

seinen Triumph in einem allgemeinen Kulturverfall, in Verflachung und geistiger Anspruchslosigkeit, die innere geistige Einheit der Epoche ist verlorengegangen. Der Geist der Musik ist jedoch unbezwingbar. Er sammelt sich in den revolutionären Bewegungen, die immer bedrohlicher das Gebäude der Zivilisation erschüttern, bis es unter der Wucht der Musik des Neuen zusammenbricht. Diese „*musikalische*“ Weltrevolution glaubte Blok in der russischen Oktoberrevolution zu erleben, die er bei ihrem Ausbruch begeistert begrüßte. Er äußerte, während der revolutionären Ereignisse geradezu physisch schmerzhaft das „*Dröhnen des Weltorchesters*“, die Musik der geistigen Erneuerung der Menschheit vernommen zu haben. Aus diesem Erlebnis entstand seine größte Dichtung, das weltbekannte Versepos *Die Zwölf*.

In seinem dichterischen Werk — dies kann hier nur erwähnt werden — versuchte Blok, sein musikalisches Weltbild künstlerisch zu gestalten. Er wollte in seinen Dichtungen die faszinierende Wirkung erreichen, die er in Richard Wagners Musikdramen erlebte, in denen er die künstlerische Realisierung der ihm so nahen irrationalen Weltanschauung Nietzsches sah. Im Gegensatz zu manchen Wagner-Interpreten erkannte Blok, daß zumindest in Wagners Theorie des Gesamtkunstwerkes die Musik ihre romantische Vorrangstellung verloren hatte. Dies galt aber für die Musik als Tonkunst, die für Blok nur eine Nebenrolle spielte. An ihre Stelle trat der metaphysisch begriffene Geist der Musik; der Wagnersche „*Künstlermensch*“ der Zukunft ebenso wie Nietzsches „*höherer Mensch*“ als Künstler begegnet uns bei Blok wieder als das vollkommene, wiedergeborene Menschengeschlecht der Zukunft nach der Läuterung durch die Revolution; die Menschheit wird erneut vom Geiste der Musik ergriffen und beflügelt werden.

Unser Überblick zeigt eine interessante Entwicklung der Musikdeutung. Als die am meisten irrationale aller Künste erhielt sie in der Romantik eine bevorzugte Stellung; vor allem die Musik war die vermittelnde Sphäre, die den Menschen mit Gott verband und die romantische Sehnsucht zu erregen und zu befriedigen vermochte. Für die moderne Kunsttheorie des literarischen Symbolismus verlor die Musik nichts von ihrer Bedeutung, sie wurde jedoch weniger als Tonkunst verstanden, sie war das Symbol für die ästhetische Wirkkraft der Dichtung. Ihren Höhepunkt und Abschluß erlebte die philosophische Deutung der Musik schließlich in ihrer völligen Spiritualisierung. Die Musik wurde zu einem metaphysischen Begriff, zum Symbol und Synonym für den irrationalen Urgrund des Seins.

Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist

VON DETLEF GOJOWY, HILDESHEIM

Vor- und Frühformen der Zwölfton- und Reihentechnik sind der Musikforschung seit langem bekannt. Herbert Eimert wies seit 1924 mehrmals auf den ukrainischen Komponisten und Maler Efrej Golyšev¹ hin, der bereits 1914 zu „*Bildungen im*

¹ Die Wiedergabe russischer Eigennamen erfolgt nach der im Preußischen Bibliothekswesen festgelegten und in der Slawischen Philologie gebräuchlichen wissenschaftlichen Transkription. Der Vorname Golyševs (andere Schreibweisen sind Golyšeff, Golyšow) wird unterschiedlich mit Jef, Jefim, Efrej oder Evgenij angegeben. Wir folgen einer frdl. Auskunft von Prof. Sneerson, Moskau, in der Version Efrej.

Zwölftoncharakter“ vordrang². Zofia Lissa wertete 1934 in einem Vergleich der Tonsatzsysteme Schönbergs und des späten Skrjabin³ das Entstehen aller Melodien und Harmonien aus einer Zwölftonreihe bei Schönberg und aus einem „Klangzentrum“ bei Skrjabin als parallele Erscheinungen und bezeichnete sie als „synthetisches“ harmonisches Verfahren im Gegensatz zur traditionellen „analytischen“, Stufenauswahl betreibenden Harmonik.

Die Zwölftonreihe wie das Skrjabinsche „Klangzentrum“ umfaßt das gesamte in einer Zeiteinheit zur Verfügung kommende Tonmaterial (in der Zwölftonreihe alle zwölf Töne in bestimmter Folge, bei Skrjabin eine Auswahl daraus in bestimmter Intervallordnung), beide Systeme gehen von der Voraussetzung der gleichwertig gedachten zwölf temperierten Halbtonstufen aus (*cis* gilt gleich *des* usw.), in beiden Systemen ist schließlich die Oktavlage der erklingenden Töne beliebig — weder die Zwölftonreihe noch das Skrjabinsche Klangzentrum legen fest, in welcher Lage ein fälliger Ton zu erklingen habe, vielmehr ist gerade hierin dem Komponisten Spielraum gelassen.

Da sich sowohl die Zwölftonreihe als Klang wie auch das Klangzentrum als melodische Linie realisieren läßt, liegt es nahe, beide Systeme als Varianten eines einzigen Ordnungsprinzips zu begreifen. So faßt auch George Perle⁴ die Kompositionstechnik Skrjamins und die des hier zu behandelnden Ukrainers Nikolaj Andreevič Roslavec⁵ unter der Bezeichnung „*Nondodecaphonic Serial Composition*“ gleichsam als Vorstufe zur dodekaphonischen Reihentechnik auf.

Bei allen Gemeinsamkeiten besteht jedoch zwischen Reihe und Klangzentrum ein grundsätzlicher Unterschied, der sie letztlich zu verschiedenartigen, in sich eigenständigen Satzprinzipien macht: Die (zwölftönige oder nichtzwölftönige) Reihe ist in ihrer Idealform durch die festgelegte Reihenfolge ihrer Glieder bestimmt, im Klangzentrum ist die Reihenfolge der Glieder frei — es stellt nicht eine Folge, sondern eine Menge von Tönen dar, einen ausgewählten Tonvorrat aus der Gesamtmenge der zwölf Halbtonstufen. Mit dessen Auswahl ist zugleich die Menge der nicht erklingenden Töne festgelegt: das Skrjabin-Roslavecsche Klangzentrum hat somit „Ton-“ und „Nullstufen“.

Ein solcher Tonvorrat, als kompositorische Keimzelle benutzt, wird bei Zofia Lissa „Klangzentrum“⁶, bei Roslavec „*Synthetakkord*“⁷ und bei George Perle „*set*“⁸ genannt; wir benutzen im folgenden zur besseren Deutlichkeit (und im Einklang mit Efrej Golyšev, der im Trio 1925 solche dodekaphonischen Keimzellen als „Zwölfton-Dauerkomplexe“ bezeichnete⁹) die Bezeichnung „Tonkomplex“ dafür, denn er

² Herbert Eimert, *Zum Kapitel „Atonale Musik“*, in: *Die Musik*, XVI/12, September 1924, S. 899 ff., speziell S. 902; ders., *Atonale Musiklehre*, Leipzig 1924, S. 3; ders., *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950, S. 57 f. (Zitat).

³ Zofia Lissa, *Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik*, in: *Acta Musicologica* 7, 1935, S. 15—21. Dasselbst S. 16 Verweisungen auf Arbeiten der Verfasserin *Über die Harmonik A. N. Skrjamins*, in: *Muzyczny* 8, und *Polytonalität und Atonalität auf Grund neuester Forschungen*, in: *Kwartalnik Muzyczny* 6—7.

⁴ George Perle, *Serial Composition and Atonality, an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*, Berkeley and Los Angeles 1962, S. 41.

⁵ S. Anm. 1. Andere Schreibweisen sind Roslavetz, Roslawez, Roslawetz, Roslavyets u. a.

