

## **Brückenschlag zur Vergangenheit Zu Arthur Louriés *Concerto da camera***

von Felix Meyer

Seit seiner Wiederentdeckung in den späten 1980er Jahren gehört das 1947 entstandene *Concerto da camera* für Violine und Streichorchester bzw. für Violine und Streichquartett (Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß) zu den wenigen Werken Arthur Louriés (1892–1966), die durch regelmäßige Aufführungen im Konzertsaal und durch mehrere CD-Aufnahmen eine gewisse Bekanntheit erlangt haben.<sup>1</sup> Über die Umstände seiner Entstehung erfährt man jedoch aus der Sekundärliteratur so gut wie nichts; und selbst das genaue Datum der Uraufführung oder die daran beteiligten Instrumentalisten sind im Schrifttum nicht erwähnt.<sup>2</sup> So mag es denn nützlich sein, auf der Basis des in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Teilnachlasses von Lourié und anderer Originalquellen einige Informationen nachzutragen – und insbesondere auf einen unbekanntem frühen Werkplan hinzuweisen, der die Deutung des Stücks als eines retrospektiven, eine Brücke zur Vergangenheit schlagenden Werks untermauert.

Das *Concerto da camera* entstand zu einer Zeit, die für Lourié von den Mühen des Neubeginns in seinem zweiten, amerikanischen Exil geprägt war. (1941 war der in eine jüdische Familie geborene, 1913 zum Katholizismus konvertierte Musiker aus Frankreich geflohen; dort, in seinem ersten Exil, hatte er, nachdem er mehrere Jahre lang als Musikkommissar des sowjetischen Kulturministeriums tätig gewesen und 1922 von einer Dienstreise nicht mehr in seine Heimat zurückgekehrt war, fast zwei Jahrzehnte lang gelebt.) Daß er in den USA seine kompositorische Tätigkeit überhaupt fortsetzen konnte – obwohl er vermehrt auf musikschriftstellerische und journalistische Brotarbeiten angewiesen war –, verdankte er in erster Linie den Hilfsangeboten innerhalb der russischen Emigrantengemeinschaft und namentlich der Unterstützung durch den einflußreichen Dirigenten des Boston Symphony Orchestra Sergej Kussewitzky, der sich schon früher für ihn eingesetzt und ihn unter anderem als Autor seiner Biographie engagiert hatte.<sup>3</sup> Doch so richtig gelang es dem in sich gekehrten, pessimistisch veranlagten Lourié nicht, in seiner neuen Umgebung Fuß zu fassen: Die breitere Öffentlichkeit nahm von seinem kompositorischen Wirken nur wenig Notiz; und auch seine zahlreichen Vorträge und Essays, in denen er auf der

Basis eines neothomistisch-humanistischen Weltbilds eigenartig konservative, mit den «futuristischen» Idealen seiner Jugend scheinbar unvereinbare Positionen vertrat, fanden über den engeren Freundeskreis hinaus kaum Beachtung.

Am 7. November 1946 stattete der Diplomat Jean Laloy dem Komponisten in seiner Wohnung an der 54th Street in New York einen Besuch ab und übergab ihm einen Koffer mit alten Manuskripten, Musikdrucken und Büchern, die Lourié in Frankreich zurückgelassen hatte.<sup>4</sup> Diese Relikte aus einem früheren Lebensabschnitt, ebenso wie Laloy's Bericht über die ungewisse Situation im kriegsversehrten Europa, riefen in Lourié «eine Fülle quälender Erinnerungen» hervor und ließen ihn über «eine in Auflösung begriffene alte Welt» nachsinnen, die unwiederbringlich verloren war.<sup>5</sup> Zumindest eines der ihm überbrachten Dokumente, die Handschrift der unpublizierten Sonate für Violine und Kontrabaß aus dem Jahre 1924, gab ihm aber auch eine konkrete künstlerische Anregung. In seinem Tagebuch notierte er dazu am 10. Januar 1947: «Dank der Tatsache, daß das Manuskript der Sonate für Baß und Violine zu mir zurückgekommen ist, habe ich ein halbes Jahr für die Komposition der Violinmusik gewonnen, und die Ausführung [einer Werkidee], über die ich schon lange nachgedacht hatte, wurde realisierbar.» Und er präzierte (in französischer Sprache): «*Concert de chambre* pour violon et quatuor à cordes – I Prélude (violon seul); II Duo (2 violons); III Divertissement (violon et alto); IV Fantasia (violon et violoncelle); V Sonate (violon et contrebasse); VI Quintet (2 violons, alto, violoncelle et contrebasse).»<sup>6</sup>

