

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen Online

Aufsätze:

Artur Lur'e über Čajkovskij
Eine Bestandesaufnahme
(Samuel Christian Zinsli)

Publikationsdatum (online): 9. April 2024

URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/2024-04-09-Lourie_Zinsli-Mitt-Online.pdf

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf.

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Artur Lur'e über Čajkovskij Eine Bestandesaufnahme

Samuel Christian Zinsli

Artur Sergeevič Lur'e, zwei Jahre vor Čajkovskijs Tod geboren, war zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn eine der markantesten Figuren der Petersburger Musik- und allgemeinen Kunstszene und von 1918 bis Januar 1922 der Leiter der Musikabteilung des Ministeriums für Volksbildung (Narkompros). Im selben Jahr emigrierte er, zunächst nach Paris; 1941 floh er vor der deutschen Besetzung Frankreichs in die USA, wo er 1966 weitestgehend vergessen starb. Das gegen Ende der Achtzigerjahre wiedererwachte Interesse an seinem Schaffen verdankt sich in erster Linie seinen Werken aus den 1910er-Jahren, die eine erstaunliche stilistische Bandbreite aufweisen. In seinem Werk der Exiljahre mag man eine größere Einheitlichkeit wahrnehmen, ohne dass Lur'e deswegen leichter einzuordnen wäre. Noch in den späten religiösen Vokalwerken, die verglichen mit dem vierteltönigen, ex- und impressionistischen, atonalen, konstruktivistischen, futuristischen oder neoklassizistischen Frühwerk überraschend konservativ wirken, ist eine individuelle Handschrift unverkennbar, die auf den zweiten Blick durchaus gemeinsame Elemente mit jener der experimentellen Phase aufweist.¹

Wie steht nun ein Komponist zu Petr Il'ič Čajkovskij, der in seinen Zwanzigern vor allem Aleksandr Skrjabin und Claude Debussy, Johann Sebastian Bach und Ferruccio Busoni (Letzteren aber mehr als Theoretiker) als seine Leitsterne ansah, dann für eine gewisse Zeit Igor' Stravinskij (vor allem den neoklassizistischen – *Oedipus Rex*, *Mavra*, *Capriccio*) als denjenigen ansah, der die Musik auf dem richtigen Weg voranbringe, sich aber mit ihm später musikalisch wie persönlich entzweite? Offensichtliche Reflexe von Čajkovskijs Schaffen scheinen sich mir in Lur'es Werk nicht zu zeigen, sodass man für die Behandlung dieser Frage zu seinem publizistischen Schaffen greifen muss.

Lur'e war gewiss in erster Linie Komponist. Dennoch hat er auch eine ganze Reihe von Texten zu musikalischen und kulturgeschichtlichen Themen verfasst – nach heutigem Wissensstand rund sechzig Artikel, ein Buch (die Monographie über Sergej Kusevickij von 1931, auf die wir noch näher eingehen werden) und einen kurz vor seinem Tode erschienenen Sammelband auf Französisch mit früher publizierten (und nun wo nötig übersetzten) Arbeiten und unpublizierten Fragmenten aus seinen Notizheften.²

Zu Čajkovskij finden sich Äußerungen in Texten von den frühen Zwanzigerjahren bis zu Lur'es Lebensende; er spielt keine zentrale, aber doch eine konstante, sich kaum verändernde Rolle in Lur'es Musikdenken. Angesichts dessen, dass seine musiktheoretischen Ansichten sich in dieser Zeit durchaus entwickeln,³ ist diese Konstanz kaum banal. Allerdings ist Čajkovskij in diesen Texten nie das Hauptthema, sondern wird oft in Kombination oder

¹ Siehe dazu die grundlegende Monographie von Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber 1993, v.a. S. 191–200.

² Arthur Lourié, *Profanation et sanctification du Temps. Journal musical 1910–1960. Saint-Pétersbourg – Paris – New York*, Paris 1966.

³ Siehe Gojowy, *Lourié und der russische Futurismus*, S. 189, zu Lur'es Artikel *De la mélodie*, in: *La Vie intellectuelle* 8 (1936), S. 490–501.

Kontrast mit anderen Komponisten behandelt (meist mit Michail Glinka, Modest Musorgskij, Skrjabin oder Stravinskij).

1.

Die älteste schriftliche Äußerung Lur'es zu Čajkovskij, die wir zur Zeit kennen, stammt aus einer Rede, die er 1920 zu Skrjabins fünftem Todestag hielt. Die Rede ist nur noch in einem Exemplar in der Russischen Staatsbibliothek existent,⁴ aber Lur'e zitiert daraus in der bereits erwähnten Kusevickij-Monographie:

Beyond question a tie does exist between Scriabin and Tchaikovsky. Ten years ago I wrote concerning this: „The further we get away from the past of Russian music, the nearer do Scriabin and Tchaikovsky approach each other – the antipodes, closely akin in their polarity, and in Russian music the sole possessors of the musical element, of the spirit of music.“⁵

Again, in April 1920, in my speech at the Scriabin functions held in Moscow on the fifth anniversary of his death, I said: „Scriabin and Tchaikovsky are two stages of Russian symphonism, the antipodes of each other in temperament and outlook. The self-forgetfulness of the one carries him to ecstatic rapture, to the limits of audacity; the self-forgetfulness of the other to anguish and self-annihilation. Opposite poles, both are profoundly characteristic of the nature of the Russian artistic temperament. To an equal extent they were mouthpieces of the Russian intelligentsia – Tchaikovsky spoke for the intelligentsia of the seventies and eighties, while Scriabin expressed the artistic ideals of the Russian intelligentsia of his day.“⁶

An diesen Text von 1921 dürfen nun sicher nicht die selben Maßstäbe angelegt werden wie an einen musikwissenschaftlichen Artikel von 2021. Lur'e war kein Wissenschaftler; manche seiner Aussagen sind apodiktisch, er begründet und argumentiert nur gelegentlich. Selbst zentrale Begriffe werden oft nicht erklärt oder gar definiert – sie mögen in seinem Umfeld gängig gewesen oder Elemente seines ganz persönlichen Sprachgebrauchs sein. Dieser (man könnte vielleicht sagen: essayistische) Stil bleibt für ihn bis zuletzt charakteristisch. Einer weiteren offenkundigen Eigenheit Lur'es als Musiktheoretiker werden wir ebenfalls in späteren Äußerungen zu Čajkovskij wiederbegegnen: Neben Aussagen über seine Musik und seine Rolle in der russischen Musikgeschichte finden sich auch, teils damit verknüpft, psychologisierende Aussagen über seine Persönlichkeit.

1921 beschäftigte Lur'e sich noch in einem weiteren Vortrag mit Čajkovskij und Skrjabin, „Am Scheideweg“, den er im November zum Angedenken an den am 7. August 1921 verstorbenen Dichter Aleksandr Blok vor der Freien philosophischen Gesellschaft (Vol'naja filosofskaja asociacija) in Petrograd hielt und der im darauffolgenden Jahr in der Zeitschrift

⁴ Artur Lur'e, *Skrjabin i russkaja muzyka [Reč', proiznesennaja na Skrjabinsk[ich] toržestvach v Moskve po slučaju 5-letija so dnja smerti (apr. 1920)]*, Muzykal'nyj otdel N.K.P., Peterburg, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1921 (die Angabe folgt dem Eintrag im Katalog der Rossijskaja nacional'naja biblioteka, Sankt Petersburg, https://primo.nl.ru/permalink/f/df0lai/07NLR_LMS009762207). Es mögen anderswo noch Exemplare erhalten, aber z. Zt. in Katalogen nicht auffindbar sein. Viele dürften es allerdings nicht mehr sein, bedenkt man, dass Lur'e in der Sowjetunion jahrzehntelang totgeschwiegen wurde. [Anm. der Redaktion: Ausgewertet wird diese Rede auch von Anna Masljakova, *Muzykal'no-estetičeskaja koncepcija A. N. Skrjabina*, Kand. diss. 2012, vgl. <https://www.dissercat.com/content/muzykalno-esteticheskaya-kontseptsiya-anskryabina>]

⁵ Hier zitiert Lur'e aus seinem Aufsatz *Golos poëta* (= Die Stimme des Dichters), in: *Orfej. Knigi o muzyke* 1 (1922), S. 35–61.

⁶ Arthur Lourié, *Sergei Koussevitzky and his epoch. A biographical chronicle. Translated from the Russian by S.W. Pring*, New York 1931 (Nachdruck 1971), S. 129–130.

Strelec (Der Schütze) gedruckt wurde.⁷ Einiges ist hier expliziter ausgeführt. Überraschend dabei dürfte sein, dass der Leiter der Musikabteilung eines bolschewistischen Volkskommissariats das entscheidend Neue in Skrjabins Musik und damit auch den Hauptunterschied zu Čajkovskijs Werk auf einer religiös-philosophischen Ebene sieht – und dies positiv bewertet:

Es ist aber zweifellos wichtig, den Kontext zu berücksichtigen, in welchem Lur'e diesen Vortrag gehalten hat. Die Schwierigkeiten in der Musikabteilung des Narkompros, die dazu führen sollten, dass er um den Jahreswechsel 1921/22 als Abteilungsleiter abberufen wurde, belasteten ihn zusehends und verschlechterten sein Verhältnis zur bolschewistischen Regierung. Zudem war er tief erschüttert vom Tod Aleksandr Bloks. Mit ihm war in Lur'es Wahrnehmung die ganze Epoche eines Aufbruchs, einer (nicht notwendigerweise bolschewistischen) Revolution zu Ende gegangen. Die Musik, so Lur'e, sei für Blok als Bestandteil einer Kultur und ihrer Gesellschaft fundamental gewesen: „Aleksandr Blok glaubte flammend, dass ‚die Musik uns nicht verlässt‘, aber jetzt, wo er nicht mehr unter uns ist, wissen wir, dass uns der Geist der Musik davongeflogen ist, und wir können nur noch auf seine letzten verglühenden Flammen achtgeben.“⁸ Nun habe aber die russische Musik, so Lur'e weiter, den Aufschwung, den die russische Kultur ansonsten erfahren habe, bisher kaum mitgemacht, sei von dieser seltsam getrennt, für sich geblieben. (Hier spricht neben dem Theoretiker zweifellos auch der Synästhet Lur'e, der sich lieber in Gesellschaft von Malern und Dichtern als von Musikern aufhielt.) In den Schriften und Briefen Glinkas, Dargomyžskijs, Borodins, Musorgskijs, Čajkovskijs und selbst in Rimskij-Korsakovs Autobiographie könne man das Leiden der russischen Musiker an dieser Isolation erkennen. Auch dem „Mächtigen Häuflein“ und der aus ihm hervorgehenden Rimskij-Korsakov-Schule gesteht Lur'e keinen Bezug zur außermusikalischen russischen Kultur zu; Ersteres sei zu sehr von Balakirevs Despotismus dominiert gewesen, Letztere von der von Rimskij-Korsakov propagierten (v.a. aus der deutschen Musik importierten) „klassischen“ Form, die zum Dogma erstarrt sei. Lur'e hebt Ljadov heraus, der als beinahe Letzter aus der Rimskij-Korsakov-Schule und zugleich Lehrer Skrjabins eine eigenartige und widersprüchliche Zwischenstellung gehabt habe, für neue Strömungen in Literatur, Malerei, Musik hellhörig gewesen sei, obgleich er z.B. Tolstoj ablehnte. Eine Zerrissenheit, die sich in seinem eigenen kreativen Prozess niederschläge: „Mit jedem Jahr weiß ich weniger und weniger, wie und was man schreiben soll [...]. Dieser glückliche Komponist – Čajkovskij – schreibt, wie er will, wobei er nicht danach fragt, ob es den anderen gefällt oder nicht. Er will – er schreibt selbst Triviales, keine Kritik fürchtend.“ – „Ich hoffe, wie Čajkovskij zu schaffen, d.h., was kommt, ist auch gut.“⁹

