Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1999)

Heft: 61

Artikel: Roslavec und Schönberg : Nikolaj Roslavec' Aufsatz über Arnold Schönbergs "Pierrot lunaire"

Autor: Lobanova, Marina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928003

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROSLAVEC UND SCHÖNBERG

VON MARINA LOBANOVA

Nikolaj Roslavec' Aufsatz über Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire»

Nikolaj Roslavec (1880/81–1944) wird häufig als *russischer Schönberg*, als *Autor der ersten atonalen Werke in Russland* betrachtet: 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, Roslavec und Debussy hat 1915 in der Musikkritik Vjačeslav Karatygin gemacht. Von Anfang an verteidigten Kritiker wie Nikolaj Mjaskovskij und Evgenij Braudo die schöpferische Unabhängigkeit Roslavec'.[1] Roslavec' Einstellung zum Werk Schönbergs war nicht ganz eindeutig: er wandte sich immer wieder hin zu dessen Musik und Ideen, schwankte aber in deren Einschätzung. Schönberg zu verstehen, bedeutete für Roslavec in vieler Hinsicht, sich selbst, seinen eigenen Weg zum «neuen System der Tonorganisation» zu begreifen, seine Haltung zu Tradition, Schule und Innovation zu formulieren. In den 20er Jahren gab es für Roslavec auch einen anderen Grund, sich mit dem Schaffen Schönbergs auseinanderzusetzen: Als Wortführer der *ASM* (Assoziation Zeitgenössischer Musik) verteidigte er diesen Meister vor den Angriffen seitens «proletarischer Musiker», die Schönberg ständig als «bourgeoisen Künstler» angriffen und seine «individualistische, wirklichkeitsfremde» Kunst aufs Korn nahmen.[2] Mit Vehemenz und Empörung protestierte Roslavec 1927 gegen die von der *RAPM* organisierte Diskreditierung Sergej Prokof'evs, Alban Bergs, Igor' Stravinskijs, Arthur Honeggers und Arnold Schönbergs, der «Zeitgenossen» und der kulturellen Innovation im allgemeinen.[3]

Man kann leicht Parallelen zwischen Roslavec und Schönberg ziehen. Sowohl Roslavec' als auch Schönbergs Schaffen wurden als Bruch mit der Vergangenheit betrachtet, als Ablehnung der Tradition, als Streben in die Zukunft. Beide Künstler zeichnete eine enorme Arbeits- und Konzentrationsfähigkeit aus, ein fanatischer Glauben an ihre Auserwähltheit, an die Vorbestimmtheit ihres Wegs. Genau wie Schönberg war auch Roslavec von den unbegrenzten Entwicklungsmöglichkeiten seines «neuen Systems der Tonorganisation» überzeugt; er behauptete: *dieses System genügt für 200 Jahre*.[4] Die beiden Komponisten verband auch ihr Intellektualismus, ihre Liebe zur Schönheit und Reinheit der Struktur. Schönberg verglich den intellektuellen Zug an der Musik mit dem der Mathematik. Auch für Roslavec sollte die Intuition dem Rationalen untergeordnet werden: Neue präzise Gesetze zu formulieren, ein strenges, einer mathematischen Theorie ähnliches System zu erarbeiten, war ihm äusserst wichtig. Roslavec und Schönberg verband auch ein gewisser Akademismus, der sich gelegentlich in ihrem Schaffen äusserte.

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? 1924 erinnerte er sich, dass ihm im Frühjahr 1912 *einige jüngere Werke von Schönberg begegneten*, die ihm *damals als eine Art musikalisches Abrakadabra erschienen* und die *deshalb für lange Zeit aus seinem Gesichtskreis verschwanden*.[5] Der autobiographische Artikel, aus dem diese Sätze stammen, enthält eine kurze Beschreibung der Prinzipien des *neuen Systems der Tonorganisation*. Im Jahre 1923 erschien der Artikel Roslavec' *«Pierrot lunaire» von Arnold Schönberg*, der hiermit erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht wird, in welchem Roslavec die Opera 10 und 11 von Schönberg erwähnt. Manche der von Roslavec formulierten Ideen sind in der Tat einigen Postulaten der klassischen Dodekaphonie ähnlich. Doch obwohl Schönberg sein System schon seit 1914/15 erarbeitete, 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 weiterer Theoretiker 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*