Seit wann sich Lourié mit der Idee einer solchen «Violinmusik» trug, geht aus der Tagebuchnotiz nicht hervor. Möglicherweise war sie im Zusammenhang mit seinen Überlegungen zu einer neuen Komposition für die Mäzenin Elizabeth Sprague Coolidge entstanden, der er im Sommer 1946 – im Anschluß an die amerikanische Erstaufführung der Kantate *La Naisance de la beauté* beim Berkshire Music Festival<sup>7</sup> – ein neues Stück für das kommende Festival in Aussicht gestellt hatte (das allerdings, laut einem Brief an Boris de Schloezer, für groß besetztes Kammerorchester bestimmt sein sollte).<sup>8</sup> Vielleicht aber stammte die Idee auch schon aus früheren Jahren (worauf Lourié's Formulierung hindeuten könnte, er habe «schon lange» über das Konzertprojekt nachgedacht) und verdrängte damit den im Brief an Schloezer erwähnten, nicht weiter verfolgten Plan eines Werks für großes Kammerorchester. Fest steht auf jeden Fall, daß es sich beim zitierten Tagebucheintrag um die erste schriftliche Erwähnung des *Concerto da camera* handelt, in der bereits sehr genau der vom Violinsolo über vier verschiedene Duokombinationen (Solovioline und Violine, Solovioline und Bratsche, etc.)<sup>9</sup> zur summierenden Quintettbesetzung fortschreitende sechssätzig Aufbau des Werks umrissen ist (wobei die Satzbezeichnungen im Zuge der definitiven Ausführung allerdings zum größten Teil verändert und italienisiert wurden):

Plan		Besetzung	definitive Ausführung
1. Satz	Prélude	Vl. solo	Entrata
2. Satz	Duo	Vl. solo, Vl.	Aria
3. Satz	Divertissement	Vl. solo, Va.	Intermezzo
4. Satz	Fantasia	Vl. solo, Vc.	Fantasia
5. Satz	Sonate	Vl. solo, Kb.	Serenata
6. Satz	Quintette	Vl. solo, Vl., Va., Vc., Kb.	Epilogo

Deutlich geht aus der Tagebuchnotiz zudem die besondere Rolle hervor, die die wiedererlangte Sonate für Violine und Kontrabaß bei der Genese des *Concerto* spielte: Nicht nur gab die mehr als zwanzig Jahre zuvor entstandene Sonate nämlich den unmittelbaren Anstoß zu diesem Werkprojekt, sondern sie sollte auch, wie aus der skizzierten Satzfolge ersichtlich ist, als fünfter Satz in die Komposition einbezogen werden. Und sie war nicht das einzige ältere Stück, auf das Lourié zurückzugreifen gedachte, denn auch bei dem an dritter Stelle genannten Divertissement für Violine und Viola handelte es sich um ein altes, 1929 entstandenes und auch unter den Titeln Divertimento bzw. Duo überliefertes Werk, dessen Manuskript sich allem Anschein nach ebenfalls unter den von Jean Laloy überbrachten Dokumenten befand.<sup>10</sup>

Offenbar also war das *Concerto da camera* als kompilatorisches Projekt unter Wiederverwendung bereits bestehender Kompositionen geplant. Für einen solchen Einbezug älterer Werke in einen neuen Werkzusammenhang gab es zwar Präzedenzfälle in Louriés Schaffen; genannt sei nur die Mitte der 1930er Jahre abgeschlossene Puschkin-Oper *Le Festin pendant la peste*, in der Lourié auf zwei Sätze aus der Suite für Streichquartett von 1926 zurückgegriffen hatte.<sup>11</sup> Im spezifischen entstehungsgeschichtlichen Kontext des *Concerto da camera* aber liegt es nahe, den intendierten Rückgriff nicht nur als «pragmatisches» Mittel zur Wiederverwertung wenig beachteter, unveröffentlichter älterer Kompositionen zu deuten, sondern ihn aus dem Bedürfnis des Komponisten zu erklären, über den erneuten Bruch in seiner Biographie hinweg die innere Kontinuität seines künstlerischen Schaffens geltend zu machen. Dieses Bedürfnis dürfte um so größer gewesen sein, als Lourié gerade im Vorjahr (1946) die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen und damit die Bereitschaft bekundet hatte, seinen Aufenthalt in den USA als dauerhaft zu betrachten.