Zwei Ausnahmen vermerkt Lur'e – zwei russische Komponisten, die mit der russischen Kultur insgesamt im Austausch standen – einerseits Musorgskij, der mit der Narodnost'-Bewegung der 1860–1880er Jahre im Kontakt stand, andererseits Skrjabin als einzigen, wenn auch

⁷ *Na rasputi* (= Am Scheideweg), in: *Strelec* 3 (1922), S. 146–175; hier S. 172; die dt. Übersetzung aus den von Karla Hielscher veröffentlichten Auszügen: *Am Scheideweg. Kultur und Musik: Aus einem Vortrag, gehalten im November 1921 vor der Petersburger Freien Philosophischen Assoziation*, in: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten* 1 (= Musik-Konzepte ; 32/33), München 1983, S. 123–126. Mit herzlichem Dank an Dr. Lucinde Braun für die Beschaffung des russ. Originaltexts.

⁸ *Na rasputi*, S. 148; die dt. Übersetzung ist die meine.

⁹ Zitate aus Briefen A.K. Ljadovs in *Na rasputi*, S. 159; die dt. Übersetzung ist die meine. Originaltext: „С каждым годом я все больше и больше теряюсь – как надо сочинять и что сочинять...“ „Счастливый композитор – Чайковский – сочиняет, как ему хочется, не спрашивая о том, нравится ли это другим или нет. Захочет – напишет и тривиальность, не боясь никакой критики.“ – „Надеюсь сочинять по-чайковски, т. е. что пришло – то и ладно.“ Lur'e bezieht keine Stellung zu Ljadovs (nach Čajkovskijs Selbstzeugnissen keineswegs zutreffende) Charakterisierung Čajkovskijs.

hochindividuellen Vertreter des russischen Modernismus in der Musik. Seine Beschäftigung mit Philosophie bringe ihn über die Musik hinaus mit allgemeineren Sphären der Kultur, der Geistesgeschichte in Austausch:

[...] Роль Скрябина в самом существенном свелась к тому, чтобы дать становление в сфере религиозно-философского сознания.

Разрыв Скрябина с путями и традициями русской музыки выразился главным образом в том, что он решительно отказался от песенной стихии русской музыки, утверждая стихию симфонизма.

Инструментальный симфонизм был чужд песенной природе русской музыки на ее формально-традиционных путях, и Скрябину понадобился трамплин его полу-философских, полу-окультурных концепций для того, чтобы создать нагнетательную энергию, родившую его симфонии. Единственный символ русской музыки, Скрябин был почти единственным *симфонистом*. Он совершил теургический путь в своем творчестве до конца. Он действительно жил в активном религиозном опыте, в который он безусловно интуитивно верил; этот опыт был для него подсознательным средством преодоления условного музыкального формализма и схематической косности, утверждавшейся в ложных традициях русской музыки. Стихия симфонизма немыслима вне становления в сфере действенно-религиозного сознания. В симфониях Чайковского этот процесс становления нарушается превалирующим значением для него антитезы, противопоставлением своего «я», индивидуального сознания, – искус, который он не в состоянии преодолеть; теза у него почти не ощутима, она расплывается и растекается в личном самоутверждении, поэтому синтез не возникает, так как нет коллизии, драматического (трагического) действия, нет кристаллизации сознания.

В русской музыке Чайковский был единственным выразителем потенциальной симфонической энергии, раскрытие и воплощение которой было для него глубоко мучительно и трагически катастрофично почти на всем его жизненном пути. [...].¹⁰

[...] Das Wesentlichste an der Rolle Skrjabins war es, daß er in der Sphäre des religiös-philosophischen Denkens eine Entwicklung in Gang gesetzt hat.

Der Bruch Skrjabins mit den Richtungen und Traditionen der russischen Musik drückte sich vor allem darin aus, daß er sich entschieden von dem liedhaften¹¹ Element der russischen Musik lossagte und das symphonische Element stärkte. Die instrumentale Symphonik war der liedhaften Natur der russischen Musik mit ihren formalen Traditionen fremd, und Skrjabin benötigte seine halb-philosophischen, halb-okkulten Konzeptionen als Sprungbrett, um die Energieanspannung herzustellen, die seine Symphonien hervorbrachte. [... Die aktive religiöse Erfahrung] war für [Skrjabin] unbewußt das Mittel zur Überwindung des konventionellen musikalischen Formalismus und der schematischen Erstarrung, die sich in den Pseudotraditionen der russischen Musik festgesetzt hatten. Das symphonische Element ist nicht denkbar ohne seine Entwicklung in der Sphäre des aktiven religiösen Denkens.

In den Symphonien Čajkovskijs wird dieser Entwicklungsprozeß durch die für ihn vorherrschende Bedeutung der Antithese, durch die Entgegensetzung seines »Ich«, seines individuellen Bewußtseins – eine Versuchung, der er nicht widerstehen konnte – zerstört. Die These ist bei ihm fast nicht spürbar, sie schwimmt und zerfließt in der persönlichen Selbstbestätigung. Es entsteht keine Synthese, weil die Kollision einer dramatischen (tragischen) Handlung, die Kristallisation des Bewusstseins fehlt.

Čajkovskij war in der russischen Musik der einzige Vertreter einer potentiell symphonischen Energie, deren Erschließung und Umsetzung fast während seines ganzen Lebensweges für ihn qualvoll und äußerst tragisch verlief.

¹⁰ *Na rasputi*, S. 172.

¹¹ Unter liedhaft (песенный) versteht Lur'e hier wie im ganzen Artikel Eigenschaften von Vokalmusik im Unterschied zu Instrumentalmusik.

Auch hier werden musikalische und persönliche Ebenen vermischt. Die herkömmliche Struktur eines Sonatensatzes, wie er zumindest für erste Symphoniesätze im 19. Jahrhundert üblich ist (zwei Themen unterschiedlichen Charakters, die im Verlaufe des Satzes miteinander verarbeitet werden), wird mit dem aristotelischen Dialektikbegriff (These und Antithese führen zu einer Synthese) beschrieben;¹² zudem werden These und Antithese in einem symphonischen Werk aber auch außermusikalische Aspekte zugeschrieben, so z.B. der Antithese das „Ich“ des Komponisten (was immer darunter zu verstehen sein mag). Mit dem marxistischen Dialektikbegriff hat das, so sehr es auch naheläge, kaum zu tun.¹³ Ausführungen, die Lur'es hier formulierte Charakterisierung von Čajkovskijs Musik etwas erhellen, finden sich erst mehr als zwanzig Jahre später in seinem Schrifttum. Den Artikel „Am Scheideweg“ beschließt er nach dem Abschnitt über Skrjabin mit einem Ausblick auf die Gegenwart, als deren bedeutendste Erscheinung in der russischen Musik er Stravinskij benennt, der in einem nächsten Schritt über Skrjabin hinaus auf den liedhaften (vokalen) Grundcharakter der russischen Musik zurückgreife (Lur'e spricht dabei von „wiederauferstandener Folklore“), ihn aber auf ausschließlich instrumentale Formen übertrage.

2.

In einem längeren Artikel über Stravinskij von 1926¹⁴ finden sich auch einige Sätze zum Opernkomponisten Čajkovskij. Mittlerweile lebt Lur'e in Paris und hat Stravinskij persönlich kennengelernt; er arrangiert einige Werke des älteren Kollegen für Klavier und ist häufig in seinem Hause anzutreffen. Am Ende des Artikels kommt er auf die Oper *Mavra* von 1921/22 zu sprechen:

Между тем, [Мавра], может быть, самое замечательное из всего, что создал Стравинский за последние годы. Её огромное значение несомненно.

„Мавра“ возрождает для Запада чистую оперную форму, забытую и утерянную. Для России она воскрешает неверно понятую и непродолженную линию Глинки и Чайковского. Глинка был забыт и сдан в архив. На Чайковского поплеывали всегда. Путь к ним был так засорен, что для того, чтобы „открыть“ их снова, понадобилось непреодолимое упорство Стравинского и его зоркость. „Маврой“ Стравинский доказал, что для нашего времени весь «упор» в русской музыке там, где Глинка и Чайковский, а не там, где „кучкисты“. Заблуждаются все те, кто считает „кучкистов“ прямыми продолжателями Глинки. Настоящая связь существовала только между Чайковским и Глинкой. Стравинский теперь принял это наследство. „Мавра“ – это путь от „Жизнь за Царя“, через Чайковского? – к возрождению оперы, как самостоятельной области музыкального искусства.

¹² Im Zusammenhang mit seiner ersten Symphonie von 1930, die den Titel *Sinfonia dialectica* trägt, führte Lur'e aus: „To my idea, pure instrumental music is, in its essence, always dialectic. [...] If I am not mistaken, Nietzsche was the first to use it, but then it passed unnoticed. To call a symphony dialectic is, in a way, something of a tautology [...] I believe that the symphony, as the highest form of musical creation, is always a confirmation of one or another dialectic process in music. [...] I will add that musical dialectics serve merely to erect the structure. As to the spiritual substance of a work of art, it cannot be analysed; its source dwells in the depth of the artist's soul. The basic meaning of musical dialectics is, perhaps, that it is the talk of the soul with itself.“ (Zitiert in: J. N. B. (= John N. Burk), *Sinfonia dialectica*, in: *Boston Symphony Orchestra, Fifty-third season, 1933-1934, Programme* [7. Konzert vom 1./2. Dezember 1933], S. 294–310; die Originalzitate Lur'es wurden, so Burk, von Ol'ga Naumova [Kusevickijs nachmaliger zweiter Gattin] aus dem Russischen ins Englische übersetzt.)