⁶ Lissa, a. a. O., S. 19.

⁷ Nik. A. Roslavec *o sebe i o svoem tvorčestve* (Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen), in: *Sovremennaja Muzyka* (Zeitgenössische Musik) V, 1924, S. 134. Deutsch vom Verfasser in *Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, Diss. Göttingen 1965 (maschr.), Anh., S. 117.

⁸ S. Anm. 4.

⁹ Jef Golyscheff, *Trio*, Berlin (Schlesinger) 1925, S. 4.

ist weder als Klang noch als Linie, sondern nur als Tonvorrat, als Skala allgemeingültig zu definieren. Zur kurzen Darstellung solcher Tonkomplexe benutzen wir das Zeichen „XII“ für die vollständige Zwölftonmenge und, nach dem Vorbild Herbert Eimerts¹⁰, die Zahlen 1 bis 12 für die Tonstufen *c* bis *h* (1 = *c* oder *his* oder *deses*, 2 = *cis* oder *des* usf., jeweils in beliebiger Oktavlage). Meist enthält ein Tonkomplex mehr als sechs Tonstufen, so daß die Bezeichnung „Volle Zwölftonmenge minus die Stufen a, b, . . . n“ übersichtlicher wird. Einen Tonvorrat *d, es, eis, g, gis, b, h*¹¹ stellen wir also als „XII–1, 2, 5, 7, 10“ dar.

Tonkomplexe können – und dies wird bei Roslavec zum Ansatzpunkt eines planvollen Tonsatzsystems – transponieren; innerhalb der zwölfstufigen Halbtonskala gibt es für jeden Tonkomplex elf Transpositionsmöglichkeiten. Die Transpositionsstufen eines Tonkomplexes bezeichnen wir – mit George Perle¹² – wiederum mit arabischen Zahlen nach dem Schema 1 = Grundstufe, 2 = Transposition halbtonaufwärts (oder große Sept abwärts), 3 = Transposition ganztonaufwärts (oder kleine Sept abwärts); die Transpositionsstufe 4 (kleine Terz aufwärts) des oben genannten Komplexes XII–1, 2, 5, 7, 10 würde dann also lauten: XII–1, 4, 5, 8, 10. Dies wird deutlich, wenn wir das Zeichen „x“ für einen vorhandenen und das Zeichen „o“ für einen nicht vorhandenen Ton setzen und vergleichen:

(1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4)
	o	o	x	x	o	x	o	x	x	o	x	x				
				o	o	x	x	o	x	o	x	x	o	x	x	

(Quasi Prélude) Nikolaj Roslavec

Très modéré.
(calme)

Piano *p*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4)
1	(c oder his)															
2	(cis oder des)															
3	(d)															
4	(dis oder es)															
5	(e oder fes)															
6	(f oder eis)															
7	(fis oder ges)															
8	(g)															
9	(gis oder as)															
10	(a)															
11	(ais oder b)															
12	(h oder ces)															
Grundkomplex in																
Transpositionsstufe:		1			6			9	4			7			12	3

10 H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, u. a. bei der Darstellung der Allintervallreihe, S. 23 f.

11 Nikolaj Roslavec, *Quasi Prélude*, Moskau (Selbstverlag) o. J., T. 1 (s. unser Notenbeispiel 1).

12 S. Anm. 4.

Die Analyse von Takt 1–5 und 14/15 der Klavierminiatur *Quasi Prélude* (entstanden im Januar 1915) von Nikolaj Roslavec macht das Verfahren deutlich, nach welchem sich der Satz in Klängen und Linien aus dem Material eines einzigen Tonkomplexes formiert: ordnet man die zwölf Tonstufen in einem Liniensystem und registriert hierin jeden erklingenden Ton, so wird in Abständen von einem halben, einem Drittel- oder Vierteltakt jeweils eine gleichbleibende Skalen-(Komplex-)Struktur des verwendeten Tonmaterials sichtbar: ein Tonkomplex der oben-bezeichneten Struktur $o\ x\ x\ o\ x\ o\ x\ o\ x\ x$ kehrt auf den verschiedensten Transpositionsstufen wieder. Seine Gestalt kommt mit keiner der gebräuchlichen Dur-, Moll- oder kirchentonartigen Skalen überein, vielmehr entspricht sie jenen freigestalteten alterierten Skalen, wie sie die Romantik in zunehmendem Maße bevorzugte und Ferruccio Busoni sie in seinem *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst* als freie Auswahlskalen aus der temperierten Halbtonskala theoretisch zu deuten suchte¹³.

Die Abgrenzung der harmonischen Einheiten geschah in dieser Analyse rein spekulativ (wobei sich die Interpretation aus der Lückenlosigkeit des Ergebnisses rechtfertigt); in späteren, ähnlich komponierten Werken¹⁴ hat der Komponist selbst durch Pedalwechselzeichen „⊥“ mit dem Hinweis „*changement de la pédale harmonique*“ die Komplexgrenzen markiert, und die Analyse kommt dort zu gleichartigen Ergebnissen. Auch die Annahme des temperierten Halbtonsystems als Grundlage dieser Tonsatztechnik erfährt ihre Ermächtigung aus einer autobiografischen Äußerung des Komponisten selbst, der über seine nach 1913 entstandenen Werke schreibt:

„Wenn ich sie jetzt nach ihrer harmonischen Struktur analysiere, sehe ich deutlich, daß mein musikalisches Denken damals darin verlief, irgendwelche selbständigen musikalischen Komplexe, in ihrer Art ‚synthetische Akkorde‘, abzutasten,

¹³ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig o. J., S. 40–42.

¹⁴ So in den *Dve počmy* (1920) und im *III. Trio* (1921). S. Werkverzeichnis.

aus denen sich dann der ganze harmonische Plan des Werkes entwickeln sollte. Diese ‚Synthetakkorde‘, die sechs bis acht oder mehr Töne enthielten, und aus denen sich leicht die meisten der im alten harmonischen System vorhandenen Akkorde herausbilden ließen, waren offensichtlich dazu bestimmt, im Gesamtplan der Komposition nicht nur eine äußere, klangfarbliche Rolle zu spielen, sondern auch die innere Rolle des Stellvertreters der Tonalität. Und wirklich: 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, vertikal und horizontal entwickelt im Plan der 12stufigen chromatischen Skala nach eigenen Gesetzen der Stimmführung . . .“¹⁵.

Die Klavierminiatur *Quasi Prélude* verdient jedoch noch aus einem weiteren Grunde besondere Beachtung: Betrachtet man die Stufenfolge der Komplextransposition in den Takten 1–5, so findet man in der Folge 1–6–9–4–7–12–3–8–11–2–(6) eine exklusive Reihe aus zehn verschiedenen Stufen, deren sich — wie später in der Zwölftonreihe — keine wiederholt. Zwei Stufen mehr, und Roslavec könnte mit dieser, 1915 geschriebenen Komposition als frühester Entdecker des Prinzips der Zwölftonreihe gelten, angewandt hier nicht auf Töne, sondern auf Transpositionsstufen. In gewisser Weise kann er diesen Ruhm gleichwohl beanspruchen. Die Stufen 5 und 10 fehlen nämlich hier offenbar nicht zufällig, sondern sie sind erkennbar planvoll dem arithmetischen Zentrum der 28 Takte zählenden Komposition vorbehalten: sie erklingen nur in T. 14, bis dort und von da an bleiben sie ausgespart. (Ohnehin hat das „Zentrum“ in Roslavec’ Kompositionen besondere Bedeutung, nicht zuletzt in seiner eigentümlichen Ausprägung der Reihentechnik, von der noch die Rede sein soll.) Insgesamt hat *Quasi Prélude* folgende Transpositionsfolge:

Takt:	1	2	3	4	5	6	7			
Transpositions- lage des Grund- komplexes:	1–6	6–9–4–7	7–12–3	8–11–2–6	1–4	6–1–6				
thematischer Verlauf:	A1 _____				A2 _____					
T.	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
T. d. G.	9–2–11	11–4–7	12–3	7–2	2–11–4	9–6–9	2–5–10	3–6	11	
th. V.	B1 _____			B1’ _____			B2 _____			
T.	17	18	19	20	21	T. 22–28 gleichen thematisch				
T. d. G.	2	7	12	2	8	und harmonisch T. 1–7				
th. V.	B2’ _____									

Quasi Prélude ist nicht die einzige nur aus einem Tonkomplex sich entwickelnde Komposition von Roslavec; in diese Gruppe gehören ferner Nr. I und II der von George Perle¹⁶ analysierten *Tri sočinenija / Trois compositions* vom Mai 1914 und Nr. II der *Tri etjuda / Trois études* vom Januar 1915. (Zumeist kommen hier

¹⁵ Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve, S. 134, deutsch vom Verfasser, a. a. O., Anh. S. 117 f.
¹⁶ S. Anm. 4.

alle zwölf Stufen des Grundkomplexes zur Verwendung.) Sonst läßt Roslavec gewöhnlich mehrere Tonkomplexe in einer Komposition abwechseln, ihrerseits in verschiedenen Transpositionen.

Auch ist die reihenförmige Anordnung der Transpositionsstufen nur eine unter anderen Möglichkeiten; in Nr. II der *Tri étjuda / Trois études* beobachten wir noch ein anderes Verfahren. Grundkomplex ist hier (allerdings an ein gleichbleibendes Motiv gebunden) XII—1, 5, 8, 9, 10, er transponiert in den Anfangstakten 1—14 ähnlich wie in *Quasi Prélude* reihenförmig (Transpositionsfolge 1—4—7—11—2—6—9—1—5—8) und kommt in dem 88 Takte zählenden Stück auf allen zwölf Stufen vor, entweder jeweils für die Dauer eines Taktes (kürzeste Einheit) oder für eine längere Dauer von gewöhnlich vier Takten. Solche liegenden Komplexe — bezeichnen wir sie als harmonische Reperkussionen — treffen wir nun allein auf den Stufen 1, 2, 4, 5, 9, 10 und 12¹⁷ an, also auf den Tonstufen des Grundkomplexes in der Transpositionslage 11 (XII—3, 6, 7, 8, 11); keine harmonischen Reperkussionen treten auf den Nullstufen dieses Komplexes auf. Nur einmal, und wieder fast genau in der Mitte, nämlich in T. 40, erscheint die Transpositionslage 3 (XII—3, 7, 10, 11, 12) des Grundkomplexes.

Im Violinkonzert (1925) schließlich gelangt Roslavec zu einer polyphonen Anwendung der Komplextechnik (d. h. einem simultanen Nebeneinander von mehreren Komplexen), bei der sich die Komplexstruktur zwölftongesetzlich regelt: Ähnlich wie sich in den *Tropen* von Josef Matthias Hauer¹⁸ jeweils zwei paarige Sechstongruppen gegenüberstehen, die einander ausschließen und zur vollen Zwölftonmenge ergänzen, benutzt Roslavec hier nicht allein transponierende Tonkomplexe, sondern zugleich deren — sich aus den Nullstufen ergebende — Gegen- oder Komplementärkomplexe.

So liegt in T. 1—4 des I. Satzes dieses Konzertes im Orchester der Tonkomplex XII—3, 6, 7, 8, 11, 12. Ab T. 9 bringt eine Oberstimme in der Orchestervioline eben diese fehlenden Stufen 3, 6, 7, 8, 12, d. h. den Komplementärkomplex XII—1, 2, 4, 5, 9, 10. Dieses Komplexpaar entspricht der 26. *Trope* bei Josef Matthias Hauer¹⁹. Ab T. 5 war im Orchester der Tonkomplex XII—3, 6, 7, 11 erklungen, mit T. 13 beginnt eine Diskantstimme²⁰ auf den ausgesparten Stufen 3, 6, 7 und 11. Jeweils ergänzt sich so im Abstand von acht Takten das exponierte Material zum vollen Zwölftonkomplex.

Es bleibt zu fragen, ob die Kompositionstechnik dieses Violinkonzertes von äußeren theoretischen Einflüssen, etwa vom Vorbild Hauers abhängig sei; in Anbetracht der frühen Ansätze zur Zwölftonsystematik in Roslavec' eigenen Werken (s. o.)²¹ ist dies nicht wahrscheinlich. Auch von Skrjabin's Tonsatztechnik — die im übrigen einen solchen Grad systematischer Durchformung nicht erreichte — weiß sich Roslavec unabhängig:

¹⁷ Stufe 1 in T. 1—4, 53—56, 67—70, 73—76, 85—88; Stufe 2 T. 8—11; Stufe 4 T. 20—24, 60—63; Stufe 5 T. 15—18; Stufe 9 T. 27—30, 47—50, 71—72, 77—78; Stufe 10 T. 42—44 und Stufe 12 T. 34—37.

¹⁸ Josef Matthias Hauer, *Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang*, in: *Die Musik XVII/4*, Januar 1925, S. 257 f.; dazu Notenbeilage S. 254—256.

¹⁹ S. Anm. 18, a. a. O., S. 255.

²⁰ Da das Violinkonzert von Roslavec (s. Werkverzeichnis) nur im Klavierauszug vorliegt, ist eine genaue Instrumentalangabe nicht möglich.

²¹ Abgesehen von den schon genannten Beispielen kommt Roslavec in den 1921 entstandenen *Trois danses* (so Nr. I, T. 1/2, Nr. II, T. 22—24) der komplementären Komplextechnik seines Violinkonzertes schon beträchtlich nahe. Hierzu vom Verfasser, *Moderne Musik in der Sowjetunion bis 1930*, S. 155.

„Ich sehe selbstverständlich voraus“, schreibt er 1924²², „daß ein Vergleich meiner Prinzipien und Methoden mit denen Skrjabins (der nachprometheischen Periode) und Schönbergs unausbleiblich sein wird, ich bin auch fest überzeugt, daß es Versuche geben wird, meine Prinzipien von denen dieser beiden Neuerer abzuleiten. Deshalb möchte ich, keineswegs um auf das Recht der Priorität zu präntieren (ich erachte diese Frage als für die Kunst nicht existent), dennoch und um der einfachen Richtigkeit willen erklären, daß, wenn es mir auch schwerfiele zu beweisen, meine Versuche früher als Skrjabin begonnen zu haben, es mich jedenfalls keine Mühe kostet, die Tatsache meiner und Skrjabins gleichzeitiger Entdeckertätigkeit zu belegen; die Daten meiner schulischen und außerschulischen Werke sprechen für sich selbst.“

Gleichviel: wenn es nun schon einmal unumgänglich ist, von einem Vergleich zu sprechen, dann steht Skrjabin . . . mir natürlich bei weitem näher als Schönberg, mit dessen Schaffen ich mich, wie ich gestehe, erst vor verhältnismäßig kurzer Zeit gehörig bekanntmachen konnte.“

In Anbetracht dessen, daß auch Schönberg, Hauer und Golyšev ihre Versuche gleichzeitig und unabhängig voneinander unternahmen, besteht kaum ein Grund, an den diesbezüglichen Angaben Roslavec' zu zweifeln. Eher hat es den Anschein, als ob atonale Tonsatzprinzipien wie Komplex, Reihe und Trope, als ob ein systematisches kompositorisches Denken im temperierten Zwölftonraum Erscheinungen seien, die sich auf dem Höhepunkt impressionistisch-spätromantischer Chromatik und Alternationsharmonik fast zwangsläufig oder doch mit hinreichender Wahrscheinlichkeit ergaben, im Zuge einer „Eigenbewegung des harmonischen Materials“, das nach dem Verlust tonaler Bindungen neue Ordnungen und Strukturgesetze forderte. Roslavec selbst empfindet sein Tonsatzsystem nicht so sehr als Mittel der Emanzipation vom Bestehenden denn als Werkzeug der Ordnung gegenüber der „derzeitigen impressionistisch-expressionistischen Tonanarchie, welche die Musik in eine Sackgasse führt“²³; er ist überzeugt, daß es „nur auf dem Boden eines Systems, eines Planes, eines Grundsatzes eine Entwicklung für Organisches oder gar für eine wahrhafte, starke, gesunde Kunst geben kann“²⁴.

