

Detlef Gojowy
Der „Feind Roslavec“
Ein Rückblick des Übersetzers

In den 80er-Jahren hatte der Komponist Edison Denisov, im Beitrag Irina Severinas genannt als Neugründer der „Assoziation für Zeitgenössische Musik“, den Versuch unternommen, die bis dahin als verschollen geltende Partitur von Roslavecens Violinkonzert aus dem Jahre 1925, von dem 1927 im Musiksektor des Sowjetischen Staatsverlages nur der Klavierauszug erschienen war, neu zu instrumentieren¹. Noch bevor dies ausgeführt wurde, erwies es sich als überflüssig: Die Partitur war nämlich nicht verschollen, sondern wurde im Archiv dieses Verlages von Marina Lobanova aufgefunden, die gleichfalls im obigen Artikel als Autorin der ersten Roslavec-Monographie zitiert ist, beim „Moskauer Herbst“ 1989 uraufgeführt und erklang am 18. Juni 1990 erstmals im Westen mit Tatjana Grindenko als Solistin unter Leitung von Heinz Holliger durch das Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks.

Irina Severina belegt nun einen zweiten Fall, dass ein verschollen geglaubtes Werk dieses Komponisten gar nicht verschollen, sondern wohl zu finden war. Beides wirft die Frage auf, wie es denn mit der Erfassung musikalischer Quellen und ihrer Systematik in Russland stehe. Um vor vorschnellen Beurteilungen zu warnen, seien hier einige Erfahrungen dargelegt, die es plausibel machen, wieso sich dergleichen ereignen konnte.

Denn der Fall Roslavec war kein Fall „normaler“ Vergessenheit und mangelhafter Archivpflege – er war ein politischer Fall, einer unter vielen, doch von besonderer Absurdität, ein Fall kulturpolitischer Verfemung eines Unerwünschten, vergleichbar dem Schicksal des Werkes Franz Kafkas in der sozialistischen Kulturpolitik. Roslavec war für diese „ein Feind“, seine Musik „feindliche Musik“, und wer sich damit beschäftigte, also ebenfalls ein Feind.

Wer sind nun diese Musiker, die um Jahre und Jahrzehnte des anerkannten „Maîtres“ der Neuen Wiener Schule vorauseilten und andere Systeme sogar

¹Hierzu auch Gerard McBurney, *The Resurrection of Roslavets*. *Tempo* No. 173, Juni 1990, S. 8f.

der heutigen Avantgardisten antizipierten? Gojowy zählt sie namentlich auf: Arthur Lourié, Efim Golyšev, Nikolaj Roslavec, Sergej Protopopov, Joseph Schillinger, Arsenij Avraamov – er zählt sie namentlich auf, ohne Rücksicht darauf, „wer ist wer“ von denen, die er „entdeckte“ – Komponist oder Theoretiker, unbegabter Graphoman und Emigrant oder ein überzeugter, wenn auch zeitweise verirrter sowjetischer Musikschafter. Für Gojowy ist nur die Sensation wichtig: Russland – die Heimat ... des Avantgardismus ...

heißt es im November 1970 in einem Editorial der *Sovetskaja Muzyka*², gezeichnet mit jenem Pseudonym „Journalist“ (Žurnalist), mit dem dergleichen Polemiken gegen unerwünschte Gedanken und Erkenntnisse dort allgemein unterschrieben³ wurden (und in der Bundesrepublik nur ungläubiges Staunen über solch extremen Radikalismus hervorzurufen pflegten – man erblickte hier eher Ausbrüche eines kapriziösen Einzelgängers als die verpflichtende Anweisung der Partei – und die daher im Interesse der „Entspannung“ regelmäßig unveröffentlicht blieben⁴). In diesem Fall lautete sein Denk- und Zitierverbot: „... so hart wir unter uns auch immer über konkrete Werte und Mängel der Werke dieses oder jenes Autors streiten mögen, so kann dies alles doch keine Beziehung zu dem haben, was Detlef Gojowy in seinen antisowjetischen Pasquillen fabriziert, dessen Name ein für allemal aus der Liste derer gestrichen werden sollte, die eine Beziehung zur Kunst und zur Wissenschaft von der Kunst haben“⁵.

Im selben November 1970 hatte ich für den Deutschen Musikrat eine Delegation sowjetischer Komponisten und Musiker zu betreuen, die unter Führung des Komponistenverbandssekretärs Tichon Chrennikov erstmals die Bundesrepublik besuchte. Zum Abschluss der durchaus freundlichen Begegnung in Bremen schenkte ich allen Mitgliedern dieser Delegation einen Son-

²Sovetskaja Muzyka 1970, Nr. 11, S. 141-144: Begut spasat', a spasaja – vorujut (Sie kommen gerannt um zu retten, und stehlen), S. 143.

³Russische Musiker spotteten darüber: diese Artikel schriebe wahrscheinlich eine Hure, deren Namen man sich dann schäme bekanntzugeben.

⁴Eine Veröffentlichung zur Roslavec-Problematik war möglich in den USA: Half Time for Nikolai Roslavets (1881-1944): A Non-Love Story with a Post-Romantic Composer. In: Malcolm Hamrick Brown (Hg.), Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz (= Russian Music Studies 11), Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1984, S. 211-220.