1. S. dazu im Buch der Verfasserin *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt am Main 1997, S. 127.

2. Ebenda, S. 68, 71, 73.

3. S.: N. Roslawez, «Zurück zu Beethoven» [Zwei Aufsätze von Nikolaj Roslawez], in: *Dissonanz* 49/1996, S. 9f.

4. N. Roslavec, *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija kompozicii* [Das neue System der Tonorganisation und die neuen Unterrichtsmethoden der Komposition], *RGALI* [Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau], Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 72, S. 25.

5. *Nik. A. Roslavec o sebe i svoëm tvorčestve* [Nik.A. Roslavec über sich und sein Schaffen]; deutsch bei D. Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 398.

alt-niederländischen Schule und als *praktische Äusserung der Verwirrung, die in der spiessbürgerlichen Schicht im Westen herrscht.*[6]

1923/24 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. Auf keinen Fall kannte Roslavec die Tropenlehre J. M. Hauers.[7] Die Grundlagen des «neuen Systems der Tonorganisation» Roslavec' wurden früher erarbeitet und ebenfalls früher formuliert als die Prinzipien der Dodekaphonie und der Tropenlehre. Während andere Komponisten noch nach neuen Organisationsformen suchten, hatte Roslavec schon ein System gefunden, das er mit eiserner Konsequenz verwirklichte: Seine Experimente während des Konservatoriumsstudiums, etwa seit 1909, beweisen, dass der endgültigen Formierung des «neuen Systems» eine vorbereitende Phase vorausging. Entwickelte Formen der «Synthetakkord»-Technik findet man in der symphonischen Dichtung *In den Stunden des Neumonds* (1912/13?), im *Nocturne*-Quintett, in der Ersten Violinsonate, in *Drei* und *Vier Kompositionen* für Gesang und Klavier und anderen Werken Roslavec' aus den Jahren 1913/14. 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.[8] 1924 verkündete Roslavec seine Entdeckung; deren 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 (meist enthalten «Synthetakkorde» 6 bis 8 Töne). 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». Diese Eigenschaften des «neuen Systems der Tonorganisation» müssen betont werden: es bloss als eine der «Vorformen der Dodekaphonie» oder als «nicht-dodekaphone serielle Technik» zu beschreiben,[9] ist aus diesem Grund unzureichend.

Auf einem anderen Blatt steht, dass Roslavec, ebenso wie Schönberg, Webern, Berg, Bartók, in den 10er Jahren die Krise des alten Systems der Tonhöhenorganisation spürte; zugleich aber suchten diese Komponisten nach Wegen, die «freie Atonalität» zu überwinden und zu neuen Gesetzen zu finden. Roslavec hatte bestimmt auf diesem Weg verschiedene Vorläufer, doch waren dies keine westeuropäischen Komponisten, sondern Landsleute. 1909 beschrieb Sergej Taneev in seinem Traktat *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes] die Krise des klassischen tonalen Systems und sagte viel früher als zukünftige Klassiker der Dodekaphonie eine *Hinwendung zu polyphonen Formen* voraus.[10] Genauso 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).[11] Die beiden Komponisten setzten dem ihr Bedürfnis nach *neuer Organisation* entgegen. Roslavec behauptete immer wieder, dass alle moderne Komponisten das Bedürfnis nach neuen strengen Gesetzen empfänden; wichtig für ihn war ein Bericht Leonid Sabaneevs von der Sehnsucht Skrjabins nach einem System.[12]

Zu den anderen wichtigen Quellen, die die theoretische Konzeption Roslavec' inspiriert haben könnten, gehören die Arbeiten seines Freundes, des Skrjabin-Biographen Leonid Sabaneev: Bereits in den 10er Jahren begründete dieser die Harmonik Skrjabins mit der aus entfernten Obertönen entstandenen *Ultrachromatik*.[13] Nicht zufällig wies Roslavec darauf hin, dass sein «neues System» den Übergang zum *Ultrachromatismus*, zur *ultrachromatischen Skala aus der chromatischen Obertonreihe* sichern sollte.[14]