¹³ In späteren Äußerungen verbindet Lur'e den Dialektikbegriff auch etymologisch zutreffend mit dem Begriff Dialog; da könnte aber der Einfluss des neothomanischen Religionstheoretikers Jacques Maritain (1882–1973) dahinterstehen, den Lur'e erst in Paris kennenlernte.

¹⁴ Lur'e, *Muzyka Stravinskogo* (Stravinskij's Musik), in: *Věrsty* 1 (1926), S. 118–135; das folgende Zitat S. 134f.

[„Mavra“] ist [...] vielleicht das Bemerkenswerteste unter allem, was Stravinskij in den letzten Jahren geschaffen hat. Ihre große Bedeutung kann nicht bezweifelt werden.

„Mavra“ erneuert für den Westen die vergessene und verlorene reine Opernform. Für Russland lässt sie die falsch verstandene und nicht fortgesetzte Linie Glinkas und Čajkovskijs wiederauferstehen. Glinka war vergessen und ins Archiv gestellt. Auf Čajkovskij spuckte man immer. Der Weg zu ihnen war so verstopft, dass es, um sie „wiederzuentdecken“, die unbezwingbare Hartnäckigkeit Stravinskijs und seinen Scharfblick brauchte. Mit „Mavra“ zeigte Stravinskij, dass für unsere Zeit der ganze „Ansatzpunkt“ bei Glinka und Čajkovskij [liegt] und nicht beim „Mächtigen Häuflein“. Alle jene, die die „Kučkisten“ für die direkten Fortsetzer Glinkas halten, irren sich. Eine echte Verbindung bestand nur zwischen Glinka und Čajkovskij. Stravinskij hat jetzt dieses Erbe angetreten. „Mavra“ ist der Weg vom „Leben für den Zaren“ über Čajkovskij zur Wiedergeburt der Oper als selbständiger Bereich der musikalischen Kunst.¹⁵

In einem längeren Artikel zu *Mavra* und *Oedipus Rex* nennt Lur'e (ohne Bezug auf Čajkovskij) als die beiden Hauptqualitäten von *Mavra*, dass Stravinskij darin den Einfluss Wagners (und seiner Fortsetzer Richard Strauss und Nikolaj Rimskij-Korsakov) überwunden und zu einer gewollten, liedhaften Einfachheit gefunden habe.¹⁶

3.

1931 erschien eine Monographie über Sergej Kusevickij. Lur'e hatte sie im Auftrag des Dirigenten verfasst, der sich in Nordamerika, wo er seit einigen Jahren das Boston Symphony Orchestra leitete, damit weiter profilieren wollte. Lur'e hat in der Folge weitere Texte als Ghostwriter für Kusevickij verfasst; in seinen Anfangsjahren in Amerika sollte das zur wichtigsten Einnahmequelle werden. Die Arbeit an der Monographie war für Lur'e, wie aus dem Briefwechsel mit Kusevickij sowie aus Erinnerungen verschiedener Zeitzeuginnen und -zeugen ersichtlich wird, mühsam,¹⁷ denn sowohl Kusevickij als auch seine Gattin wünschten regelmäßig hymnischere Lobhudelei, und Lur'es Hinweise darauf, man könne auch so übertrieben loben, dass es unglaubwürdig klinge, stießen auf taube Ohren. Dafür konnte er in den nicht streng biographischen Kapiteln viel von seinem eigenen musikalischen Gedankengut unterbringen – bedenkt man, dass z. B. auch Kusevickijs Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde in Harvard von Lur'e stammt, kann man davon ausgehen, dass die folgenden Auszüge im Wesentlichen ungefilterter Lur'e sind. Einerseits ergänzen sie Lur'es Einordnung von Čajkovskij in die russische Musikgeschichte, andererseits liefern sie auch ein Zeugnis zur Čajkovskij-Rezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts. Lur'e generalisiert seine Beobachtungen größtenteils, sodass sich manchmal nicht recht fassen lässt, was davon sich auf Russland, was auf den Westen oder was allenfalls auf beide Kulturkreise bezieht.

Aus dem Kapitel „A glance at history“:

It is generally and justly agreed that Russian music as an independent, self-existent art owes its origin to Mikhail Ivanovich Glinka. In his music we find the synthesis of the two principles to which I have just referred. It achieved the organic combination of the independent folk-music element of Russia with the form inherited from the Latin and German musical culture. [...] In connexion with this the whole of Russian music since Glinka falls into two halves, as it were, bisected by these two fundamental tendencies which have always existed in it. They found their

¹⁵ Die Übersetzungen sind, wo nicht anders vermerkt, vom Verfasser.

¹⁶ Lur'e, *Dve opery Stravinskogo* (Zwei Opern von Stravinskij), in: *Vėrsty* 3 (1928), S. 109–126.

¹⁷ Siehe Lur'es Brief an Stravinskij vom 25. September 1930, in: *I. F. Stravinskij, Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. Tom III: 1923–1939*, hrsg. von Viktor Varunc, Moskau 2003, S. 405, Nr. 1599).

supreme creative expression in the music of Moussorgsky, the most powerful exponent of the purely national problem in music, on the one hand, and in the works of Tchaikovsky, who was the most pronounced „Westerner“, on the other. From a historical point of view, all the rest are grouped round these two musicians, in accordance with the tendencies I have indicated.

This schematic presentation is, of course, very primitive and conditional and applies only in so far as it is a question of the ideological trend of Russian music. That is why Tchaikovsky, in spite of his love for and subjection to the canon of western Europe, is not less of a Russian musician than Moussorgsky, as many people in Europe mistakenly suppose him to be. Similarly it is impossible to share the monstrously crude and mistaken opinion, held by many Russian “Westerners” to this day, that Moussorgsky’s music is a formless, half-educated barbarism.¹⁸

Am Rande sei dazu vermerkt, dass Lur'e zwar wie die meisten seiner Zeitgenossen den im späten 19. Jahrhundert in Russland erbittert geführten Streit darum, was die wahre russische Musik sei, als erledigt ansieht, an anderer Stelle aber die ausgewogene Sicht auf Čajkovskij und Musorgskij mit eher abschätzigen Bemerkungen zu Rimskij-Korsakov ergänzt.¹⁹

Aus dem Kapitel „Von Čajkovskij zu Skrjabin“ (Chapter eleven: From Tchaikovsky to Scriabin)

Twenty years ago anyone in the full possession of his powers required a great deal of courage to confess that he admired Tchaikovsky. In modernist circles such an admission would have been regarded as a sign of bad taste. The public – in Russia as in Europe, with the exception of France – has never ceased to love Tchaikovsky and has invariably been faithful to him, in by-gone times as well as now. The attitude of the public is a different matter; it has always appreciated Tchaikovsky’s lyricism and emotional pathos rather than his musical merits, which it has hardly observed or understood. It is only by his passionate, almost morbid temperament that he has impressed the crowd. But for that his music would have been as far beyond the listener’s reach as Mozart’s or Glinka’s. A strange fate overtook Tchaikovsky. He was one of the most distinguished musicians of the nineteenth century – and this was beyond debate even for those who were unquestionably hostile to him. Moreover, he was the only symphonist in Russian music until Scriabin arrived; upon him the burden of the symphonic musical element devolved, and in this respect he was almost equal to Beethoven.

In speaking of symphonism I do not refer to the mere composition of music for the orchestra, even very successful music, but to a peculiar spiritual emanation, a state of spiritual tenseness, expressed by the composer in the purely instrumental sphere. (It may not be necessary to explain this, but I prefer to do so rather than run the risk of possible misunderstandings in regard to

¹⁸ Lourié, *Sergei Koussevitzky and his epoch*, S. 76–78.

¹⁹ Lourié, *The Russian School*, in: *Musical Quarterly* 18 (1932) S. 519–529, hier S. 520: „Meanwhile, in the days of the “mighty band’s” activities, there already existed a decided tendency to free Russian music from its submission to German influences, with the object of creating a culture of its own, purely national and organically self-dependent. The supreme exponents of this idea were Moussorgsky and Tchaikovsky, the latter, as a “Westerner,” being the antithesis of Moussorgsky. Tchaikovsky’s notion was to develop national characteristics by means of the technical methods of the West, and he regarded as unthinkable any departure from the essence of the Western canon. But to the German canon he clearly preferred the French, in the form it assumed towards the middle of the nineteenth century. This brought him into collision with those Russian musical circles which considered the connection of Russian music with the German as something that could be neither contested nor altered. Moussorgsky broke decisively and categorically with Western canons of any kind; his principles from the Western point of view were anarchical. He believed that a specifically national musical culture, absolutely independent of any foreign influences, was indispensable to Russia.

Rimsky-Korsakov, who, apart from his creative work, devoted much effort to the laying of durable foundations for the training of professional musicians in Russia, comes midway between Moussorgsky and Tchaikovsky. He was neither a pure nationalist like the former, nor an absolute “Westerner” like the latter. His position was a compromise with both: he did not share Tchaikovsky’s propensity for the Latin West, but remained loyal to the original tradition of the Russian school in its subservience to the formal methods of the Germans – an attitude which predetermined the character of his cultural activities, as well as of his creative work.“

terminology.) Therefore any kind of program or descriptive music – music applied to subjects which are outside itself – is not symphonism, even though written for a symphony orchestra. The music of Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, and Tchaikovsky may be described as the supreme expression of pure symphonism. Much else might be included under the term, but always with reservations.

So, then, Tchaikovsky was appreciated and lauded to the skies by the man in the street, but never received recognition from the professional musicians, who, with rare exceptions, treated his music with fastidious irony. During his lifetime he was disliked by the members of the “mighty band,” then in the forefront of Russian music, on account of his “Westernism,” his sympathies with Latin culture, his fondness for the Italians and for certain of the Frenchmen. To the composers of the national school he seemed to be almost a foreigner. They could find no grounds for regarding his music as Russian. We now know very well how mistaken they all were.

