonalität; wiederum ist die permutative Beziehung des Synthetakkordes (X0X0XX00XX0X) zu einer diatonischen Skala (abermals Dur als X0X0XX0X0X0X) offensichtlich.

Notenbeispiel 2: *Sonatine*, Schlusstakte der Exposition

Der Synthetakkord der zweiten Sonate hat die Struktur XXX0X0XX0XX0. Auf den ersten Blick ist zwar keine Ähnlichkeit mit diatonischen Skalenmustern erkennbar, auffallend ist jedoch der Bezug zur akustischen Tonleiter als Modus der *heptatonia secunda*³⁶, die auch das Material für Skrjabins ‚Prometheus-Akkord‘ bildet:

XXX0X0XX0XX0 (Synthetakkord der 2. Sonate)
 X0X0X0XX0XX0 (akustische Skala)

Wie im Synthetakkord der ersten Sonate im Vergleich zum diatonischen Gerüst ein Prozess der Permutation zweier Nachbarstufen wirkte, so lässt sich in diesem Falle ein Prinzip der Klangajoutierung als Resultat der Modifikation ‚Roslavec‘ am elementaren Skalenmodell benennen. – Die tonalen Relationen des Sonatensatzes sind in der zweiten Sonate schon freier auf das „neue System der Tonorganisation“ übertragen. Wiederum stehen Anfangs- und Schlusstakt des Werks sowie zweites Thema und Schlussgruppe der Reprise einheitlich auf der Transpositionsstufe *c*,³⁷ der Beginn der Durchführung jedoch auf *fis*.³⁸

In der nur fragmentarisch überlieferten sechsten Sonate können über den Transpositionsverlauf der Reprise keine Angaben gemacht werden. Interessant erscheint insbesondere die Struktur des Synthetakkordes (XXX0X0XXX0X0), dessen Ableitung aus Skalen im Umkreis eines heptatonischen Genus kaum sinnvoll ist. Doch zeigte Jurij Cholopov, dass solche „symmetrischen Leitern“ (zusammengesetzt aus zwei identischen Hälften: XXX0X0 + XXX0X0) in der russischen Musik eine Tradition haben, die bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Roslavec könnte durchaus auf solche Skalenbildungen rekurriert haben; als ‚Neuerung‘ sollte der Einsatz dieses Tonvorrates Ende der 1920er-Jahren jedenfalls nicht gelten.³⁹

So erkennt man als Intention des Komponisten, zwar neue satztechnische Prinzipien in seinen Werken aufzugreifen, individuell zu entwickeln und zu etablieren, sie jedoch zugleich eng mit der musikalischen Tradition zu verzahnen und jene dadurch zu

³⁶ Vgl. Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990, S. 146.

³⁷ Postuliert man *c* als tonales Zentrum der Sonate, so ließe sich erklären, warum Roslavec ihr die Synthetakkorde auf *f* und *g* voranstellt: Im Sinne einer – dann allerdings sehr traditionell gedeuteten – Gleichsetzung der Transpositionsstufe *c* mit der Tonika wären dies die Skalen resp. Akkorde auf ‚Subdominante‘ und ‚Dominante‘.

³⁸ *c-fis* könnte im Sinne des Achsensystems der Tonalität nach Lendvai als tonale Achse aufgefasst werden. Die Sonate beginnt mit einem *fis* als erstem Ton und endet mit einem *c* als Schlussston; *fis*-Moll spielt am Anfang harmonisch eine wichtige Rolle (vgl. z. B. den abwärts arpeggierten *fis*-Moll-Akkord auf den Schwerpunkten von T. 13–20). (Vgl. auch Sigfrid Karg-Elerts Beschreibung solcher Grundtonverhältnisse als ‚tritonantisch‘ [*Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik)*, Leipzig 1930, S. 201]).

³⁹ Cholopov belegt die Verwendung dieser Skalenstruktur in *Aus der Apokalypse* (1912) von Anatolij Ljadov [vgl. Cholopov, „Symmetrische Leitern in der russischen Musik“, in: *Mf* 28 [1975], S. 392], den Gojowy als „vorwiegend konservative[n] Komponisten der älteren Generation“ charakterisierte (*Neue sowjetische Musik*, S. 10).