Der Tonkomplex bei Skrjabin und Roslavec ist allen Anzeichen nach zunächst wohl aus dem Klang entstanden (Roslavec spricht ja auch von „Synthetakkorden“, s. o.), und zwar aus Sechs- oder Siebenklängen, die den traditionellen Formen der Sept- und Nonakkorde und damit einer funktionalen Deutbarkeit entwachsen waren, zumindest nach dem herkömmlichen, auf der Diatonik basierenden Tonalitätsbegriff. Der Weg, den Roslavec beschreitet, um diesen Verlust tonaler Bindungen wettzumachen, ist keineswegs der einer Loslösung von der Tradition — im Gegenteil! Denn das zwölfstufige Transpositionssystem, wozu Roslavec seine „Synthetakkorde“ fügt, ist ja, bei Lichte betrachtet, nichts anderes als das altvertraute Sechtersche Stufensystem der Harmonie, ausgebaut, differenziert und modifiziert nach den Erfordernissen der zwölfstufigen Temperatur und eines weiterentwickelten Akkordinventars. Es schließt die bisherigen Möglichkeiten — Dreiklang, Vierklang,

²² S. Anm. 7, a. a. O., S. 135 f.; deutsch a. a. O., Anh. S. 118 f.

²³ L. N. A. Roslawetz, in: Musikblätter des Anbruch VII, 1925, S. 180. Das russische Original steht in *Sovremennaja Muzyka* (s. Anm. 7), März 1924, S. 33—36.

²⁴ S. Anm. 23.

diatonische Transposition — durchaus ein; insofern konnte Roslavac der Meinung sein, dieses System werde berufen sein, „das von uns endgültig überlebte klassische System zu ersetzen und eine feste Basis unter die ‚intuitiven‘ (in Wahrheit aber anarchischen) Schaffungsmethoden zu legen, mit denen zur Zeit die Mehrzahl der zeitgenössischen Komponisten operiert . . .“²⁵.

Der Tonkomplex als Satzeinheit ist indes auch anderen Komponisten dieses Zeitraums nicht fremd. So besteht das *Trio* (1925) von Efrej Golyšev²⁶ aus „Zwölfton-Dauerkomplexen“: ein- oder mehrtaktigen, zur Kenntlichkeit nummerierten Abschnitten, in denen jeweils die Gesamtmenge der zwölf Töne benutzt ist. Eine Reihenbildung innerhalb dieser Komplexe ist nicht festzustellen, das Tonmaterial wird „komplexmäßig“, d. h. unter freier Reihenfolge der Mengenglieder, benutzt. Es ist zu vermuten, daß die „Bildungen im Zwölftoncharakter“, zu denen nach dem Zeugnis Herbert Eimerts²⁷ Golyšev in einem Quartett bereits 1914 vordrang, ähnlichen Charakters waren. — Bei vollständigen Zwölftonkomplexen entfällt natürlich auch die Möglichkeit einer Transposition nach Ton- und Nullstufen.

Ein anderer Zeitgenosse von Roslavac, der in Petersburg lebende französische Abkömmling Arthur Lourié, entwickelt 1914 in seinen Klavierminiaturen *Synthèses* ein Tonsatzsystem, das zwölftönige und nichtzwölftönige Komplexe konfrontiert und in krebsläufige Reihenbildungen bringt. Das Tonkomplexschema seiner II. *Synthèse* lautet²⁸:

Takt:	1—2	3—4	5	6	7	8	9
Ton-							
komplex	XII—3, 11	XII	XII—5	XII—9, 12	XII—6, 11	XII—4, 9	XII—9, 12
Nr.	I1	II	III1	IV1	V1	V11	IV1
T.	10	11	12	13	14	15—16	17
Tk.	XII—7	XII	XII—3, 9	XII—7	XII	XII—5, 10	XII—7
Nr.	III3	II	VI	III12	II	IV12	III3
T.	18 = Pause	19—22 = 1—2	23 = 18	24	25		
Tk.	(XII—XII)	XII—3, 11	(XII—XII)	XII—3, 11	XII—7, 8, 9		
Nr.	(“—II”)	I1	(“—II”)	I1	(neuer Komplex)		

Bemerkenswert an diesem Beispiel ist, daß in T. 18 und 23, wo nach der laufenden Krebsreihe (IV—III—II—I) der Komplex II (ein vollständiger Zwölftonkomplex) zu erwarten wäre, eine Generalpause steht — Lourié scheint sie als logisches Gegenstück, als Komplementärkomplex zum vollen Zwölftonkomplex zu verstehen. Hier sind also — um 1914! — Kriterien zwölftongesetzlichen Denkens vorhanden und beisammen, die auch später als Wesensmerkmale der Zwölftonreihe miteinander verbunden sind: a) das Vollständigkeitsprinzip, d. h. die Vorstellung von der notwendigen Präsenz aller zwölf Tonstufen, b) das Einmaligkeitsprinzip, d. h. die Vorstellung vom nur einmaligen Vorhandensein jedes Tones (daher kann sich in der

²⁵ Roslavac *o sebe i o svoem tvorčestve*, S. 135, deutsch vom Verfasser, a. a. O., Anh. S. 118.

²⁶ S. Anm. 9.

²⁷ S. Anm. 2.

²⁸ Die verschiedenen Tonkomplexe werden mit römischen Zahlen signiert, die arabischen Zahlen bezeichnen ihre Transpositionsstufe. Ähnlich ist das Schema der IV. *Synthèse*; hierzu vom Verfasser s. Anm. 21, a. a. O., S. 151 f. — Werkbeleg s. Anm. 31.

Zwölftonreihe kein Ton wiederholen, daher ist XII—XII=0), und c) das Reihenprinzip, das die Glieder einer Reihe unveränderlich festlegt.

Diese drei Prinzipien sind in jener frühen Phase der Zwölftonkomposition isoliert und unabhängig voneinander zu beobachten.

Das Vollständigkeitsprinzip gewahren wir in jeder Kompositionseinheit, in jedem Tonkomplex, wo alle zwölf Töne planmäßig benutzt sind, so also bei Golyšev und in den vollständigen Zwölftonkomplexen bei Lourié; es ist aber auch in der planmäßigen Verwendung aller zwölf Transpositionslagen eines Tonkomplexes bei Roslavec zu erkennen. (Daß einzelne Stufen mitunter ausgespart und für besondere Stellen der Komposition reserviert werden, tut dieser Planmäßigkeit keinen Abbruch, sondern bekräftigt sie eher.)

Das Einmaligkeitsprinzip war in der obengenannten Transpositionenfolge des Grundkomplexes im Anfang (T. 1—4) von *Quasi Prélude* bei Roslavec zu beobachten, wo zehn verschiedene Stufen wiederholungslos aufeinander folgten. Auch als Tonfolgen finden sich solche wiederholungslosen Reihungen, so z. B. 5—3—9—4—11—7—6—2—10—(5)²⁹ oder 9—10—12—3—5—7—8—11—2—4—(9)³⁰, während Tonfolgen aus fünf bis sechs verschiedenen Stufen in Roslavec' stark chromatischer Melodik durchaus die Regel sind. Auch bei Lourié sind Tonfolgen aus neun verschiedenen Stufen zu finden, etwa 4—6—2—8—10—5—7—12—11—(2)³¹.

