

# **Constructivistische muziek?**

**Nikolaj Andrejevitsj Roslavets**

Jacques Hendrickx

3690199

Bachelor-eindwerkstuk Muziekwetenschap

Begeleider: dr. E. Overbeeke

versie 1.0 dd 17 januari 2014

## Inhoudsopgave

1.	Inleiding.....	3
2.	Constructivisme.....	6
2.1.	Constructivisme in de politiek en in de beeldende kunst.....	6
2.2.	Constructivisme in de muziek.....	11
3.	Nikolaj Andrejevitsj Roslavets.....	19
3.1.	Roslavets' maatschappelijke en artistieke positie.....	19
3.2.	Roslavets' organisatieprincipe: het <i>synthetisch akkoord</i> .....	23
4.	Roslavets' Vierde Vioolsonate.....	28
4.1.	Het werk.....	28
4.2.	Het synthetakkoord.....	28
4.3.	Transposities en spelling.....	31
4.4.	Vorm en harmonie.....	33
4.5.	Melodie en ritme.....	36
5.	Is Roslavets een constructivist?.....	43
5.1.	Discussie.....	43
5.2.	Conclusie.....	47
6.	Bronnen.....	48
6.1.	Muziek.....	48
6.2.	Geschriften.....	48
7.	Literatuur.....	50
8.	Bijlage A: strikte transposities.....	52
9.	Bijlage B: de sonatevorm.....	54

---

## 1. Inleiding

De periode 1910-1930 is in cultuurhistorisch opzicht een fascinerende. Beeldende kunst, muziek en politiek sloegen in heel Europa radicaal nieuwe wegen in (al waren de wegen van Hitler en Stalin wel de verkeerde). Beeldend kunstenaars en musici beïnvloedden elkaar, en het is dan ook niet verwonderlijk dat in de kunstgeschiedenis en de muziekgeschiedenis dezelfde termen worden gehanteerd om stijlen en ontwikkelingen aan te duiden. Een van die termen is *constructivisme*.

In de muziekwetenschap is de term constructivisme niet duidelijk gedefinieerd. De term komt in de *Grove Music Online* niet voor als lemma. In de *Oxford Companion to Music* staat als omschrijving: “A term used to describe music composed using to certain structural procedures, for example serialism or complex canon.”<sup>1</sup> In de *Grove* wordt de term wel gebruikt in biografieën van componisten, om hun werk te karakteriseren.

In de kunstgeschiedenis is het begrip constructivisme wel omschreven. Het handboek van Arnason en Mansfield, *History of Modern Art*, zegt het volgende: “In general, that art is characterized by abstract, geometric forms and a technique in which various materials, often industrial in nature, are assembled rather than carved or modeled.”<sup>2</sup>

Naast een kunsthistorische en een musicologische betekenis heeft constructivisme ook een sociaalwetenschappelijke en politieke betekenis, die met name met betrekking tot het prerevolutionaire Rusland en de vroege Sovjet-Unie van belang is. Het citaat uit Arnasons handboek gaat verder: “But Constructivism originally referred to a movement of Russian artists after the 1917 Revolution who enlisted art in the service of the new Soviet system.”<sup>3</sup> Politiek constructivisme hield rond 1917 in Rusland in dat je als kunstenaar constructief meewerkte aan het realiseren van de revolutionaire doelen. Constructivisme in sociaalwetenschappelijke zin vinden we bij de muzieksocioloog Gerhard Engel. Hij ontleent zijn omschrijving van constructivisme aan de liberale econoom Friedrich Hayek. Volgens deze houdt constructivisme in: “... dass der Mensch die Einrichtungen der Gesellschaft und der Kultur selbst gemacht hat und sie daher auch

---

1 "constructivism." *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 6, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7613>.

2 H.H. Arnason en Elisabeth C Mansfield, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography* (Upper Saddle River: Prentice Hall 2010), 229.

3 Ibid.

nach seinem Belieben ändern kann.”<sup>4</sup> Deze stelling impliceert dat de maatschappij en haar instellingen door middel van regels worden bestuurd.

In deze thesis wil ik ten eerste een muziekwetenschappelijke omschrijving geven van het begrip constructivisme. Ik doe dat door aan de hand van de literatuur een globale omschrijving te geven van het begrip in politiek en beeldende kunst. De gevonden omschrijving wil ik vervolgens toepassen op de muziek. Met het oog op de tweede vraag van deze thesis richt ik me daarbij vooral op de situatie in de Sovjet-Unie rond 1920. Dit leidt tot een inventarisatie van muzikale compositieprincipes en stijlkenmerken die constructivistisch genoemd kunnen worden.

Sinds het einde van de Koude Oorlog staan de ontwikkelingen op muziekgebied in het prerevolutionaire Rusland en de vroege Sovjet-Unie opnieuw in de belangstelling. Er is nieuwe informatie beschikbaar, getuige de boeken van Levon Hakobian, Marina Frolova-Walker & Jonathan Walker, en Wolfgang Mende.<sup>5</sup> Marina Lobanova's boek over de componist Roslavets kon ook na 1991 aanvankelijk nog niet in Rusland verschijnen, en werd in Duitsland uitgegeven.<sup>6</sup> Behalve voor de politieke ontwikkelingen in revolutionair Rusland is er ook belangstelling voor de ontwikkelingen binnen de beeldende kunst. Mende en Lobanova besteden daar uitgebreid aandacht aan.

Een sleutelfiguur in het Russische muzikleven rond 1920 was de componist Nikolaj Andrejevitsj Roslavets (1881 – 1944).<sup>7</sup> In de woorden van György Ligeti:

“[...] ein Künstler, dessen Denken den Geist jener Zeit in all seinem Reichtum verkörpert. Er war einer der Gründer der ersten russischen Komponistenvereinigung und wurde später zu einem der ersten Dissidenten der russischen Musikwelt. [...] Roslavec war auch ein Komponist, der neue, für das 20. Jahrhundert bedeutsame musikalische Verfahrensweisen entdeckt hat.”<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Gerhard Engel, *Zur Logik der Musiksoziologie: ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft* (Tübingen: Mohr, 1990), 302.

<sup>5</sup> Levon Hakobian, *Music of the Soviet Age 1917-1987* (Stockholm: Melos Music Literature, 1998);

Marina Frolova-Walker en Jonathan Walker, *Music and Soviet Power 1917 – 1932* (Woodbridge: The Boydell Press 2012);

Wolfgang Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur* (Köln [etc.]: Böhlau Verlag, 2009).

<sup>6</sup> Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevic Roslavec und die Kultur seiner Zeit : Mit einem Vorwort von György Ligeti* (Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1997).

<sup>7</sup> Bij de transliteratie van het cyrillisch alfabet volg ik de Translitteratie- en transcriptiegids/Russisch van de Nederlandstalige Wikipedia:

[http://nl.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Translitteratie- en transcriptiegids/Russisch](http://nl.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Translitteratie- en_transcriptiegids/Russisch), behalve in geaccepteerde schrijfwijzen van namen.

<sup>8</sup> György Ligeti, Vorwort in Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 9-10.

-----

Roslavets ontwikkelde een eigen atonaal compositiesysteem, dat hij naar eigen zeggen in 1919 volledig uitgewerkt had.<sup>9</sup> Vanwege dit systeem beschouwt Wolfgang Mende Roslavets als constructivist.<sup>10</sup>

De tweede vraag in deze thesis is wat het constructivisme in Roslavets' werk behelst. Om die vraag te kunnen beantwoorden analyseer ik gedeeltelijk zijn Vierde Vioolsonate uit 1920, waarin de componist zijn nieuwe systeem toepast. Een vergelijking met de bij de eerste vraag gevonden principes en kenmerken geeft dan het antwoord.

---

<sup>9</sup> Nikolaj Roslavets, "Nik. A. Roslavec o sebe i svojem tvortsjestve", *Sovremennaja Moezyka V*, 1924. Duitse vertaling: Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre* (Laaber: Laaber Verlag, 1980), 397.

<sup>10</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 372.

---

## 2. Constructivisme

### 2.1. Constructivisme in de politiek en in de beeldende kunst

Uit Friedrich Hayeks hierboven geciteerde omschrijving van constructivisme volgt volgens Gerhard Engel dat de instellingen van samenleving en cultuur door regels worden bepaald. Een deel van die regels is onbewust, een deel is bewust en beschrijft “hoe men het altijd gedaan heeft.” En er zijn regels die opzettelijk zijn ingevoerd: wetten en verordeningen.<sup>11</sup> Het constructivisme beweert nu dat het mogelijk is om instellingen te veranderen en nieuwe instellingen in te richten met een opzettelijke regelgeving waarin de onbewuste regels en de bewuste gewoonteregels zijn geëxpliciteerd.<sup>12</sup>

Volgens Engel is dit constructivisme tot mislukken gedoemd. Het leidt tot het normatief opleggen van doelen die gehaald moeten worden en methoden die gehanteerd moeten worden. Hierdoor wordt de individuele creativiteit aan banden gelegd en het succes van (wetenschappelijke en culturele) instellingen in gevaar gebracht.<sup>13</sup>

Dit sociaalwetenschappelijk omschreven constructivisme kwam in de Sovjet-Unie met betrekking tot de kunsten pas expliciet naar voren in 1932, toen het Socialistisch Realisme verplicht werd, en alle andere kunstrichtingen verboden. Daarvoor waren kunst en cultuur betrekkelijk vrij; Marx, Engels en Lenin hadden zich er niet duidelijk over uitgelaten.<sup>14</sup>

In aanleg constructivistische ideeën waren er wel in de organisatie Proletkoelt (*Proletarskije koeltoerno-prosvetitelnyje organizatsij*, proletarische organisaties voor cultuur en verlichting). Deze organisatie bestond van 1917 tot 1932. Ze was opgericht als onafhankelijke organisatie door Lenins voormalige medewerker en rivaal Aleksandr Bogdanov, met als doel de vestiging van een proletarische cultuur van theater, beeldende kunst, muziek, wetenschap en politiek.<sup>15</sup> Bogdanov stelde dat cultuur naast de politiek en de economie een eigen rol moest vervullen op de weg naar het socialisme. Hij had een eigen ‘Algemene Organisatiewetenschap’ ontwikkeld, die hij Tektologie noemde. Centraal hierin is de stelling dat alle verschijnselen ter wereld opgevat kunnen worden als “Prozesse von Organisation”, en dat al deze processen een “fundamentele

---

<sup>11</sup> Engel, *Zur Logik der Musiksoziologie*, 303.

<sup>12</sup> Ibid. Engel spreekt hier over de planning van het succes van een bestaande instelling. M.i. is het constructivistische standpunt ook van toepassing op het inrichten van nieuwe instellingen.

<sup>13</sup> Ibid., 304.

<sup>14</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 62 – 63.

<sup>15</sup> Ibid., 67 – 78. Zie ook Christina Lodder, *Russian Constructivism*, (New Haven [etc.]: Yale University Press, 1983), 75.

-----

Vergleichbarkeit und Gleichartigkeit” vertonen.<sup>16</sup> Daardoor kunnen industriële en artistieke processen elkaar beïnvloeden. Wezenlijk in deze processen zijn het collectivisme en de eenheid van organisatie en uitvoering. Het artistieke proces is, net als het industriële, gericht op functionaliteit. Het model ervan is de ‘doelgerichte constructie van moderne machines’.<sup>17</sup> Proletkoelt was op deze principes gebaseerd. Het collectivisme kwam tot uiting in koorzang en massaspelen. De eenheid van organisatie en uitvoering kreeg vorm in ‘zelfwerkzaamheid’: de deelnemers waren tegelijkertijd producent, recipiënt en recensent van kunstuitingen.<sup>18</sup> Proletkoelt zette zich niet af tegen de burgerlijke cultuur van voor de Revolutie, maar wilde de verworvenheden daarvan integreren in de nieuwe proletarische cultuur.

In de inleiding is al aangegeven dat er in de beeldende kunst twee vormen van constructivisme onderscheiden kunnen worden. Christina Lodder werkt het onderscheid verder uit. Enerzijds zijn daar de ‘niet-utilitaire constructies’, driedimensionale werken van vóór de Revolutie samen met werken zonder ideologische doelstelling van erna, en anderzijds is er het ‘utilitaire’ constructivisme, dat als doel heeft ‘de kunst en het leven te verenigen door massaproductie en industrie’.<sup>19</sup> Lodder ziet een continuïteit tussen het niet-utilitaire werk en het ‘laboratoriumwerk’ van het utilitarisme, dat is het artistieke onderzoek naar materiaal, vorm en kleur, dat tot doel heeft een basis te scheppen voor utilitaire werken, maar dat toch min of meer op zichzelf staat.<sup>20</sup>

De eerste niet-utilitaire constructies in Rusland werden gemaakt in 1913, door de schilder Vladimir Tatlin, die hierin beïnvloed werd door het synthetisch kubisme van Picasso en Braque, en door het Italiaanse futurisme.<sup>21</sup> Tatlin gebruikte stukken bestaand materiaal, zoals metaal, glas en hout, die hij aanvankelijk monteerde binnen een kader, zoals een schilderij. Al in 1914 kwam hij daarvan los, en maakte hij volledig ruimtelijke objecten, die hij contra-reliëfs noemde. Tatlin steunde de Revolutie, en vanaf 1920 werd hij dan ook een constructivist in de tweede betekenis. Ook Tatlins volgeling Aleksandr Rodtsjenko maakte ruimtelijke objecten. Bij hem lag het accent echter niet zozeer op de gebruikte materialen, als wel op de lijnen en vlakken die in het object zichtbaar werden.<sup>22</sup>

---

<sup>16</sup> Duitstalige citaten komen uit Bogdanov, *Allgemeine Organisationslehre*, aangehaald door Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 68.

<sup>17</sup> Ibid., 71.

<sup>18</sup> Ibid., 73.

<sup>19</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 3. Deze vorm van constructivisme wordt utilitair genoemd, omdat men zich in de kunst richt op maatschappelijke doelen.

<sup>20</sup> Ibid., 7.

<sup>21</sup> Ibid., 7-17. Zie ook Arnason, *History of Modern Art*, 229.

<sup>22</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 22.

-----

Andere kunstenaars, zoals Naum Gabo, Ljoebov Popova, Varvara Stepanova, werden ook beïnvloed door Tatlin, maar bleven deels in het platte vlak werken.

Na de Revolutie kwam er een nieuwe fase in het constructivisme, toen de nadruk kwam liggen op de maatschappelijke toepassing van kunst. Kunstenaars werden door de Agitprop (*Otdel agitatsii i propagandy*, Afdeling voor agitatie en propaganda) van de Communistische Partij ingeschakeld voor de voorlichting aan, en verheffing van de massa's. Er moesten posters en brochures ontworpen worden, en standbeelden van voor de Revolutie belangrijke personen (niet alleen van Marx en Engels, maar ook van bijvoorbeeld Dostojevski en Skrjabin).<sup>23</sup> Het maken van kunst werd steeds meer opgevat als productie, in relatie met technologie. Kunstenaars werd een experimentele en innovatieve rol toegedacht: hun 'laboratoriumwerk' moest een onderzoek zijn naar de intrinsieke eigenschappen van industriële materialen.<sup>24</sup>

Rodtsjenko, Stepanova, Aleksej Gan en anderen richtten in 1921 de Eerste Werkgroep van Constructivisten op. In datzelfde jaar vond hun eerste tentoonstelling plaats, met voorbeelden van laboratoriumwerk. Deze werken vertoonden volgens Christina Lodder een "pronounced emphasis on the precision, clarity and economy of the geometric form." Zij merkt op: "The two trends which were evident in the non-utilitarian constructions have become distilled into one dominant trend – that of the geometric form in technologically processed material highly influenced by mechanical forms."<sup>25</sup>

Een van de theoretici van de constructivistische groep was Aleksej Gan. In 1922 publiceerde hij zijn boek *Konstruktivizm*. Daarin zette hij de basisprincipes van het constructivisme uiteen: tektoniek, *faktoera* en constructie.<sup>26</sup> Tektoniek is de ideologische basis: een combinatie van "de karakteristieken van het marxisme en de passende toepassing van industriële materialen". *Faktoera* is "de bewerking van het materiaal in zijn geheel ... de bewuste keuze van het materiaal en het passende gebruik ervan, zonder de beweging van de constructie te belemmeren of de tektoniek te beperken." Onder constructie, tenslotte, verstaat Gan "de co-ordinerende functie van het Constructivisme. Als de tektoniek het ideologische en het formele verenigt en als resultaat een eenheid van

---

<sup>23</sup> Ibid., 52-53. Zie ook Arnason, *History of Modern Art*, 229.

<sup>24</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 73-98. Ik ga voorbij aan de vaak heftige debatten die onder kunstenaars gevoerd werden, en die door Lodder uitgebreid worden besproken.