⁵Begut spasat' (wie Anm. 2), S. 144.

derdruck meines gerade – mit großer Verspätung – in der *Musikforschung* erschienenen Aufsatzes „Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist“⁶. Wie nachher zu erfahren, ließ Chrennikov nach unserer Verabschiedung diese Sonderdrucke durch den Dolmetscher unverzüglich wieder einsammeln und hat sie den Delegationsmitgliedern nie zurückgegeben. Auch über den Grund der verspäteten Publikation dieses Artikels ließ sich erst später Näheres erfahren⁷: Als Mitherausgeber der seinerzeit noch gesamtdeutschen *Musikforschung* hatte Prof. Dr. Karl Laux, Dresden, der meine Forschungen übrigens zunächst unterstützt hatte, Bedenken geltend gemacht, mit der Veröffentlichung über einen „derart unerwünschten russischen Komponisten“ könne man den Mitarbeitern der *Musikforschung* in der DDR und ihrer gemeinsamen Herausgabe schaden – eine Vermutung übrigens, der Alfred Schnittke nach unserer Bekanntschaft seit 1967 als unsinnig widersprach. (Allerdings bekundete auch er, dass in der lebenden Musikfunktionärsgeneration Roslavec noch „viele Feinde“ habe, und meinem Antrag auf Archivarbeit an Roslavec’ Nachlass im Zentralarchiv für Literatur und Kunst wurde sowjetischerseits nie stattgegeben.) Erst als die Gesellschaft für Musikforschung nach dem ČSSR-Einmarsch 1968 zwangsweise gespalten wurde und *Die Musikforschung* somit zur rein westdeutschen Publikation mutierte, konnte der zurückgehaltene Aufsatz 1969 erscheinen und wurde sogar in der – damals noch um ihre Selbstständigkeit ringenden – ČSSR in den *Hudební Rozhledy* 1970 nachgedruckt⁸.

Nachdem bis in die 50er-Jahre der Name Roslavec in Lexika und Musikschritttum totalen Totschweigen unterlag, bildete eine mit Erstaunen wahrgenommene „Nische“, in der er überhaupt Erwähnung fand, eine 1959 in Moskau (zur Zeit des ersten „Tauwetters“) erschienene Ausgabe der Schriften von Nikolaj Mjaskovskij mit Dokumentationen seiner in den 20er-Jahren veröffentlichten Musikrezensionen, darunter zu Roslavecens *Drei*

⁶Detlef Gojowy, Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. In: *Musikforschung* XXII (1969), S. 22-38.

⁷Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. Ludwig Finscher, der den Artikel 1966 zur Publikation angenommen hatte.

⁸Detlef Gojowy, Raný dodekafonik Nikolaj Andrejevič Roslavec. In: *Hudební Rozhledy* 20 (1970), S. 532-535.

Kompositionen für Gesang und Klavier nach Valerij Brjusov⁹, der 1. Sonate für Violine und Klavier¹⁰ und seinem *Trio*¹¹ sowie biografischen Anmerkungen zu ihm¹². In der von Jurij Keldyš (der allerdings zu den frühesten Unterdrückern Roslavec' gehörte¹³) herausgegebenen, ambitionierten sowjetischen *Musikenzyklopädie* konnte in Band 4 im Jahre 1978 endlich ein 32-Zeilen-Artikel mit Anmerkungen über Roslavec aus der Feder von M.M. Jakovlev erscheinen, der sogar seinen autobiografischen Abriss (N.A. Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve¹⁴) aus der Zeitschrift *Sovremennaja Muzyka* (Zeitgenössische Musik) Nr. 5 von 1924 aufführt.

In den 20er-Jahren und ihren kulturpolitisch-ideologischen Auseinandersetzungen liegen in der Tat die Ursachen, die Roslavec und sein Werk für die nächsten sechs Jahrzehnte der Verfehlung und offiziösem Totschweigen aussetzten und die ihn für die sowjetische Musikbürokratie bis in die 80er-Jahre zum „Feind“ machten. Roslavec ist nie emigriert, wie viele Komponisten aus dem Adel wie Ivan Vyšnegradskij oder aus dem Bürgertum wie Efim Golyšev, Leo Ornstein, Nikolaj Obuchov, Vladimir Dukelskij, Arthur Lourié, Aleksandr Glazunov oder Joseph Schillinger, hat nie im Ausland gelebt wie Stravinskij oder Prokof'ev. Bäuerlicher Herkunft aus dem russisch-ukrainisch-weißrussischen Grenzgebiet, gelangte er als zunächst musikalischer Autodidakt nach einem schließlich in Moskau erreichten, glänzenden Konservatori-

⁹Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, Stat'i, pis'ma, vospominanija (Aufsätze, Briefe, Erinnerungen), Moskva 1959, Bd. II, S. 179f., aus: *Muzyka* 1914, Nr. 197 vom 15. November.

¹⁰Ebd., S. 180, aus: *Muzyka* 1914, Nr. 198 vom 22. November.

¹¹Ebd. S. 208, aus dem Bericht: Na koncertach sovremennoj russkoj muzyki (In Konzerten zeitgenössischer russischer Musik), nach *Muzykal'naja kul'tura* 1924, Nr. 1, S. 65-68 – immerhin einer von Roslavec selbst herausgegebenen Zeitschrift.

¹²Ebd., S. 502.

¹³Marina Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit. Mit einem Vorwort von György Ligeti, Frankfurt am Main: Peter Lang 1997, S. 79: Jurij Keldyš profitierte 1929 als „Proletarischer Wissenschaftler“ von einer Säuberungswelle, der auch Roslavec zum Opfer fiel.

¹⁴In Übersetzung des Verfassers (wie andere Roslavec-bezogene Dokumente) enthalten in: *Neue sowjetische Musik der 20er-Jahre*, Laaber 1980, hier S. 395-400.

umsabschluss in den Jahren 1913-1915 zu einem eigengesichtigen, atonalen Tonsatzsystem von strengen Regeln auf dodekaphoner Basis, sieben Jahre vor Arnold Schönberg.