Balakirev was wrong and so was Rimsky-Korsakov, but not Tchaikovsky. The national school considered that they were the direct successors of Glinka and were carrying on his work – in this consisted their fundamental problem. Tchaikovsky had no problem except his life of torture.

When the light of history, however, is thrown upon the question, it becomes incontestably evident that Tchaikovsky is the only composer having a direct, vital, creative, and not problematical connexion with Glinka, and that the musicians of Balakirev's circle had turned aside into an entirely different path from Glinka's.

Later, in the era of modernism, the modernists began to despise Tchaikovsky, and this was carried on even more impudently than before. Since then to dislike Tchaikovsky has become almost a tradition and is considered quite natural, not only by the modernists, but also by the ordinary members of the intelligentsia, who were once particularly drawn to him, since they had an idea that he stimulated the “civic sorrow”.

When, some years ago, Stravinsky came forward in Europe as a defender of Tchaikovsky, he caused a certain amount of uneasiness. This, however, very quickly subsided, and on the whole things have remained pretty much as they were, except that certain persons knowing that a reevaluation of Tchaikovsky has taken place are now, through cowardice, afraid to admit that they cannot endure his music, “*et ils font bonne mine au mauvais [sic!] jeu...*”

This is not the place to dwell upon this question, but a few words will suffice to explain the attitude towards Tchaikovsky and to show us that there are no riddles and nothing wonderful about it.

Tchaikovsky never was an innovator or a revolutionary in art. He was simply a very fine musician. Notwithstanding the exceptional, almost hysterical morbidness which was natural to him and which he introduced into his art, his music is of itself entirely normal. It is extraordinarily normal, and that is the only reason why those who always want the unusual dislike it. To the man who is not fond of the normal it seems dreadfully commonplace and insipid. Tchaikovsky's music does not interest the gourmand, does not attract him or stimulate his appetite. He always finds it very difficult to take in normal professionalism in art, particularly if it is normalized to such a degree that it falls little short of perfection.

The mistake of most conductors in performing Tchaikovsky is that they stress his hysterical morbidness, thrusting it into the foreground and ransacking it – probing its vitals, as it were – and allowing nothing else to be seen or heard. This side of his art should be tactfully suppressed, just as we conceal the malady of a friend instead of advertising it to the whole world. If this is achieved, Tchaikovsky's music speaks for itself and reveals a wealth of incomparable beauties. It is true that this makes it far more difficult to grasp, but it is the only way to arrive at the real Tchaikovsky. Failing this, everything remains as before; that is to say, he is used as profitable and easily yielding material with which to play upon the nerves and evil instincts of the crowd, thus justifying the opinion of those who consider that art of such a kind can be pleasing only to people of very bad taste.

In his interpretation of Tchaikovsky Koussevitzky proceeded by stages. This composer was very close to his heart. He loved him, and played him from time to time at different periods. The modernists shut their eyes to the fact that Koussevitzky played Tchaikovsky, but nobody could pay any serious attention to that. They imagined that he did it to please the public, to advance his own success; and they condescendingly forgave him, as one forgives the whims of a prima donna. In thinking thus they were very wide of the mark. Koussevitzky's relations with Tchaikovsky had nothing to do with modernism, but were really due to Nikisch, who was passionately fond of Tchaikovsky and was at that time his best interpreter.

At this period Koussevitzky also based his performances of Tchaikovsky on the emotional side of the music. Then for a long time he forsook Tchaikovsky, to whom he has only recently returned, after undergoing a great and serious evolution. He has now adopted a correct and entirely new method of treating this composer. It is very interesting to observe how Koussevitzky's evolution has cleared away the obstacles which for ten years have blocked the path to Tchaikovsky. Koussevitzky is the first to show him to us as we ought to see him, regardless of the fact that in so doing he may perplex many and scare them away. His action in this matter will compel audiences and performers alike to break with the bad habits to which they have become inured.

A historical perspective of Russian music over a long stretch of time – from the last decade of the nineteenth century to the present day – will show us that Scriabin is in the direct line of descent from Tchaikovsky, and that the former was succeeded by Stravinsky. Scriabin had nothing in common with Tchaikovsky, towards whom he adopted a very haughty attitude; Stravinsky feels precisely the same about Scriabin, but finds that he has a close affinity with Tchaikovsky, which he cherishes and cultivates. Thus the two widely separated generations are drawn to each other, whilst the intervening link is passed over.

It is interesting to note that all three are "Westerners." Stravinsky began as a keen exponent of nationalism, got past this, and became an even more zealous apostle of "Westernism" than were Tchaikovsky and Scriabin.²⁰

Hier finden wir alle wesentlichen Elemente wieder, die wir in den einzelnen Artikeln kennengelernt haben – Čajkovskij als der wahre Fortsetzer Glinkas; als der einzige russische Symphoniker²¹ vor und neben Skrjabin; Čajkovskij als jemand, der ein „qualvolles“ Leben führt und dessen Musik wohl daher „hysterische Morbidität“ enthält (die aber nur ein Teilaspekt ist, der in der Interpretation im Hintergrund gehalten werden kann); Čajkovskij, dessen Musik eine Vollendung besitzt, die ihn unter die Größten einreicht und die skurrilerweise mit dem Adjektiv „normal“ qualifiziert wird.

Neu sind die Ausführungen über die Rezeption Čajkovskijs; Kusevickij, immerhin der Held des Buches, figuriert wie bei moderner Musik auch hier als der unerschrockene Paladin, der allerdings in seiner Čajkovskij-Interpretation eine Entwicklung durchmacht, hin zu dem für so wichtig erklärten nicht-(über-)emotionalen Verständnis dieser Musik.²²

²⁰ Lourié, *Sergei Koussevitzky and his epoch*, S. 122–129. Hier folgt nun der Abschnitt mit den beiden Eigenzitäten zu Čajkovskij und Skrjabin von 1921, der bereits zitiert wurde, vgl. oben, S. 4.

²¹ Hier wird auch klar, dass Lur'e unter symphonischer Musik nicht jegliche Orchesterwerke, sondern nur nicht-programmatische versteht – daraus wird auch verständlich, warum er dem „Mächtigen Häuflein“ keine symphonischen Werke zugesteht. Allerdings ist die Sicht, Čajkovskijs Symphonien seien unprogrammatisch, nicht unproblematisch, denkt man an das bewusst geheimehaltene Programm der 6. und das ausformulierte der 4. Symphonie.

²² Mich erinnert das an Schlüsselerlebnisse in meiner Jugend, als ich Čajkovskij-Interpretationen durch Dirigenten aus der ehemaligen Sowjetunion kennenlernte, die ich behelfsmäßig als „emotional, aber nicht sentimental“ beschrieb (v.a. Vladimir Fedoseev und Mariss Jansons). Ob Lur'e etwas Ähnliches damit meint, muss natürlich dahingestellt bleiben.

In dem ein Jahr nach der Kusevickij-Monographie erschienenen Artikel *The Russian School*²³ vertieft Lur'e (siehe das Zitat in Fußnote 18) den Gedanken, dass Čajkovskij und Musorgskij beide die russische Musik aus der Unterordnung unter die deutschen Musiktraditionen befreiten, Letzterer durch die Ablehnung aller „westlichen“ Modelle, Čajkovskij, indem er französische und teils italienische „technische Methoden“ bevorzugte. Dass Lur'e diesen Aspekt betont, steht gewiss auch in Zusammenhang mit seiner eigenen Frankophilie und dem großen Einfluss, den Debussy in den 1910er-Jahren auf ihn ausgeübt hatte (wobei er sich wiederum der Einflüsse Musorgskijs und anderer russischer Musik auf Debussy sehr bewusst gewesen ist).

4.

Bereits 1930 hatte Lur'e sich zum Verhältnis Čajkovskijs zu Mozart geäußert. In *Variacii o Mocarte* (Variationen über Mozart)²⁴ führt er aus, im Wesentlichen hätten zwei russische Komponisten je ein sehr enges Verhältnis zu Mozart: Glinka und Čajkovskij. Der folgende Vergleich ist einmal mehr als Kontrastbild aufgebaut; Glinka und Mozart sind nach Lur'es Ansicht „in ihrem Sinn für Proportionen, in ihrer melodischen Eleganz, im Reichtum der harmonischen und instrumentalen Erfindung, in der Treue den ästhetischen Regeln gegenüber, in [...] Ausgewogenheit“²⁵ verwandt, wobei Glinka (so immer noch Lur'e) Mozart unterschätzte und ihn explizit hinter Ludwig van Beethoven und Christoph Willibald Gluck einreichte.

Что касается Чайковского, – он любил Моцарта страстно. Любовь Чайковского к Моцарту проходит красной нитью почти во всех его сочинениях; помимо „Моцартианы“, отраженное влияние Моцарта чувствуется на всем творчестве Чайковского и влияние это сказалось, главным образом, в его инструментальной технике. Конечно, музыка Чайковского никак не подходит на музыку Моцарта, но в основном форма заимствована у него Чайковским непосредственно. Мы видим это по точности чисто-инструментальных приёмов, и по развитию выражения инструментального мышления. Для Чайковского наследие Моцарта всегда было главным фактором для нейтрализации 19-го века, в котором он жил, и для освобождения от безудержного романтизма, имевшего над ним такую безграничную власть. Любовь Чайковского к Моцарту бессознательно превращалась в волю к творчеству и действию, и помогала справляться с тоской и славянским изнеможением, так свойственным Чайковскому. Но в основном Чайковский не имел ничего общего с Моцартом; в то время как последний с неизменным успехом искал совершенное равновесие и считал невозможным и невыносимым для музыки выходить из границ („Даже при самом ужасном положении музыка не должна оскорблять слух, но чаровать его и, таким образом, всегда оставаться музыкой“, пишет Моцарт своему отцу 26 сентября 1781 года.), – Чайковский никогда не мог заставить себя находиться в границах хотя бы относительного равновесия. Чайковский не умел справляться с собой, его постоянно „заносило“ и музыка его – это бесконечное преувеличение. Эмоциональная стихия, владевшая Чайковским,

²³ 1933 auch auf Russisch veröffentlicht, vgl. *Puti russkoj školy* (= Wege der russischen Schule), in: *Čisla* 7–8 (1933), S. 218–229.

²⁴ Erschien zuerst auf Englisch als *Variations on Mozart*, in: *Music & Letters* 11 (1930), S. 17–33, wie das Kusevickij-Buch von S. W. Pring übersetzt, erst 1962 auf Russisch (*Variacii o Mocarte*, in: *Novyj žurnal* 67 [1962], S. 78–96) und schließlich 1966 in französischer Übersetzung als *Variations sur Mozart* im Sammelband *Profanation et sanctification du Temps*, S. 52–73.