erweitern und zu verkomplizieren,⁴⁰ nicht aber prinzipiell aufzugeben.⁴¹ Seine Absicherung eigenen Komponierens in der Vergangenheit, ohne auf moderne Weiterentwicklungen zu verzichten, erinnert weniger an den russischen Futurismus als vielmehr an die – vorwiegend literarisch wirkende – Gruppierung der Akmeisten. Eine vergleichbare Rückwendung zur Tradition zeigte Justin Doherty in seiner grundlegenden Untersuchung des Akmeismus in der russischen Literatur auf: „Acmeism does not represent a dialectical movement beyond Symbolism, [...] rather, it could be seen as an anti-evolutionary movement backwards. [...] Acmeism in this sense is then a reaction to the preoccupation with ‚innovation‘ which characterizes both Symbolism and Futurism, its objective being to preserve the cultural heritage which other forms of Modernism appear to threaten.“⁴²

IV. Schlussbemerkungen

In den Klaviersonaten und der Sonatine von Roslavec manifestiert sich eine ausgeprägte ästhetische und stilistische Präferenz: Der Komponist beteiligte sich nicht an der radikalen künstlerischen Erneuerung des Futurismus, der traditionelle Grundlagen weithin außer Kraft setzen wollte,⁴³ doch andererseits sind seine Werke weder weitgehend traditionell gehalten (wie z. B. die Klaviersonaten Nikolaj Metners) noch ‚revolu-

⁴⁰ In allen Fällen führen die Veränderungen zwischen ‚klassischen‘ Skalen und den Synthetakkorden zu einem komplexeren Tonvorrat: Die Diatonik besitzt eine Quintenbreite (abgekürzt Qbr.) 6 und einen Tritonusgehalt (abgekürzt TrG.) 1, der Synthetakkord der Sonatine Qbr. 9 / TrG. 2, derjenige der ersten Sonate Qbr. 10 / TrG. 2. Die akustische Skala weist Qbr. 8 und TrG. 2 auf, der hieraus abgeleitete Synthetakkord der zweiten Sonate Qbr. 9 / TrG. 3. Am kompliziertesten stellt sich der Synthetakkord der sechsten Sonate dar, der sich nicht mehr auf eine klassische Skala zurückführen lässt: Qbr. 11 / TrG. 4.

⁴¹ Als Extrempositionen bezüglich der Harmonik sind einerseits die ungebrochene Weiterentwicklung der Tonalität bei Komponisten wie Metner zu erkennen, andererseits eine oft rein diatonische, manchmal plakativ dissonante Harmonik wie z. B. bei Boris Šechter. Ein weiteres Extrem verkörpern das *Trio: ZwölfTondauer-Musik* von E. Golyšev oder auch die *Formes en l'air* von Artur Lur'e. – Ein wesentlicher Unterschied zwischen der ‚klassischen‘ Klaviersonate und Roslavec' Werken liegt darin, dass Roslavec die der Form zu Grunde liegende Konzeption von ‚dramatischen‘, ‚dialektischen‘ Auseinandersetzungen zwischen den Themen zu Gunsten einer statischen Entwicklungslosigkeit aufgibt. Hierzu tragen verschiedene Faktoren bei. Die Themenkonstruktion aus ständig abgewandelten kleinsten Motiven sowie der mit minimalen Veränderungen der gesamten Sonate zu Grunde liegende Synthetakkord führen wie die konstant bestehende Ornamentik (die Lobanova als Einfluss des Jugendstils deutet; vgl. Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 112) letztlich zu einer Nivellierung der Themen. Die Durchführungen bringen häufig kontrapunktische Koppelungen, ohne dass wesentliche motivisch-thematische Arbeit zu finden wäre. Größere rhythmische Kontraste werden vermieden, viele komplizierte rhythmische Figuren sind nicht zuletzt als fixierte Agogik zu verstehen (vgl. hierzu auch ebd., S. 169). Schließlich tragen die langsamen Tempi zum Gesamteffekt bei – so ist in der zweiten Klaviersonate ausgerechnet die Durchführung, der Abschnitt, in dem nach klassischem Formverständnis der Höhepunkt dramatischer Auseinandersetzung zu erwarten wäre, eine Lento-Passage!