<sup>25</sup> Ibid., 72.

<sup>26</sup> Ibid., 94-95, 98-101. Ik volg Lodder in het onvertaald laten van de term *faktoera*.



-----

voorstelling oplevert, en als *faktoera* de conditie van het materiaal is, dan laat de constructie het feitelijke proces van het samenstellen zien.”<sup>27</sup>

Gans ideeën waren al eerder verwoord in het ongepubliceerde Programma van de Werkgroep van Constructivisten uit 1921. Uit dat programma valt op te maken dat onder ‘materiaal’ niet alleen het fysieke materiaal met zijn eigenschappen en mogelijkheden verstaan moest worden, maar ook het ‘geestelijk materiaal’ van de kunstenaar: lijnen, vlakken, kleuren, volumes.<sup>28</sup> Wolfgang Mende vat de productiemethoden waaraan de groep zich committeerde, in acht punten samen, die ik hier paraphraseer:<sup>29</sup>

- o functionaliteit: de vorm van het object wordt niet bepaald door esthetische principes, maar door zijn functie of zijn constructieprobleem;
- o economie: de constructie wordt gekarakteriseerd door de best mogelijke toepassing van materiaal, zonder overbodige toevoegingen;
- o ontmaterialisering: de economische productie ziet af van volumineuze opeenhopingen en beperkt zich zo mogelijk tot stellage-constructies;
- o linearisme: in het tweedimensionale betekent ontmaterialisering dat de lijn belangrijker is dan het vlak;
- o kleurneutraliteit: elk materiaal heeft zijn eigen kleur, toevoeging van andere kleuren is overbodige decoratie;
- o ritmisering: de ordening van elementen op regelmatige afstanden is een elementair constructieprincipe;
- o eenheid van organisatieprincipe: een constructie is een organische eenheid van een materiële vorm door de verduidelijking van de functie ervan;
- o transparantie: het organisatieprincipe, de statische krachtlijnen en de wijze waarop de elementen zijn samengevoegd, zijn voor de toeschouwer zichtbaar en zonder ornamenten.

Rodtsjenko, Stepanova en andere constructivisten trokken in de jaren na 1921 de consequentie uit hun communistische ideologie. Zij gingen zich richten op wat tegenwoordig *design* heet: het ontwerpen van posters, boekomslagen, kleding, meubels,

---

<sup>27</sup> De citaten komen uit Lodders weergave van een fragment uit Gans boek, op p. 99. Mijn Nederlandse vertaling ervan is mede gebaseerd op een andere, iets uitgebreider weergave van hetzelfde fragment in Charles Harrison & Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900 – 2000 : An Anthology of Changing Ideas* (Malden etc.: Blackwell Publishing 2003), 343 – 344.

<sup>28</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 95.

<sup>29</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 111 – 112.

theaterdecors.<sup>30</sup> Het constructivisme als een richting van abstracte kunst, raakte uit de gratie, mede door toedoen van de ‘proletarische’ kunstenaars, die de klassenstrijd in de kunst voorstonden.<sup>31</sup> Na 1932, toen het Socialistisch Realisme de voorgeschreven kunstrichting werd, verdween ook de term constructivisme, hoewel de Stalinistische regelgeving bij uitstek een voorbeeld was van het door Engel beschreven sociaal-wetenschappelijk constructivisme.<sup>32</sup>

Het constructivisme is voortgekomen uit het kubisme en het futurisme. Het is van belang om de drie richtingen duidelijk van elkaar te onderscheiden. Het analytisch kubisme richtte zich op de weergave van objecten in vlakken en volumes, maar bleef figuratief en werd nooit abstract. Het constructivisme verliet het figuratieve, representationele werk. Ljoebov Popova drukt dat in 1922 als volgt uit: zij had zich afgekeerd “from the analysis of the volume and space of objects (Cubism) towards the *organisation of these elements*, not as the means of representation, but as integral constructions (either colour-planar, volumetric-spatial or other material constructions)”.<sup>33</sup>

Over het futurisme zegt Hermann Danuser het volgende:

“Die Öffnung zur Arbeits-, Maschinen- und Kriegswelt, die im italienischen Futurismus aus einem vitalistischen Irrationalismus resultierte, wurde im russischen Futurismus politisch begründet. Hier galt sie als weg, um durch die Überwindung der feudalen beziehungsweise bürgerlichen Kunst, die einen Abstand von der Alltagsprosa voraussetzte, die revolutionären Lebensperspektiven zu vertiefen und die Revolution durch einen analogen kulturellen und sozialen Umschwung zu festigen und zu rechtfertigen ... Die Inszenierung von Kampf- und Arbeitsprozessen, bei der sich der Wille zum ästhetischen Experiment mit der Absicht politischer Propaganda verband, zeigt indessen deutlich, daß die ‘Politisierung der Ästhetik’ im russischen beziehungsweise sowjetischen Futurismus zu einer ästhetischen Konvergenz neigte mit der ‘Ästhetisierung der Politik’ im italienischen Futurismus – trotz aller politischen Gegensätze.”<sup>34</sup>

Het revolutionaire dat Danuser noemt, heeft het constructivisme gemeen met het futurisme. Maar de richting daarvan verschilt nogal. De constructivisten waren, zoals gezegd, gericht op abstractie zonder betekenis, terwijl de (Italiaanse) futuristen figuratief bleven en vooral actie en beweging wilden uitdrukken. Bij de constructivisten is er dan

<sup>30</sup> Zie bijvoorbeeld Arnason, *History of Modern Art*, 232, en Lodder, *Russian Constructivism*, 141 – 144.

<sup>31</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 62 noot 1.

<sup>32</sup> Zie noot 11.

<sup>33</sup> Ljoebov Popova, ongepubliceerd manuscript, 1922, aangehaald in Lodder, *Russian Constructivism*, 45. Cursivering in Lodders aanhaling.

<sup>34</sup> Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts (1984)*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd 7. (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 101.

ook geen sprake (meer) van “Inszenierung von Kampf- und Arbeitsprozessen”. Politiek gezien waren de futuristen geneigd tot het fascisme, in tegenstelling tot de socialistische constructivisten. De Russische cubo-futuristen waren meer kubistisch dan futuristisch, en ontwikkelden zich tot constructivist (Popova) of suprematist (Malevitsj).<sup>35</sup>

## 2.2. Constructivisme in de muziek

Zoals al in de Inleiding is gesignaleerd, komt de term *constructivisme* in de *Grove Music Online* niet voor als lemma. Opvallend is echter dat bij een aantal componisten die min of meer tijdgenoten waren van Roslavets, de term *constructivisme* wordt gebruikt in combinatie met *expressionisme* en/of *futurisme*. Ik citeer er drie.

Over Prokofievs ballet *Le pas d'acier* (1925-27): “The glorification of machines and their movement in the ballet is in the tradition of futurism and early Soviet constructivism: there is no real plot, but instead scenes of a poster-like nature, though no political propaganda was intended.”<sup>36</sup>

Over een aantal Litouwse componisten, met name M. K. Čiurlionis: “Their works are in the late Romantic tradition, sometimes tending towards Expressionism and Constructivism (Čiurlionis used his own serial technique in his piano preludes of 1904–5).”<sup>37</sup>

In het lemma over de Tsjechische componist Karel Janacek (1903 – 1974) wordt met betrekking tot zijn werk in de jaren 1920 gezegd: “he proved, in a series of piano, chamber and small orchestral pieces, to be a gifted composer, developing Novák's [zijn leraar, JHe] polyphonic style in the rational constructivism of that time.”<sup>38</sup>

Ook Hermann Danuser gebruikt de term *constructivisme*. Over Sjostakovitsj' tweede symfonie *Oktjabrjoe (Aan Oktober)* uit 1927 zegt hij:

“Der musikalische Aspekt von Šostakovič' Revolutionskonzeption äussert sich am prägnantesten in einer Passage (T. 181-197), in der der Musikalische

<sup>35</sup> Arnason, *History of Modern Art*, 211 – 223.

<sup>36</sup> Dorothea Redepenning. "Prokofiev, Sergey." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. October 2013.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22402>. De nevenschikking van de termen ‘futurism’ en ‘early Soviet constructivism’ is opvallend.

<sup>37</sup> Juozas Antanavičius and Jadvyga Čiurlionytė. "Lithuania." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. October 2013.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42160>. Čiurlionis overleed in 1911, ruim voordat er sprake was van constructivisme in de beeldende kunst. De schrijvers van het lemma zullen de term gebruikt hebben naar aanleiding van Čiurlionis' seriële techniek.

<sup>38</sup> Josef Bek. "Janacek, Karel." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. October 2013.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14126>.

Sprachcharakter durch Raumbewegungen von klusterartigen Klangbändern suspendiert erscheint, ein Beispiel des Konstruktivismus in der Musik...<sup>39</sup>

en dan volgt een notenvoorbeeld van de genoemde maten, met in de tekst uitleg over de gelaagde opbouw. In Prokofievs werken van 1925-27 herkent Danuser "... der motorisch-lineare Stil des Konstruktivismus ...".<sup>40</sup>

Uit het voorafgaande kunnen we opmaken dat constructivisme in het algemeen te maken kan hebben met rationaliteit, seriële techniek, machines en beweging, 'poster'-achtige opbouw, geen romanticisme. Maar machines en beweging kunnen ook een aspect zijn van futurisme, getuige de opmerking van Anna Ferenc over Mosolovs *Zavod (IJzergieterij)*: "Often associated with constructivism, the composition's portrayal of machines in motion through a layering of motoric, dissonant, and percussive ostinatos, actually has much in common with the earlier Cubo-Futuristic aesthetic."<sup>41</sup>

Zoals op pagina 6 aangegeven, houdt het constructivisme volgens Gerhard Engel in dat men voor de inrichting van een maatschappelijke instelling een expliciet regelsysteem invoert. Dit constructivisme, dat Engel verwerpelijk vindt, ziet hij in de muziek verschijnen met het twaalftoonssysteem van Schönberg. Schönberg had immers, aldus Engel, de bedoeling het tonale systeem, dat volgens hem verouderd was, geheel te vervangen door een rationaal nieuw regelsysteem. Daarbij zag hij over het hoofd, volgens Engel, dat de onbewuste regels van de "musikalische Sprache" niet expliciteerbaar en dus niet vervangbaar zijn. Daardoor is Schönbergs muziek niet succesvol, want voor de luisteraar onverstaanbaar. Dit constructivisme zet zich, mede onder invloed van Webern en Messiaen, na de Tweede Wereldoorlog door in het serialisme.<sup>42</sup> Geheel afgezien van de waardering van Engels standpunt, is het duidelijk wat hij onder constructivisme in de muziek verstaat. Er is volgens hem sprake van constructivisme wanneer een componist het bestaande regelsysteem vervangt door een nieuw, eigen systeem waarvan de regels expliciet zijn.

Engel ziet in de ontwikkelingen in wetenschap en kunst sinds 1900 een "Verlust der Anschaulichkeit".<sup>43</sup> De muziek uit die tijd wordt 'onvoorstelbaar' door de "Zerfall

---

<sup>39</sup> Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 199.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>41</sup> Anna Ferenc, "Music in the Socialist State". In: Neil Edmunds (ed), *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. (London [etc.]: RoutledgeCurzon, 2004), 12.

<sup>42</sup> Engel, *Zur Logik der Musiksoziologie*, 304-305.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 251. Uit Engels beschrijving van wat dat in de natuurwetenschappen inhoudt, wordt duidelijk dat *voorstelbaarheid* de beste vertaling is van *Anschaulichkeit*.

verbindlicher harmonischer, rhythmischer und melodischer Gestaltungstechniken”,<sup>44</sup> vergelijkbaar met de overgang die in de beeldende kunst plaatsvond, “zur abstrakten (= nichtgegenständlichen) Malerei und zu anderen künstlerischen Techniken der Darstellung, die das lange Zeit akzeptierte Paradigma der ‘illusionistischen Darstellung’ ... ablösen”.<sup>45</sup> In de vorige paragraaf hebben we gezien dat abstractheid, ‘onderwerploosheid’, een kenmerk is van het constructivisme, en Engel verbindt het verlies aan voorstelbaarheid dan ook aan dezelfde componisten die hij constructivisten noemt: Schönberg en Webern. Engel haalt de componist Ernst Krenek aan, die al in 1936 de onderwerploosheid van de moderne muziek wil verdedigen. Krenek stelt, volgens Engel, dat

“... die musikalische Axiomsetzung im Prinzip frei sei und auf Kriterien der Anschaulichkeit keine Rücksicht zu nehmen brauche. Denn wir finden nach Kreneks Auffassung die musikalischen Axiome nicht vor, sondern ‘wir stellen fest’ ... was wir in der Musik gelten lassen wollen.”<sup>46</sup>

Krenek ondersteunt zijn standpunt door middel van een analogie met de wiskunde en natuurwetenschap, wat volgens Engel onjuist is. Hoe dit ook zij, het is duidelijk dat abstractie en onderwerploosheid kenmerken zijn van de muziek die Engel constructivistisch noemt.

In Rusland hadden de beeldende-kunst-constructivisten zich na 1920 verenigd in hun Eerste Werkgroep. Een vergelijkbare organisatie van componisten is er niet geweest. Volgens Wolfgang Mende is een constructivistische muziek in Rusland nooit goed van de grond gekomen.<sup>47</sup> Binnen Proletkoelt waren er wel pogingen om te komen tot een muziekcultuur die aansloot bij de Revolutie. Op het Proletkoelt-congres van 1918 waren er twee richtingen. De ene wilde vooral koorzang van traditionele volksmuziek, de andere wilde aansluiten bij de nieuwe industriële samenleving, met “Sinfonien der Arbeit, in denen sich die Stimmen von Maschinen, Sirenen und Motoren mit den Stimmen der sieghaften Arbeiter zu einem Chor vereinigen.”<sup>48</sup> In 1918 was de koorzangrichting in de meerderheid.

Op een congres in 1920 slaat Proletkoelt een derde richting in: alle muziek moest op nieuw materiaal gebaseerd worden. Daartoe wordt er een twaalf punten tellend

---

<sup>44</sup> Ibid., 252.

<sup>45</sup> Ibid., 253.

<sup>46</sup> Ibid., 268 – 269.

<sup>47</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 247 – 259.

<sup>48</sup> Toespraak van Vladimir Kirillov tot het congres, aangehaald in Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 253.

-----

arbeidsprogramma opgesteld, met etnomusicologisch onderzoek, met onderzoek naar klankkleuren en ruisklanken en naar akoestiek van concertzalen, met technische verbetering van bestaande muziekinstrumenten en uitvinding van nieuwe, met onderzoek naar de functie van muziek in de samenleving en naar de relatie tussen muziek en arbeid. Maar in datzelfde jaar wordt Proletkoelt op een zijspoor gezet. Omdat Lenin de vrijheid van het onafhankelijke Proletkoelt met name op wetenschappelijk gebied bedreigend vindt, wordt de organisatie onder gezag van Narkompros (*Narodnyj komissariat prosvesjtsjenija*, volkscommissariaat voor verlichting) geplaatst.<sup>49</sup> De musicologische ambities worden in een officiële Narkompros-afdeling opgenomen en in 1921 voortgezet in het nieuwe GIMN (*Gosodarstvennyj institoet moezykalnoj naoeki*, Staatsinstituut voor muziekwetenschap).

Er zijn wel incidentele gevallen aan te wijzen van min of meer constructivistische opvattingen over muziek. Zo citeert Marina Lobanova uit een artikel over Nikolaj Roslavets in het tijdschrift *Sovremennaja moezyka* (Hedendaagse muziek) uit 1924, vermoedelijk van de componist Leonid Sabanejev:

“Vorwärts, von moderner impressionistisch-expressionistischer Klanganarchie, die die musikalische Kunst in einer Sackgasse führte, vorwärts, zu schöpferischem Suchen und Verstehen neuer Gesetze musikalischen Denkens, zu neuer Klanglogik, zu einem neuen klaren und präzisen System der Tonorganisation.”<sup>50</sup>

Wolfgang Mende noemt een traktaat van de Proletkoelt-theoreticus Boris Arvatov, *Kunst en Productie*, uit 1926. Arvatov, zelf geen musicus, vindt dat componisten ook nieuwe muziekinstrumenten moeten uitvinden. Bij de “Organisation akustischen Materials” moeten zij ook de stedelijke ruisklanken betrekken, en ritmes moeten aansluiten bij de “realen, materialen Rhythmen des praktisch tätigen Menschen”.<sup>51</sup>

Een derde voorbeeld is de componist Arseni Avraamov, bekend van zijn futuristische compositie voor fabrieksstoomfluiten uit 1922, die in 1928 een manifest opstelt, getiteld “De wetenschappelijke organisatie van artistiek materiaal”. Avraamov verwerpt de ‘juiste temperatuur’ van de gangbare muziek. Uit een reeks van 43 partiële tonen construeert hij akkoorden van twaalf tonen; ritme en toonduur worden berekend met ‘harmonimetrie’ – dat begrip wordt niet toegelicht. Het principe van wetenschappelijke organistie vervangt het principe van de “schöpferische Intuition”.