Völlig inakzeptabel bei Schönberg sollte für Roslavec die Neigung zum Expressionismus sein: Diese Richtung verkörperte für ihn «Willkür», die er zu bekämpfen suchte. In späteren theoretischen Arbeiten äusserte sich Roslavec auch gegen die «Willkür» in der Harmonik Schönbergs: Auf andere Weise als Debussy und andere «Anarchisten» verkörperte auch Schönberg für ihn doch «Willkür» und «Unorganisches», welche er mit seinem «neuen System der Tonorganisation» überwinden wollte. In seiner Polemik gegen Schönberg zeigte Roslavec allerdings immer Respekt seinem «Opponenten» gegenüber: Schönberg blieb für ihn einer der grössten modernen Komponisten, ein unbestrittener Wortführer Neuer Musik, ein echter Revolutionär in der Kunst. Wie wichtig Schönbergs Werk für Roslavec war, zeigen direkte Projektionen seiner eigenen Konzepte auf Schönbergs Schaffen. Symptomatisch, dass Roslavec im Artikel über «Pierrot lunaire» die Methode Schönbergs als «synthetisch» bezeichnet im Gegensatz zur vorherrschenden «analytischen Methode», womit er zweifelsohne die Begriffe, die sein eigenes Werk bestimmen («Synthetakkord», «synthetisches System»), auf das Schaffen Schönbergs projiziert.

Roslavec' Aufsatz über «Pierrot lunaire» entstand zu jener Zeit, als sich der Komponist sehr intensiv mit den Problemen des Konstruktivismus beschäftigte. Von daher kann man eine weitere Projektion erklären: Interessanterweise wird das Schaffen Schönbergs in mancher Hinsicht aus dem Geist des Konstruktivismus verstanden. Solche Formulierungen wie *«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* am Ende des Aufsatzes zeigen eine bestimmte Stilisierung, die offensichtlich durch die neuen künstlerischen Aufgaben Roslavec' motiviert wurde. Diese ziemlich willkürliche Stilisierung führt Roslavec konsequent zum logischen Schluss: er findet einen inneren Widerspruch im Werk Schönbergs, wo *der «Stahlbeton»-Pierrot den Pierrot «lunaire» besiegte, ihn aber nicht ums Leben brachte.* Diese *tragische Spaltung der künstlerischen Gestalt* bedeutete für Roslavec ein Kennzeichen für die *Kunstdenkmäler, die an der Schwelle zweier Epochen entstehen.* Damit formulierte er nicht nur den Konflikt zwischen modernem Industrierhythmus und «altem Impressionismus», sondern auch das zwiespältige Wesen seiner Epoche im allgemeinen: 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 zwiespältige Schemata konstruiert und unvereinbar scheinende Elemente von Neuem und Altem zusammenbringt.

6. A. Veprik, *Ob atonalizme* [Von der Atonalität], in : *Proletarskij muzykant* 5/1931, S. 37.

7. J. M. Hauer, *Zwölftontechnik*, Wien 1926.

8. Nik. Roslavec, *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu* [Eine freundschaftliche Anwort an Ars. Avraamov], in: *Muzyka* 219/1915, S. 256f.

9. Vgl.: G. Perle, *Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*, Berkely/ Los Angeles 1963.

10. S. Taneev, *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Der bewegliche Kontrapunkt des strengen Satzes], Moskau 1909, S. 3–6.

11. *RGALI,* Fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 6, Liste 25.

12. N. Roslavec, *Novaja sistema…*, S. 7, 17.

13. S.: L. Sabaneev, *Evoljucija garmoničeskogo sozercanija* [Evolution der harmonischen Anschauung], in: *Muzykal'nyj sovremennik* 2/1915; derselbe, *Otvet Karasëvu po povodu akustičeskich osnov garmonii Skrjabina* [Antwort an Karasëv betreffend der akustischen Grundlagen für Skrjabins Harmonik], in: *Muzyka* 16/1911; ebd., 20/1911; derselbe, *Pis'ma o muzyke. I. Ul'trachromatičeskaja polemika* [Briefe von Musik. I. Ultrachromatische Polemik], in: *Muzykal'nyj sovremennik* 6/1916.

14. N. Roslavec, *Novaja sistema…*, S. 8.