In der sowjetischen Frühzeit wurde er zu einer zentralen Figur in der sich herausbildenden Szene der Neuen Musik um die „Assoziation für Zeitgenössische Musik“ (ASM), die die Herausforderungen der westlichen Neuen Musik annahm und den Kontakt zu ihr wieder herzustellen suchte. Dies geschah seitens Roslavec', der sich als überzeugter Marxist erklärte und zeitweise die „Politabteilung“ am Sowjetischen Staatsmusikverlag leitete (von dem z.B. der Kompositionsauftrag für die 2. Sinfonie des jungen Šostakovič ausging, die 1927 zusammen mit Roslavecens Kantate „Oktober“ zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution uraufgeführt wurde), durchaus unter Berufung auf marxistische Prinzipien. So wie sich ein Marxist an der fortgeschrittensten Technik statt an archaischen Produktionsmethoden orientieren müsse, könne er auch im Bereich der Komposition nicht Mustern von Folklore und Oratorium anhängen – eine Position, die die konservative Gegengründung zur ASM, die „Assoziation Proletarischer Musiker“ (später „Russische Assoziation ...“, abgekürzt RAPM) mit dem Ziel einer „Proletarisierung“ der sowjetischen Musik vertrat. Die von Roslavec im Staatsverlag herausgegebene, nur ein Jahr (1924) existierende Zeitschrift „Musikkultur“ (*Muzykal'naja Kul'tura*) setzte sich mit diesen Forderungen wie mit einer oberflächlichen Ideologisierung von Musik auseinander („Kann denn der Inhalt einer Musik ein literarisches Sujet sein? Ändert sich, wenn wir im Titel eines Beethovenschen Quartettes die Worte ‚Heiliger Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit‘ durchstreichen und hinschreiben ‚Festliche Siegesfeier der Roten Armee‘ oder ‚Eröffnung der Straßenbahn in Baku‘, dadurch etwa der Inhalt des Quartettes?“¹⁵).

Den „Proletarischen Musikern“ galt Roslavec dementsprechend als „Apologet und ‚Theoretiker‘ der bourgeoisen Dekadenz in der Musik“, und sie erklärten es schon 1927 zu ihrer „Aufgabe [...]“, das bourgeoise Wesen Roslavec' und seinesgleichen

¹⁵Ebd., S. 405, nach: Dialektik, O reakcionnom i progresivnom v muzyke (Dialecticus, Über das Reaktionäre und Progressive in der Musik). In: *Muzykal'naja Kul'tura I* (1924), S. 45-51, dort S. 50.

zu entlarven, um ihn ideologisch von der sowjetischen musikalischen Allgemeinheit zu isolieren und so die Allgemeinheit vor dem zersetzenden Einfluss derartiger ‚Theoretiker‘ zu beschützen“¹⁶. Sie erreichten dieses Ziel mit einer Reihe von Anschuldigungen und Intrigen, die Marina Lobanova in ihren bislang unbekanntem Einzelheiten dokumentierte¹⁷. Roslavec war für die RAPM nicht der einzige „Feind“ – er teilte diese Ehre mit Prokof’ev und Joseph Schillinger (Iozif Šillinger)¹⁸, Stravinskij und Schönberg¹⁹, „Faschisten“ waren neben diesen beiden auch Ottorino Respighi, Gustav Holst und Sergej Rachmaninov, des Weiteren alle Symbolisten und Futuristen, die auch – wie Kazimir Malevič und der Dichter Vasilisk Gnědov, beide mit Roslavec verbunden, gelegentlich inhaftiert wurden²⁰. „Entlarvt“ war von ihnen bereits 1927 auch Aleksandr Mosolov, und des „Konstruktivismus, Subjektivismus, Intellektualismus und des ‚Zaum‘ (= Metalogik) überführt“ die Elite der künstlerischen, heute in Europa hoch angesehenen Avantgarde jener Zeit: Aleksej Kručenyč, Velemir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij, Vasilij Kamenskij, Elena Guro, Marc Chagall (Šagal) und Vsevolod Meyerhold neben Stravinskij, Schönberg und Roslavec²¹. Viele der Angegriffenen, so weit sie nicht emigriert waren oder ihnen die Emigration noch glückte wie 1928 Joseph Schillinger, teilten dann in den 30er-Jahren das Lagerschicksal von Mosolov, der – obschon Rotfrontkämpfer der ersten Stunde – als „Konterrevolutionär“ inhaftiert wurde²²; viele von ihnen kamen in den Lagern um wie Osip Mandel’stam, Isaak Babel, Benedikt Livšic, Vsevolod Meyerhold.

¹⁶Ebd., S. 388 nach: Lev Kaltat, O podlinno-buržuaznoj ideologii gr. Roslavca (Von der echt bourgeoisen Ideologie des Bürgers Roslavec). In: Muzykal’noe Obrazovanie (Musikalische Bildung) 1927, H. 3-4, S. 32-43, hier S. 43.

¹⁷Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec (wie Anm. 13), Kapitel „Das ‚musikalische Drama‘ der 20er Jahre“, S. 50-86.

¹⁸Ebd., S. 71, 74.

¹⁹Ebd., S. 72.

²⁰Ebd., S. 78.

²¹Ebd., S. 73.

²²Inna Barsova und Nina Meško (Hg.), A.V. Mosolov. Stat’i i vospominanija (A.V. Moslov, Artikel und Erinnerungen), Moskau: Sovetskij kompozitor 1986. – Inna Barsova, Iz neopublikovannyh archivach Mosolova (Aus unpublizierten Archiven Mosolovs). In: Sovetskaja Muzyka 1989, Nr. 8, S. 69-75.

Roslavec wurde wegen „mangelnder deutlicher Klassentreue“ amtsenthoben, sein Name geriet auf die schwarze Liste „bestrafter Volksfeinde“²³, sein kompositorisches Wirken war damit praktisch beendet, sein musikalisches beschränkt auf nachgeordnete Tätigkeiten, darunter auch bezahlte kompositorische Beratung anderer, die sich später als seine Schüler rühmten²⁴. Obschon ein 1938 gegen ihn angestregtes Verfahren, das mit Erschießung oder Verbannung hätte enden können²⁵, glücklicherweise eingestellt wurde (Roslavec hatte inzwischen einen Herzinfarkt erlitten), blieb sein berufliches Schicksal erbärmlich.