---

<sup>49</sup> Frolova-Walker & Walker, *Music and Soviet Power 1917 – 1932*, 43 – 45.

<sup>50</sup> Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 176.

<sup>51</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 183 – 185.

-----

Mende vindt deze ideeën vergelijkbaar met het abstracte constructivisme van Rodtsjenko en de zijnen in 1921.<sup>52</sup>

Twee werken die die buiten Rusland ontstonden, en die zich daarom aan de rand van het Russische muzikleven bevinden, worden in de literatuur schoolvoorbeelden van het constructivisme genoemd. Het zijn Sergej Prokofievs ballet *Le Pas d'Acier* (*De stalen schrede*) uit 1925, en de muziek van de Duitse componist Edmund Meisel bij Sergej Eisensteins film *Bronenosets Potjomkin* (*Pantserkruiser Potjomkin*) uit 1926.

Lesley-Anne Sayers en Simon Morrison geven een uitgebreide beschrijving van *Le Pas d'Acier*.<sup>53</sup> Scenario en mise-en-scene werden ontworpen door Prokofiev en de constructivistische schilder en decorontwerper Georgi Jakoelov. Tegelijkertijd componeerde Prokofiev de muziek. De bedoeling was dat het ballet de glorieuze industriële vooruitgang en het leven van de moderne communistische arbeider zou laten zien, in een decor van een trein en van bewegende, machine-achtige onderdelen. Voor de Parijse première in 1927 huurde impresario Diaghilev de choreograaf Léonide Massine in, die het scenario ingrijpend wijzigde en van de machine-als-voortgangssymbool een symbool van onderdrukking maakte. Prokofievs muziek bleef daarbij ongewijzigd, en Prokofiev, die zijn muziek uiteraard gebaseerd had op het oorspronkelijke scenario, was het niet eens met Massines ingrepen. Constructivistisch waren vooral de decors van Jakoelov: hoewel ze niet abstract waren, waren ze, mede door de indeling van het toneel in verschillende niveaus, duidelijk opgebouwd uit lijnen en vlakken. Prokofievs muziek beeldt de bewegingen van machines en robotachtige mensen uit.

Eisensteins stomme film *Pantserkruiser Potjomkin* ging in december 1925 in Moskou in première zonder eigen muziek.<sup>54</sup> Er werd een potpourri van bestaande werken ten gehore gebracht. Voor de Duitse première in april 1926 werd de componist Edmund Meisel aangetrokken. Alleen voor de muziek bij de laatste twee scènes van de film, de slachting op de trappen in Odessa en de ontmoeting met het tsaristische smaldeel, kreeg Meisel aanwijzingen van Eisenstein. Wolfgang Mende citeert Eisenstein, die in 1937 schreef:

---

<sup>52</sup> Ibid., 263 – 272. Zie ook het artikel van Avraamov, “Klin – klinom” in *Moezykalnaja Koeltoera*, 1924, Duitse vertaling: Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 443 – 445.

<sup>53</sup> Lesley-Anne Sayers and Simon Morrison. “Prokofiev’s *Le Pas d’Acier*”. In: Neil Edmunds (ed), *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*.

BASEES/RoutledgeCurzon Series on Russian and East European Studies. Vol. 9. London [etc.]: RoutledgeCurzon, 2004, p. 81-104.

<sup>54</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 194 – 208.

-----

“Gegenüber Meisel habe ich meine Forderung an die Musik formuliert als ‘Rhythmus, Rhythmus, vor allem reiner Rythmus’. Aber keineswegs im Sinne einer rhythmischen Übereinstimmung von Ton und Bild. Hier ging es um die Forderung nach einem musikalischen Rhythmus auf der *Ebene der Expressivität*.”<sup>55</sup>

Mende vindt de muziek in de laatste twee scenes duidelijk verschillen van wat eraan voorafgaat: “Die Verwendung von Leitmotiven ... tritt hier ganz in den Hintergrund. An ihre Stelle treten monomotivische, ostinate Strukturen mit einer Betonung des rhythmisch-perkussiven Elements ...”<sup>56</sup>

Eisensteins beelden zijn, hoewel bewegend en niet abstract, in zekere zin constructivistisch te noemen. Door toepassing van een laag camerastandpunt en door de werking van licht en schaduw wekken ze vaak de indruk opgebouwd te zijn uit lijnen en vlakken. Meisels muziek bij die beelden wil de toeschouwer prikkelen. De componist schrijft in 1928: “Die Filmmusik soll den Zuhörer energisch auf den Film konzentrieren ... Sie muß das Publikum aufregen und erschüttern können, damit es unbedingt zum Miterleben gezwungen wird.”<sup>57</sup>

Zowel bij *Le Pas d'Acier* als bij *Pantserkruiser Potjomkin* ligt het constructivistische aspect vooral in het visuele. In de muziek gaat het in beide gevallen om de expressieve uitbeelding van beweging en emotie. Met de opmerking van Anna Ferenc over Mosolovs *IJzergieterij* in gedachten (zie pagina 12) zou ik dat eerder futuristisch dan constructivistisch noemen.

Constructivistische ideeën werden in de tweede helft van de jaren 1920 ook bestreden. In 1927 schrijft ene E.M. in het tijdschrift *Moezyka i Revoljoetsija* een artikel met als titel “‘Het laatste woord’ van een stervende cultuur.” Dat ‘laatste woord’ is ‘constructivisme’. De schrijver verwijt de niet-revolutionaire, constructivistische kunstenaars dat zij slechts met hun materiaal en hun proces bezig zijn, en zich aan inhoud en betekenis niets gelegen laten liggen. Diezelfde verwerpelijke houding ziet hij ook bij componisten: hij noemt Stravinsky, Schönberg en Roslavets. Hun onbegrijpelijke muziek is het resultaat van leeg formalisme en geeft blijk van extreem individualisme. Dat is niet wat het Proletariaat wil. “...der ‘Konstruktivismus’ in seinen extremen Erscheinungen (Intellektualismus,

---

<sup>55</sup> Ibid., 197. Cursivering aldaar.

<sup>56</sup> Ibid., 198.

<sup>57</sup> Ibid.



-----

Formalismus und Fetischisierung des Schaffens) ist das verspätete Produkt einer ablebenden Kultur ...”<sup>58</sup>

In 1931 is het begrip constructivisme in de Sovjet-politiek volledig uit de gratie. De componist Aleksandr Veprik bekritiseert het twaalftoonssysteem van Arnold Schönberg; hij karakteriseert het als “Konstruktivismus”, als “eine Wendung zur Scholastik der alt-niederländischen Schule” en als “praktische Äusserung der Verwirrung die in der spiessbürgerlichen Schicht im Westen herrscht.”<sup>59</sup>

Als er een muzikaal constructivisme bestaat, gelden daarvoor dan de principes van het beeldende-kunst-constructivisme, zoals tektoniek, *faktoera* en constructie? Volgens de schilder Kazimir Malevitsj (zelf geen constructivist) wel. In een pamflet uit 1915 schetst hij de ontwikkelingen van kubisme, futurisme en cubo-futurisme in de Russische schilderkunst, die nu zijn ingehaald door zijn eigen richting, het suprematisme.<sup>60</sup> De principes van het suprematisme gelden volgens Malevitsj voor alle kunsten. Het gaat erom, in het kunstwerk de eigenheid van het gebruikte materiaal naar voren te laten komen. “Dasselbe gilt für die Malerei, das Wort und die Musik.”<sup>61</sup> Dit principe is dat van de *faktoera*, dat Malevitsj deelt met het constructivisme. Helaas vertelt Malevitsj er niet bij hoe dat in de muziek gerealiseerd kan worden.

Als we kunnen spreken van constructivistische muziek in Rusland, dan kunnen we daarin ook twee stromingen onderscheiden. De eerste is die van de niet-utilitaire constructies en het laboratoriumwerk, analoog aan het constructivisme in de beeldende kunst vóór ca 1921. De tweede stroming is dan de utilitairistische, vergelijkbaar met het *design*-werk van Rodtsjenko en de zijnen. In het licht van het voorafgaande wil ik nu een aantal kenmerken formuleren waaraan een niet-utilitaire constructivistische muziek zou moeten voldoen, naar analogie van de acht punten van Wolfgang Mende (zie pagina 9).

- o functionaliteit: de vorm van het werk wordt niet bepaald door esthetische principes, maar door (zijn functie of) de vraag van zijn constructie;

---

<sup>58</sup> E.M., “Posledneje slovo otzjivajoetsjesj koeltoery”. Duitse vertaling: Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 389 – 394.

<sup>59</sup> Aleksandr Veprik, “Ob atonalize”, in vertaling aangehaald in Marina Lobanova, “Roslavec und Schönberg”, *Dissonanz* 61 (1999), 22-23.

<sup>60</sup> Kasimir Malevitsj, *Ot koebizmo k soeprematizmoe: Novyj zjivopisnyj realizm*. Petrograd 1915. Gedeeltelijke Duitse vertaling: Christiane Bauermeister und Nele Herting (red.), *Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn der 20. Jahrhunderts* (Berlin: Fröhlich und Kaufman 1983), 124 – 141.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 140.

- 
- o eenheid van organisatieprincipe, economie en transparantie: het basistoonmateriaal van het werk is beperkt; het gehele werk wordt volgens één eenduidig expliciet regelsysteem uit het basismateriaal afgeleid; de wijze waarop de elementen zijn samengevoegd, zijn voor de luisteraar hoorbaar;
  - o ontmaterialisering en linearisme: het werk is polyfoon van karakter, er zijn geen veeltonige akkoorden of clusters;
  - o kleurneutraliteit: versieringen in de vorm van doorgangs- en wisselnoten, voorslagen en dergelijke, zijn overbodige decoratie en worden dus niet toegepast;
  - o ritmisering: het werk bevat patronen van melodie, harmonie en ritme, die zich op regelmatige afstanden herhalen.

Deze punten zijn een uitwerking van de basisprincipes van *faktoera* en constructie. De tektoniek, als ideologisch principe, laat ik buiten beschouwing. Niet echt uitgesproken in de programmapunten van Mendes samenvatting, maar evengoed een belangrijk uitgangspunt, is het idee van *abstractheid* dat voortkomt uit de gerichtheid op het materiaal: een constructivistisch werk heeft geen diepere betekenis, en draagt geen ideeën uit.

Hoewel de term *collage* een ‘construerende’ werkwijze suggereert, is collage geen constructivistische techniek. Onder collage wordt het volgende verstaan:

“Musical collage is the juxtaposition of multiple quotations, styles or textures so that each element maintains its individuality and the elements are perceived as excerpted from many sources and arranged together, rather than sharing common origins. ... The term ‘collage’ has been applied to music with a variety of meanings, mostly to describe 20th-century works that borrow musical material from multiple sources.”<sup>62</sup>

De collage als productiewijze is tegengesteld aan de eenheid van organisatie die een constructivistisch werk vereist.

---

<sup>62</sup> J. Peter Burkholder. "Collage." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. December 2013.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53083>.

### 3. Nikolaj Andrejevitsj Roslavets

#### 3.1. Roslavets' maatschappelijke en artistieke positie

Nikolaj Andrejevitsj Roslavets wordt in 1881 geboren in het district Tsjernigov, tegenwoordig Tsjernigiv, in Oekraïne.<sup>63</sup> Als Nikolaj 12 jaar is, verhuist het gezin naar Konotop (Oekraïne), waar zijn vader ambtenaar bij de spoorwegen wordt. In Konotop sluit Nikolaj vriendschap met Kazimir Malevitsj, wiens vader bij de suikerfabriek werkt. Enige jaren later verhuizen de gezinnen Roslavets en Malevitsj naar Koerks (Rusland); beide vaders worden daar spoorwegambtenaar, en ook de zonen Nikolaj en Kazimir gaan bij het spoor werken. Nikolaj studeert viool, piano, theorie en harmonie aan de plaatselijke muziekschool van Arkadi Abaza. In 1902 wordt hij toegelaten tot het conservatorium in Moskou, waar hij in 1912 afstudeert. In 1907 leert hij Natalja Langovaja kennen, met wie hij trouwt. Zij is de dochter van de rijke arts, plaatselijk politicus en maecenas dr. Aleksei Langovoj. In 1904 komt ook Malevitsj naar Moskou.

Roslavets heeft in die tijd avant-garde kunstenaars als Vladimir Tatlin en Aleksandr Rodtsjenko, die later constructivisten zouden worden, waarschijnlijk wel gekend. Zijn vriend Malevitsj exposeerde zijn vroege (cubo-futuristische en neo-primitieve) werken op de tentoonstellingen van de kunstenaarsgroepen Ruitenboer (1910) en Ezelstaart (1912).<sup>64</sup> Ook Tatlin deed aan deze tentoonstellingen mee.<sup>65</sup> David Boerljoek en Aristarch Lentoelov, ook avant-gardistische kunstenaars, ontwierpen omslagen voor de uitgaven van Roslavets' composities in 1913 en 1914.<sup>66</sup> Roslavets bezocht artistieke bijeenkomsten bij Lentoelov thuis, en speelde daar zijn eigen composities. Malevitsj was niet erg onder de indruk van de muziek van zijn vriend, getuige een brief aan Michail Matjoesjin. Hij vond Roslavets geen futurist, diens muziek bestaat uit zware kluiten met onlogische instrumentatie: "So höre ich auch wie diese Schichten diese Klänge von zwanzig Pud herumfliegen und dazu noch das Unlogische der Instrumentation in dieser Musik".<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Tenzij anders vermeld zijn de biografische gegevens in deze paragraaf ontleend aan Hakobian, *Music of the Soviet Age* en Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*. Roslavets' geboortedatum is 24 december 1880 volgens de oude Russische kalender, 5 januari 1881 volgens de huidige jaartelling.

<sup>64</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 251. Zie ook Arnason, *History of Modern Art*, 223.

<sup>65</sup> Lodder, *Russian Constructivism*, 263 – 264.

<sup>66</sup> Zie de afbeeldingen in Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 119 en 121.

<sup>67</sup> Brief van Malevitsj aan Matjoesjin, vermoedelijk uit 1914, aangehaald door Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 118.

-----

Bij het uitbreken van de Revolutie in 1917 is Roslavets werkzaam als docent en directeur aan de muziekschool in Jelets. Hij steunt de Revolutie actief en sluit zich aanvankelijk aan bij de Sociaalrevolutionairen. Nadat die in 1918 uitgeschakeld zijn, wordt hij lid van de Communistische Partij. Hij wordt in Jelets voorzitter van de plaatselijke sovjet van arbeiders, boeren en soldaten.

In 1920 vinden we Roslavets in Moskou, waar hij actief is in Proletkoelt, als hoofd van de afdeling Repertoire en Uitgeverij.<sup>68</sup> Ook is hij betrokken bij het initiatief van de componist Arthur Lourié om een 'associatie voor hedendaagse muziek' op te richten. Het wordt uit de literatuur niet duidelijk wat de gevolgen voor Roslavets waren toen in december 1920 Proletkoelt door Lenin op een zijspoor werd gezet. Maar Roslavets is eerder in datzelfde jaar vertrokken naar Charkov in Oekraïne, waar hij docent en rector wordt aan het Muziekinstituut. Ondanks dat hij in 1921 zijn partijlidmaatschap opzegt, naar eigen zeggen om zich volledig aan de muziek te kunnen wijden, wordt hij in Charkov ook hoofd van de afdeling Kunstzinnige Vorming van de Oekraïense Narkompros.

In 1923 is Roslavets terug in Moskou. Tot 1930 bekleedt hij verschillende ambtelijke functies. Hij is eerst 'politiek redacteur' bij de afdeling theater en muziek van de censuurinstelling *Glavrepertkom* (*Glavnyj komitet po kontroljoe za zrelisjtsjami i repertoearom*, Hoofdc comité ter controle van scenische opvoeringen en van repertoires) en vanaf 1924 hoofd van de Politafdeling van de Staatsuitgeverij. Daarnaast is hij onder andere verantwoordelijk redacteur van het tijdschrift *Moezykalnaja Koeltoera* (drie nummers, 1924) en docent van door het vernieuwde Proletkoelt georganiseerde cursussen.

In 1930 valt Roslavets in ongenade, omdat hij componisten van amusementsmuziek gesteund zou hebben.<sup>69</sup> Hij krijgt een beroepsverbod en vertrekt voor enige jaren naar Tasjkent. Daar wordt hij directeur van de opera. In 1933 mag hij weer naar Moskou, waar hij werk vindt als muziekdocent. Hij overlijdt in 1944.