Bei der definitiven Ausarbeitung des *Concerto da camera* modifizierte Lourié dann jedoch seinen ursprünglichen Plan in zweierlei Hinsicht. Zum einen weitete er die Vorlage des dritten Satzes – den langsamen dritten Satz aus dem Divertissement für Violine und Viola von 1929 – durch einen neu komponierten, vor der Reprise des Hauptthemas eingeschobenen Formteil aus (T. 28–55), so daß sich das in der alten Fassung nur 34taktige Stück auf fast die doppelte Länge (62 Takte) ausdehnte. Und zum anderen machte er ausgerechnet von der Sonate für Violine und Kontrabaß, die ihn zum *Con-*



Abbildung 1: Skizzen zum fünften Satz des *Concerto da camera*, in Skizzenbuch 1947, S. [4] (Sammlung Arthur Lourié). Die Aufzeichnungen in den oberen beiden Akkoladen entsprechen ungefähr T. 96–107 in der definitiven Version, diejenigen in den unteren beiden Akkoladen T. 47–56.

*certo* angeregt hatte, aber offenbar bei einer von ihm selbst veranlaßten Aufführung am 17. Januar 1947 im Rochester Hotel in New York seinem Urteil nicht mehr standhielt, keinen Gebrauch. Mag sein, daß er das mehr als zehnminütige Werk als zu lang empfand; mag sein, daß es ihn in seiner klanglichen Härte und rhythmischen Motorik zu sehr an seine einstige Nähe zu Igor Strawinsky erinnerte, mit dem er in den 1930er Jahren alle freundschaftlichen Kontakte abgebrochen hatte.<sup>12</sup> Statt dessen komponierte er einen neuen Satz für Violine und Kontrabaß, eine melancholisch gefärbte, mit ironischen Brechungen durchsetzte «Serenata». Die Entwürfe dazu, ebenso wie diejenigen zur nachträglichen Ergänzung des aus dem *Divertissement* entnommenen dritten Satzes, sind in einem bisher unbeachteten Skizzenbuch in der Paul Sacher Stiftung erhalten (vgl. *Abbildung 1*).

Auch wenn Lourié somit im Verlauf des Jahres 1947 ein weitgehend neues Werk schuf, vollzog er mit dem *Concerto da camera* gleichwohl jenen (letztlich autobiographisch motivierten) Brückenschlag zur Vergangenheit, auf den das *Exposé* vom Januar 1947 so deutlich hinweist. Denn abgesehen vom materiellen Rückbezug in Form des wiederverwendeten dritten Satzes

aus dem Divertissement haftet dem Stück schon deshalb ein retrospektiver Zug an, weil es sich dabei – da sich Lourié in seinen letzten zwanzig Lebensjahren weitgehend auf die Komposition von Vokalmusik (einschließlich der Puschkin-Oper *Der Mohr Peters des Großen* und mehrerer geistlicher Chorwerke) konzentrierte – um das letzte größere zyklische Instrumentalwerk

B E R K S H I R E M U S I C C E N T E R  
S E R G E K O U S S E V I T Z K Y , D I R E C T O R  
T A N G L E W O O D - L E N O X , M A S S A C H U S E T T S

---

Second Concert by the Chamber Orchestra of Department IV

Under the Direction of Eleazar de Carvalho

Monday, August 2, 1948 at 4:30 p.m. Theatre-Concert Hall

P R O G R A M

M o z a r t Concerto in B flat for  
Bassoon and Orchestra, K.191

I Allegro  
II Andante ma adagio  
III Rondo: Tempi di minuetto

Bassoon - Loren Glickman

A r t h u r L o u r i é Concerto da Camera

I Entrata IV Fantasia  
II Aria V Serenata  
III Intermezzo VI Epilogo

Solo violin - Bernhard Goldschmidt  
Violin - Ma Si Hon  
Viola - Robert Karol  
Violoncello - Robert Jamieson  
Contrabass - Orestes Urfé Gonzalez

M o z a r t Concerto in D major for  
Violin and Orchestra, K. 218

I Allegro  
II Andante cantabile  
III Rondeau: Andante grazioso

Violin - Zvi Zeitlin

S t r a u s s Le Bourgeois Gentilhomme

Overture to Act I  
Entrance of Cleonte  
The Dinner

---

B a l d w i n P i a n o

The Boston Symphony Orchestra, with the support of the Friends of the Berkshire Music Center, maintains at Tanglewood this opportunity for the study of music in connection with the concerts of the Berkshire Festival.