²⁵ „Несомненная близость Моцарта к Глинку явствует из его чувства пропорции, мелодического изящества, изобретательности гармонических и инструментальных приёмов, привязанности к эстетическому канону, а также из формального и эмоционального равновесия;“ Lur'e, *Variacii o Mocarte*, S. 81.

неизбежно вела его к преувеличенному выражению чувств. Пафос Чайковского становится экстазом и приобретает характер не музыкальной экспрессии, но почти патологической аберрации питаемой психологией, бывшей абсолютно чуждой Моцарту. У Моцарта – всегда прямое действие как в страданиях, так в радости; у Чайковского – пассивный опыт, неспособный ни к какому реальному действию. Но в мире формальной красоты, столь дорогой нам у Чайковского и плохо понятой в его время (слава его покоится именно на отсутствии равновесия и на психологизме), – в этом плане связь Чайковского с Моцартом очень близка.

Čajkovskij seinerseits liebte Mozart leidenschaftlich. Das ist ein Ariadnefaden durch einen Großteil seiner Werke. Abgesehen von der Komposition mit dem Titel „Mozartiana“ ist Mozarts Einfluss in Čajkovskijs ganzem Œuvre wahrnehmbar, besonders, was die Instrumentalschreibweise angeht. Čajkovskijs Musik ist offensichtlich sehr anders als jene Mozarts, aber ihre Form ist direkt von Mozart entlehnt. Das sieht man an der Präzision der Verfahren der Instrumentalschreibweise und daran, wie er sein instrumentales Denken in Form umsetzt. Für Čajkovskij war das Erbe Mozarts essentiell für die Überwindung des 19. Jahrhunderts, in dem er lebte, um sich von dem schrankenlosen Romantizismus zu befreien, der so große Macht über ihn hatte. Die Liebe zu Mozart verwandelte sich bei Čajkovskij unwillkürlich in Schaffenswillen und Tatkraft. Er [= Mozart, S.C.Z.] half ihm, die slavische Melancholie und Weichheit²⁶ zu überwinden, die für Čajkovskij so charakteristisch sind. Aber im Wesentlichen hatte Čajkovskij nichts mit Mozart gemein; während jener konstant ein perfektes Gleichgewicht suchte und es nicht erlaubte, dass die Musik ihre Grenzen überschritt, konnte Čajkovskij sich nicht dazu anhalten, die Grenzen selbst eines nur relativen Gleichgewichts zu wahren. (Anmerkung von Lur'e: „weil [...] die Musick, auch in der schaudervollsten lage“, schrieb Mozart am 26. September 1781 an seinen Vater, „das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß.“²⁷) Čajkovskij war nie Herr seiner selbst.²⁸ Er wurde weiter fortgerissen, als er wollte. Seine Musik ist eine unaufhörliche Übertreibung. Wenn die Emotion Čajkovskij überwältigte, brachte sie ihn notwendigerweise zu einem übertriebenen Ausdruck des Gefühls. Das Pathos wird bei Čajkovskij zu einer Ekstase, verliert den Charakter eines musikalischen Ausdrucks, verwandelt sich in eine pathologische Verirrung, die Mozart völlig fremd ist. Bei Mozart ist die Handlung immer direkt, sei es Schmerz oder Freude. Bei Čajkovskij bleibt die Erfahrung passiv, sie führt nicht zu einem realen Akt. Aber in der Welt der formalen Schönheit, die wir bei Čajkovskij so lieben und die zu seinen Lebzeiten so schlecht verstanden wurde, bleibt Čajkovskij Mozart sehr nah.

Innerhalb der auch hier wieder vorgenommenen Vermengung von Eigenschaften, die der Musik und der Persönlichkeit Čajkovskijs zugeschrieben werden, mutet die Aussage, in seiner Musik „bleibt die Erfahrung passiv“, besonders rätselhaft an. Es ist m. E. nicht ganz auszuschließen, dass dahinter zum Teil ein Reflex auf Čajkovskijs Homosexualität steht, in Gestalt der aus heutiger Sicht klischierten Vorstellung, sein Liebesleben sei „qualvoll“ und unerfüllt gewesen. Begriffe wie „pathologische Verirrung“²⁹ und „Passivität“³⁰ sind im Diskurs über (männliche) Homosexualität der Zwischenkriegszeit in verschiedenen Sprachgemeinschaften prominent. Aber auch dies muss reine Vermutung bleiben.

²⁶ Im französischen Text „langueur“, was auch „Schmachten“, „Erschöpfung“ bedeuten kann; der russische Text lautet eher „die Qual und die slavische Schläffheit“.

²⁷ Für die Rückübersetzung dieses Zitats wurde die originale Edition herangezogen, vgl. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band III: 1780–1786. Kassel u.a. 1963, S. 162 (Nr. 629).

²⁸ Die russische Version ließe auch folgende Übersetzungen zu: Čajkovskij konnte sich nie meistern/ mit sich klarkommen/ mit sich fertigwerden.

²⁹ „patologičeskaja aberracija“ in der russischen Version, „aberrance pathologique“ in der französischen.

³⁰ „passivnyj opyt“ in der russischen Version, „expérience passive“ in der französischen.

5.

In einem Brief vom 19. Oktober 1942 an Kusevickij stellt Lur'e Gemeinsamkeiten zwischen einem weiteren Komponisten und Čajkovskij fest:

Я слушал симфонию Шостаковича в пятницу у Toscanini, и пишу тебе под свежим впечатлением прослушанного. [...] Эта симфония чем-то больше всего напоминает мне 6-ую Чайковского. У них у обеих импровизационный характер. То что отдельные эпизоды сконструированы этому не противоречит.

Ich habe am Freitag bei Toscanini Šostakovičs Symphonie gehört,³¹ und ich schreibe Dir unter dem frischen Eindruck des Gehörten. [...] Diese Symphonie erinnert mich irgendwie am meisten an die Sechste von Čajkovskij. Beide haben einen improvisatorischen Charakter. Dass einzelne Episoden konstruiert sind [= eine Form haben, S.C.Z.], widerspricht dem nicht.³²

Diese Passage wirkt wie eine Keimzelle für den ein Jahr später erschienenen Aufsatz „Über Šostakovič und seine siebte Symphonie“, in welchem sich folgende Passage findet:

Музыка Шостаковича даёт большой простор произволу дирижёра. Её можно сжимать или же расширять в зависимости от ритмического истолкования и насыщения экспрессией, так как динамика у Шостаковича чаще всего не конструктивна, а эмоциональна. Но ведь то же самое можно сказать и о Чайковском, с которым у Шостаковича несомненно большая близость. Шостакович это почти Чайковский, на советский лад. Оба склонны к эклектизму, у обоих музыка не первозданная, а взятая отовсюду. Чайковский субъективен со склонностью к надрыву, Шостакович – безлично объективен и внутренне уравновешен советской дисциплиной. Прямого сходства в самой музыке у них нет. Чайковского в свое время тоже обвиняли в вульгарности, подражательности и пр. Есть у них общее и в принципах оркестрового колорита, у обоих почти безкрасочного, и основанного больше на экспрессии, чем на цвете. В частности 7-я Шостаковича мне кажется ближе всего к 6-ой Чайковского. Их сближает импровизационный пафос и свободная, разомкнутая форма.³³

Schostakowitschs Musik lässt der Willkür der Dirigenten großen Freiraum. Abhängig von der rhythmischen Deutung und der ausdrucksmäßigen Sättigung ist diese Musik beliebig dehn- oder komprimierbar, denn Schostakowitschs Dynamik folgt häufig nicht dem konstruktiven, sondern vielmehr dem emotionalen Element. Das Gleiche trifft auch auf Tschaikowsky zu, mit dem Schostakowitsch vieles gemeinsam hat. Šostakovič ist fast ein Čajkovskij in sowjetischem Modus.³⁴ Beide neigen zum Eklektizismus, bei beiden ist die Musik nicht ursprünglich, sondern von überall her entlehnt. Tschaikowsky ist subjektiv und neigt zu emotionalen Ausbrüchen, Schostakowitsch hingegen unpersönlich und objektiv, innerlich diszipliniert durch das Sowjetsystem. Direkte Übereinstimmungen in der Musik lassen sich zwischen beiden hingegen nicht nachweisen. Übrigens hatte man auch Tschaikowsky seinerzeit vorgeworfen, vulgär und epigonal zu sein. Gemeinsamkeiten finden sich auch in der Behandlung des Orchesters: der Orchesterklang ist bei beiden fast farblos, weit mehr am Ausdruck als am Einsatz von Orchesterfarben

³¹ Gemeint ist die Siebte, die Toscanini am 16. Oktober 1942 in der Carnegie Hall dirigierte.

³² Unveröffentlicht, Serge Koussevitzky archive, Library of Congress, <https://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu002008>, Box 40/2-5. Mit bestem Dank an die Library of Congress für die Bereitstellung des Scans.

³³ *O Šostakoviče (vokrug 7-oj simfonii)*, in: *Novyj žurnal* Heft 4 [= 1. Heft des 2 Jg.] (1943), S. 367–372, hier S. 372.

³⁴ Die Übersetzung Ernst Kuhns („Man könnte fast meinen, Schostakowitsch sei der sowjetische Tschaikowsky.“) wurde hier abgewandelt, um die musikalische Metaphorik des Originals adäquat zu übertragen.

orientiert. Ich persönlich empfinde eine große Nähe zwischen Schostakowitschs *Siebenter Symphonie* und der *Sechsten Symphonie* Tschaikowskys. Beide vereint das Pathos improvisatorischer Spontaneität und die freie, offene Form.³⁵

Die Charakterisierung der Musik beider Komponisten als „nicht ursprünglich, sondern von überall her entlehnt“ ist eine Kritik, die Zeitgenossen wie Stasov und Kjuj oder auch German Laroš immer wieder an Čajkovskij geübt hatten, wie Lur'e zweifellos bekannt war. Er benutzt sie hier aber als sachliche Beschreibung einer Eigenschaft der Musik von Čajkovskij und Šostakovič, womit er implizit (und sicher bewusst) dieser älteren kritischen Sichtweise widerspricht.

6.