Louriés poging in 1920 om een associatie voor hedendaagse muziek op te richten, was niet succesvol geweest. In 1923 probeert een aantal componisten, waaronder Roslavets, het opnieuw, deze keer met meer succes. Binnen de kringen van musici was er, afgezien van Proletkoelt, weinig aansluiting bij het revolutionaire elan, en degenen die dat wel

---

<sup>68</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 304.

<sup>69</sup> Frolova & Walker, *Music and Soviet Power*, 264. Zie ook Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 83.

hadden, konden het moeilijk overbrengen in hun muziek.<sup>70</sup> Doel van de ASM (*Assosiatsija Sovremennoj Moezyki*, associatie voor hedendaagse muziek) was dan ook de bevordering van de burgerlijke moderne muziek, zoals die ook al voor de revolutie bestond. Roslavets' tijdschrift *Moezykalnaja Koeltoera* was het orgaan van de ASM. De ASM zocht ook aansluiting met de in 1922 opgerichte *International Society of Contemporary Music*, en plaatste daarmee de Russische moderne muziek op het internationale platform.<sup>71</sup> Dit alles was, met Lenin ziek, in de lijn van diens vermoedelijke opvolger Trotski, die een 'brede en flexibele kunstpolitiek' voorstond.<sup>72</sup> Maar Trotski verloor de successiestrijd van Stalin, wat uiteindelijk leidde tot de opheffing in 1932 van ASM, van de concurrerende organisatie RAPM en van Proletkoelt, en tot de afkondiging van het Socialistisch Realisme.

Roslavets' trotskistische cultuuropvatting blijkt uit een redactioneel artikel in het eerste nummer van *Moezykalnaja Koeltoera*, getiteld "Onze opgaven", zoal niet door Roslavets zelf geschreven, dan toch onder zijn verantwoordelijkheid. Wolfgang Mende vergelijkt de tekst van dit artikel met die van een boek van Trotski, "Literatuur en revolutie" uit 1923. Het blijkt dat een aantal fragmenten bijna letterlijk overeenkomen.<sup>73</sup> Kern van het betoog is, dat er geen proletarische cultuur bestaat die onafhankelijk is van de burgerlijke cultuur. In de revolutionaire overgangstijd wordt gewerkt aan de klassenloze maatschappij, die slechts één cultuur zal kennen. Vooruitstrevende musici hebben daarom nu de opdracht om, door middel van de beste elementen uit de moderne burgerlijke muziek, het proletariaat te helpen "... in seinem Bestreben ... das Gebiet der musikalischen Kunst zu beherrschen."<sup>74</sup>

Binnen de ASM hoort Roslavets tot de linkervleugel. In het zojuist genoemde artikel en in verschillende andere benadrukt hij het maatschappelijke en revolutionaire belang van de moderne kunstmuziek. Maar hij weet dat zijn eigen muziek niet gemakkelijk is. In zijn autobiografisch artikel uit 1924 spreekt hij de hoop uit

"... daß ich die Zeiten noch erleben werde, da meine Musik für das Proletariat ebenso verständlich und zugänglich sein wird, wie sie heute den besten Vertretern der russischen fortschrittlichen musikalischen Gesellschaft verständlich und zugänglich ist."<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 297 – 299.

<sup>71</sup> Ibid., 301. Zie ook Frolova & Walker, *Music and Soviet Power*, 91.

<sup>72</sup> Frolova & Walker, *Music and Soviet Power*, 89-90.

<sup>73</sup> Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 307 – 309.

<sup>74</sup> Ibid., 309.

<sup>75</sup> Roslavets, "Nik. A. Roslavets o sebe i svojem tvortsjestve", in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 400.

-----

Roslavets' politieke instelling is verwant aan die van de utilitair-constructivisten in de beeldende kunst: muziek dient een maatschappelijk doel. Hij gaat echter niet zover dat hij alleen nog maar 'proletarische' muziek wil maken. Hij zet zich af tegen de componisten verenigd in de RAPM (*Rossijskaja assosjatsija proletarskich moezykantov*, Russische associatie van proletarische musici), die vonden dat alle muziek in dienst moet staan van het proletariaat, dat muziek ook revolutionaire emoties moet uitdrukken, en dat volksmuziek daar het meest geschikt voor is. In 1924 schrijft ene Dialektik (Dialecticus), waarschijnlijk Roslavets zelf, een artikel "Over het reactionaire en progressieve in de muziek."<sup>76</sup> De schrijver betoogt dat volksliederen ontstaan zijn in een agrarische maatschappij, en dat ze daarom niet geschikt zijn om de ervaringen van de moderne stedelijke industriële samenleving uit te drukken. Bovendien is de moderne muziek nog niet erg ontwikkeld:

“Es tut uns Not, keinen Rückschritt zu den patriarchalischen Zeiten der Sippenordnung und der Schaffung des Volksliedes zu unternehmen, sondern jene geschärfte Meisterschaft zu beherrschen, ohne die eine Musik ganz undenkbar ist, die einer aus der sozialen Revolution erwachsenen Epoche harmonieren soll.”<sup>77</sup>

Uit dit citaat spreekt de trotskistische toekomstvisie van een klassenloze maatschappij met een klassenloze kunst. Moderne musici, zo vervolgt 'Dialektik', doen onderzoek naar uitbreiding van het toonmateriaal, door gebruik te maken van steeds meer boventonen, en door toonschalen te ontwikkelen met meer stappen dan de gebruikelijke twaalf. Daarbij is de melodie nu minder belangrijk, maar

“... es ist unzweifelhaft, daß im Verlauf der Zeit, wenn in einer gewissen Periode die schöpferische Experimentierarbeiten im Bereich der Harmonik beendet sein wird, die Musikanten aufs neue [sic, JHe] die Notwendigkeit verspüren werden, das Problem der Melodik an erster Stelle zu setzen; natürlich wird dies eine reformierte Melodik sein ...”<sup>78</sup>

Deze opvatting over de werkzaamheden van de musicus lijkt sterk op wat de constructivisten onder de beeldende kunstenaars onder laboratoriumwerk verstonden. Dat laboratoriumwerk is kennelijk nodig voor het trotskistisch ideaal.

In de loop van de jaren na 1923 werden de aanvallen vanuit RAPM op Roslavets steeds sterker. RAPM had de politieke wind mee, wat uiteindelijk leidde tot het beroepsverbod voor Roslavets in 1930.

---

<sup>76</sup> Dialektik. "O reaktsionnom i progressivnom v moezyke", *Moezykalnaja Koeltoera I*, 1924.

Duitse vertaling: "Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik", in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 400 – 407. Over het auteurschap zie *ibid.*, 407 noot 2.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 403.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 406 – 407.

### 3.2. Roslavets' organisatieprincipe: het *synthetisch akkoord*

Al in zijn conservatoriumtijd is Roslavets ontevreden over de manier van componeren waarin hij onderwezen wordt. Hij zoekt naar een nieuwe wetmatigheid in het ordenen van tonen, die de klassieke functionele tonaliteit kan vervangen. Dat nieuwe systeem ontwikkelt hij in de jaren 1913 – 1919, met als centraal principe het synthetisch akkoord.<sup>79</sup>

Er zijn drie toegankelijke bronnen waarin Roslavets mededeling doet over zijn nieuwe systeem, het synthetisch akkoord.<sup>80</sup> Allereerst is daar een ingezonden stuk uit 1915 in het tijdschrift *Moezyka*, dat een reactie is op een bespreking van zijn compositie *Koek* door de componist Arseni Avraamov.<sup>81</sup> Avraamov meende in *Koek* een zeven-tonige harmonische mineurladder te ontwaren, waarbij de derde en zesde trap steeds als verhoogde tweede resp. vijfde trap genoteerd waren. Roslavets ontkent dat er een harmonische mineurladder in *Koek* aanwezig is, en hij vervolgt:

“Der harmonischen Konstruktion des ‘Kuk’ liegt tatsächlich eine ‘Leiter’, eine Tonreihe zugrunde, die aus acht Tönen besteht: (c), d, es, f, fis, as, b, h. Die Harmonik im ‘Kuk’ besitzt, obwohl siebentönig, in ihrer Entwicklung gewissermaßen eine Neigung zur Achttönigkeit, ...”<sup>82</sup>

Marina Lobanova concludeert hieruit dat het synthetisch akkoord in 1915 flexibel gedacht is. Het heeft nog geen vaste vorm: het aantal tonen is variabel en het akkoord kan ook onvolledig voorkomen.<sup>83</sup>

De tweede toegankelijke bron is Roslavets' autobiografische artikel van 1924.<sup>84</sup> Hierin schrijft de componist dat hij vanaf 1913 aan een nieuw systeem van toonorganisatie werkte, met zes- tot achttonige synthetische akkoorden waaruit de klassieke akkoorden af te leiden zijn. Het nieuwe systeem was eind 1919 volledig ontwikkeld. Het vervangt de klassieke tonaliteit, maar:

“... die ‘Tonalität’ als Begriff der harmonischen Einheit existiert unverändert und erscheint in Gestalt der erwähnten ‘Synthetakkorde’, die als solche die

<sup>79</sup> Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 129.

<sup>80</sup> Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 176 – 177 noemt meer bronnen. Deze zijn echter ofwel onuitgegeven, ofwel alleen in het Russisch uitgegeven.

<sup>81</sup> Nikolaj Roslavets, “Droezjestvennyj otvet Ars. Avraamovoe”, *Moezyka* 219, 18 april 1915. Duitse vertaling: “Freundschaftliche Antwort an Ars. Abraamov” in Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920* (Frankfurt am Main usw.: Peter Lang, 1991), 327 – 328.

<sup>82</sup> Ibid., 327.

<sup>83</sup> Marina Lobanova, “‘Das neue System der Tonorganisation’ von Nikolaj Andreevič Roslavec.” *Die Musikforschung* 54 (2001), 413

<sup>84</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavec o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 395 – 400.

“Grundklänge” bilden, vertikal und horizontal entwickelt im Plan der 12-stufigen chromatischen Skala nach eigenen Gesetze der Stimmführung; ...”<sup>85</sup>

Ook in 1924 is het systeem volgens de componist flexibel: hij heeft het over “Synthetakkorde” in het meervoud, en die hebben zes à acht tonen.

In de derde beschikbare bron, aantekeningen voor een lezing uit december 1926, lijkt dat anders te zijn.<sup>86</sup> Roslavets lijkt het hier over één, transposeerbaar, synthetakkoord te hebben, dat uit zes tonen bestaat:

“Der Synthetakkord ist der grundlegende harmonische Sechsklang des neuen Systems, der in sich die hauptsächlichsten harmonischen Formen des klassischen Systems faßt ... Seine einfachste Transposition eine Quinte aufwärts und abwärts ergibt eine der klassische ähnliche tonale Form: Tonika – Dominante – Subdominante. Zur Melodie auseinandergefaltet ergeben diese drei Synthetakkorde eine zwölfstufige chromatische Leiter ... auf deren Stufen sich, dem Dreiklang ähnlich, die weitere harmonische Entfaltung des Synthetakkords vollzieht.”<sup>87</sup>

Dat er sprake is van één akkoord dat aan al Roslavets’ werken ten grondslag ligt, wordt aangenomen door Wolfgang Mende. Hij citeert het proefschrift van Charles McKnight, die 44 werken van Roslavets heeft geanalyseerd en de gevonden synthetakkoorden als *pitch class sets* in een tabel heeft gezet.<sup>88</sup> Mende distilleert hieruit één grondakkoord, althans wat de intervalstructuur betreft, voor alle werken. Dit akkoord bestaat uit de *pitch class set* 0 – 2 – 4 – 5 – 8 – 11.<sup>89</sup> Met grondtoon C zijn dit de noten C – D – E – F – As – B. Transpositie van een kwint omhoog en een kwint omlaag naar respectievelijk G en F geeft inderdaad een volledige twaalftoonladder, zoals Voorbeeld 1 laat zien.<sup>90</sup>

Marina Lobanova neemt, in tegenstelling tot Mende, aan dat ook na 1920 Roslavets synthetakkoorden met verschillende intervalstructuren gebruikte.<sup>91</sup>

<sup>85</sup> Ibid., 397.

<sup>86</sup> Nikolaj Roslavets, “Novaja sistema organizatsij zvoeka i novye metody prepodavanija teorij kompozitsij”, Onuitgegeven aantekeningen, 3 december 1926, onder dezelfde titel uitgebreid in januari 1927. RGALI, fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 72. Duitse vertaling van de versie uit 1926: “Neues System der Tonorganisation und neue Unterrichtsmethoden der Kompositionstheorie” in Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, 317 – 322.

<sup>87</sup> Ibid., 321. Ietwat verwarrend spreekt Roslavets over één akkoord dat door transpositie van een kwint omhoog en omlaag drie akkoorden wordt. Ik houd het erop dat we van één transposeerbaar akkoord kunnen spreken.

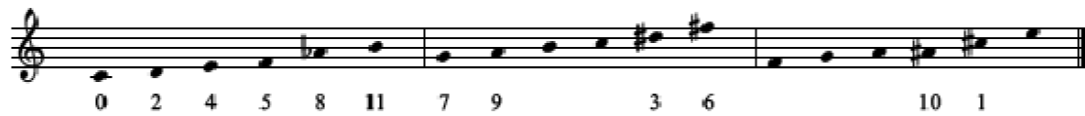
<sup>88</sup> Het werk van Charles McKnight, *Music and revolution*, (proefschrift Cornell University, 1994) heb ik niet kunnen raadplegen. De tabel is gereproduceerd in Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 378.

<sup>89</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 379.

<sup>90</sup> Verder in deze thesis gebruik ik de Nederlandse term *toonhoogteklasse* als vertaling van *pitch class*.

<sup>91</sup> Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 187.





**Voorbeeld 1: Synthetakkoord volgens Mende, met transposities naar G en F.**

Roslavets wordt wel de ‘Russische Schönberg’ genoemd. Ook wordt hij soms als ‘Skrjabinesk’ aangeduid.<sup>92</sup> Heeft Roslavets zijn systeem van een transposeerbaar synthetisch akkoord uitgevonden onder invloed van Skrjabin en Schönberg? Hermann Danuser lijkt te zeggen van wel. Over de basisprincipes van twaalftoonssystemen zegt hij:

“Besondere Relevanz gewannen ... – im Bereich der Harmonik – Skrjabins Technik des ‘Klangzentrums’ als eine neue Quelle der harmonischen und melodischen Beziehungen eines Werks beziehungsweise – im Bereich des Kontrapunkts – jene Verfahren eines streng organisierten atonalen Satzes, für welche die Passacaglia ‘Nacht’ aus Schönbergs *Pierrot lunaire* ... als Beispiel eintreten kann.”<sup>93</sup>

Als Skrjabin en Schönberg de grote voorbeelden zijn, dan moeten anderen daar wel naar gekeken hebben, lijkt het. Hoewel:

“Im unterschied zu Schönbergs Reihentechnik ... standen innerhalb der Russischen Ansätze zur Dodekaphonie Organisationsprobleme von Zwölf-tonfeldern im Vordergrund. Roslaveč’ Verfahren mit einem ‘Synthetakkord’ ... beruhen auf der Entfaltung atonaler, transponierbarer Grundakkorde, mittels derer ... Sechs- bis Achttonfelder gestiftet werden.”<sup>94</sup>

Hoe het ook zij, Danuser lijkt Roslavets als een voorloper van de dodekafonie te beschouwen.

Maria Lobanova wijst erop dat Roslavets het werk van Schönberg vóór de jaren 1920 nauwelijks gekend kan hebben.<sup>95</sup> Zij haalt aan dat Roslavets in zijn autobiografische artikel van 1924 schreef dat hij pas onlangs met het werk van Schönberg kennis had gemaakt – in 1912 had hij wel iets van Schönberg gehoord, maar dat had hij “muzikaal abracadabra” gevonden. In datzelfde biografische artikel zegt Roslavets dat hij al vanaf 1913 aan zijn eigen systeem werkte.<sup>96</sup> Dat zal dus niet onder invloed van Schönberg geweest zijn.

---

<sup>92</sup> Larry Sitsky, “Nikolai A. Roslavets: The Russian Schoenberg”. *Music of the repressed Russian avant-garde, 1900-1929* (Westport [etc.]: Greenwood Press, 1994), 38 en 40.

<sup>93</sup> Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, 130.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 128.

<sup>96</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslaveč o sebe i svojem tvortsjstve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 395-400.