In den letzten Jahren seines Lebens war Nikolaj Andreevič krank und praktisch ohne Existenzmittel. Er lebte in Armut in einer Kommunalwohnung, Er bewohnte ein Zimmer von etwa 10 Quadratmetern. Nach seinem Tode blieb seine Frau Maria Vasil'evna ohne Mittel zum Leben, und sofort fanden sich aus der Musikwelt beharrliche Interessenten, die sein Klavier kaufen wollten, seine Geige, und die ihr Werke für eine Herausgabe abschwatzen wollten. Die Lebensbedingungen für Maria Vasil'evna waren schwer, im Hause begannen Reparaturen, die Archive drohten dadurch durcheinanderzukommen, und auf die Bitten Maria Vasil'evnas ging niemand ein. Trotz alledem bewahrte Maria Vasil'evna das Archiv, und später übergab sie es dem CGALI.

Selbst kümmere ich mich um die Rehabilitation von Nikolaj Andreevič Roslavec seit 1955 (als die Rehabilitationen im Lande begannen), und auf meine Gesuche an offizielle Stellen begegnete ich entweder hartnäckigem Schweigen oder der Antwort, dass seine Musik feindlich und volksfremd sei [...]“²⁶,

berichtete die Nichte Nikolaj Roslavec', Efrosinija Roslavec. 1967 war ihr noch der Zugang zu den im Glinka-Museum verwahrten

²³Zeugnis seiner Nichte Efrosinija Roslavec, die sich 1939 an den Komponistenverband um Aufklärung des Schicksals ihres Onkels gewandt hatte, siehe Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec (wie Anm. 13), S. 85.

²⁴Sein wirklicher, vertrauter Schüler Petr Teplov (Alfred Schnittke gab mir 1967 den Hinweis, dass er Handschriften Roslavec verwahre, und sie sind dann durch ihn offenbar ins Archiv CGALI gelangt) teilte in einem Brief an Marina Lobanova vom 19. Januar 1991 mit, Daniil Pokrass und Konstantin Listov hätten sich gegen Bezahlung von Roslavec bei eigenen Projekten beraten lassen. (Kopie beim Verfasser).

²⁵Mitteilung seines Schülers Petr Teplov an Marina Lobanova, siehe Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec (wie Anm. 13), S. 85.

²⁶Brief Efrosinija Roslavec an Leonid Sidel'nikov als Direktor des Verlags Muzyka vom 28.1.1990, Kopie beim Verfasser.

Archivalien Roslavec' wegen dessen „Volksfeindlichkeit“ verweigert worden²⁷. Im selben Jahr wurde ihr eine schon verabredete Vorsprache beim Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes, Tichon Chrennikov, verweigert und ihr Ersuchen, einen Artikel in der Zeitung *Izvestija* zu veröffentlichen, abge schlagen²⁸. Ebenfalls seit 1967 bemühte sie sich, zunächst vergeblich, um die Wiederherstellung des Grabmals Roslavec' auf dem Vagan'kovo-Friedhof²⁹, seit 1987 unterstützt von Marina Lobanova – schließlich mit Erfolg³⁰.

An der Voreingenommenheit der offiziellen Musikpolitik in Sachen Roslavec änderte sich bis in die 80er-Jahre hinein nichts, sogar im Unterschied zur sowjetischen Kunstwissenschaft, in der beachtliche Lockerungen im Verhältnis zur bislang verpönten Avantgarde zu beobachten waren³¹. Ein deutliches Signal dafür

²⁷Marina Lobanova belegt dies aus einem Brief Efrosinija Roslavlevas vom 22. Juni 1987; Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec (wie Anm. 13), S. 48. Offenbar war ihr infolge solcher Sperre die nun von Irina Severina analysierte, im Glinka-Museum neu aufgefundene Kammersinfonie unbekannt geblieben!

²⁸Ebd., S. 49.

²⁹Brief Efrosinija Roslavlevas an den Verfasser vom 15. November 1988, der darauf am 18. Dezember ein Ersuchen an den Komponisten Rodion Ščedrin als Vertreter des Russischen Komponistenverbandes richtete.

³⁰Lobanova, Nikolaj Andreevič Roslavec (wie Anm. 13), S. 15 und 96.

³¹Ein deutliches Zeichen dieser Diskrepanz bildete z.B. die Dokumentation der Musikprogramme im Petersburger Künstlerlokal zum „Streunenden Hund“, vor dem I. Weltkrieg Treffpunkt der Symbolisten, Futuristen und Akmeisten und Brennpunkt aktueller künstlerischer Ereignisse wie z.B. der Marinetti-Woche im Februar 1914. Die Dokumentation dortiger musikalischer Ereignisse durch A.E. Parnis und R.D. Timenčik, *Programmy „Brodjačej Sobaki“* wurde im Jahrbuch 1983 der offiziellen Reihe *Pamjatniki kul'tury – Novye otkrytija* (Kulturdenkmäler – Neue Entdeckungen) der Leningrader Akademie der Künste (Leningrad: Nauka 1985, S. 160-257) veröffentlicht, wogegen bei der Vorbereitung des Šostakovič-Festivals Duisburg 1984 die sowjetische Veranstalterseite wiederum ihr Veto dagegen einlegte, das Petersburger Futuristenmanifest *Wir und der Westen* (*My i Zapad*) aus der erwähnten Marinetti-Woche in die Dokumentation über Šostakovič und die Kultur seiner Zeit aufzunehmen. Auf der Ausstellung *Rund um den Futurismus* der Berliner Akademie der Künste 1983 war jedoch dieses selbe Manifest aus sowjetischen Archivbeständen gezeigt worden.

setzte 1979 die Ausstellung „Paris-Moscou“ bislang verfemter russischer Avantgarde im Pariser „Centre Pompidou“ – die westliche Kunstwelt erfuhr hier mit Erstaunen, welche Schätze ihr in den Depots sowjetischer Museen bislang vorenthalten worden waren, weil sie angeblich „dem Volke nichts sagten“. Im Rahmen dieser Ausstellung wurde auch eine Konzertreihe aus Kompositionen der verschiedensten Richtungen zeitgenössischer russischer Musik geplant, darunter eben auch der damaligen Avantgardisten wie Aleksandr Mosolov, Arthur Lourié, Efim Golyšev, Gavriil Popov, Vladimir Deševov, Sergej Protopopov, Dmitrij Melkich und – besonders ausführlich – Nikolaj Roslavec³². Gegen diesen Teil des Ausstellungsprogramms erhoben die sowjetischen Mitveranstalter ihr Veto, so dass die Konzertreihe auf Entscheidung der französischen Seite, ihres Direktors Pierre Boulez', unter alleiniger französischer Regie von französischen Interpreten gestaltet, ins Programm eingebracht werden musste.