Abbildung 2: Programmzettel der Uraufführung des *Concerto da camera*; Serge Koussevitzky Archive, Library of Congress (mit freundlicher Genehmigung).

des Komponisten handelt. (Und wie wichtig gerade der zyklische Aspekt des *Concerto* ist, zeigt sich nicht nur im erwähnten systematischen Besetzungswechsel der sechs Sätze sowie in den subtil gestalteten Satzverknüpfungen, sondern auch darin, daß Lourié, nachdem er das abgeschlossene Werk im Dezember 1947 dem Geiger Samuel Dushkin vorgespielt hatte, den letzten Satz durch vier ursprünglich nicht vorhandene, auf den Beginn der «Entrata» zurückverweisende Schlußakte abrundete.<sup>13</sup>) Aber auch in seinem spezifischen Tonfall scheint das *Concerto* eher mit Louriés Schaffen aus der Zwischenkriegszeit als mit seinem Spätwerk verwandt zu sein. Mit seiner Verbindung von prägnanter rhythmischer Attacke und elegischer Kantabilität, mit seinen Anspielungen auf unterschiedlichste («hohe» wie «niedrige») Musiktypen und -stile und mit seiner ungewöhnlich virtuosen Ausgestaltung des Soloparts unterscheidet es sich jedenfalls merklich vom sperrigeren, statuarischen Charakter mancher anderer Werke aus Louriés amerikanischen Jahren und ruft noch einmal eine vergangene Epoche in Erinnerung.

Nahm das *Concerto da camera* aufgrund dieser betont rückwärtsgewandten Haltung schon innerhalb von Louriés eigenem Schaffen eine gewisse Sonderstellung ein, so stand es erst recht quer zu den von einem rationalistischen Materialdenken geprägten Tendenzen der Nachkriegsavantgarde. Dies dürfte denn auch einer der Hauptgründe dafür gewesen sein, daß sich das Werk, seinen künstlerischen Qualitäten zum Trotz, lange Jahre nicht durchzusetzen vermochte. Zwar erntete das *Concerto*, als es am 2. August 1948 beim Berkshire Music Festival von Bernhard Goldschmidt (Violine solo), Ma Si Hon (Violine), Robert Karol (Viola), Robert Jamieson (Violoncello), Orestes Urfe' González (Kontrabaß) und einem Streicherensemble des Berkshire Music Center unter der Leitung von Eleazar de Carvalho aus der Taufe gehoben wurde (vgl. *Abbildung 2*), einen unerwarteten Achtungserfolg – unerwartet nicht zuletzt für Lourié selbst, der vom Resultat der Proben vom 31. Juli und 1. August ganz und gar enttäuscht gewesen war und noch bei der Hauptprobe am 2. August ernsthaft eine Verschiebung der Aufführung erwogen hatte, nun aber begeistert in seinem Tagebuch festhalten konnte, die Musiker hätten «vortrefflich, fein, nachdenklich und klanglich bezaubernd schön» gespielt und das Publikum habe «wie verzaubert von der ersten bis zur letzten Note zugehört».<sup>14</sup> Und ausnahmsweise ließ auch die Drucklegung nicht lange auf sich warten, nahm doch die Firma G. Schirmer die Partitur noch im Herbst 1948 in ihr Verlagsprogramm auf. Aber die im Tagebuch mehrfach bekundete Hoffnung Louriés auf Aufführungen durch prominente Interpreten wie Isaac Stern und das Juilliard Quartet zerschlug sich; und obwohl das *Concerto* später, nachdem der Vertrag mit Schirmer 1956 aufgelöst worden war, eine Neuauflage beim Verlag Rongwen Music erfuhr (1958), blieben weitere Aufführungen jahrzehntelang aus.