-----

In 1923 verschijnt een artikel van Roslavets getiteld “‘Pierrot Lunaire’ van Arnold Schönberg.”<sup>97</sup> Hij vindt Schönbergs muziek nu zeker geen abracadabra meer. Het werk geeft een beeld van Schönberg als “einer der stärksten Künstler der Gegenwart, als meisterhaften Neuerer, der mit erfahrener und fester Hand die Tonkunst auf einen neuen Weg orientiert.”<sup>98</sup> Maar er is ook kritiek. Volgens Roslavets is er geen eenheid van vorm en inhoud; hij ziet een “... Zwiespalt ... zwischen der poetischen Gestalt, erzeugt vom Dichter, und der musikalischen Gestalt, geschaffen vom Komponisten.”<sup>99</sup> Schönberg geeft met zijn moderne muziek de impressionistische “Gestalt” van de Pierrot uit het gedicht, verkeerd weer, namelijk als “... ein ‘Stahlbeton’-Pierrot, ein Kind der modernen industriellen Stadtgiganten...”.<sup>100</sup> Roslavets had liever gezien dat Schönberg een “neue eigenständige Gestalt” geschapen had. Maar, zegt hij, is niet de tweespalt kenmerkend voor de overgangstijd, waarin “... das nach der Hervorbringung neuer Formen strebende neue künstlerische Bewusstsein, unfähig [ist], in sich den atavistischen Zauber der Vergangenheit zu überwinden ...?”<sup>101</sup> Met andere woorden: Schönberg is er nog niet, maar hij is op de goede weg. Het idee van de overgangstijd waarin het verleden overwonnen moet worden, sluit weer aan bij Roslavets’ trotskistische opvattingen.

Op de overeenkomst in harmoniek van Skrjabin en die van Roslavets is volgens Maria Lobanova al vroeg gewezen.<sup>102</sup> Maar ook Roslavets’ eigenheid werd onderkend. Lobanova haalt Nikolaj Mjaskovski aan, die in 1914 in een bespreking van Roslavets’ werk wijst op de verschillen tussen Roslavets en Skrjabin: “Die Harmonik Roslavec’ entspringt anderen Quellen als die Skrjabins: Es hat den Anschein, als beruhe sie nicht auf dem Prinzip harmonischer Obertöne.”<sup>103</sup> Roslavets zelf laat in 1924 weten dat hij zijn systeem niet aan Skrjabin heeft ontleend. Het zou hem geen moeite kosten “... die Tatsache meiner und Skrjabins gleichzeitiger Entdeckungstätigkeit zu belegen: die Daten meiner schulischen und ‘außerschulischen’ Werke sprechen für sich selbst.”<sup>104</sup> Afgezien van wie er nu het eerst was, er is een principieel verschil tussen Roslavets’ synthetisch

---

<sup>97</sup> Nikolaj Roslavec, “‘Loennyj Pero’ Arnolda Sjonberga”, *K novym beregam* 3 (1923), 28-33.

Duitse vertaling: Marina Lobanova, “‘Pierrot Lunaire’ von Arnold Schönberg”, *Dissonanz* 61 (1999), 24 – 28.

<sup>98</sup> Ibid., 26.

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Ibid., 27.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 104.

<sup>103</sup> Ibid., 105.

<sup>104</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavec o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 398.

-----

akkoord en het ‘Prometheusakkoord’ van Skrjabin. Larry Sitsky wijst daarop: “... the distinction needs to be made in that Scriabin’s point of departure is literally a chord, whereas Roslavets begins with a kind of mode or scale, from which he fashions chords.”<sup>105</sup>

Roslavets is met zijn synthetisch akkoord geen voorloper van dodekafonie of serialisme. Hij is ook geen navolger van Schönberg of Skrjabin. Hij zocht en vond, zoals meerdere van zijn tijdgenoten (zie de citaten op blz 11), zijn eigen weg uit de vastgelopen tonaliteit.

---

<sup>105</sup> Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, 42.

---

## 4. Roslavets' Vierde Vioolsonate

### 4.1. Het werk

Roslavets componeerde zijn Vierde Vioolsonate in augustus 1920.<sup>106</sup> De sonate is uitgegeven in Moskou, Moezsektor Gosizdata 1926, nogmaals in Moskou, Moezyka 1991, en gelijktijdig in Mainz enz., Schott 1991.<sup>107</sup> In de geraadpleegde literatuur zijn geen gegevens gevonden over uitvoeringen.<sup>108</sup>

De sonate wordt zeer kort besproken door Marina Lobanova,<sup>109</sup> iets minder kort door Larry Sitsky,<sup>110</sup> en vrij uitgebreid door Andreas Wehrmeyer.<sup>111</sup> Waar ik in de volgende paragrafen gebruik heb gemaakt van een van deze besprekingen, heb ik dat aangegeven.

De sonate telt 269 maten in driekwartsmaat, aan het einde van afgebakende onderdelen afgewisseld met tweekwarts. In de maten 78 t/m 101 is de viool in negenkwarts-maten genoteerd, elke vioolmaat bevat daar drie pianomaten in driekwarts.<sup>112</sup>

### 4.2. Het synthetakkoord

Het synthetakkoord waarop de sonate gebouwd is, wordt in de eerste twee tellen van maat 1 al gepresenteerd. Van beneden naar boven lezen we C – Fis – Bes – D – Es – A (zie Voorbeeld 2). Deze noten komen voor in het akkoord. De Cis in de derde tel doet niet mee, hierop kom ik in de volgende paragrafen terug.

---

<sup>106</sup> Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, 215.

<sup>107</sup> Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 260.

<sup>108</sup> Lobanova, *ibid.* 222-3, vermeldt wel een bespreking door Mjaskovski, maar in haar bronvermelding ontbreekt het jaartal daarvan.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 222 – 223.

<sup>110</sup> Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, 48 – 49.

<sup>111</sup> Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, 215 – 222.

<sup>112</sup> Wehrmeyer telt in deze episode de vioolmaten die als 9/4 zijn aangegeven; ik tel de pianomaten waar  $\frac{3}{4}$  voor blijft staan, en ik blijf in  $\frac{3}{4}$  tellen, ook als de piano in pianomaat 87 stippellijnen krijgt waarbij geen nieuwe maataanduiding staat. Vanaf 102 loopt mijn nummering dus 16 maten voor op die van Wehrmeyer.

### Voorbeeld 2: Maten 1 – 2.

Er zijn in de literatuur drie mogelijkheden gevonden om vast te stellen wat de grondtoon en de intervalstructuur van het akkoord is. De eerste mogelijkheid is, uit te gaan van de aanname van Wolfgang Mende, dat er één basis-synthetakkoord bestaat, gevormd door de toonhoogteklassen 0 – 2 – 4 – 5 – 8 – 11.<sup>113</sup> Nemen we de Bes als grondtoon van het akkoord, dan passen de noten op Mendes toonhoogteklassen:

Bes	C	D	Es	Fis	A
0	2	4	5	8	11

In maat 1 staat dit akkoord, met C als basnoot, in eerste omkering. Volgens McKnights tabel bevat het synthetakkoord van de Vierde Vioolsonate ook de toonhoogteklassen 7 en 10, oftewel F en As. Die twee noten verschijnen in maat 2 als melodienoten: de hoogste noten van de piano-akkoorden op de eerste en tweede tel.

De tweede mogelijkheid is die van Andreas Wehrmeyer. In zijn vrij uitgebreide analyse van de Vierde Vioolsonate stelt hij dat D “ganz unzweifelhaft” de grondtoon is. Het akkoord staat volgens hem in maat 1 niet in grondligging.<sup>114</sup>

Marina Lobanova tenslotte, gaat uit van maat 1 zoals die er staat. Zij neemt aan dat in elk werk het eerste voorkomen van het akkoord niet getransponeerd en niet omgekeerd is: het akkoord staat in “Nulltransposition” en in “Erste Position”.<sup>115</sup> Ik neem daarom aan dat Lobanova hier de C als grondtoon zou aanwijzen. De drie mogelijke synthetakoorden zijn in Voorbeeld 3 als ladders weergegeven.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Zie hierboven, blz. 24.

<sup>114</sup> Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, 215.

<sup>115</sup> Lobanova, “Das neue System ...”, 415.

<sup>116</sup> In theorie zouden we elk van de acht tonen uit het akkoord als grondtoon kunnen laten fungeren. Ik beperk me tot deze drie, omdat hiervoor in de literatuur iets van een argument te vinden is.

---

McKnight: 0 2 4 5 7 8 10 11

Wehrmeyer: 0 1 3 4 6 7 8 10

Lobanova: 0 2 3 5 6 8 9 10

### Voorbeeld 3: De drie mogelijke synthetakkoorden, met hun toonhoogteklassen.

Lobanova geeft een aanwijzing waarmee we kunnen bepalen welk van de drie het ‘echte’ synthetakkoord is. Het akkoord komt aan het einde van het stuk terug in nultranspositie, en vaak, maar niet altijd, ook in eerste positie. Reprises binnen het stuk beginnen vaak met het akkoord getransponeerd, maar dan juist wel in eerste positie.<sup>117</sup>

In de laatste maten van het stuk vinden we inderdaad ditzelfde akkoord terug, zie Voorbeeld 4. De D is hier bastoon, hij is al vanaf maat 262 als pedaalnoot aanwezig. Lobanova zou moeten aannemen dat het akkoord hier in tweede positie (eerste omkering) staat.

### Voorbeeld 4: Maten 266 – 269.

De melodie in de maten 1 en 2 begint met een D en eindigt met een akkoord As – D. Vanaf maat 145 begint een letterlijk herhaling van de maten 1 t/m 17. Die herhaling is niet getransponeerd. Een variant van de melodie van de eerste maten vinden we vanaf maat 220. ook hier begint de melodie op D, en bestaat de begeleiding uit arpeggi van D – As – C.

Ik zie geen aanwijzingen in het stuk dat de Bes de grondtoon van het synthetakkoord zou zijn. Als de C grondtoon zou zijn, dan zouden we moeten aannemen

---

<sup>117</sup> Lobanova, “ ‘Das neue System ...’”, 415 – 416.

-----

dat het akkoord aan het eind van het stuk niet in eerste positie (grondligging) staat, ondanks de pedaalnoot. Daarom neem ik met Wehrmeyer aan dat D de grondtoon is.<sup>118</sup>

Het akkoord omvat een klein septime-akkoord. Het bestaat ook uit twee tetrachorden die elk een grote terts beslaan en een kleine terts insluiten. Daarnaast kan het akkoord beschouwd worden als twee elkaar overlappende pentachorden, die elk een verminderde kwint (tritonus) omvatten, en als twee overlappende hexachorden waarin de grote en de kleine drieklank bevat zijn. Die drieklanken vormen natuurlijk ook elk een reine kwint. Zie Voorbeeld 5.



**Voorbeeld 5: Het synthetakoord uitgesplitst.**

### 4.3. Transposities en spelling

Het uitgangsakkoord op D wordt maat voor maat getransponeerd, in veel maten zelfs op elke tel. Het is mogelijk om voor elke transpositietrap de grondtoon van het synthetakoord op te sommen, zoals Andreas Wehrmeyer doet. Zo'n opsomming biedt echter geen inzicht in wat er in die transposities gebeurt. Daarvoor is het nodig om niet alleen de grondtoon, maar het hele akkoord in ogenschouw te nemen. De transposities in de maten 1 t/m 40 zijn uitgewerkt in een tabel in Bijlage A: strikte transposities. Een aantal zaken valt op.

Aan de spelling van de noten kunnen we zien dat het Roslavets niet om de toonhoogteklassen ging, maar om de intervallen. Wij kunnen de toonhoogteklasse gebruiken als een handige manier om een overzichtelijke tabel te maken, maar voor Roslavets was het akkoord opgebouwd uit: kleine secunde + grote secunde + chromatische halve toon + verminderde terts + chromatische halve toon + kleine secunde + grote secunde. Bij transposities blijven deze intervallen gehandhaafd, dubbele mollen en dubbele kruisen worden niet vervangen door enharmonisch equivalente, gemakkelijker notaties.<sup>119</sup> Soms levert dat een conflict op, zoals bijvoorbeeld in de maten zeventien en achttien. De viool maakt een sequens in dalende reine kwarten: As – Es – Bis – Fisis. De Bis en de Fisis zijn de consequentie van de strikte transpositie van de kwarten. De transpositie van het akkoord in deze maten, van As via Es en Fis naar Cis, zou echter in

<sup>118</sup> Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, geeft op pp 217 – 218 een tabel waarin hij maat voor maat, soms zelfs akkoord voor akkoord, de transpositietrappen opnoemt. Alle transposities die ik in de volgende paragrafen noem en die ik zelf heb bepaald, heb ik vergeleken met die van Wehrmeyer. Eventuele verschillen heb ik aangegeven.

<sup>119</sup> Vergelijk Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde*, 46.

maten 17,3 en 18 in de vioolpartij een C respectievelijk een G vereisen in plaats van Bis en Fisis. Roslavets laat in zijn notatie van de vioolpartij hier de melodie prevaleren boven de harmonie. Opmerkelijk daarbij is dat in de bas van maat 18 de G wel genoteerd staat.

Het onderzochte fragment telt in 40 maten totaal 56 transposities, het akkoord in maat 1 meegerekend. Van de 56 akkoorden staan de meeste in de eerste positie, dus met de grondtoon als bas. Het akkoord komt zestien keer voor met de tritonus (klasse 6) als bas, en negen keer met de kleine septime (klasse 10) als bas. Andere posities komen niet voor. In de maten 19, 20 en 27, 28 is geen duidelijke bastoon aan te wijzen. Als we in maat 26 drie basnoten willen aanwijzen, dan is de eerste de Gis, klasse 8.

Enharmonisch equivalenten notaties zijn er slechts in vier van de 56 akkoorden: in de maten 17,3, 18, 21 en 29. Ze zijn alle vier van klasse 6. In maat 18 figureren de grondtoon G en zijn equivalent Fisis allebei.

Als de grondtoon van het akkoord niet de bastoon is, heeft hij vaak toch een andere belangrijke rol in de maat. Soms is hij de hoogste noot, zoals in de maten 1, 5, 6, 7, 13, en 18. Soms is hij niet de hoogste noot, maar wel de eerste van een melodisch motief dat zich in de volgende maat voortzet, zoals in de maten 12, 16, 19, 22, 27 en 30.

De meeste maten bevatten alleen noten die in het getransponeerde akkoord voorkomen. In de 56 onderzochte akkoorden is slechts zeven keer een extra toon toegevoegd. Zes van de zeven tonen zijn van klasse 11, drie ervan fungeren als leidtoon voor hun grondtoon (maat 1: Cis is leidtoon in thema 1a voor grondtoon D; maat 5: Fis is leidtoon in thema 1a voor grondtoon G; maat 7: G is leidtoon in thema 1a voor grondtoon As). De drie andere fungeren als wisselnoot of doorgangsnoot (maat 3: Ces in het 'wisselakkoord' in de pianodiskant, tegelijk met grondtoon C; maat 9: Geses in het 'wisselakkoord' in de pianodiskant, tegelijk met grondtoon Ges; maat 24: B is doorgangsnoot in de dalende vioolmelodie G-C-B-Bes enz.;). Hierbij valt op dat spelling en functie van de toegevoegde klasse-11-noten met elkaar samenhangen: de leidtonen zijn gespeld als een kleine secunde onder de grondtoon, de wisselnoten als een chromatische halve toon lager dan de grondtoon. In maat 30 is als eerste noot in de bas de Ges (klasse 9) toegevoegd.<sup>120</sup>

Zoals gezegd denkt Roslavets in intervallen, die bij transpositie gelijk moeten blijven. Dat dat problemen kan opleveren hebben we gezien bij de maten 17 en 18. Er is nog een

<sup>120</sup> Akkoordvreemde noten komen buiten de onderzochte 40 maten natuurlijk ook voor. In maat 61 bijvoorbeeld, past de G niet in het akkoord op D. We kunnen die noot beschouwen als een wisselnoot in de opgaande lijn van A naar Bes, of als een anticipatie op het A-akkoord in de volgende maat. Het zou nuttig zijn te weten in hoeveel procent van de akkoorden een akkoordvreemde noot voorkomt, en welke functie die noot dan heeft. Een maat-voor-maat-analyse van het hele werk was echter voor deze thesis niet haalbaar.



-----

belangrijke uitzondering op de strikte transpositie, in de maten 266 en volgende (zie Voorbeeld 4 hierboven). Hier wordt het drietonige beginmotief uit maat 1 herhaald. In maat 1 is de interval tussen de noten 2 en 3 van het motief een overmatige kwart. In 266-67 zou die interval een Dis als slottoon opleveren, maar een Dis past niet in het akkoord, er is een Es nodig. Dus noteert Roslavets de tritonus-interval aan het einde als een verminderde kwint: nu is de correcte weergave van de intervalstructuur van het akkoord belangrijker dan die van het motief. Maar de kleine secunde waarmee het motief begint, vereist een Gis als begintoon, terwijl het D-akkoord een As vereist. Daar prevaleert het motief.