Das Reihenprinzip trat, in krebsläufiger Form, in Louriés *Synthèses* in Erscheinung, wo es sich auf verschiedengestaltige Tonkomplexe bezog. Auf Töne bezogen, finden wir es zu gleicher Zeit bei Roslavec, und zwar ebenfalls in krebsläufiger Form. Es handelt sich hierbei um einstimmig oder mehrstimmig ausgeführte Tonfolgen, die bei der Übertragung in das schon oben benutzte Zwölfton-Liniensystem exakte radiale Symmetrien sichtbar werden lassen, d. h. um Tonreihen, die nach einer gewissen Laufzeit — um eine Achse gedreht — in ihren eigenen gespiegelten Krebs münden, so daß sie, rückwärts gelesen, die Umkehrung ihrer selbst ergeben bzw. wenn man das Zwölfton-Liniensystem auf den Kopf stellt, dann wieder original erscheinen. — Betrachten wir die Takte 2—4 der 1915 entstandenen, zusammen mit *Quasi Prélude* den Zyklus *Dva sočinenija / Deux compositions* bildenden Klavierminiatur *Quasi Poème*:

Nikolaj Roslavec, „Quasi Poème“, T. 2-4

²⁹ Roslavec, *Razdum'e/Méditation* (s. Werkverzeichnis), Baßlinie T. 70—71.

³⁰ Roslavec, *Trois Danses* (s. Werkverzeichnis), Nr. II (*Nocturne*), Violine T. 14.

³¹ Arthur Lourié, *Zintzy/Synthèses* (1914). Für Klavier. Moskau (Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo) 1920, Nr. V (S. 15), T. 13.

(T. 2)

9 12/10 3 4/11 1 6 7 12 2/9 10 3/1 4

Der dritte Takt ist ersichtlichermaßen nach bisherigen Bestimmungen ein „vollständiger Zwölftonkomplex“, ähnlich wie er bei Lourié oder Golyšev vorkommt (bei Roslavec in früheren Werken nur selten).

Innerhalb dieses Komplexes jedoch – und hier geht Roslavec über Lourié und Golyšev hinaus – wird von Ende des T. 2 bis zur Mitte von T. 3 eine Reihe 9–12/10 –3–4/11–1–6 sichtbar, die an einem Achsenpunkt (Mitte von T. 3) in ihren gespiegelten Krebs 7–12–2/9 –10–3/1–4 übergeht. Auch weitere, hier nicht exakt spiegelnde Töne lassen sich bei freierer Interpretation zu Symmetrien ordnen, etwa das *g* im Anfang von T. 4 als Widerspiegelung des *e* zu Anfang von T. 3 auffassen, oder das *b* im letzten Drittel von T. 3 als Gegenton zum *cis* auf dem zweiten Achtel desselben Taktes. Eine ähnliche Struktur haben mit einer Tonfolge 5–10–2–8–3/Achse/10–5–11–3–8 die Takte 9/10 derselben Komposition.

Noch deutlicher tritt die Reihenstruktur in einem Fugenthema inmitten der 1921 entstandenen Komposition *Razdum'e/Méditation* für Violoncello und Klavier von Roslavec hervor.

Nikolaj Roslavec, „Méditation“, T. 61-63

(T. 61)

Allegretto capriccioso

(T. 61)

6 9 12 7 3 11 8 2 9 4 11 1 2 5 6 7 10

Sieht man hier von einigen Wechsel- und Stütztönen ab, so gehören fast alle Töne dieses (anschließend permanent durchgeführten) Themas zu einer Reihe 7–10–6–1–2–5–11–4, die wiederum in der Mitte des zweiten Taktes (T. 62) in den gespiegelten Krebs 9–2–8–11–12–7–3–6 mündet.

Freilich handelt es sich bei solchen Reihen nicht um kompositorische Regel-, sondern eher um Ausnahmefälle, auch erfassen sie nicht das ganze Tonmaterial, sondern bilden praktisch nur eine melodische Tendenz, eine Orientierungslinie inmitten eines sonst frei geformten Materials. Sie treten jedoch gewissermaßen an „Kernstellen“ der Komposition auf (so bildet die Fuge in der *Méditation* T. 61 ff. den auch stilistisch hervorgehobenen Mittelteil des Stückes).

Wir sehen also die wesentlichsten Elemente und Gedanken der Zwölftontechnik im Werk von Roslavec bereits um 1915 ausgeprägt und versammelt; Roslavec muß als einer der kühnsten spekulativen Geister in der Musik unseres Jahrhunderts erscheinen, dessen Ziel, sein „*eigenes inneres Ich auszudrücken, welches von neuen, nie erhörten Klangwelten träumte*“³², eine kompositorische Verwirklichung erfuh, die den Klavierminiaturen von Arnold Schönberg oder Anton von Webern durchaus an die Seite zu stellen ist. Die zeitgenössische Kritik erkannte im Werke Roslavec' als „*Grundtendenz . . . ein Streben nach Prägnanz, nach klarem, ‚gegossenem‘ Stil, der sich ‚organisch‘ nach ‚eisernen‘ Grundsätzen auswirkt*“³³; ein Kritiker N. M. (Nikolaj Mjaskovskij?) der Moskauer Zeitschrift „*Muzyka*“ äußerte bereits 1914, daß man es bei Roslavec, verglichen mit Skrjabin, „*nicht mit Gleichartigem zu tun habe, daß die Harmonien Roslavec' aus anderen Quellen fließen als die Skrjabins. Sie sind nicht grundsätzlich harmonisch, aber ihnen liegt ein Prinzip zugrunde, das, mit unbeugsamer, eiserner Logik durchgeführt, zu den einheitlichen, eigenartigen Schöpfungen Roslavec' hinauführt*“³⁴. Sein Satzstil weist — von allen tonalen Neuerungen abgesehen — jene gedrängte Intensität, jene Dichte des musikalischen Ereignisses, jene formale Glätte, Abgeschlossenheit und lakonische Kürze auf, wie man sie an gleichzeitigen Werken Schönbergs oder Weberns kennt und bewundert. Roslavec wird als Komponist von Fred K. Prieberg wesentlich unterschätzt, der ihn als „*eine dieser flüchtigen Erscheinungen*“ rubriziert, „*die es auch anderswo in der Musik gibt, verrannt in eine abstruse Idee, kämpferisch die Mode wahrnehmend . . .*“³⁵. Zumindest widerspricht das frühe Datum seiner dodekaphonischen Versuche der Annahme, der Komponist sei hier einer Mode gefolgt.

Eher noch ist die Tatsache erstaunlich, daß diese Versuche — betrachtet man die Harmonik Roslavec' — in einem eigentlich konservativen Stilmilieu statthaben, in einer klanglichen, „emotionalen“ und zumindest nach heutigen Vorstellungen „spätromantischen“ Tonsprache. Roslavec ist, ähnlich wie Skrjabin, durchaus noch ein Nachfolger Richard Wagners in seiner Klangwelt, der „Tristanakkord“ und ähnliche alterierte Akkorde im Zwischenbereich zwischen Konsonanz und Dissonanz prägen seinen Akkordstil (wobei herkömmliche Alterationsakkorde in durchaus fließendem Übergang stehen zu eigenen Neubildungen Roslavec'), „emotionale“, weite und alterierte Intervalle bestimmen seine Melodik, in seinem Formeninventar

³² S. Anm. 7, a. a. O., S. 133; deutsch a. a. O., Anh. S. 117.

³³ S. Anm. 23.

³⁴ S. Anm. 23, a. a. O., S. 179 f. (Zitat).