<sup>1</sup> Besondere Verdienste erwarb sich hierbei der Geiger Gidon Kremer. Er war zwar nicht der erste, gewiß aber der prominenteste Interpret, der sich des *Concerto da camera* wieder annahm, und setzte sich auch für eine Reihe anderer Werke des Komponisten nachhaltig ein. Von ihm stammen zwei Aufzeichnungen des Stücks: eine Liveaufnahme der solistischen Fassung (zusammen mit Annette Bik, Isabelle van Keulen, Heinrich Schiff und Alois Posch, Philips 434 039-2 [1989]) sowie eine Studioproduktion der Version für Solovioline und Streichorchester (zusammen mit der Deutschen Kammerphilharmonie, Deutsche Grammophon 437 788-2 [1992]). Eine weitere Einspielung der solistischen Fassung haben das Leipziger Streichquartett und Christian Ockert (Kontrabaß) vorgelegt (Dabringhaus und Grimm 307 1192-2 [2003]), während Emmy Verbey und die Camerata Antonio Lucio die Fassung für Solovioline und Streichorchester präsentieren (Lucio Records 6 [2002]).

<sup>2</sup> Die Lourié-Monographie von Detlef Gojowy (*Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber: Laaber 1993), die eher auf eine allgemeine ästhetische Standortbestimmung Louriés als auf die detaillierte Untersuchung seines Schaffens zielt, macht da keine Ausnahme; vgl. den Abschnitt «Tschaikowskys Zweites Violinkonzert», ebd., S. 234–40.

<sup>3</sup> Arthur Lourié, *Serge Koussevitzky and His Epoch. A Biographical Chronicle*, übers. von S. W. Pring, New York: A. A. Knopf 1931.

<sup>4</sup> Bei den Musikmanuskripten könnte es sich um die 21 Werke gehandelt zu haben, die Lourié auf einer zweiseitigen Liste vermerkt hat (Sammlung Arthur Lourié).

<sup>5</sup> Tagebuch 1946, Eintrag vom 7. November (Sammlung Arthur Lourié). Der Verf. dankt Herrn Dr. Niklaus Röthlin herzlich für die Durchsicht einiger Tagebücher Louriés sowie für die deutsche Übersetzung ausgewählter Passagen daraus. Ein Dank geht auch an Yaroslav Timofeyev, der mehrere Stellen aus den Tagebüchern und Briefen ins Englische übersetzte.

<sup>6</sup> Tagebuch 1947, Eintrag vom 10. Januar (Sammlung Arthur Lourié).

<sup>7</sup> Diese Aufführung fand am 23. Juli 1946 statt. Sie wurde bestritten von der Sopranistin Valentina Vishnewska, dem Sopranchor des Berkshire Music Center sowie dem Instrumentalensemble des Berkshire Chamber Orchestra; die Leitung hatte Louis Speyer.

<sup>8</sup> Brief von Arthur Lourié an Boris de Schloezer, 18. August 1946; Bibliothèque Louis Notari, Monaco.

<sup>9</sup> In ganz sparsamer Weise werden im dritten Satz (für Solovioline und Bratsche[n]) allerdings auch das Cello (bzw. die Celli) und im vierten Satz (für Solovioline und Cello bzw. Celli) auch der Kontrabaß (bzw. die Kontrabässe) einbezogen.

<sup>10</sup> Auch dieses Werk ist in dem in Anm. 4 erwähnten Handschriftenverzeichnis aufgeführt.

<sup>11</sup> Der mit «Hymne» betitelte Streichquartettsatz erscheint im ersten Akt der Oper unter der Bezeichnung «Tempo di marcia», die «Marche funèbre» im zweiten Akt unter der Überschrift «Le char de la mort».

<sup>12</sup> Die Gründe für diesen Bruch sind nie restlos geklärt worden; vgl. Stephen Walsh, *Igor Stravinsky: The Second Exile. France and America, 1934–1971*, London: Jonathan Cape 2006, S. 51 und 75 sowie S. 586 (Anm. 46) und 591 (Anm. 9).

<sup>13</sup> Die Erstfassung des sechsten Satzes – ohne die vier Schlußtakte – ist durch eine in der New York Public Library aufbewahrte Reinschrift mit dem Titel «Epilogue» dokumentiert. Sie wurde von Detlef Gojowy, der offenbar ihre Zugehörigkeit zum *Concerto da camera* nicht erkannte, fälschlicherweise als separates Werk aufgelistet; vgl. Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus* (siehe Anm. 2), S. 286.

<sup>14</sup> Tagebuch 1948, Eintrag vom 2. August (Sammlung Arthur Lourié).