#### **4.4. Vorm en harmonie**

Niet voor niets noemt Roslavets zijn werk een sonate. Het stuk heeft bijna alle kenmerken van een klassieke sonate, alleen wordt de expositie niet herhaald. De expositie beslaat drie melodische thema's, die te verdelen zijn over twee themagroepen. Elk van de drie thema's wordt onmiddellijk een keer herhaald en daarna kort gevarieerd. De eerste themagroep omvat 38 maten, waarin twee thema's worden geëxposeerd. Daarna komt een tweede themagroep van 23 maten, met één thema. De doorwerking beslaat 84 maten. Na een reprise van de expositie die, inclusief een overgang, 76 maten duurt, wordt het stuk afgesloten met een coda van nog 43 maten. In Bijlage B: de sonatevorm is de indeling gedetailleerd weergegeven.

De cesuren tussen de onderdelen worden, behalve door de melodische thema's, bepaald door de harmonische functies van de akkoorden en de transposities tussen die cesuren (cesuurtransposities). In zijn aantekeningen uit december 1926 schreef Roslavets dat door de eenvoudige transposities van een kwint omhoog en een kwint omlaag de harmonische functies van tonica, dominant en subdominant gerealiseerd konden worden (zie het citaat op pagina 24). Het akkoord op D is het tonica-akkoord, zoals we gezien hebben, dus zijn de akkoorden op A en G het dominant-, respectievelijk het subdominant-akkoord. Het blijkt nu dat de cesuurtransposities tussen de onderdelen van de sonate bijna altijd kwint-transposities zijn, en dat de harmonie op de belangrijkste cesuren terugkeert naar de tonica. Thema 1a begint in D, en eindigt in maat 4 op C. De herhaling van 1a begint op G, dat is een kwint boven C en de subdominant van D. De herhaling eindigt op Ges. De variaties beginnen op Ces, een kwint onder Ges, en ze eindigen op Cis. Daarna begint thema 1b op Fis, een kwint onder Cis. De Fis heeft geen harmonische functie ten opzichte van D, maar het akkoord op Fis zou beschouwd kunnen worden als een 'parallele toonsoort'. De herhaling van thema 1b begint op B, een kwint boven de E

waarop het thema geëindigd was. De herhaling van 1b eindigt dan op de dominant A, en de uitloop van de eerste themagroep is helemaal in D, met maat 38 als laatste.

In themagroep 2 is de situatie iets minder duidelijk. Vanuit de tonica van maat 38 springt de harmonie via A in maat 39 naar E in maat 40, de dominant van de dominant. Het thema eindigt in maat 48 in Es. Dan volgt een transpositie van een verminderde kwint naar beneden, om opnieuw de sprong van A naar E te kunnen maken in de herhaling van het thema. Die herhaling eindigt in maat 54 op B, waarna voor de variaties gesprongen wordt naar Es, een overmatige kwint omlaag. De expositie eindigt in maat 61 op de tonica.

De doorwerking begint in maat 62 op de dominant. De twee duidelijkste cesuurtransposities binnen de doorwerking zijn G – As (maten 77 – 78) en A – B (maten 101 – 102). Als we daarin kwinttransposities willen zien, dan is de eerste een reine kwint plus een overmatige kwint naar beneden, en de tweede twee reine kwinten naar beneden. Maar waarschijnlijker is dat in de doorwerking, traditioneel met vrijere harmonie, het kwintenprincipe niet geldt. De overgangspassage aan het einde van de doorwerking wordt weer bereikt met een dalende kwintsprong van F naar Bes. Het eerste deel van die overgang eindigt in maat 141 op de dominant A; de transpositie naar 143 (maat 142 is rust) is een kwint naar beneden, naar de tonica.

In de reprise zijn alle cesuurtransposities kwintsprongen, ook in thema 2. Thema 1b is nu niet een terts hoger, maar een terts lager dan de tonica, de herhaling van 1b begint op E (de dominant van de dominant) en eindigt op de subdominant. Thema 2 springt via de tonica naar de dominant, en eindigt ook op de subdominant. De uitloop gaat van subdominant via dominant naar de tonica. In de coda zijn nog wel transposities, maar die vormen geen cesuren. Coda en slot beginnen en eindigen op de tonica.

Geconcludeerd kan worden dat Roslavets in de Vierde Vioolsonate de klassieke sonatevorm heeft gehanteerd, inclusief het harmonische bouwschema van die vorm. Deze conclusie komt overeen met de bevindingen van Marina Lobanova, die over Roslavets' algemene werkwijze het volgende opmerkt:

“Um eine strukturelle Integrität zu erreichen, wählt der Komponist sorgfältig die Transpositionen der Synthetakkords, die im unmittelbaren Zusammenhang zu einander stehen ... Der Synthetakkord lässt also den harmonischen Plan jedes konkreten Werks entstehen.”<sup>121</sup>

Met Roslavets' op pagina 24 geciteerde opvatting in gedachten, kunnen we zeggen dat voor hem een transpositie van een kwint een “unmittelbare Zusammenhang” vormt.

---

<sup>121</sup> Lobanova, ““Das neue System ...””, 415.

-----

In paragraaf 4.3 is al gezegd dat Roslavets bij zijn transposities de intervallen binnen het synthetakkoord exact gelijk hield, en (bijna) geen enharmonisch equivalente notaties gebruikte, waardoor een extreme spelling van het akkoord kon ontstaan. Inessa Bazayev beschouwt alle transposities binnen de door haar onderzochte werken van Roslavets als verplaatsingen over de kwintenlijn: het akkoord wordt steeds een aantal reine kwinten getransponeerd. Dit is voor Bazayev de verklaring van de extreme spellingen.<sup>122</sup>

Bazayev gaat ervan uit dat Roslavets door middel van transposities ‘akkoordpaden’ creëert, en ze laat zien hoe er symmetrische figuren ontstaan wanneer de transposities op de kwintenlijn worden uitgezet. Zij onderscheidt drie soorten symmetrie: *crisp symmetry*, dat is een geheel symmetrisch akkoordpad, *near-symmetry*, dat is een asymmetrisch akkoordpad met een berekenbare afstand tot een *crisp* symmetrisch pad, en *nested near-symmetry*, twee *near-symmetrische* paden waarbij het ene pad binnen het andere valt.

Als we van de Vierde Vioolsonate de eerste 40 maten op deze manier onderzoeken, dan lijkt het resultaat in eerste instantie teleurstellend. Er is geen symmetrie in de akkoordpaden. Ik noteer, met Bazayev, kwintverplaatsingen als  $Q_{\pm x}$ , waarbij  $x$  het aantal kwinten is, het plusteken een verplaatsing naar rechts op de kwintenlijn aangeeft en het minteken een verplaatsing naar links. Uitgaande van D als begintoon, geeft bijvoorbeeld  $Q+2$  dus een transpositie van twee kwinten naar rechts aan, naar E. De volgende verplaatsing is dan vanaf E.

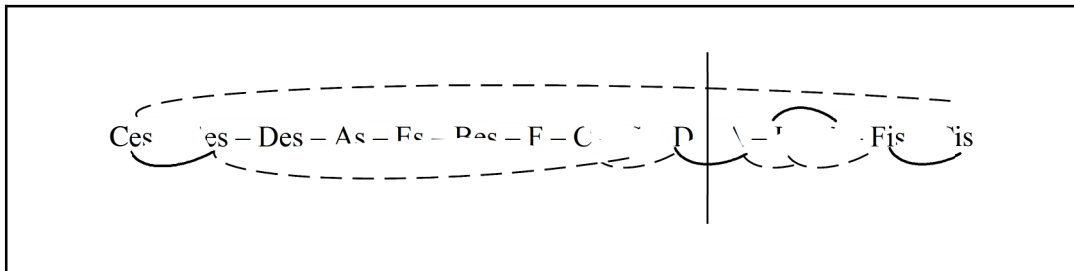
Thema 1a van de sonate, in de maten 1 t/m 4, heeft de akkoordenreeks D-G-C-F-C (zie Bijlage A: strikte transposities). De transposities zijn dus vanaf D:  $Q-1$ ,  $Q-1$ ,  $Q-1$ ,  $Q+1$ . De uitgebreide herhaling van het thema (maten 5 t/m 10) begint op G, met de transposities  $Q-3$ ,  $Q-2$ ,  $Q-1$ ,  $Q-1$ ,  $Q-1$ ,  $Q+1$ . Dat het patroon zich vanaf de derde verplaatsing herhaalt is niet verwonderlijk, het thema wordt immers (getransponeerd) herhaald. Maar symmetrisch is het akkoordenpad niet. Ook de variaties in de maten 11 t/m 18 laten geen symmetrie zien. Er is ook geen symmetrie in de transposities van thema 1b, maten 19 t/m 38.

In de vorige alinea heb ik, net als Bazayev, alle transposities van maat tot maat, beschouwd. Als we echter alleen de cesuurtransposities relevant vinden, en de

---

<sup>122</sup> Inessa Bazayev, “Triple Sharps, Qnt Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolai Roslavets”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 35, No. 1 (Spring 2013), 111-131. Bazayevs dissertatie, *Composing with Circles, Spirals, and Lines of Fifths: Harmony and Voice-Leading in the Music of Nicolai Roslavets* (City of New York University, 2009), heb ik niet kunnen raadplegen.

transposities binnen een onderdeel verwaarlozen, dan ontstaat er een ander beeld. De verbindingen op de kwintlijn worden dan: D – C – G – Ges – Ces – Cis – Fis – E – B – A – D. In Afbeelding 1 zijn deze verbindingen grafisch weergegeven, met stippellijnen voor de transposities binnen een onderdeel, en ononderbroken lijnen voor de cesuurtransposities. De linkerzijde is disproportioneel, maar er is zeker een symmetrie waar te nemen met de middellijn tussen D en A. Het is, in termen van Bazayev, een *near-symmetry*.

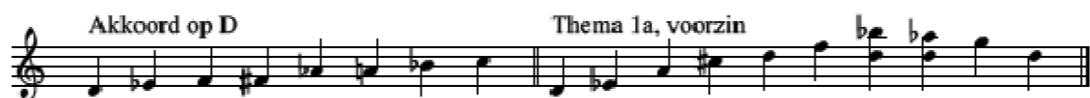


**Afbeelding 1: Near-symmetry van cesuurtransposities in maten 1 - 40.**

Het is de vraag of Roslavets zijn transposities bewust heeft gekozen met het oog op dit soort symmetrieën. Als het de bedoeling is dat de harmonische ontwikkeling steeds terugkeert naar de tonica, dan moeten transposities die daarvan wegvoeren, steeds gevolgd worden door transposities ernaartoe. Er ontstaat dan als vanzelf een vorm van symmetrie.

#### 4.5. Melodie en ritme

Binnen Roslavets' systeem wordt een melodie afgeleid uit een synthetakkoord. In de maten 1 en 2 is het duidelijk hoe dat bij thema 1a plaatsvindt. In Voorbeeld 6 staan de noten van het akkoord en het eerste deel van het thema naast elkaar, geabstraheerd van maat, duur en ritme (vergelijk Voorbeeld 2 op pagina 29).



**Voorbeeld 6: Melodie van thema 1a, voorzin.**

De Fis en de Bes uit het akkoord komen niet voor in de melodie – ze zijn er wel in de begeleiding. Aan de melodie is de akkoordvreemde Cis toegevoegd. De Cis fungeert als leidtoon voor de D die in maat 2, waar de melodie meerstemmig wordt, nadrukkelijk aanwezig is. De D is dan weliswaar geen grondtoon meer, maar wel dominant in het daar geldende akkoord op G, zoals bevestigd wordt door het antwoord dat de viool in maat 2

op de piano geeft (de laatste twee noten in Voorbeeld 6). Het lijkt erop dat de functie van de melodie in eerste instantie is, de grondtoon D te bevestigen. De opgaande lijn van d' naar d'' en het stuwende ritme van het drietonige beginmotief, de dubbel gepunteerde achtsten met een 32<sup>ste</sup> gevolgd door een langer aangehouden noot, geven dezelfde indruk. De maten 3 en 4, met daarin een niet exacte omkering van het beginmotief, vormen geen echte nazin bij de voorzin van maten 1 – 2, er is immers geen tonale ontwikkeling. Ik noem de maten 3 – 4 een 'tegenzin'.

Het thema wordt herhaald: de voorzin twee keer, eerst op G als uitgangsakkoord, dan op As, daarna volgt de tegenzin een keer. Als een soort kleine doorwerking van het thema volgt dan een sequens van de drie noten van het beginmotief op de begintonen ces', as' es', es'' met daarachter een kleine variatie op bes', bes'', bes'''. Tot slot komt er in maten 16-18 een eerst stijgende, dan dalende sequens van slechts de twee beginnoten van het motief, op f'', as'', es'' bis', fisis'.

De melodische structuur van de maten 1 – 18, dat is het onderdeel 'thema 1a', kan als volgt schematisch worden weergegeven:

maten	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-18
	a	b	a'	a''	b'	c
	thema		herhaling			variatie

Thema 1a is een korte, krachtige aanzet door de piano. Thema 1b is als contrast een meer lyrische melodie van de viool, met een voorzin van ruim vier maten (19 – 23,1) en een tegenzin van eveneens vier maten (23,2 – 26). De melodienoten komen per maat voor in het akkoord van de maat, maar er is geen gezamenlijke bron voor de melodienoten. Voorbeeld 7 laat de voorzin zien in de maten 19 – 23, met eronder de grondtonen van de akkoorden.

#### Voorbeeld 7: Melodie van thema 1b, voorzin.

De tegenzin bestaat uit twee reeksen van dalende triolen. De eerste reeks begint in maat 23,3 op f'', de tweede in maat 25,2 op e'', samen vier maten. De reeksen, en de triolen erin, zijn niet gelijk: ze vormen geen sequens. In maten 27- 30 wordt de voorzin herhaald, op beginnoot b' en grondtoon B. De tegenzin wordt niet herhaald. Het vervolg is nu acht maten lang; na twee maten met snelle stijgende loopjes komen er zes waarin paren van

achtste noten rustig naar beneden en weer naar boven gaan met grondtoon D, om uit te komen op bes'' met grondtoon A in maat 39, de eerste maat van themagroep 2. Zie Voorbeeld 8.



**Voorbeeld 8: Maten 33 - 38.**

Onderdeel 'thema 1b' heeft de volgende melodische structuur:

maten	19-22	23-26	27-30	31-38
	a	b	a'	c
	thema		herhaling	uitloop

Themagroep 2 heeft een vergelijkbare structuur. Beginnend in maat 40 (39 is een overgangmaat) bestaat thema 2 uit een voorzin van vijf maten en een tegenzin van eveneens vijf maten, inclusief de overgangmaat voor de herhaling. Het thema wordt eerst alleen door de piano uitgevoerd. In maat 50 begint de herhaling, die niet getransponeerd is. De eerste drie maten van de voorzin (50 – 52) klinken opnieuw in de piano, met omspeling in triolen en septolen door de viool. In de volgende twee maten (53 – 54) heeft de viool de melodie, terwijl de piano begeleidt met triolen, kwintolen en een septool, zie Voorbeeld 9. De tegenzin wordt niet in zijn geheel herhaald. In plaats daarvan volgt een korte variatie van twee keer twee maten. In de eerste twee speelt de viool de openingsmaten van de voorzin en de piano die van de tegenzin. De tweede keer is dat omgekeerd. Themagroep 2 wordt afgesloten met een uitloop van drie maten, waarin de viool een sequens van drie akkoorden heeft (één per maat) op bes'', f', bes. De structuur van themagroep 2 is dus schematisch als volgt:

maten	40 – 45,1	45,2 – 49	50 – 54	55 – 58	59 – 61
	a	b	a'	c	d
	thema		herhaling	variatie	uitloop

The image shows a musical score for measures 50-54. The score is written for a single melodic line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various rhythmic figures such as triplets and septuplets. Performance markings include 'espress', 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'poco a poco' (gradually). The score is numbered 50, 53, and 54.