Im Vorfeld dieser Ausstellung hatte der Westdeutsche Rundfunk Köln im März 1979 ein Wochenende Neuer Musik „Begegnungen mit der Sowjetunion“ gleichfalls in Hoffnung auf Beteiligung der sowjetischen Seite aufgelegt. Aus der Avantgarde der 20er-Jahre enthielt es Werke von Lourié, Schillinger, Boris Aleksandrov, Vladimir Deševov und Roslavec (Klavierwerke und das *Nocturne*), dazu aus der gegenwärtigen sowjetischen Avantgarde Werke von Sofia Gubajdulina, Elena Firsova, Dmitrij Smirnov, Aleksandr Kneiffel, Viktor Suslin, Vjačeslav Artemev, Alfred Schnittke, Valentin Sil'vestrov, Edison Denisov, Andrej Volkonsky, Arvo Pärt und Sergej Slonimskij. Auch hier blieb die erhoffte Beteiligung eingeladener sowjetischer Interpreten aus, und auf dem Komponistenplenum im November desselben Jahres wetterte Tichon Chrennikov gegen diese Veranstaltung:

[...] diese „Begegnung“ findet statt mit den „Werken“ eines gewissen Arthur Lourié, der aus Sowjetrussland schon im Jahre 1920 floh, und denen später Emigrierter: Joseph Schillinger und André Volkonsky. Steht es diesen Herren zu, unser Land, unsere Musik zu verkörpern? Hier wollte man nicht die Musik von Prokof'ev, Mjaskovskij, Chačaturjan, Karaev, Ščedrin, Ešpaj, Boris Čajkovskij oder Kančelis aufführen. Dafür standen hauptsächlich jene

³²Aus genannten Gründen nicht im allgemeinen Ausstellungskatalog „Paris-Moscou“ aufgeführt, sondern in einem eigenen Beiprogrammheft *La vie musicale en URSS de 1900 à 1930* dokumentiert.

im Programm, die die Organisatoren des Festivals als sowjetische Avantgarde betrachten: E. Firsova, D. Smirnov, A. Kneiffel, V. Suslin, V. Artemev, S. Gubajdulina, E. Denisov [...] Das Bild ist etwas einseitig, nicht wahr? Ein Beispiel für solch tendenziöse Auswahl bot kürzlich auch die Biennale in Venedig.

[...] Was die uns fremde Ideologie in der Kunst betrifft, so gibt es keinen Zweifel daran, dass die sowjetischen Komponisten kompromisslos den Kampf damit fortsetzen werden. Wie es uns scheint, ist das besonders wichtig zum jetzigen Zeitpunkt, da die „alten“ und „neuen“ Kader der Sowjetologen immer mehr versuchen, die Musik für die Interessen den schmutzigen politischen Geschäfts zu benutzen, für unwürdige Spekulationen...“³³

Es ist dazu zu vermerken, dass die in dieser Attacke namentlich aufgezählten sowjetischen Komponisten unter russischen Musikern hinfert ehrenvoll als „die Chrennikovschen Sieben“ (Chrennikovskaja semerka) bezeichnet wurden, so wie einst in Deutschland die „Göttinger Sieben“ – drei von ihnen (Firsova, Smirnov und Suslin) sind allerdings wie auch Arvo Pärt in der Folge unter verschärften beruflichen Bedingungen emigriert.

Anders als längst in Polen, Jugoslawien und selbst in der DDR betrachtete also die sowjetische Musikhierarchie zu jener Zeit immer noch alle Avantgardemusik, sei es die der Gegenwart oder sogar noch die der 20er-Jahre, unter politischem Aspekt als Anschlag des Klassenfeindes und seiner „Sowjetologen“, und diesem absurden Mechanismus unterlag des Weiteren das Werk Roslavet’ noch immer, während seine einst von der RAPM bekämpften Generationsgenossen wie Stravinskij, Hindemith, Schönberg, Webern etc. auch in der Sowjetunion längst unbezweifelt als Klassiker angesehen waren. Mochte er auch mit 32 Zeilen in der „Musikzyklopädie“ geduldet sein, blieb es doch weiterhin eine ungehörige Provokation, ihn in erlauchteren Zusammenhängen zu nennen, etwa in der Šostakovič-Monographie des Verfassers³⁴.

³³Tichon Chrennikov, Vysokoe predznačenie sovjetskoj muzyki (Die hohe Bestimmung der sowjetischen Musik), Interview in: Literaturnaja Gazeta No. 48 vom 28. November 1979, S. 8. Gleiche Angriffe Chrennikovs sind nachzulesen auch in: Sovetskaja Kul’tura Nr. 94 vom 23. November 1979 unter dem Titel: Muzyka prinadležit narodu (Die Musik gehört dem Volk).

³⁴Detlef Gojowy, Dimitri Schostakowitsch. Reinbek: rowohlt-monographie 320, 1983 und ff.

So lesen wir auf Seite 36 vollständig [...] richtige Sätze bezüglich dessen, dass „der kompositorische Aufbruch“ Šostakovičs „in einer Epoche kompositorischer Aufbrüche“ stattfand, dass neben ihm in Russland „innerhalb einer Generation“ [...] noch drei andere Komponisten von epochaler Bedeutung geboren wurden – Skrjabin, Strawinskij und Prokof’ev. [...] Aber warum nimmt dann die Hälfte der nächsten Seite [...] ein Porträt von Nikolaj Roslavec ein, eines „Vorkämpfers der Neuen Musik in den 20er-Jahren“?