1944 erscheint in der Emigrantenzeitschrift *Novyj žurnal (The New Review)* Lur'es Aufsatz *Linii evoljucii russkoj muzyki (Die Entwicklungslinien der russischen Musik)*, in der er Čajkovskij noch einmal ausführlich Musorgskij gegenüberstellt:

Мусоргский и Чайковский – антиподы. Они были и лично в антагонизме и не любили друг друга. Оба жили в одно и то же время, но столь различно его пережили. Если сравнить страшный портрет Мусоргского, написанный Репиным за несколько дней до смерти композитора, с любым из портретов Чайковского – какой контраст! Между тем мы знаем, что жизнь Чайковского была совсем не так уж благополучна, какой она кажется по внешнему, весьма благопристойному его облику, по образу его жизни и по методичному и упорядоченному строю его мыслей. Но Чайковский умел по-своему бороться с жизнью и со своей судьбой. Его безразличное отношение к внешнему миру, ко всему, что было вне его личного опыта, постоянная, упорная сосредоточенность исключительно на самом себе создали для него удушливое состояние одиночества. У Мусоргского было обратное, у него не было внутренней борьбы с самим собой. Его драма была не личной, а в столкновении с миром, с людьми, с обществом. Мусоргский был новатором по самому существу своей природы. Ему нужно было изменить самый порядок идей и вещей в мире и установить новую связь между искусством и людьми. Чайковскому же [S. 267:] всякая идея „новаторства“ была антипатична и чужда. Чайковскому ничего не нужно было менять в мире, ни в области социальной, ни в духовной или эстетической кроме линии своей личной судьбы. В сущности его идеал – полное обывательское благополучие. Его меланхолия – чисто личного порядка, плод его острого эмоционального субъективизма, одиночества и оторванности от мира. И если он поднимается в своем творчестве до трагического пессимизма, то только в силу своего огромного творческого темперамента, который возвышает его над самим собой и преобразует личную психологию, поднимая её на уровень возвышенных идей и общечеловеческих чувств. Техника Чайковского всегда академична и всецело подчинена существовавшим в его время общим формальным правилам. Прочно установленные принципы ремесла держали его неукротимый темперамент в постоянном подчинении и служили для него средством самозащиты от себя самого. Для него важна не реальность, а лишь его личные ощущения. „Онегин“ Чайковского уже не пушкинский. Здесь не живая и органическая связь с Пушкиным, как у Глинки, а только воспоминание о Пушкине сквозь призму 80-х годов. И если „Онегин“ Пушкина кажется нам сыном Байрона, то у Чайковского они даже не в родстве. Создавая своего „Онегина“, Чайковский словно бежит от своего времени в прошлое, поэтому, эта опера, может быть, одно из самых светлых и „очищенных“ его произведений. Она не насыщена пессимизмом и страстным изнеможением, как большая часть его музыки.

³⁵ Dt. Übersetzung von Ernst Kuhn, nach: *Dmitri Schostakowitsch – Komponist und Zeitzeuge* (= Schostakowitsch-Studien ; 2) (= ssm ; 17), hrsg. von Günter Wolter und Ernst Kuhn, Berlin 2000, S. 241f.

Чайковского влекла песенная сфера. Он отдал ей большую дань, написав ряд опер и множество романсов. Но несмотря на количество и качество всего созданного им в этой области, его подлинная сфера – инструментальная. Чайковский был по преимуществу инструментальным композитором, создателем русского симфонизма, почти не существовавшего до него, и в котором он стал мастером, не превзойденным до сих пор. Здесь основная сущность его творчества, в то время как Мусоргский был композитором оперным. Дело не в том, что Мусоргский почти не сочинял инструментальной музыки, а поглощен был песенной. Существенно, что Мусоргский создавал свои звуковые образы, объективируя их, выражая их в их собственной природе и независимо от себя самого; Чайковский же даже в песенной сфере всегда оставался лишь самим собой. И в театральных формах он создавал лишь иллюзию образа; поет в этих образах всегда сам Чайковский, надевая [S. 268:] маску действующего лица. Вместо английского рожка или кларнета мы видим Лизу, Германа, Онегина, Татьяну; но голос слышен всегда все тот же, его собственный голос. У него редки живые образы и не личные интонации (няня в „Онегине“). Они удаются Чайковскому только тогда, когда он лично не взволнован текстом, когда слова его не „уносят“. Даже в вокальных ансамблях почти всегда сохраняется тот же характер субъективной интонации. Только его хоры поражают тем, что являются для Чайковского выражением чего-то объективного: самой жизни, рока, обреченности.

С Чайковским кончился „пир“ Мусоргского, Глинки, Бородина. Вместо былого богатства, расточительности и великолепия музыкальных сокровищ у Чайковского видишь уже очень прочно установленную профессиональную технику и ремесло. Как профессионал, он активен во всех областях композиции и пишет очень много в сравнительно короткий срок жизни. В его работе есть уже расчет, экономия средств и материала. Но если техника Чайковского рационалистична, он не рационализирует музыку. Какое же, в самом деле, рационализирование в спальне графини (в „Пиковой даме“) с жутким хором приживалок, приготавливающих туалет графини так, как если бы он был погребальным, и напоминающих шекспировских парок? И какой рационализм во всей этой атмосфере смертной жути, которая, как тень, ходит за ним по пятам и всегда присутствует в его музыке? Вся преувеличенная экспрессия и патологическая патетика в его музыке, откуда она? От невозможности выхода, ухода от себя. На примере Чайковского мы видим, что „верность самому себе“ не всегда отрадное состояние. Форма у него не оригинальна, и все же – как это ни парадоксально – это не помешало Чайковскому создать музыку большого стиля. Но в этой музыке нет „кафарсиса“, как говорят греки. Единственная возможность освобождения для него только в песенном самоуничтожении. Песенное изнеможение, надрыв, подъем, опять изнеможение и опять надрыв... И вместе с этим торжественный официальный стиль, соответствовавший стилю России конца его жизни, эпохи Александра 3-го: ее прочности, непоколебимости ее устоев и норм закона.

Как и Глинка – Чайковский глубоко русский композитор, чего никак не хотели понять в Париже. Каким образом совершается его национальное становление – это его творческая тайна, тайна его темперамента, тембра его голоса, который ни с чем не смешаешь. Его расслышишь через разноголосицу всей музыки в мире. Связь с Глинкой у Чайковского интимная, [S. 269:] семейного порядка. Она на линии приближения обоих к западу, в то время как у Мусоргского связь с Глинкой была на линии удаления от запада.

Любопытно, что симфонии Бетховена совершенно не задели инструментального стиля Чайковского, этого величайшего из симфонистов после Бетховена. Он отличается от Бетховена отсутствием динамической мысли, из которой вырастает бетховенский симфонизм. Чайковский пользуется готовыми формулами, и как только падает его эмоциональная насыщенность, заполняет пустоты риторикой, приближаясь к Шуману и Мендельсону.

Когда его не грызет тоска и меланхолия, он как бы „прогуливается в толпе“, среди народа, образ которого он передает почему-то всегда веселым и пляшущим, или же бродит по петербургским салонам и балам, оттуда его вальсообразные ритмы. Его инструментальная форма растет всегда только из эмоционального насыщения, из „дыхания“, и

чувство пропорции определяется в большей мере эмоциональной экспрессией, чем самой звуковой материей. На вершине своего эмоционального подъема он доходит до состояния иступления и восторга, который можно бы назвать „интеллигентским радением“, хотя эти два понятия как будто бы с трудом связываются (Мусоргский создавал радение народное). Это состояние радения – сфера сближения Чайковского с массами и его воздействия на них. Утратив эту силу воздействия в период модернизма, его музыка снова обрела ее уже после революции, хотя массы интеллигенции были уже нового типа.³⁶

Musorgskij und Čajkovskij sind Antipoden. Sie standen auch persönlich in Antagonismus und mochten einander nicht. Sie lebten zur selben Zeit, durchlebten sie aber sehr unterschiedlich. Wenn man Musorgskijs schreckliches Portrait, das Repin wenige Tage vor dem Tod des Komponisten gemalt hat, mit einem beliebigen Portrait Čajkovskijs vergleicht – was für ein Kontrast! Indessen wissen wir, dass Čajkovskijs Leben ganz und gar nicht so glücklich war, wie es nach seiner äußeren, gänzlich wohlstandigen Gestalt, nach seiner Lebensweise und nach der methodischen und geordneten Form seiner Gedanken scheint. Čajkovskij kannte aber auf seine Art Kämpfe mit dem Leben und seinem Schicksal. Seine gleichmütige Haltung der äußeren Welt gegenüber, allem [gegenüber], was außerhalb seiner eigenen Wahrnehmung lag, seine beständige, hartnäckige Konzentration ausschließlich auf sich selbst schufen für ihn eine erdrückend einsame Situation. Bei Musorgskij war es umgekehrt, bei ihm gab es keinen inneren Kampf mit sich selbst. Sein Drama war kein persönliches, sondern lag in der Auseinandersetzung mit der Welt, mit den Menschen, mit der Gesellschaft. Musorgskij war von Natur aus ein Neuerer. Er musste die Ordnung der Ideen und Dinge in der Welt verändern und eine neue [Art der] Verbindung zwischen der Kunst und den Menschen schaffen. Čajkovskij war [S. 267:] jede Idee eines „Neuerertums“ antipathisch und fremd. Čajkovskij hatte nicht das Bedürfnis, irgendetwas in der Welt zu ändern, weder auf sozialem noch auf seelischem oder ästhetischem Gebiet. Im Kern war sein Ideal ein völlig spießbürgerliches Glück. Seine Melancholie war rein persönlich, die Frucht seines extremen emotionalen Subjektivismus, seiner Einsamkeit und Weltabgeschiedenheit. Und wenn er sich in seinem Werk zu tragischem Pessimismus erhebt, so nur kraft seines enormen schöpferischen Temperaments, das ihn über sich selbst erhebt und seine persönliche Psychologie verwandelt, sie auf die Stufe höherer Ideen und allgemeinemenschlicher Gefühle erhebt. Čajkovskijs Technik ist immer akademisch und völlig den allgemeinen formalen Regeln seiner Zeit unterworfen. Die entschieden festgelegten Prinzipien des Handwerks hielten sein unbändiges Temperament permanent nieder und dienten ihm als Mittel zum Schutz vor sich selbst. Für ihn war nicht die Realität wichtig, sondern nur seine eigene Empfindung. Čajkovskijs „Onegin“ ist nicht mehr der puškinsche. Hier gibt es keine lebendige und organische Verbindung mit Puškin wie bei Glinka, sondern nur Erinnerungen an Puškin durchs Prisma der Achtzigerjahre. Und wenn uns Puškins „Onegin“ ein Sohn Byrons zu sein scheint, sind sie bei Čajkovskij nicht einmal mehr verwandt. Indem er seinen „Onegin“ schafft, entkommt Čajkovskij quasi aus seiner Zeit in die Vergangenheit; vielleicht ist diese Oper deshalb eins der hellsten und „gereinigtesten“ seiner Werke. Sie ist nicht durchtränkt von Pessimismus und leidenschaftlicher Erschöpfung wie ein Großteil seiner Musik.