**Voorbeeld 9: Maten 50 - 54, de herhaling van thema 2.**

Het globale ritme van een muziekstuk wordt mede bepaald door de melodische structuur: lengte van motieven en thema's, herhalingen, variaties en contrasten. In de klassieke periode zijn ritmebepalende elementen bijvoorbeeld de structuur van voor- en nazin, de twee- of driedelige liedvorm, de herhaling van de expositie, de reprise. Roslavets gebruikt de sonatestructuur, zoals we gezien hebben. Daarnaast bevat zijn systeem andere elementen die de ritmische structuur bepalen. In zijn autobiografische artikel uit 1924 schrijft hij:

“Auf diese Weise, mit harmonischen Experimenten beginnend, stieß ich Schritt für Schritt vor, nicht nur zu neuen ‘Harmonieformen’, sondern auch zu einer neuen Polyphonie, und dies und anderes, zusammengenommen mit den neuen Prinzipien der Tonalität, drängte unausweichlich zur Entstehung neuer ‘Rhythmformen’.”<sup>123</sup>

Roslavets weidt niet uit over de aard van de nieuwe ‘Rhythmformen’. In de literatuur zijn hierover ook geen aanwijzingen gevonden. Wolfgang Mende merkt zelfs op: “Auch

<sup>123</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavets o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 397.

in der Rhythmik lassen sich keine strengen Gesetzmäßigkeiten feststellen.”<sup>124</sup> Het is mogelijk dat de ternaire structuur van thema – herhaling – variatie zo’n nieuwe ritmische vorm is, die in de plaats komt van de klassieke themastructuur. De relatie met de nieuwe ‘Harmonieformen’ ligt dan in de toepassing van transposities.

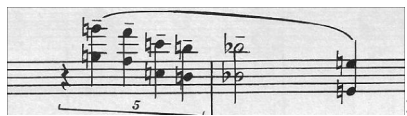
Ook op kleinere schaal is er een mogelijk verband aan te wijzen tussen melodisch-ritmische aspecten en de harmonie van het synthetakkoord. Roslavets maakt uitbundig gebruik van antimetrische figuren zoals triool, kwintool en septool. De maten 50 – 54 (Voorbeeld 9) vormen één van de vele voorbeelden. Het gebruik van deze figuren doet denken aan de intervallen van het akkoord (zie pagina 31). Net zoals in het akkoord tertsen ingesloten zijn in septimen en kwinten, zo zijn in bijvoorbeeld de maten 53 en 54 triolen ingesloten in een septool en een kwintool.

Een andere vernieuwing waar Roslavets in het zojuist aangehaalde tekstfragment op wijst, en die samenhangt met de melodische structuur, is de polyfonie. Marina Lobanova schrijft hierover het volgende:

“Roslavets lotet erfinderisch und sorgsam polyphone Möglichkeiten der geählten thematischen Material aus, seien es collage-, mosaikartige Kombinationen verschiedener Mikroelemente oder polyphone Arbeit mit längeren Themen. Der Kontrapunkt und die Imitationspolyphonie werden zu Hauptmitteln seiner kompositorischen Arbeit.”<sup>125</sup>

Een goed voorbeeld van wat Lobanova bedoelt met ‘mozaïekachtige combinaties’ zien we in de dialoog die zich afspeelt tussen viool en piano in de herhaling van thema 2 plus de variaties, en het daarop volgende begin van de doorwerking. We kunnen daarin de volgende mozaïekstukjes onderscheiden:

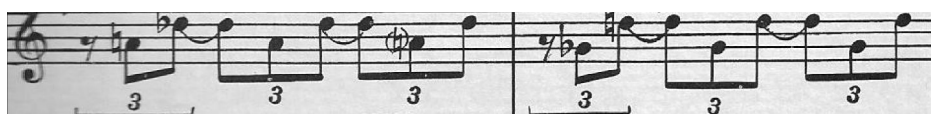
- a. de maten 1 en 2 van de voorzin:



- b. de bovenstem in de maten 4 en 5 van de voorzin:



- c. de middenstem in de maten 4 en 5 van de voorzin:



<sup>124</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 381.

<sup>125</sup> Lobanova, “Das neue System ...”, 426.



d. de maten 1 en 2 van de tegenzin:



e. de bovenstem van de piano in de maten 4 en 5 van de herhaling:



Met deze stukjes legt Roslavets het volgende mozaïek vanaf maat 50, de herhaling van thema 2:

maten	50-52	53-54	55-56	57-58	59-61	62-63
viool	--	b	a	d	--	e
piano	a	e c	d	a	--	d c

Er is ook een voorbeeld te geven van Lobanova's "polyphone Arbeit mit längeren Themen". De maten 163 – 170 vormen een tussenstuk in de reprise, dat niet voorkomt in de expositie. Nadat vanaf maat 147 thema 1a letterlijk herhaald is, gaat in maat 163 de viool door met variëren op de drietonige themakop en op loopjes uit de variaties van thema 1a. Tegelijkertijd speelt de piano vanaf maat 163 thema 1b. Vanaf maat 170 gaat de reprise dan verder met een getransponeerde, maar overigens letterlijke, herhaling van thema 1b.

Interessant zijn ook nog de laatste acht maten van het werk, afgebeeld in Voorbeeld 10.

Voorbeeld 10: De slotmaten, 262 - 269.

-----

De bas van de piano heeft de tonica D bereikt, en houdt die als pedaalnoot aan. Dan begint in maat 263 de piano met thema 2 in het akkoord op D. Dat wordt in 264-265 overgenomen door de viool in E, terwijl de piano doorgaat in G. In 266 speelt de viool nog eens het drietonige openingsmotief.<sup>126</sup> Tot slot klinkt het tonica-akkoord op D zoals het klonk in maat 1: zonder de F en de As. Het zal geen toeval zijn dat in deze slotmaten alle tonen van de chromatische schaal aan bod komen. Hier worden, ter afsluiting van het werk, harmonie en melodie tot een eenheid.

---

<sup>126</sup> Voor de spelling van het motief op deze plaats, zie pagina 33.

---

## 5. Is Roslavets een constructivist?

### 5.1. Discussie

In de inleiding is de vraag gesteld of Roslavets' Vierde Vioolsonate in enig opzicht constructivistisch is, en of hij dan constructivist genoemd kan worden. Die vraag kan nu beantwoord worden aan de hand van de uitgangspunten en kenmerken van het constructivisme zoals die in hoofdstuk 2 zijn geformuleerd.

#### 5.1.1. Een eigen expliciet systeem

Volgens Gerhard Engel wil een constructivistisch componist het bestaande regelsysteem vervangen door een eigen nieuw expliciet systeem (zie pagina 12). Het lijkt geen twijfel dat Roslavets dat wilde. "Dieses System ist, nach meiner Meinung, berufen das von uns endgültig überlebte klassische System zu ersetzen" schrijft hij in 1924.<sup>127</sup> In 1920 past hij zijn systeem inderdaad toe: hij bouwt zijn sonate niet op de klassieke tonale functionaliteit, maar baseert die functionaliteit op zijn eigen systeem van het transponeerbare synthetakoord. Voor Roslavets is zijn systeem ook expliciet, althans gemakkelijk te expliciteren:

"Der Rahmen dieses Artikels gestattet mir nicht, es detaillierter darzulegen, doch ist dies auch kaum nötig: Jeder wißgierige Geist, der meine Werke ... durchzuanalysieren den Wunsch haben sollte, wird ohne Schwierigkeit nicht nur die Ausgangspunkte verfolgen können."<sup>128</sup>

Erg expliciet is dat systeem dus niet, er is wel analyse voor nodig.

#### 5.1.2. Tektologie

Wolfgang Mende is van mening dat Roslavets' systeem zich onderscheidt van de op productie gerichte constructivistische esthetiek:

"In seinem System werden die formalen Organisationsprinzipien des Tonsatzes nicht durch außerkünstlerische Funktionen (z.B. sozialistischer Lebensaufbau, utilitäre Psychotechnik) oder Prinzipien (z.B. Naturgesetze, ökonomische Gesetze) determiniert, sondern aus einem kunstimmanenten Entwicklungsprozess und einem subjektiven Formgefühl abgeleitet. ... Die einzige tektologische Übereinstimmung zur sozialistischen Gesellschaftsorganisation besteht darin, dass Kunst überhaupt planmässig organisiert sein soll ..."<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Roslavets, "Nik. A. Roslavets o sebe i svojem tvortsjestve", in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 397.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 376 – 377.

Met de ‘op productie gerichte constructivistische esthetiek’ duidt Mende op de ‘utilitaire’ constructivisten die in de jaren 1920 zich richtten op de ‘vereniging van kunst en leven’ (zie pagina 7) en die hun kunst in dienst stelden van de (revolutionaire) maatschappij.

Hoewel Roslavets in diezelfde jaren in ambtelijke functies de maatschappelijke ontwikkelingen actief bleef ondersteunen, en hij ook koorwerken schreef voor revolutionair gebruik,<sup>130</sup> blijkt toch uit zijn werkzaamheden voor de ASM en zijn publicaties in *Moezykalnaja Koeltoera*, dat hij zijn muziek inderdaad zag als burgerlijk, passend in de traditie die al vóór de Revolutie bestond: “Freilich, ich bin kein ‘proletarischer Komponist’ in jenem Sinne, daß ich ‘für die Massen’ schlechte Musik im Stile Bortnjanskijs oder Galupins schriebe.”<sup>131</sup>

### 5.1.3. **Faktoera en constructie**

In hoofdstuk 2 is gebleken dat er twee soorten constructivisme te onderscheiden zijn, het utilitaire en het niet-utilitaire. De laatste wordt gedefinieerd door een aantal formele kenmerken, die op muziek toepasbaar zijn (zie pagina 17).

**Functionaliteit.** De vorm van het werk wordt bepaald door de vraag van zijn constructie. In dit geval wil dit, lijkt mij, zeggen dat de sonatevorm van het stuk zou moeten voortkomen uit de mogelijkheden van het transposeerbare synthetakkoord. Ik zie niet dat dat hier zo is. Het omgekeerde is wel waar: het is mogelijk om binnen het systeem met zijn nieuwe tonaliteit een sonatevorm te bouwen. De Vierde Vioolsonate voldoet volgens mij niet aan het kenmerk van functionaliteit.

**Eenheid van organisatieprincipe, economie en transparantie.** Inderdaad is het het gehele werk volgens een eenduidig regelsysteem uit het basismateriaal, het uitgangsakkoord op D, afgeleid. De explicietheid van dat systeem is hierboven in paragraaf 5.1.1 aan de orde geweest. Of het basismateriaal beperkt is, zoals het principe van de economie vereist (zie pagina 18), is de vraag: het uitgangs-synthetakkoord bevat slechts acht noten, maar de ‘eenvoudige’ transposities van een kwint omhoog en een kwint omlaag zorgen ervoor dat alle twaalf noten van de chromatische schaal beschikbaar zijn (zie pagina 24).

Transparantie houdt in dat de wijze waarop de elementen zijn samengevoegd, voor de luisteraar hoorbaar is. Wolfgang Mende is van mening dat Roslavets hieraan niet voldoet.<sup>132</sup> Mende geeft hiervoor als redenen:

<sup>130</sup> Lobanova, *Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, 263.

<sup>131</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavec o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 399.

<sup>132</sup> Mende, *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*, 381 – 382.

-----

“1) ... Die Tonkomplexwechsel ... fallen nicht unbedingt mit den motivischen Zäsuren zusammen. Dadurch verhindert der Komponist ein mechanisches abspulen der Synthetakkordkomplexe, verschleiert aber auch die harmonische Konstruktion. ... 2) Bei Akkorden die aus fünf oder mehr verschiedenen Tönen bestehen, ist die klangliche Ähnlichkeit ihre Umkehrungen nicht mehr gegeben ... Dadurch ändert sich der Klangcharakter der Tonkomplexe ständig und der Hörer nimmt den theoretisch immer gleichen Akkord klanglich nicht als identisch wahr.”<sup>133</sup>

In de Vierde Vioolsonate vallen de hoofdcasures wel degelijk samen met duidelijke transposities van tonica naar dominant en dergelijke. Ook binnen de themagroepen in expositie en reprise is de structuur van thema, herhaling en variatie duidelijk waarneembaar voor de luisteraar. Ingewikkelde polyfone structuren zoals die in de maten 55 – 62 zijn inderdaad niet zo transparant. En inderdaad is de identiteit van akkoorden in omkeringen moeilijk te herkennen. Al met al meen ik dat in de Vierde Vioolsonate de wijze waarop de elementen zijn samengevoegd, redelijk transparant is. Mocht Roslavets echter opzettelijk symmetrieën in de geest van Inessa Bazayev hebben aangebracht (zie pagina 36), dan zijn die in het geheel niet transparant.

**Ontmaterialisering en linearisme.** In de geanalyseerde fragmenten van het werk heb ik wel enige polyfonie kunnen aanwijzen: het mozaiek in de maten 55 – 62, het tussenstuk in de maten 163 – 170. Vermoedelijk zijn er meer van dergelijke delen aan te wijzen. Ook bestaat de basstem meestal uit arpeggi, die een polyfoon karakter met zich meebrengen. Alleen in de middenstem, de diskant van de piano, zijn er ook wel veeltonige akkoorden die een hele maat duren, bijvoorbeeld in de maten 2, 6, 33 – 37. Me dunkt dat de Vierde Vioolsonate aan dit criterium voldoet.

**Kleurneutraliteit.** Versieringen in de vorm van doorgangs- en wisselnoten, voorstellen en dergelijke, worden beschouwd als overbodige decoratie. Roslavets heeft ze dan ook, althans in de onderzochte maten, nauwelijks toegepast. Aan dit criterium is duidelijk voldaan.

**Ritmisering.** Volgens dit criterium zou het werk patronen van melodie, harmonie en ritme moeten bevatten, die zich op regelmatige afstanden herhalen. Zo'n regelmaat in patronen is niet aangetroffen. Thema's en themagroepen zijn van verschillende lengte, net als de onderdelen binnen een thema. Anderzijds zit het stuk zo vol met motieven die in sequensen herhaald worden, dat er een voortdurende wisseling van kleine patronen te horen is, elk patroon met zijn eigen melodie en ritme. Maar om aan dit criterium te voldoen, denk ik, zou het stuk als geheel meer één patroon moeten vormen, een patroon dat duidelijker zou moeten zijn dan de sonate-opbouw.

---

<sup>133</sup> Ibid, 382.

#### 5.1.4. Abstractie

De discussie over de vraag of muziek abstract mag zijn, werd in de jonge Sovjet-Unie hard gevoerd. De utilitaire constructivisten en de proletarische musici van de RAPM vonden van niet: muziek moest, zoals alle kunst, een wapen zijn in de klassenstrijd, en dus het levensgevoel van boeren, arbeiders en soldaten uitdrukken en op productie gericht zijn. Roslavets en zijn medestanders in de ASM waren een andere mening toegedaan, die meer overeenkomt met het niet-utilitaire constructivisme. Emoties en belevingen worden niet door de componist in de muziek gelegd. Muziek is rationeel, emoties zijn aspecten van de beschouwer, niet van het beschouwde. In de woorden van Roslavets in 1924:

“Was das ‘Emotionsquantum’ anbelangt, das in einem Kunstwerk enthalten sei, ... es gibt nun einmal keine objektiven Kriterien, die uns helfen könnten festzustellen, ob in diesem Werk dessen mehr vorhanden und das Werk daher ‘emotionaler’ sei, und im jenen weniger, und das Werk daher ‘rationaler’ ... Aus dem oben dargelegten folgt ... daß es nicht ‘minder emotionale’ und ‘stärker emotionale’ Kunstwerke gibt, sondern Menschen mit größerem oder kleinerem Diapason des Gefühls, die beim Aufnehmen eines Kunstwerkes in ihm eben jene ‘Summe der Emotionen’ entdecken, die dem Ausmaß ihres Gefühlsapparatus entspricht.

Keinen Wert haben ... Erörterungen über ‘Mechanizität’, ‘Ausgeklügeltheit’ und ‘Emotionsarmut’ usw. von Kunstwerken, die auf der Basis eines klaren und festen ‘rationalen’ Systems der Tonorganisation aufgebaut sind ...”<sup>134</sup>

Roslavets verdedigt hier duidelijk de abstractheid, de ‘onderwerpeloosheid’ (zie pagina 13) van zijn muziek.

#### 5.1.5. Neoclassicisme?

Binnen zijn eigen nieuwe tonaliteit schrijft Roslavets in 1920 een sonate die in zijn globale vorm, niet in details, de klassieke sonatevorm volgt. Marina Lobanova noemt hem daarom een neoclassicist:

“In den 20er-Jahren geht ein Hang zur neoklassischen Akkordik in den Werken Roslavets’ einher mit dem neoklassischen Verständnis der Form als Ganzes ... Vor allem wird damit jene Auswahl der Transpositionen von Synthetakkorden direkt betroffen, die dem klassischen tonalen Plan immer ähnlicher wird.”<sup>135</sup>

Roslavets zou niet ontkend hebben dat het stuk een tonaal plan heeft, maar wel dat dat een klassiek tonaal plan is. In 1924 schrijft hij:

“... obwohl in all meinen Werken, bis auf den heutigen Tag, das Prinzip der klassischen Tonalität völlig fehlt – die ‘Tonalität’ als Begriff der harmonischen

<sup>134</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavets o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 398 – 399.