Darüber empörte sich unser schon bekannter „Journalist“ aus der *Sovetskaja Muzyka*³⁵ noch im Jahre 1984, um in seiner peroratio wiederum den politischen Provokationscharakter musikalischer Neuerungen zu beschwören:

Der Umgang mit Sowjetologen vom Typ Gojowys erfordert Wachsamkeit, denn er wird teuer bezahlt: denn die Musik bedeutet für sie praktisch nichts. Sie streichen da in den Wandelgängen um die Musik herum und suchen sich zuverlässige Gesprächspartner, die dann unfreiwillig zu Objekten und Opfern offener Provokation werden.³⁶

Neue Musik als politische Provokation, und noch immer kein Ende dieser absurden Verknüpfung – dies kennzeichnet die Situation auch des Roslavec’schen Werkes immer noch in den sowjetischen 80er-Jahren. Georgij Dmitriev, in der Perestroika-Zeit der erste frei gewählte Präsident des Russischen Komponistenverbandes, berichtete mir in einem Gespräch anlässlich des „Russischen Herbstes“ 1990 über das Entsetzen westlicher, an der Herausgabe von Roslavecens Werken interessierter Verleger, denen die zuständige Sowjetische Autorenagentur erklärte, Roslavec sei eigentlich „kein richtiger Komponist“ gewesen, daher könne man von ihm auch keine Rechte vertreten. So kam es dahin, dass Efrosinija Roslavec als einzige Rechtsnachfolgerin des Komponisten Verträge mit dem Verlagshaus Schott abschloss³⁷, das in von Marina Lobanova betreuten Editionen mehrere Werke neu herausgab (darunter die 2. und 6. Sonate für Violine und Klavier, drei Zyklen *Romanzen und Lieder*, das *Nocturne* und das Orchesterwerk *In den Stunden des Neumonds / V časy novoluni-*

³⁵V tupikach sovetologii / Vopreki istoričeskoj real’nosti (In den Sackgasen der Sowjetologie / Entgegen der historischen Realität), in: *Sovetskaja Muzyka* 1984, Nr. 11, S. 126-130, hier S. 126.

³⁶Ebd., S. 130.

³⁷Brief der Genannten an den Verfasser vom 5. Mai 1990.

ja), während die Werke russischer Komponisten sonst meist vom Verlagshaus Sikorski vertreten werden.

In Russland selbst blieb das Schicksal Roslavec' und seines Werkes fortan verknüpft mit dem Schicksal der vom Komponistenverband mannigfach behinderten Neuen Musik sowjetischer wie westlicher Provenienz, aber auch der Auseinandersetzung mit diesen Behinderungen, dem Kampf ums Lebensrecht Neuer Musik. Als Freiraum genutzt wurden hierfür die traditionell als Experimentierfeld geltenden nichtöffentlichen Konzerte im Moskauer Klub des Komponistenverbandes. Hier finden wir ein Werk von Roslavec – das *Nocturne* – erstmals in einem Konzert des Solistenensembles des Bol'soj Theaters unter Aleksandr Lazarev am 15. März 1980 in einem Programm mit Werken von Karlheinz Stockhausen, Igor' Stravinskij, Paul Hindemith und Charles Ives, mit einem Einführungswort von Aleksandr Ivaškin. Noch ist sein Name vielen in Vergessenheit geraten und in der Szene nicht geläufig, so dass bei einer zweiten solchen Gelegenheit: am 27. Dezember 1980 (*Meditation* für Violoncello und Klavier, Romanzen, *Trois Danses* und wieder dem *Nocturne* – in einem Programm mit Werken von Leonid Polovinkin) mit einem Referat von Marina Lobanova sein Name im Programm falsch abgedruckt wurde: „Roslovec“.

Woher kamen zu solchen Wiederaufführungen die Noten? Einmal ist daran zu erinnern, dass die in den 20er-Jahren verlegten Werke Roslavec' und anderer Komponisten Neuer Musik weiterhin in Notenbibliotheken greifbar waren – zwar unerwünscht, aber vorhanden auch in westlichen Bibliotheken als Pflichtexemplare der seit 1927 mit dem Sowjetischen Staatsverlag kooperierenden Universal Edition. In die frühen 80er-Jahre datieren erste Nachdrucke des Moskauer Verlages „Muzyka“ aus diesem Bestand: von Roslavec dabei 1981, herausgegeben von V. Alekseeva mit einem Vorwort von Nikolaj Kopčevskij, die Klavierminiaturen Nr. 1, 2 und 3 aus dem Zyklus *Fünf Präludien* und das zweite der *Deux Poèmes*. Nach weiteren Neudrucken aus jenem Bestand folgten und galten speziell Roslavec die Edition eines Bandes seiner Klavierwerke 1989 durch Jurij Cholopov, seiner *24 Präludien für Violine und Klavier* durch V. Murzin 1990, seines Violinkonzerts 1990 und einer Auswahl von Kammerwerken durch Marina Lobanova, die bei ihren Bemühungen gelegentlich

entgegengehalten bekam: „Sie beschäftigen sich mit feindlicher Musik!“ oder gar: Wer sich mit geisteskranker Musik beschäftigt, müsse wohl selbst geisteskrank sein.