³⁵ Fred K. Prieberg, *Musik in der Sowjetunion*, Köln 1965, S. 59.

taucht die Leitmotivtechnik auf³⁶. Wie Schönberg Stefan George, so bleibt Roslavec in seiner Text- und Sujetwahl dem Symbolismus zugewandt: Aleksandr Blok, Paul Verlaine und Jules Laforgue³⁷. Will man die russische Moderne jener Zeit in eine spätromantisch-klangliche (an Skrjabin, Čajkovskij, Rubinstein orientierte, meist in Moskau beheimatete) und in eine neoklassizistische-lineare Gruppe unterteilen (die zumeist von der jüngeren Generation um Prokof'ev, Šostakovič und anderen Komponisten aus dem Petersburger Traditionsbereich repräsentiert wurde), dann steht Roslavec ohne Zweifel der ersteren bedeutend näher. Dieser konservative Zug wurde schon von seinen Zeitgenossen empfunden; so schreibt 1924 ein Kritiker „L.“ in „Sovremennaja Muzyka“: *„Es ist begreiflich, daß das allgemeine Urteil über die Werke dieses Komponisten, trotz seines zwölfjährigen Wirkens, noch den Charakter des Zufälligen, Systemlosen trägt und seine Werke vielen rätselhaft bleiben, um so mehr, als der Komponist den gebahnten Wegen des Klassizismus ebenso energisch ausweicht wie den letzten Errungenschaften des musikalischen Modernismus“*³⁸.

Wichtiger als die Prioritätsfrage — wer nun eigentlich für eine zwölftongesetzliche musikalische Denkweise den Grund legte: Golyšev, Hauer, Schönberg, Lourié oder Roslavec — erscheint in Anbetracht des Schaffens Roslavec' ein anderes Problem: das der historischen Einordnung und Bewertung atonaler Tonsatzsysteme schlechthin. Bis in die heutige Musikbetrachtung ist es üblich, sie quasi als Bruch mit allem Vorherigen, als prinzipiellen Neuansatz gegenüber aller herkömmlichen Harmonik und Tonalität zu interpretieren. Roslavec' Tonsatzsystem erscheint demgegenüber eher wie eine Bilanz aus der romantischen Epoche, als ein Versuch, all ihrer harmonischen Möglichkeiten bewußt zu werden und sie systematisch auszuschöpfen.

Diese bewußt gemachten und systematisch genutzten Möglichkeiten kulminieren bei Roslavec zu einem System der Harmonie, das nun allerdings in seiner Fülle traditioneller und untraditioneller Formen und Ordnungen, in seinen Feinheiten und in seiner Logik den harmonischen Stil der nachfolgenden Generation vorausbleibt; Roslavec ist, obgleich stilistisch-ästhetisch konservativer, harmonisch „moderner“ als Prokof'ev, Šostakovič oder Šebalin — im selben Sinne etwa, wie Schönberg gegenüber Carl Orff oder Benjamin Britten „moderner“ ist oder Johann Sebastian Bach gegenüber dem „galanten Stil“ seiner Söhne.

Ästhetisch vertritt Roslavec einen unbedingten Rationalismus und Positivismus, der die „Emotion“ in der Musik als rein subjektive Größe betrachtet³⁹ und die Inspiration als Schaffensquelle verwirft: *„Ich weiß, daß der schöpferische Akt nicht eine mystische ‚Trance‘, eine göttliche ‚Findung‘ ist, sondern ein Moment höchster Anspannung des menschlichen Intellekts, der danach strebt, das Unbewußte (Unterbewußte) in die Form der Bewußtheit zu bringen“*⁴⁰.

Er sieht das Heil der Musik in einem *„klaren und festen ‚rationalen‘ System der Tonorganisation“*⁴¹ und erklärt: *„Offensichtlich eben deswegen haben die größten Komponisten, als sie ihre besten Werke schufen, nicht danach gestrebt, ihrem*

³⁶ Zum Satzstil Roslavec' vgl. auch die Diss. des Verfassers S. 177 f., 179, 184 f., 187—190, 192 f., 195—199.

³⁷ S. Werkverzeichnis.

³⁸ S. Anm. 23, a. a. O., S. 179.

³⁹ S. Anm. 7, a. a. O., S. 136 f.; deutsch a. a. O., Anh. S. 119 f.

⁴⁰ S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

⁴¹ S. Anm. 7, a. a. O., S. 137; deutsch a. a. O., Anh. S. 120.

Schaffen Methoden der ‚göttlichen Trance‘ zugrunde zu legen, sondern sie zogen ein ihnen durchaus bewußtes, im vollen Sinne ‚vorgefaßtes‘ System der Tonorganisation vor, angeeignet entweder aus der Schultradition (Beethoven) oder ein mehr oder minder selbständig erfundenes (Skrjabin)“⁴².

Wie Golyšev und Lourié gehört Roslavec als Komponist und Theoretiker zur „unbewältigten Vergangenheit“ der sowjetischen Musik. Sein Name und sein Werk wurden zur Stalinzeit aus der Musikgeschichte getilgt und bis heute kaum rehabilitiert; darum ist er wohl auch im Westen weithin unbekannt geblieben. Bei Golyšev und Lourié ist es aus der Tatsache ihrer Emigration erklärlich, daß sie in sowjetischen Lexika und musikgeschichtlichen Darstellungen übergangen werden (Golyšev lebte seit 1917 in Deutschland, und Lourié, zunächst Anhänger der Revolution und erster „Musikminister“ des jungen Sowjetstaates im Volkskommissariat für Aufklärung, kehrte 1922 Rußland für immer den Rücken); bei Roslavec, der auch im jüngst erschienenen *Enzyklopädischen Musikalischen Wörterbuch*⁴³ keine Erwähnung findet, liegen die Dinge anders. Als erklärter Marxist⁴⁴, freilich zugleich (womit er im schärfsten Gegensatz zur späteren offiziellen Kulturpolitik der Stalinzeit stand) als entschlossener Verfechter der zeitgenössischen Musik auch des Westens, ist Roslavec eine der eigenwilligsten und profiliertesten Erscheinungen in der sowjetischen Musikwelt der 20er Jahre. Zunächst als Direktor des Charkower Konservatoriums, dann in der Redaktion und — obwohl er selbst nicht Parteimitglied war⁴⁵ — als Leiter der „Politabteilung“ des Staatlichen Musikverlages (Muzsektor, Muzgiz) in Moskau bekleidete er einflußreiche Funktionen. Als Herausgeber der im Staatsverlag erscheinenden Zeitschrift „Muzykal'naja Kul'tura versuchte er, eine marxistisch orientierte Fortschrittsästhetik zu verfechten und führte harte Polemiken gegen die traditionalistischen Forderungen (Formen der klassischen Sinfonie und des Volksliedes sollten maßgebend für eine sozialistische Musikkultur werden⁴⁶) und die ideologisch bestimmte Text- und Sujetästhetik der „Assoziation Proletarischer Musiker“ (Muzykal'naja Kul'tura: „Ändert sich, wenn wir im Titel eines Beethovenschen Quartettes die Worte ‚Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit‘ durchstreichen und hinschreiben ‚Festliche Siegesfeier der Roten Armee‘ oder ‚Eröffnung der Straßenbahn in Baku‘, dadurch etwa der Inhalt des Quartetts?“⁴⁷), deren Angriffen auf Schönberg und Stravinskij („als Vertreter einer erzbourgeoisen Richtung . . .“⁴⁸) er auch in anderen Zeitschriften entgegentritt.

42 S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

43 *Enciklopedičeskij muzykal'nyj slovar'*, hrsg. von B. Stejnepress und L. Jampolskij, Moskau 1966.

44 Roslavec: „Für mich als Marxisten scheinen dergleichen Erörterungen nichts anderes zu sein als die Torheiten der alten Theorie idealistischer Aesthetik . . .“ S. Anm. 7, a. a. O., S. 136; deutsch a. a. O., Anh. S. 119.

45 S. L. Lebedinskij, *8 let bor'by za proletarskiju muzyku (1923—1931)* (8 Jahre Kampf um die proletarische Musik), Moskau 1931. L. nennt a. a. O., S. 19 Roslavec als „*bespartijnyj kompozitor*“, d. h. als „parteilosen Komponisten“. In der Schmähschrift von L. Kaltat (s. Anm. 53) ist Roslavec als „Bürger“ („*g azdanin*“), also nicht als „Genosse“ („*tovarišč*“) bezeichnet.