Die Vokalsphäre zog Čajkovskij an. Er zollte ihr großen Tribut, indem er eine Reihe Opern und eine [große] Menge Romanzen schrieb. Aber ungeachtet der Menge und Qualität all dessen, was er auf diesem Gebiet geschaffen hat, war seine eigentliche Sphäre die instrumentale. Čajkovskij war vornehmlich ein Instrumentalkomponist, der Schöpfer des russischen Symphonismus, der bis zu ihm kaum existiert hatte und in welchem er zum bis heute unübertroffenen Meister wurde. Hier liegt der elementare Kern seines Schaffens, während Musorgskij Opernkomponist war. Es liegt nicht daran, dass Musorgskij fast keine Instrumentalmusik geschrieben und die Vokalmusik absorbiert hat. Wesentlich ist, dass Musorgskij seine Klanggebilde geschaf-

³⁶ *Linii évoljucii russkoj muzyki*, in: *Novyj žurnal* Heft 9 [= 3. Heft des 3 Jg.] (1944), S. 257–275, hier S. 266–269.

fen hat, indem er sie objektiviert, indem er sie gemäß ihrer eigenen Natur ausdrückte und unabhängig von sich selbst; Čajkovskij blieb selbst im Liedgenre immer nur er selbst. Und in den Bühnengenres schuf er nur die Illusion einer Gestalt; in diesen Gestalten singt immer Čajkovskij selbst, wobei er [S. 268:] die Masken der handelnden Personen aufsetzt. An Stelle des Englischhorns oder der Klarinette sehen wir Liza, German, Onegin, Tat'jana; aber wir hören immer ein und die selbe Stimme, seine eigene Stimme. Bei ihm sind die lebendigen Gestalten und die nicht ihm eigenen Intonationen selten (die Njanja im „Onegin“). Sie gelingen Čajkovskij nur, wenn er vom Text nicht bewegt wird, wenn die Worte ihn nicht „mitreißen“. Sogar in Vokalensembles wird fast immer dieser Charakter subjektiver Intonation gewahrt. Nur seine Chöre verblüffen dadurch, dass sie für Čajkovskij der Ausdruck von etwas Objektivem sind: des Lebens selbst, des Schicksals, der Unabänderlichkeit.

Mit Čajkovskij endete das „Festmahl“ Musorgskijs, Glinkas, Borodins. An Stelle des einstigen Reichtums, der Verschwendungssucht und der Opulenz an musikalischen Schätzen sieht man bei Čajkovskij eine schon sehr gefestigte handwerkliche Technik. Als Professioneller ist er auf allen Gebieten des Komponierens aktiv und schreibt sehr viel in einer vergleichsweise kurzen Lebenszeit. In seiner Arbeit gibt es bereits Kalkül, Ökonomie der Mittel und des Materials. Aber selbst wenn Čajkovskijs Technik rationalistisch ist, rationalisiert er doch nicht die Musik. Was für eine Rationalisierung gäbe es denn in der Tat im Schlafzimmer der Gräfin (in „Pique Dame“) mit dem schrecklichen Chor der Zofen, die die Toilette der Gräfin so vorbereiten, als ob es ein Leichengewand wäre, und an Shakespearesche Parzen erinnern? Und welcher Rationalismus herrschte in der ganzen Atmosphäre tödlichen Schreckens, die ihn wie ein Schatten verfolgt und in seiner Musik immer vorhanden ist? All die übertriebene Expressivität und das pathologische Pathos in seiner Musik, woher kommen sie? Aus der Ausweglosigkeit, der Unmöglichkeit einer Flucht vor sich selbst. An Čajkovskijs Beispiel sehen wir, dass „Treue sich selbst gegenüber“ nicht immer ein erfreulicher Zustand ist. Die Form ist bei ihm nicht originell, und doch – ist das nicht paradox? – hat dies Čajkovskij nicht daran gehindert, Musik im großen Stil zu schreiben. Aber in dieser Musik gibt es keine „Katharsis“, wie die Griechen sagen. Die einzige Möglichkeit der Befreiung liegt für ihn in der vokalen Selbstvernichtung. Die vokale Erschöpfung, der Aufbruch, der Aufschwung, wieder Erschöpfung und wieder Aufbruch... Und damit zusammen ein feierlicher offizieller Stil, der dem Stil Russlands gegen Ende seines Lebens entsprach, der Epoche Alexanders III.: ihrer Dauerhaftigkeit, der Unerschütterlichkeit ihrer Fundamente und Gesetznormen.

Wie Glinka war Čajkovskij ein zutiefst russischer Komponist, was man in Paris auf keine Weise verstehen wollte. Auf welche Art sich sein nationales Werden vollzog, ist sein Schaffensgeheimnis, das Geheimnis seines Temperaments, des Timbres seiner Stimme, die man mit keiner verwechseln kann. Man hört ihn durch die Disharmonie aller Musik der Welt heraus. Die Verbindung mit Glinka ist bei Čajkovskij von intimer, [S. 269:] familiärer Art. Sie liegt auf der Linie der Nähe beider zum Westen, während bei Musorgskij die Verbindung mit Glinka auf der Linie des Abstands zum Westen lag.

Merkwürdig, dass Beethovens Symphonien in Čajkovskijs Instrumentalstil überhaupt keine Spuren hinterlassen haben. Dieser größte Symphoniker nach Beethoven unterscheidet sich von ihm durch die Abwesenheit einer dynamischen Idee, aus welcher der beethovensche Symphonismus erwächst. Čajkovskij verwendet fertige Formeln, und kaum sinkt seine emotionale Sättigung, füllt er die Leerstellen mit Rhetorik, womit er sich Schumann und Mendelssohn annähert.

Wenn nicht Schwermut und Melancholie an ihm nagen, „spaziert“ er quasi „durch die Menge“, unter dem Volk, das er aus irgendeinem Grund immer fröhlich und tanzend wiedergibt, oder aber er streift durch die Peterburger Salons und Bälle, woher seine walzerartigen Rhythmen stammen. Seine Instrumentalform erwächst immer nur aus emotionaler Sättigung, aus dem „Atmen“, und das Gefühl für Proportion entsteht weit eher aus dem emotionalen Ausdruck heraus denn aus der Klangmaterie selbst. Auf dem Gipfel seines emotionalen Aufschwungs gelangt er zum Zustand der Raserei und der Ekstase, die „intellektuelle Verzückung“ genannt werden könnte, obwohl diese beiden Begriffe sich nur schwer miteinander in Verbindung bringen zu

lassen scheinen (Musorgskij hat die Volksverrückung geschaffen). Dieser Zustand der Verrückung ist die Sphäre, in der Čajkovskij sich den Massen annähert und Wirkung auf sie ausübt. Nachdem sie in der Periode des Modernismus diese Wirkungskraft verloren hatte, gewann seine Musik sie nach der Revolution erneut wieder, obwohl die Massen der Intelligencija schon zu einem anderen Typus gehörten.

Dieser Text enthält die längste zusammenhängende Charakterisierung Čajkovskijs, die wir aus Lur'es Feder kennen. Grundzüge sind dabei einerseits eine individuelle Emotionalität, die zu intensiver Expressivität der Musik führt, andererseits ein souveränes kompositorisches Handwerk – aus diesen zwei kontrastierenden Qualitäten baut Lur'e ein komplexes Čajkovskij-Bild, in welchem beide Grundzüge positive wie negative Effekte fürs Leben und fürs Werk haben.

Auch hier fallen wieder Begriffe wie „übertriebene Expressivität“ und „pathologisches Pathos“, die an die „hysterical morbidness“ u. Ä. in der Kusevickij-Monographie denken lassen und ohne explizite Benennung auf Čajkovskijs Homosexualität anspielen mögen. Irina Graham, Lur'es Librettistin, enge Vertraute und wohl Geliebte ab 1949 sowie streitbare Propagandistin nach seinem Tod, notiert mit einer Obsessivität, durch welche klar Homophobie durchschimmert, wer in seinem Bekanntenkreis alles schwul gewesen sei, aber schon die von ihr berichteten Anekdoten (z. B. über Lur'es Freundschaft mit Horowitz) lassen bei Lur'e selbst eher eine entspannte Toleranz dem Thema gegenüber erkennen.

7.

1961 kommt Lur'e in seinem Aufsatz *Češuja v nevode* (Die Schuppe im Netz)³⁷ noch einmal auf Čajkovskij zu sprechen. Einerseits diagnostiziert er hier eine Affinität eines bisher nicht genannten Komponisten zu ihm: Aleksandr Glazunov, den er quasi als mental stabile Version Čajkovskijs präsentiert, der ihm auch in manchen uhrwerkartigen Ballettnummern nahestehe.³⁸ Andererseits stellt er Betrachtungen zu Čajkovskijs Popularität an, die seiner Musik (verblüffenderweise beinahe sowjetkonform, auch wenn der Begriff sich bei Lur'e sicher aus anderen Quellen speist) eine positiv gemeinte „Volksnähe“ attestieren:

Музыка и народ

Роль музыки в стране, быть может, больше всего определяется её связью с народом. Значение музыки утверждается не столько профессиональными музыкантами, сколько инстинктивным тяготением слушателей к той музыке, которая от них не оторвана. Этим, вероятно, и объясняется необычайная популярность в Америке Чайковского, – и Сибелиуса, являющимся в некотором роде суррогатом Чайковского, его скандинавским подобием с легкой модернистической заправкой.

Существует необходимость прямого и непосредственного контакта с музыкой, главным образом физического контакта, т. е. эмоционального воздействия. Патетизм Чайковского, его сгущенная эмоциональность, острая лирика, «искренность», эмоциональное насыщение, пессимизм, торжественность, – все это воплощено в музыке Чайковского в виртуозной форме, всегда достигающей цели.

Если брать меру глубины человеческих несчастий, то одним из измерений её может послужить то разъединение, которое создалось между музыкой и народом. Когда-то они были едины, и музыка принадлежала народу. Но как это было давно! И что должно было случиться для того, чтобы разъединить их так, как мы это видим в наши дни?