Russische Musikwissenschaftler waren nicht untätig geblieben – Jurij Cholopov ging in einem Aufsatz zum „Problem neuer Tonalität in der russischen und sowjetischen Theoretischen Musikwissenschaft“³⁸ auf das atonale System Roslavec’ am Beispiel der *Trois compositions* für Stimme und Klavier nach Aleksandr Blok ein. In ihrer Diplomarbeit beschäftigte sich eine Schülerin von Edison Denisov, A. Pučina, 1981 mit dem „Violinkonzert von Roslavec und seiner Stellung in seinem kompositorischen Erbe“³⁹. Den Roslavec-Werkbestand im Staatlichen Literatur- und Kunstarchiv CGALI, Fonds No. 2659, ermittelte neben ihr Aleksandr Raskatov. Das Interesse der russischen Musikwelt war geweckt. Es dauerte jedoch bis in die Zeit der Gorbačev’schen „Perestroika“, bis in ausführlichen Artikeln sein Lebensschicksal einschließlich der Verfolgung durch die RAPM im Maiheft 1989 der offiziellen *Sovetskaja Muzyka* behandelt werden konnte: „N. A. Roslavec – Werk und Schicksal“ von Marina Lobanova⁴⁰ und „Unser Landsmann“ von Mark Belodubrovskij⁴¹.

Problematischer als die „geschlossenen“ Interessenten freilich zugänglichen Aufführungen im Komponistenverbandsklub blieben in Sowjetrussland öffentliche Aufführungen, für die es eigener Genehmigungen bedurfte⁴². Doch „Russland ist groß und der Zar

³⁸Jurij Cholopov, Problema novoj tonal’nosti v russkom i sovetskom teoretičeskom muzykoznanii, in: Voprosy metodologii sovetskogo muzykoznanii (Fragen der Methodologie in der sowjetischen Musikwissenschaft), Moskau 1981, S. 100-126.

³⁹A. Pučina, Koncert dlja skripki s orkestrom N. Roslavca i ego mesto v tvorčeskom nasledii kompozitora, Typoskript Moskau: Čajkovskij-Konservatorium, Lehrstuhl für Instrumentation 1981.

⁴⁰Marina Lobanova, N. A. Roslavec – Tvorčestvo i sud’ba, in: *Sovetskaja Muzyka* 1989, Nr. 5, S. 96- 103.

⁴¹Mark Belodubrovskij, Naš zemljak, in: *Sovetskaja Muzyka* 1989, Nr. 5, S. 104-109.

⁴²So war es beim Festival Warschauer Herbst gängige Praxis, dass sowjetische Komponisten ihre neuen Arbeiten in solchen geschlossenen Klubkonzerten des Polnischen Komponistenverbandes vorstellten, zu denen der Polnische Komponistenverband alle Interessenten einlud. Auf öffentlichen Konzerten hätten sie nicht erklingen dürfen bzw. hätten einer Genehmi-

ist weit“: Im russischen Süden nahe der Heimat des Komponisten, in Brjansk, war es seit 1983 die Initiative und das Verdienst des Violinisten, Komponisten und Musikforschers Mark Belodubrovskij, gemeinsam mit örtlichen Institutionen (dem Klub „Apodion“, Kulturamt, Chorgesellschaft, Musikschule) ein ständiges Roslavec-Festival für Musik, Kunst und Literatur ins Leben zu rufen. In einer Veranstaltung am 24.12.1984 (dem Geburtstag Roslavec’) erklang Musik von ihm erstmals in Brjansk, sprachen die Musikwissenschaftlerin A.I. Gladyševa und die Kulturwissenschaftlerin L.M. Syčeva, zu den Themen gehörten „Russische Poesie und Malerei um die Jahrhundertwende und die Musik Roslavec“ sowie eine Bildfolge über die Heimat des Komponisten.

Im Januar 1985 erklang in Brjansk erstmals Roslavec’ 3. Streichquartett, sprach wieder A.I. Gladyševa und wurde Mark Belodubrovskijs Artikel „Unser Landsmann“ in der örtlichen Tagespresse⁴³ veröffentlicht. Im Februar des 70. Oktoberrevolutions-Gedenkjahres 1987 stehen u.a. die politischen Gesänge *Lieder von 1905* und *Die Dekabristen* auf dem Programm, neben Erstaufführungen der *Legende* für Violine und Klavier, den *24 Präludien* für Violine und Klavier und des 5. Streichquartetts, neben Werken von Kalinnikov, Sergej Taneev und Ja. Rubec. Im November 1987 – Gorbačevs „Perestroika“ war inzwischen anlässlich des 70. Revolutions-Gedenktags ein aktuelles Thema! – erklang Musik von Roslavec erstmals in seinem Heimatdorf Dušatin als „Musik der Revolution“ vor ländlichem Publikum⁴⁴; in Brjansk ist das Festival nach seiner dritten Ausrichtung zum akzeptierten regionalen Ereignis geworden⁴⁵. Im Februar 1988 umfasste eine Konzertreihe „Fevralskie večera“ ge-

gung des Sowjetischen Komponistenverbandes bedurft, der gelegentlich auch unerwünschte Aufführungen verhinderte, so mittels diplomatischer Demarche über das Polnische Kulturministerium Aufführungen von Edison Denisov, Sofia Gubajdulina und Roman Ledenev. Diese Praxis entsprach dem innersowjetischen Modell.

⁴³Mark Belodubrovskij, Naš zemljak, in: Brjanskij rabočij vom 3. und 6. Januar 1985.

⁴⁴Brjanskij rabočij vom 8. November 1987; A. Čalijan, Zvučat’ muzyke revoljucii.

⁴⁵Rückblick von L. Popova, Festival roždennyj v klube. Brjanskij rabočij 10. April 1988.

meinsam mit der örtlichen Philharmonie neben Roslavec-Werken ein breites Musikprogramm auch alter Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (auch sie hatte ja im Zeichen des „Sozialistischen Realismus“ Aufführungsbeschränkungen – falls religiös – und Abwertungen unterlegen!) sowie Werke Brjansker Komponisten. Im Oktober 1988 gibt es wieder in Dušatin und der Kreisstadt Suradž Roslavec-Konzerte mit volkstümlichem Akzent⁴⁶. Der 4. Jahrgang des Festivals vom 6. Februar bis 3. März 1989 erfreut sich der Teilnahme von Solisten der Brjansker und Černigover Philharmonie, der Georgischen Philharmonie, des Moskauer Trios und Studenten des Moskauer Konservatoriums⁴⁷; im Vortragsprogramm wird der musikpublizistischen Arbeiten Roslavec' und seiner Verbindung mit der bildenden Kunst seiner Zeit gedacht⁴⁸. Am 29. März 1989 gibt Mark Belodubrovskij unter Mitwirkung seiner Frau Ljudmila Severina und Brjansker Solisten ein Roslavec-Konzert im Moskauer Komponistenklub und trägt zur Einführung seinen Essay „Rückkehr eines Meisters“⁴⁹ vor. Der einstige „Feind“ ist in die Hauptstadt, in der er einst studierte, zurückgekehrt. Im „Moskauer Herbst“, am 18. November 1989 wird sein wieder aufgefundenenes Violinkonzert zur Entdeckung der Saison.