⁴² Justin Doherty, *The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word*, Oxford 1995, S. 101f. – Hierzu auch Roslavec' rational gehaltene Modellvorstellung zum Schaffensprozess: „Für mich als Marxisten scheinen dergleichen Erörterungen nichts anderes zu sein als die Torheiten der alten Theorie idealistischer Ästhetik von der ‚göttlichen‘ Inspiration, von der ‚schöpferischen Trance‘ (in deren Vollzug ‚Jemandes‘ Hand die des Komponisten über das Notenpapier lenkt) und von weiteren delikaten Geschichten ‚transzendentaler‘ Formation. Ich weiß, daß der schöpferische Akt nicht eine mystische Trance, keine ‚göttliche‘ ‚Findung‘ ist, sondern ein Moment höchster Anspannung des menschlichen Intellekts, der danach strebt, das ‚Unbewußte‘ (Unterbewußte) in die Form der Bewußtheit zu bringen“ (zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 398) – auch mit diesen Ansichten stand er dem Akmeismus nahe: „Schönheit ist keine Laune von Halbgöttern, sondern das Augenmaß eines einfachen Tischlers“ (Ossip Mandelstam; zit. nach Aleksandar Flaker, „Die russische Literatur“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 6, Berlin 1988, S. 128).

⁴³ Dies kann erklären, weshalb Roslavec von Kazimir Malevič nicht als Futurist anerkannt wurde. Die Dokumente finden sich übersetzt und kommentiert bei Simon Thomas Miller, *Music and Art and the Crisis in Early Modernism*, S. 61–64; neuerdings bei Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 118–120.

tionär'-,proletarisch' (wie Beispiele aus den Komponistengruppen APM/RAPM, OR-KIMD und PROKOLL).⁴⁴ Das „neue System der Tonorganisation“ stellt sich in den Sonaten als ein nur scheinbarer Bruch mit der Tradition tonalen Denkens dar, wenn ein tonaler Verlauf zwar nicht mehr den Vordergrund der Komposition bestimmt, dafür aber den zum Transpositionsverlauf der Synthetakkorde gewandelten modulatorischen Gang im Hintergrund steuert, wie auch die streng konstruktiv gebauten Themen ganz ‚regelgerecht‘ aus zwei-, vier- und achttaktigen Phrasen zusammengesetzt sind.

Roslavec lässt sich keiner der einflussreichen künstlerischen Gruppierungen im sowjetischen Russland des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts problemlos subsumieren. In den untersuchten Werken zeigten sich indes Charakteristika, die eine gedankliche Nähe zum Ideengut des Akmeismus andeuten.⁴⁵ Auf jeden Fall dokumentieren die Sonaten den Anspruch ihres Komponisten auf seine künftige musikgeschichtliche Stellung: „Ich bin ein Klassiker, der hinter sich die ganze Kunst [...] unserer Zeit hat und sich alles aneignete, was von Menschen geschaffen worden war. [...] ich sage: es gibt bei mir keinen Bruch in der Entwicklungslinie der musikalischen Kunst.“⁴⁶

⁴⁴ Vielmehr lässt sich eine Anwendung des dialektischen Denkmodells beobachten: Roslavec zieht in seinen Kompositionen vor ca. 1930 mit dem Synthetakkord die ‚Synthese‘ aus Traditionalismus und Modernismus. Ein solcher evtl. zu Grunde liegender Gedankengang könnte bei einem Komponisten, der sich zum Marxismus bekannte (vgl. Anm. 42) und möglicherweise der Verfasser eines unter dem Pseudonym ‚Dialektik‘ veröffentlichten Artikels ist (vgl. Gojowy, *Neue sowjetische Musik*, S. 400–407; siehe Anm. 23), kaum überraschen.

⁴⁵ Auch hierbei bleiben Probleme offen: Die Umschlagzeichnung zur ersten Violinsonate (1913 im Privatverlag bei der ‚Imprimerie W. Grosse, Moscou‘ gedruckt) ließ Roslavec von Aristarch Lentulov anfertigen, prominentem Mitglied der Futuristenvereinigung *Bubnovyj valet*. Vgl. Dimitri Sarabjanow, „Die modernen Strömungen in der russischen Malerei des vorrevolutionären Jahrzehnts. Rußland und der Westen“, in: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Christiane Bauermeister u. Nele Hertling (= Schriftenreihe der Akademie der Künste 15), Berlin 1983, S. 145; Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 122. Eine Reproduktion von Lentulovs Titelzeichnung findet sich in der Neuausgabe der ersten Violinsonate in der Edition Sikorski, Hamburg 1980 [HS 1428]. Mit ihrer naturalistischen Anschaulichkeit gehören Roslavec' eigene Aquarelle indes abermals einer diametral differierenden stilistischen Haltung an (zwei Landschaftsdarstellungen befinden sich in DMZsch; Frau Monika Motzko-Dollmann herzlichen Dank für ihre bereitwillig erteilte Unterstützung bei der Recherche).

⁴⁶ Zit. nach Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, S. 178. – Der Verfasser dankt Frau Marina Lobanova und Herrn Detlef Gojowy für manche Hinweise und kritische Anmerkungen.