<sup>135</sup> Lobanova “‘Das neue System ...’”, 426.

Einheit existiert unverändert und erscheint in Gestalt der erwähnten ‘Synthetakkorde’, die als solche die ‘Grundklänge’ bilden ...”<sup>136</sup>

Deze woorden van de componist nemen echter niet weg dat in de Vierde Vioolsonate het klassieke bouwplan van expositie, doorwerking en reprise duidelijk te herkennen is.

## 5.2. Conclusie

Een utilitair constructivist was Roslavets zeker niet. Na 1925 werd hij vaak wel zo beschouwd, vanwege zijn ambtelijke werk en zijn politieke standpunten,<sup>137</sup> maar ook toen bleef hij, naast maatschappelijk relevante koorwerken, abstracte muziek componeren.<sup>138</sup> Ten tijde van het schrijven van de Vierde Vioolsonate vertrok hij van Moskou naar Charkov, en het jaar daarop trad hij uit de Partij om zich meer aan de muziek te kunnen wijden. Dat zou hij, als hij een utilitair constructivist was geweest, vermoedelijk niet gedaan hebben.

De Roslavets van 1920 is vergelijkbaar met de niet-utilitaire constructivisten van diezelfde tijd. In de vorige paragraaf hebben we gezien in hoeverre hij zich in zijn Vierde Vioolsonate houdt aan de principes waaraan niet-utilitaire constructies moeten voldoen. We kunnen nu vaststellen dat hij zich aan veel ervan niet conformeert. Hij volgt zijn eigen regelsysteem, maar dat is niet erg expliciet. De *faktoera* is maar gedeeltelijk transparant, lineariteit is er wel maar ritmisering is niet erg duidelijk. De Vierde Vioolsonate is dus maar gedeeltelijk een constructivistisch werk. Dat Roslavets zich bewust was van zijn gebrek aan explicietheid en transparantie, blijkt uit eerder aangehaalde citaten uit zijn autobiografische artikel van 1924: het citaat waarin hij zegt dat zijn werk vooral leuk is voor analisten, op pagina 43, en het citaat waarin hij hoopt de tijd nog te mogen meemaken dat zijn werk ook door het proletariaat begrepen zal worden, op pagina 21.

Roslavets was een componist met een eigen systeem. Daarin voelde hij zich verbonden met de traditie en met de toekomst. Zoals zoveel kunstenaars in die tijd zette hij zich in voor de vernieuwing van de kunst, en onderschreef hij de maatschappelijke functie die de kunst moest vervullen. Zijn systeem bleef echter in zekere zin gesloten: aan de muziek is de manier waarop ze gemaakt is, de *faktoera*, maar moeilijk te horen.

Nikolaj Andrejevitsj Roslavets was een man met constructivistische politiek-maatschappelijke standpunten, maar een constructivistisch componist was hij niet.

<sup>136</sup> Roslavets, “Nik. A. Roslavets o sebe i svojem tvortsjestve”, in Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, 397.

<sup>137</sup> Zie Mende, *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*, 371 – 372.

<sup>138</sup> Zie de lijst van werken in Lobanova, *Roslavets und die Kultur seiner Zeit*, 257 – 264.

## 6. Bronnen

### 6.1. Muziek

ROSLAVETS, NIKOLAI

*Violin Sonata's Nos. 1, 4 and 6 : Three Dances*. Solomia Sorokin, violin; Arthur Green, piano. Naxos : 2006, catalogue no: 8.557903.

Spotify: [Various Artists – Roslavets: Violin Sonatas Nos. 1, 4 and 6 / 3 Dances](#)

Roslavec, Nikolai. *4. Sonate für Violine und Klavier / for Violin and Piano (1920)*.

Mainz usw : Schott, 1991. ED 8044.

### 6.2. Geschriften

Dialektik. “O reaktionnom i progressivnom v moezyke”, *Moezykalnaja Koeltoera I*, 1924. Duitse vertaling: “Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik” in Detlef Gojowy. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. [Laaber:] Laaber Verlag, 1980, 400 – 407.

Malevitsj, Kasimir. *Ot koebizmo k soeprematizmoe: Novyj zjivopisnyj realizm*. Petrograd 1915. Gedeeltelijke Duitse vertaling, “Vom Kubismus zum Suprematismus: der neue malerische Realismus” in Christiane Bauermeister und Nele Herting (red.), *Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn der 20. Jahrhunderts : Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin und der Berliner Festwochen, vom 1. September bis 9. Oktober 1993*. Berlin: Fröhlich und Kaufman 1983, 124 – 141.

Roslavec, Nikolaj. “‘Loennyj Pero’ Arnolda Sjonberga”. *K novym beregam* 3, 1923, 28-33. Duitse vertaling: Marina Lobanova “‘Pierrot Lunaire’ von Arnold Schönberg”. *Dissonanz* 61 (1999), 24 – 27.

Roslavets, Nikolaj. “Droezjestvennyj otvet Ars. Avraamovoe”, *Moezyka* 219, 18 april 1915. Duitse vertaling: “Freundschaftliche Antwort an Ars. Abraamov” in Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main usw., Peter lang 1991, 327 – 328.

Roslavets, Nikolaj. “Nik. A. Roslavec o sebe i svojem tvortsjestve”, *Sovremennaja Moezyka* V, 1924. Duitse vertaling: “Nik. A. Roslavec über sich und sein Schaffen” in Detlef Gojowy. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. [Laaber:] Laaber Verlag, 1980, 395 – 400.



Roslavets, Nikolaj. “Novaja sistema organizatsij zvoeka i novye metody prepodavanija teorij kompozitsij”, Onuitgegeven aantekeningen, 3 december 1926, onder dezelfde titel uitgebreid in januari 1927. RGALI, fond 2659, Aktenliste 1, Archiveinheit 72. Duitse vertaling van de versie uit 1926: “Neues System der Tonorganisation und neue Unterrichtsmethoden der Kompositionstheorie” in Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang, 1991, 317 – 322.

---

## 7. Literatuur

Arnason, H.H. en Elisabeth C Mansfield. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. 6th edition. Upper Saddle River [etc]: Prentice Hall, 2010.

Bazayev, Inessa. "Triple Sharps,  $Q_{nt}$  Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolai Roslavets". *Music Theory Spectrum*, Vol. 35, No. 1 (Spring 2013), 111-131. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2013.35.1.111>

Bauermeister, Christiane, und Nele Herting (red.). *Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn der 20. Jahrhunderts : Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin und der Berliner Festwochen, vom 1. September bis 9. Oktober 1993*. Berlin: Fröhlich und Kaufman 1983

Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts (1984)*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd 7. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.

Edmunds, Neil (ed). *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. BASEES/RoutledgeCurzon Series on Russian and East European Studies. Vol. 9. London [etc.]: RoutledgeCurzon, 2004.

Engel, Gerhard. *Zur Logik der Musiksoziologie: ein Beitrag zur Philosophie der Musikwissenschaft*. Tübingen: Mohr, 1990.

Ferenc, Anna. "Music in the Socialist State". Neil Edmunds (ed), *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. BASEES/RoutledgeCurzon Series on Russian and East European Studies. Vol. 9. London [etc.]: RoutledgeCurzon, 2004, p. 8-18.

Frolova-Walker, Marina & Jonathan Walker. *Music and Soviet Power 1917 – 1932*. Woodbridge: The Boydell Press 2012.

Gojowy, Detlef. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. [Laaber :] Laaber Verlag, 1980.

*Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Hakobian, Levon. *Music of the Soviet Age 1917-1987*. Stockholm: Melos Music Literature, 1998.

---

Harrison, Charles & Paul Wood (eds). *Art in Theory 1900 – 2000 : An Anthology of Changing Ideas*. Malden etc.: Blackwell Publishing, 2003.

Ligeti, György. Vorwort in Marina Lobanova, *Nikolaj Andreevic Roslavec und die Kultur seiner Zeit : Mit einem Vorwort von György Ligeti*, 9 – 10. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1997.

Lobanova, Marina. *Nikolaj Andreevic Roslavec und die Kultur seiner Zeit : Mit einem Vorwort von György Ligeti*. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1997.

Lobanova, Marina. "Roslavec und Schönberg". *Dissonanz* 61 (1999), 22-23.

Lobanova M. "‘Das neue System der Tonorganisation’ von Nikolaj Andreevič Roslavec." *Die Musikforschung* 54 (2001), 400-428.

[http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PPN=PPN687982782\\_0054](http://www.digizeitschriften.de/dms/resolveppn/?PPN=PPN687982782_0054)

Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven [etc.]: Yale University Press, 1983.

Mende, Wolfgang. *Musik und Kunst in der Sowjetischen Revolutionskultur*. Köln [etc.]: Böhlau Verlag, 2009.

Sayers, Lesley-Anne, and Simon Morrison. "Prokofiev's *Le Pas d'Acier*". In Neil Edmunds (ed), *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. BASEES/RoutledgeCurzon Series on Russian and East European Studies. Vol. 9. London [etc.]: RoutledgeCurzon, 2004, p. 81-104.

Sitsky, Larry. "Nikolai A. Roslavets: The Russian Schoenberg". *Music of the repressed Russian avant-garde, 1900-1929*. Westport [etc.]: Greenwood Press, 1994, p 38-59.

Google Books: <http://books.google.nl/books?id=WNfpCIVLAasC>

*The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com>.

Wehrmeyer, Andreas. *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main usw.: Peter Lang, 1991.

## 8. Bijlage A: strikte transposities

**Vet** met hoofdletter geeft de basnoot van de maat aan.

*Cursief* geeft een extra noot aan, die niet in het akkoord past. Naast de tonen in toonhoogteklasse 11 is er in het onderzochte fragment één andere buiten-akkoordse noot aangetroffen: in maat 30 staat een Ges (klasse 9) als eerste nootje in de bas. Een onderstreping geeft een noot aan die enharmonisch equivalent is aan een noot van het akkoord. In het onderzochte fragment zijn al deze noten van klasse 6. Tussen haakjes staan de noten van het akkoord die niet aanwezig zijn.

toonhoogte- klasse	0	1	3	4	6	7	8	10	11
maat 1	d	es	( f )	fis	( as )	a	bes	<b>C</b>	<i>cis</i>
2	<b>G</b>	as	bes	b	des	d	( es )	f	
3	<b>C</b>	des	es	e	( ges )	g	as	bes	<i>ces</i>
4,1	c	des	es	e	<b>Ges</b>	g	as	bes	
4,2	<b>F</b>	ges	as	a	ces	( c )	des	es	
4,3	c	des	es	e	<b>Ges</b>	g	as	bes	
5	g	as	bes	b	( des )	d	es	<b>F</b>	<i>fis</i>
6	bes	ces	des	d	<b>Fes</b>	f	( ges )	as	
7	as	beses	( ces )	c	( eses )	es	fes	<b>Ges</b>	<i>g</i>
8	<b>Des</b>	eses	fes	f	ases	as	(beses)	ces	
9	<b>Ges</b>	ases	beses	bes	deses	des	eses	fes	<i>geses</i>
10,1	<b>Ges</b>	ases	beses	bes	deses	des	eses	fes	
10,2	<b>Ces</b>	deses	eses	es	geses	( ges )	ases	beses	
10,3	<b>Ges</b>	ases	beses	bes	deses	des	eses	fes	
11	<b>Ces</b>	deses	eses	es	geses	ges	ases	beses	
12	as	beses	( ces )	c	<b>Eses</b>	es	fes	ges	
13	es	fes	( ges )	g	<b>Beses</b>	bes	ces	des	
14	<b>Bes</b>	ces	( des )	d	fes	f	ges	as	
15	f	ges	as	a	<b>Ces</b>	c	des	es	
16	f	ges	as	a	ces	c	des	es	
17,1	as	beses	ces	c	( eses )	( es )	fes	<b>Ges</b>	
17,2	<b>Es</b>	fes	ges	g	( beses )	( bes )	ces	des	
17,3	fis	g	a	ais	<u>bis</u>	cis	d	<b>E</b>	
18	cis	d	( e )	eis	<b>G / fisis</b>	gis	a	b	
19	fis	g	a	ais	c	cis	d	e	
20,1	cis	d	e	eis	( g )	gis	a	<b>B</b>	
20,2	<b>Fis</b>	g	a	ais	( c )	( cis )	d	e	
20,3	a	bes	c	cis	( es )	e	( f )	<b>G</b>	
21	<b>E</b>	f	g	gis	<u>ais</u>	b	c	d	
22	e	f	g	gis	<b>Bes</b>	b	c	d	
23	<b>A</b>	bes	c	cis	( es )	e	( f )	g	
24	c	des	es	e	<b>Ges</b>	g	( as )	bes	<i>b</i>
25	fis	g	a	ais	<b>C</b>	cis	( d )	e	
26,1	bis	cis	disis	(disisis)	fisis	(fisisis)	<b>Gis</b>	ais	

---

toonhoogte- klasse	0	1	3	4	6	7	8	10	11
26,2	<b>Fisis</b>	gis	aisis	(aisisis)	cis	cisis	( dis )	eis	
26,3	<b>E</b>	f	g	gis	( bes)	b	c	d	
27	b	c	( d )	dis	f	fis	g	a	
28,1	fis	g	a	ais	( c )	cis	d	<b>E</b>	
28,2	<b>B</b>	c	d	dis	( f )	( fis )	g	a	
28,3	d	es	f	fis	( as )	a	( bes )	<b>C</b>	
29	<b>A</b>	bes	c	cis	<u>dis</u>	e	f	g	
30	a	bes	c	cis	<b>Es</b>	e	f	g	
31	<b>D</b>	es	f	fis	as	a	bes	c	
32	<b>D</b>	es	f	fis	as	a	bes	c	
33,1	d	es	f	fis	<b>As</b>	a	bes	c	
33,2	<b>A</b>	bes	c	cis	es	( e )	f	g	
33,3	e	f	g	gis	<b>Bes</b>	( b )	c	d	
34,1	a	bes	c	cis	<b>Es</b>	( e )	f	g	
34,2	<b>E</b>	f	g	gis	bes	( b )	c	d	
34,3	<b>A</b>	bes	c	cis	es	( e )	f	g	
35	<b>D</b>	es	f	fis	as	( a )	bes	c	
36	<b>D</b>	es	f	fis	as	( a )	bes	c	
37	<b>D</b>	es	f	fis	as	( a )	bes	c	
38		es	f				bes	c	
39	a	bes	( c )	cis	<b>Es</b>	e	f	g	
maat 40	e	f	g	gis	<b>Bes</b>	b	c	d	

## 9. Bijlage B: de sonatevorm

In de kolom Grondtoon is de grondtoon van de eerste en de laatste maat van het betreffende onderdeel vermeld.

Hoofddeling	Onderverdeling	Materiaal	Maten	Grondtoon	Harmonische functie
<b>expositie</b>	themagroep 1	thema 1a	1 – 4	D – C	tonica
		herhaling thema 1a	5 – 10	G – Ges	
		variaties op 1a	11 – 18	Ces – Cis	
		thema 1b	19 – 26	Fis – E	parallel
		herhaling thema 1b	27 – 30	B – A	
		uitloop	31 – 38	D – D	tonica
	themagroep 2	thema 2	(39) – 40 – 48	(A) – E – Es	dominant
		herhaling thema 2 met viool	(49) – 50 – 54	( A) – E – B	
		variaties en uitloop	55 – 61	Es – D	eindigt op tonica
		doorwerking thema 2 vanaf maat 43	62 – 77	A – G	dominant
<b>doorwerking</b>	thema 1a	vrij naar thema 1a in 9-kwarts	78 – 101	As – A	
	thema 1a + thema 2	thema kop van 1a gecombineerd met thema 2	102 – 126	B – F	
		tranquillo	127 – 141	Bes - A	eindigt op dominant
<b>overgang</b>		molto agitato	143 – 144	D – D	tonica
	<b>reprise</b>	thema 1a letterlijk	145 – 162	D – Fis	tonica
	tussenstuk	thema 1a in de viool, 1b in de piano	163 – 170	B – A <sup>139</sup>	
		thema 1b in de viool	171 – 182	E - G	
	themagroep 2		(183) – 184 – 205	(D) – A – G	
		uitloop thema 2	206 – 217	G – A	
<b>overgang</b>		molto agitato	218 – 219	D – D	tonica
<b>coda</b>			220 – 261	D – D	
	slot		262 – 269	D – D	

<sup>139</sup> Het akkoord bestaat uit G-Cis-F-Bes. Dat past in het akkoord op A en ook in dat op G. Bij het akkoord op A ontbreekt de grondtoon, met dat op G is de harmonische ontwikkeling doorbroken. Met Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, 218 (volgens zijn telling maat 154) kies ik voor A.