Das Brjansker Roslavec-Festival hat im März 2002 seine 17. Folge erlebt; seit 1994 ist es verknüpft mit Veranstaltungen zum Gedenken Naum Gabos als Zeit- und Weggenossen Roslavec' zum „Internationalen Roslavec-Gabo-Kunsthospital“. Aus seiner Arbeit erwuchs u.a. eine Anthologie „Russische Avantgarde und das Brjansker Umfeld“ (Russkij avangard i Brjaščina)⁵⁰ mit Artikeln von Leonid Sabaneev, Valerija Cenova („Edison Denisov und Nikolaj Roslavec: Parallelen“), Lidiya Kazanskaja über Nikolaj Kul'bin und Roslavec, Irina Severina zur russischen Avant-

⁴⁶Mark Belodubrovskij, Snova v Dušatine, in: Brjanskij rabočij vom 19. Oktober 1988.

⁴⁷Plakat beim Verf., wie weitere Plakate freundlich übermittelt von Mark Belodubrovskij.

⁴⁸Mark Belodubrovskij, Fevral'skie večera, in: Brjanskij rabočij vom 5. Februar 1989; T. Podlesnaja, Festival' imeni Roslavca prodolžaetsja.

⁴⁹Vozvraščenie mastera. Typoskript sowie Programmmaterial von Mark Belodubrovskij übermittelt beim Verf.

⁵⁰Russkij avangard i Brjaščina, Brjansk: BGPU 1998.

garde als synkretistische Erscheinung und historische Aufsätze von Roslavec selbst in Nachdrucken: „Über sich und sein Schaffen“, „7 Jahre Oktober in der Musik“, „*Pierrot Lunaire* von Arnold Schönberg“; „Proletariat und Raffinement (Proletariat i utončennost‘)“, mit Porträts von Roslavec, seinen eigenen bildnerischen Arbeiten, Faksimilia von Erstausgaben seiner Kompositionen, sodann Gedenkkompositionen für Roslavec von A. Grinberg, Georgij Firtič und Mark Belodubrovskij, des Weiteren Artikel zu bildnerischen Arbeiten von Naum Gabo, Alfred Levit, Leonid Dobyčín, zur Lyrik von Daniil Andreev, zur Philosophie von Aleksandr Leonidovič Čiževskij sowie Rückblicke auf die Brjansker Avantgarde der 20er-Jahre in der Zusammenarbeit von Roslavec und Gabo, auf Brjansker Künstler und die Geschichte des Festivals selbst. Mark Belodubrovskij verweist im Übrigen auf weitere von ihm herausgegebene Sammelbände: „Nikolaj Roslavec und seine Zeit“ (Nikolaj Roslavec i ego vremja, Brjansk 1990) und „N. A. Roslavec und seine Zeit“ (N. A. Roslavec i ego vremja, Brjansk 1992). Seine Tochter Irina Markovna Severina, Autorin des vorstehenden Aufsatzes, verfasste als Kandidaten-Dissertation an der Russischen Musikakademie „M. Gnesin“ ihre Studie „Modal-serielle Systeme in der inländischen Musik des 20. Jahrhunderts: Synkretismus und Synthese der Organisationsprinzipien“ (Modal’no-serijnye sistemy v otečestvennoj muzyke XX veka: sinkretizm i sintez principov organizacii, Moskau 2001).

Im autobiografischen Abriss „Über sich und sein Schaffen“ hatte Nikolaj Roslavec 1924 geäußert:

[...] ich bin so weit ‚verbürgert‘, dass ich den russischen Proletarier – den gesetzlichen Erben aller voraufgehenden Kultur – des besten Teils der Musik für würdig erachte, und deswegen schreibe ich eben für ihn meine Sinfonien, Quartette, Trios, Lieder und sonstigen „Kopfzerbrechen“, wie sie in glückseliger Ignoranz meine [...] Kritiker bezeichnen, indem ich fest davon überzeugt bin, 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 zugänglich ist. Und dann – wer weiß – wird vielleicht der Moment eintreten, da das russische Proletariat meine Kunst sein eigen nennt.⁵¹

⁵¹Nik. A. Roslavec o sebe i o svoem tvorčestve, in: *Sovremennaja Muzyka* 1924, Nr. 5, S. 132-138, hier S. 138.

In Deutschland haben Roslavecens Musik und sein atonales Ton-satzsystem weiterhin das Interesse der Musikwissenschaft gefunden: 1986 legte Andreas Wehrmeyer als Magisterarbeit an der Technischen Universität Berlin bei Carl Dahlhaus „Studien zur kompositorischen Nachfolge Skrjabins: Nikolaj Roslavec“ vor; 1997 verfasste an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz Christoph Hust bei Axel Beer und Ursula Kramer eine Wissenschaftliche Prüfungsarbeit „Die Klaviersonaten von Nikolaj Andreevič Roslavec“ für das Lehramt an Gymnasien.

Irina Severinas Artikel fügt einen weiteren Stein zum Mosaik des bisher Bekannten. Dies betrifft nicht nur das Werk Roslavec' – auch Nikolaj Mjaskovskijs Gutachten offenbart sich angesichts der nun bekannten entrechteten Situation seines Kollegen Roslavec als ein bemerkenswertes Dokument der Zivilcourage.