46 Dialektik: *O reakcionom i progressivnom v muzyke* (Dialecticus: Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik), in: *Muzykal'naja Kul'tura* (Hrsg. Nik. Roslavec, Moskau 1924), Nr. 1 / 1924, S. 45—51. Dialecticus — hinter welchem Pseudonym sich nach inhaltlichen und stilistischen Anzeichen wahrscheinlich Roslavec verbirgt (s. hierzu Lebedinskij, a. a. O., S. 23; Diss. des Verfassers, Anh. S. 131) — zitiert diesbezügliche Anregungen eines Verfassers Cemedanov, a. a. O., S. 45 f. u. S. 48 f.

47 Dialecticus, a. a. O., S. 50; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 130.

48 Viktor Belyj, „*Levaja fraza o „muzykal'noj reakcii*“ („Linke“ Phrase von der „musikalischen Reaktion“), in: *Muzykal'noe Obrazovanie / Musikalische Bildung* (hrsg. vom Moskauer Staatskonservatorium 1927—1930/1), 1/1928, S. 47; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 80. — Von Roslavec stammt auch eine Einführung in Schönbergs *Pierrot Lunaire* (N. Roslavec, „*Lunnyj P'ero*“ Arnolda Senberga, in: *Kuovym beregam*, Moskau 1923, 3:23—33"23).

Er beklagte die früheste sowjetische Musikpolitik („*Uns allen ist dieser ‚reine Tisch‘ in Erinnerung, der von der russischen Musik als Endergebnis ihres Zusammenpralls mit der Revolution übrigblieb*“⁴⁹) und vertritt den Gedanken, die bürgerliche Musikepoche sei in Rußland „*noch nicht organisch zu Ende gelebt*“, und „*alles nicht Fertiggebrachte, Unausgereifte*“ dieser Kultur habe „*das siegreiche Proletariat zur Vollendung zu führen*“⁵⁰.

Seinen Gegnern galt er entsprechend als „*Fäulnisprodukt der bürgerlichen Gesellschaft*“⁵¹, als Exponent einer „*sich mit linken Phrasen tarnenden kleinbürgerlichen Reaktion*“⁵², und sie erklärten es 1927 zu ihrer Aufgabe, „*das bourgeoise Wesen von Roslavec und seinesgleichen zu entlarven, um ihn ideologisch von der sowjetischen musikalischen Allgemeinheit zu isolieren und so die Allgemeinheit vor dem zersetzenden Einfluß derartiger ‚Theoretiker‘ zu beschützen*“⁵³.

Dieses Ziel scheint dann in den 30er Jahren verwirklicht worden zu sein: Nachdem Roslavec noch 1929 im Vorstand der „Allrussischen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik“ (der früheren „Assoziation für Zeitgenössische Musik“) verzeichnet war⁵⁴, fehlte sein Name in späteren sowjetischen Darstellungen oder wurde allenfalls rügend erwähnt⁵⁵. Man weiß, daß er — wie auch andere moderne Komponisten zur Stalinzeit — in die „folkloristische Feldarbeit“ auswich: nach Taschkent eingeladen, schuf er dort die erste usbekische Nationaloper⁵⁶. Am 23. 8. 1944 starb er unter noch ungeklärten Umständen in Moskau⁵⁷. Als gegen Ende der 50er Jahre das Schallen vieler vormals als „volksfremd und formalistisch“ diskreditierter sowjetischer Komponisten rehabilitiert, neu aufgelegt und wieder aufgeführt zu werden begann, war Roslavec offenbar bereits vergessen. Erst in jüngst erschienenen sowjetischen Quellen (Neudrucken von musiktheoretischen Schriften Nikolaj Mjaskovskijs und Vjačeslav Karatygins aus den Jahren nach 1910⁵⁸) ist sein Name wieder ohne negative Wertung erwähnt; Neuaufführungen seiner Werke sind geplant.

Sein kompositorisches Schaffen — in seiner eigenartigen Brückenstellung zwischen spätromantischer Chromatik und serieller Ordnung — verdiente es, auch außerhalb von Rußland stärker beachtet und gepflegt zu werden.

49 Zitiert bei Lebedinskij, a. a. O., S. 22; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 70.

50 Dialecticus, a. a. O., S. 48, S. 47; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 128.

51 S. Anm. 7, a. a. O., S. 137; deutsch a. a. O., Anh. S. 120.

52 S. Anm. 48, a. a. O., S. 46; deutsch a. a. O., Anh. S. 80.

53 Lev Kaltat, *O podlinno-buržuaznoj idologii gr. Roslavca* (Von der echt bourgeoisen Ideologie des Bürgers Roslavec), in: *Muzykal'noe Obrazovanie* (s. Anm. 48), 1927/3—4, S. 32—43, a. a. O., S. 43; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 94.

54 *Novyj ustav associacii sovremennoj muzyki* (Das neue Statut der Assoziation für Zeitgenössische Musik), in: *Sovremennaja Muzyka* (s. Anm. 7), Nr. 32, (März) 1929, S. 6—7; deutsch in Diss. des Verfassers, Anh. S. 37—38.

55 So bei Lev Danilevič, *Kniga o sovetskoj muzyke* (Buch über die sowjetische Musik), Moskau 1962, S. 23; deutsch in Diss. des Verfassers, S. 30.

56 Zufolge frdl. Mitteilung von Prof. Michael Goldstein, Jerusalem.

57 Todesdatum zufolge frdl. Mitteilung von Prof. G. Šneerson, Moskau. In einer biografischen Anmerkung über Roslavec in einer Neuausgabe der Schriften Karatygins steht statt des Todesjahres ein Fragezeichen (s. Anm. 58a, S. 153, Anm. 13).

58 a) V. G. Karatygin, *Izbrannye stat'i* (Ausgewählte Aufsätze), Moskau-Leningrad 1965, S. 153, Anm. 13. — b) N. Ja. Mjaskovskij, *Sobranie materialov v 2-ch tomach* (Materialsammlung in 2 Bänden), Moskau 2/1966. Hier befinden sich Rezensionen der frühen Werke Roslavec' S. 199—201, 230 und ein biographischer Hinweis S. 517.

Kompositionen von N. A. Roslavec⁵⁹

- (I) *Tri sočinenija* (Drei Kompositionen). Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag
1. *Sumrak tichij*. (1913) Text von Valerij Brjusov.
Moskau: Selbstverlag 1913 BMK, LBM
 2. *Ty ne ušla*. (Frühling 1913) Text von Aleksandr Blok.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
 3. *Veter' naletit'*. (Frühling 1913) Text von Aleksandr Blok.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
- (II) *Grustnye pejzažy* (Traurige Landschaften) auf Texte von Paul Verlaine. Für Gesang und Klavier.
1. *Osennjaja pesnja* („*Osennij ston, protjažnyj svon . . .*“). (Frühling 1913) Russisch von N. Minskij.
Moskau: Selbstverlag 1913 BMK,
 2. *Zakat* („*Vecernjaja dal', rumjancem ob'jata . . .*“). Russisch von Valerij Brjusov. Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
 3. *Blagoslovennyj čas*
- (III) *Sonate pour violon et piano*.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
- (IV) *Četyre sočinenija* (Vier Kompositionen). Für Gesang und Klavier.
1. *Margaritki* (1914). Text von Igor' Ševerjanin'.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK, LBM
 2. *Vy nosite ljubov'* (Dezember 1913). Text von K. Bol'šakov.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
 3. *Volkovo kladbišče*. (November 1913) Text von David Burljuk.
Für tiefe Stimme und Klavier.
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
 4. *Kuk* (1914). Text v. Vasilisk Gnědov
Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
- (V) *Noktjurn / Nocturne*, Quintett für Harfe, Oboe, 2 Violen und Violoncello (1913). Moskau: Selbstverlag o. J. BMK und DMS 092747
- Dasselbe. Wien—Leipzig: Universal-Edition 1929
- (VI) *I-er Quatuor à cordes* (1913).
Moskau: Selbstverlag o. J. MLP 9:402
- (VII) *Trois compositions pour Piano* (Mai 1914).
Moskau: Selbstverlag o. J. CML
- (VIII) *Tri etjuda / Trois Etudes pour Piano*
- I. (Dezember 1914) Moskau: Selbstverlag o. J.
 - II. *Pianissimo* (Dezember 1914). Moskau: Selbstverlag o. J. CML

⁵⁹ Eine chronologische Reihenfolge wurde an Hand von Werkdatierungen und Publikationsbelegen angestrebt. Die römischen Zahlen I—X in Klammern bezeichnen Privatdrucke im Selbstverlag Roslavec', die auf den eigenen Deckblattseiten in dieser Reihenfolge annonciert werden. Auf der Ausgabe von (V) sind die Drucke I—VII, auf denen von (VII), (VIII) und (IX) jeweils I—X angezeigt. Von den Standortbelegen bedeutet BMK = Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, DMS (mit Signatur) = Deutsche Musikaliensammlung der chem. Preuß. Staatsbibliothek, heute Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, und Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, CML = Central Music Library, London, LBM = Leninbibliothek, Moskau, und MLP = Musikbibliothek der Stadt Leipzig. Einigen dieser Institute bin ich für die Bereitstellung von Leihgaben, und den Bibliothekaren Frau E. Artem'eva, Dr. Ramge, Dr. Köhler und Mr. Harrison für besondere Mühewaltung bei Titelauskünften verpflichtet.

- III. (Dezember 1914) Moskau: Selbstverlag o. J. BMK
Poëma. Für Violine und Klavier. Moskau 1915 BMK
- (IX) *Dva sočinenija / Deux compositions pour Piano*; I. *Quasi Prélude* (Januar 1915); II. *Quasi Poëme* (Januar 1915).
 Moskau: Selbstverlag o. J. CML
- (X) *Prélude pour Piano* (Januar 1915).
 Moskau: Selbstverlag o. J. CML
- Pesenka Arlekina* (November 1915) (Harlekinsliedchen). Text von Elena Guro. Für Gesang und Klavier. Moskau: Muzsektor 1926 BMK, LBM
- Dve Poëmy / Deux Poèmes* (1920). Für Klavier. Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1928 DMS 211067
- III. *Quartett* (1920). Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1928 DMS 62675
- Sonata*. Für Violoncello und Klavier (Char'kov, März 1921). Moskau: Muzsektor 1924 DMS 206929
- Trois Danses* (1921): *Valse, Nocturne, Mazurka*. Für Violine und Klavier. Wien: Universal-Edition 1925 DMS 199997
- Razdum'e / Méditation* (1921). Für Violoncello und Klavier. Moskau—Wien: Muzsektor und Universal-Edition 1929 DMS 212897
- III. *Trio* (1921). Für Violine, Violoncello und Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 DMS 206930
- IV. *Sonata*. Für Violine und Klavier. Moskau: Muzsektor 1924 BMK
- Sonata Nr. 5* (1923). Für Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 BMK
- Violinkonzert* (1925) (Vom Komponisten für Violine und Klavier bearbeitet.) Moskau: Muzsektor 1927 DMS 210181
- 5 Preljudij* (5 Präludien) (1919—1922). Für Klavier. Moskau: Muzsektor 1927 BMK
- Als „Agitations- und Aufklärungsmusik“ (*agitacionno-prosvetitel'naja muzyka*) publiziert⁶⁰:
- Na pervoe maja* (Zum ersten Mai). Text von P. Orešin. Für mittlere Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Tkač* (Der Weber). Text von Litkovskij. Für mittlere Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Smolkli zalpy . . .* (Die Salven verstummten). Text von E. Tarasov. Für Gesang u. Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus *Pesni o 1905 gode / Lieder vom Jahre 1905*) BMK
- Poslednee čudo* (Das letzte Wunder). Text von A. Andreev. Für Bariton und Klavier. Moskau: Muzsektor 1925 BMK
- Poslanie v Sibir' dekabristam* (Botschaft an die Dekabristen nach Sibirien). Text von Aleksandr Puškin. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus *Dekabristy / Die Dekabristen*) BMK
- Orvet' na poslanie v Sibir'* (Antwort auf die Botschaft nach Sibirien). Text von F. Odoevskij. Für hohe Stimme. Moskau: Muzsektor bis 1926
- Na pervoe Maja* (1925) (Zum ersten Mai). Text von P. Orešin. Für Bariton und Klavier. Moskau: Gosizdat 1925. (Aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“/Revolutionslieder) LBM

⁶⁰ Die nachfolgenden sechs Titel werden unter dieser Rubrik in Deckblattannoncen des Sowjet. Staatsverlages geführt (auf Heft 10/1926 der Zeitschrift *Muzyka i Revoljucija*, Moskau, Muzsektor 1926—1929).

- Na poljach* (Auf den Feldern). Text von P. Orešin. Für Chor a cappella. Moskau: Muzsektor 1925 (aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“ / Revolutionslieder) BMK
- Oktjabr'* (Oktober) (Dezember 1924). Text von Semen Rodov. Für Chor a cappella. Moskau: Muzsektor 1926. (Aus dem Zyklus „*Pesni Revoljucii*“). LBM
- Mat' i Syn* (Mutter und Sohn). Text von G. Galinaja. Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag 1926. (Aus dem Zyklus „1905 god“ / Das Jahr 1905) LBM
- Šveja* (Die Näherin). Text von G. Korenev. Für Gesang und Klavier. Moskau: Selbstverlag 1926. (Aus dem Zyklus *Poezija Rabočich Professij*/Poesie der Arbeitsberufe) LBM
- Gimn Sovetskoj Raboče-krest'janskoj milicii* (Hymne der Sowjetischen Arbeiter- und Bauern-Miliz). Text von A. Vjatič-Berežnych. Für Blasorchester oder Chor mit oder ohne Orchester. Moskau: Izd. Sojuza krest'janskich pisatelej 1926 BMK
- Tokarja* (Die Dreher). Text von A. Tverdyj. Für sopranlosen Chor. Moskau: Muzsektor 1926 BMK
- Bab'ja Dolja* (Frauenlos). Text von P. Družinin. Für Gesang und Klavier. Moskau 1929 LBM
- Kon'ki* (Pferdchen). Text von A. Širjaev. Für Gesang und Klavier. o. J. LBM
- Stučite!* (Schlagt!), Komsomolzen-Marsch. Text von I. Utkin. Moskau: Teakinopečat' 1930 BMK
- Tabačok* (Kneipe), Text von A. Prišelec. Für Gesang und Klavier. Moskau: Muzgis 1942 BMK

Ohne Publikationsnachweis bekannt⁶¹:

- Himmel und Erde*, Kantate nach Byron (1912);
Mensch und Meer, Sinfonische Dichtung n. Baudelaire;
Weltende, Sinfonische Dichtung nach Jules Laforgue;
 eine Sinfonie, insgesamt 5 Streichquartette, 3 Klaviertrios, 5 Sonaten für Violine und Klavier, 2 Sonaten für Violoncello und Klavier, 2 Sonaten für Klavier.

Zum Problem des Werturteils

VON CARL DAHLHAUS, BERLIN

Werturteile sind in den Kunstwissenschaften eine Selbstverständlichkeit und zugleich eine Verlegenheit. Sie auszuschließen ist nicht weniger schwierig, als sie zu rechtfertigen. Und ob ein Mangel oder ein Überfluß herrscht, steht nicht fest. Einig ist man sich nur in der Verwerfung versteckter, indirekter und unreflektierter Werturteile, die den Gang einer Untersuchung bestimmen oder beeinflussen, ohne als deren Voraussetzung oder Teilmoment kenntlich zu sein.

Laien sind nicht selten der Meinung, daß es Sache einer Kunstwissenschaft sei, Kunst von Nicht-Kunst, Geglücktes von Mißlungenem und Bedeutendes von Trivia-

⁶¹ Nach Artikel Roslawetz in MGG (Guido Waldmann) und Auskünften von Prof. Šneerson, Moskau.