³⁷ *Češuja v nevode* (*Pamjati M.A. Kuzmina*), in: *Vozdušnye puti* 2 (1961), S. 168–214.

³⁸ Glazunov hat Lur'e zweifelsfrei persönlich gekannt, zu seinen Studienzeiten war jener Direktor des Petersburger Konservatoriums. Ihr Verhältnis war damals zumindest schwierig. In Paris, wo sie immerhin mindestens 6 Jahre lang gleichzeitig lebten, scheinen sie keinen regelmäßigen Kontakt gehabt zu haben.

Народ откровенно и без стеснения питается трещоткой, предпочитал её тому, что МЫ называем музыкой, а мы, вместо того чтобы понять происшедшее, потеряв связь с народом не замечаем пропасти нас с ним разделившей и считаем музыку «аристократическим» искусством...³⁹

Musik und Volk

Die Rolle der Musik in einem Land definiert sich vielleicht mehr als alles andere durch ihre Verbindung mit dem Volk. Die Bedeutung von Musik konstituiert sich nicht so sehr durch professionelle Musiker wie durch die instinktive Neigung der Hörer zu jener Musik, die ihnen nicht fremd ist. Damit erklärt sich wahrscheinlich auch die ungewöhnliche Popularität Čajkovskijs in Amerika – und diejenige Sibelius', der sich in mancher Hinsicht als Surrogat von Čajkovskij erwiesen hat, sein skandinavisches Pendant mit leichtem, modernistischem haut-goût.

Es existiert die Notwendigkeit eines einfachen und unmittelbaren Kontakts mit Musik, eines hauptsächlich physischen Kontakts, d.h., einer emotionalen Wirkung. Čajkovskijs Pathos, seine konzentrierte Emotionalität, scharfe Lyrik, Aufrichtigkeit, emotionale Durchdringung, Pessimismus, Feierlichkeit – all dies ist in Čajkovskijs Musik in virtuoser, stets gelungener Form verkörpert.

Wenn man die Tiefe menschlichen Unglücks messen kann, dann mag als einer seiner Gradmesser die Entfernung dienen, die zwischen Musik und Volk besteht. Als sie vereint waren, gehörte die Musik auch dem Volk. Aber wie lange ist das her! Und was ist geschehen, dass sie sich so entzweit haben, wie wir es in unseren Tagen sehen?

Das Volk hat offen und ohne Verlegenheit Kutteln gegessen, zog sie dem vor, was wir Musik nennen, und wir, statt das Geschehene verstehen zu wollen, verlieren die Verbindung mit dem Volk und nehmen den Abgrund nicht wahr, der uns von ihm trennt, und halten die Musik für eine „aristokratische“ Kunstform...

Dass dies ein siebzigjähriger Komponist schreibt, der nun seit zwanzig Jahren in einem Land lebt, in dem seine Musik kaum interessiert und noch seltener gespielt wird, wo aber auch er selbst in einem gewissen Maße dazu beiträgt, dass er keinen Zugang zur musikalischen Welt des Gastlandes findet, kann im Rahmen dieser Bestandesaufnahme nur erwähnt werden, eingehende Überlegungen zu den Implikationen müssten anderswo ihren Platz finden.

Schließlich noch ein paar Worte dazu, warum ich diesen Beitrag eine Bestandesaufnahme nenne. Das in den Achtzigerjahren wiedererwachte Interesse an Lur'e und vor allem seine faktische Rehabilitation durch die ersten Aufführungen in Russland seit den Zwanziger Jahren 1990 (durch den gastierenden Gidon Kremer) hat bei einer Handvoll Unermüdlicher in Ost und West zu intensiver wissenschaftlicher Aufarbeitung geführt. Dennoch bleibt immer noch viel zu tun, und es ist mit Lücken unserer Dokumentation zu rechnen. Das gilt mit Sicherheit für Lur'es Tätigkeit als Komponist wie als Autor in Russland, aber auch aus der Pariser Zeit mögen noch Manuskripte auftauchen. Schließlich gibt es schriftliche Zeugnisse für einen längeren explizit Čajkovskij behandelnden Text, der möglicherweise noch in einem Archiv lagert. Dabei handelt es sich um das Manuskript einer Radiosendung der 1947 gegründeten russischen Abteilung des Senders Voice of America. Einer seiner Mitarbeiter war der Komponist Nikolaj Nabokov; Lur'e und er kannten einander schon aus Paris, und Nabokov gab Sendungen zu musikalischen Themen bei Lur'e in Auftrag. Irina Graham berichtete:

Зная, как А.С. нуждается, Набоков пригласил его писать для Г[олоса] А[мерики] статьи на музыкальные темы. Когда А. С. услышал первую свою передачу, то с ужасом обнаружил, что автором её был назван Набоков. Когда А. С. спросил его что всё это значит, последний отвечал: «Знаете, тут как принято. Вы-же пишете статьи для Кузевицкого! Мне это нужно для моей карьеры, а если вам не нравится, можете подать в отставку.»

³⁹ Češuja v nevide, S. 202.

Однажды, услышав передачу о Чайковском, я сказала Набокову, что программа была блестящей. На это он самодовольно ухмыльнулся [...]. В то время я мало знала А.С., но впоследствии своими глазами видела передачу о Чайковском в его архиве.

Im Wissen, wie arm A.S.⁴⁰ [damals] war, lud Nabokov ihn ein, für Voice of America Beiträge über musikalische Themen zu schreiben. Als A.S. seine erste Sendung hörte, entdeckte er mit Schrecken, dass [als] ihr Autor Nabokov genannt wurde. Als A.S. ihn fragte, was das alles zu bedeuten habe, gab Letzterer zur Antwort: „Wissen Sie, das ist dort so üblich. Sie schreiben [ja auch] Artikel für Kusevickij! Ich brauche das für meine Karriere, und wenn es Ihnen nicht gefällt, können Sie Ihren Abschied nehmen.“ Einmal, beim Anhören einer Sendung über Čajkovskij, sagte ich zu Nabokov, dass die Sendung ausgezeichnet sei. Er grinste selbstzufrieden [...] Zu der Zeit kannte ich A.S. nur flüchtig, aber später habe ich diese Sendung über Čajkovskij mit eigenen Augen in seinem Archiv gesehen.⁴¹

Diese Geschichte findet nun teilweise Bestätigung, teilweise Berichtigung in einem Brief von Lur'e an Raissa Maritain vom 19. Februar – 14. März 1947:

Суббота 1го Марта

[...] Надеюсь, что теперь уже скоро будут и мои бумаги, но пока что работа в секции в том, что я пишу для них о музыке. И тут не обошлось без фарса, потому что тексты мои, а передает их по радио Набоков, и для тех кто слушает впечатление такое, что это его тексты, а мое имя остается только на официальных документах, скрытым от публики. Каждый раз радио сообщает: „Сейчас Вы услышите беседу о музыке композитора и критика Ник. Набокова“ и т.д., а потом Набоков читает мой текст... Когда я в первый раз услышал это, на меня произвело эта инсценировка „странное“ впечатление, и я пробовал ему это объяснить, что неуютна такая форма передачи, так как оба мы композиторы и критики, и получается что один присваивает себе работу другого. Он дал мне ясно понять, что если я на это не согласен, то работы у меня не будет. И мне пришлось согласиться, у меня нет выхода. Так что он со мной делает то же самое, что делал К[усевицкий], только тот платил 250 долл. за статьи, а здесь платят – 25. – Во всех остальных рубриках передача безыменная и я был бы рад если бы и с музыкой было так, но к несчастью случилось так что неожиданно во главе секции оказался Набоков, благодаря личным связям, и он, по-видимому, хочет это использовать для себя как рекламу, для каких-то дальнейших целей. Я его не осуждаю, так как больше ничего не понимаю в том, что происходит с людьми, вижу только, что каждый пользуется тем чем может, без щепетильности в выборе средств. Он сам ко мне сказал, что это „противоречит нормальной этике“. В остальном он со мной очень мил, и очень ценит мою работу, что звучит, конечно, смешно.

[...]

Пятница 7го Марта

Утром Набоков мне сообщил, что из Москвы (из посольства) была телеграмма, что мой script о „Чайковском“⁴² в Америке“ имел большой успех, и они требуют чтобы его напечатали в журнале „Америка“, который выходит на русском языке, и там хотят напечатать в газетах. Набоков говорил, что это был лучший script за все время существования секции. На неё очень нападали критика и там и здесь, и это первая настоящая удача. Набоков со мной очень мил, и так досадна эта путаница с именами. Не представляю себе как они будут печатать статью под какой подписью, а спрашивать мне не хочется, что-бы не обострять этот „больной“ вопрос.⁴³

⁴⁰ A.S. = A[rtur] S[ergeevič] Lur'e].

⁴¹ Irina Graham, unveröff. Typoskript; darauf basierend Gojowy, *Lourié und der russische Futurismus*, S. 222.

⁴² Im Manuskript wohl von Lur'e selbst korrigiert aus „Чайковский“.

⁴³ Unveröffentlicht, Bibliothèque nationale et universitaire Strasbourg (Papiere von Jacques und Raissa Maritain); mit herzlichem Dank an Klára Móricz für die Mitteilung der Stellen.

Samstag, 1. März

[...] Ich hoffe, dass ich bald meine Papiere⁴⁴ bekomme, aber einstweilen arbeite ich in der Abteilung, indem ich für sie über Musik schreibe. Und das läuft nicht ohne Farcen ab, da es meine Texte sind, es aber Nabokov ist, der sie am Radio vorträgt, und für jene, die zuhören, [entsteht] der Eindruck, dass es seine eigenen Texte seien; mein Name steht nur auf den offiziellen Dokumenten, die dem Publikum unbekannt sind. Jedes Mal wird im Radio angekündigt: „Jetzt hören Sie eine Plauderei des Komponisten und Kritikers Nik. Nabokov“ und so weiter, und dann liest Nabokov meinen Text vor... Als ich das zum ersten Mal gehört habe, hat diese Inszenierung einen „befremdenden“ Eindruck auf mich gemacht, und ich habe ihm zu erklären versucht, dass diese Form einer Sendung unerfreulich ist: Wir sind beide Komponisten und Kritiker, aber es kommt dazu, dass einer sich die Arbeit des andern aneignet. Er hat mir eindringlich klargemacht, dass es, wenn ich damit nicht einverstanden sei, keine Arbeit für mich gebe. Und ich musste einwilligen, ich hatte keine andere Wahl. Er macht das selbe mit mir, was Kusevickij gemacht hat, nur hat der 250 \$ für die Artikel bezahlt, aber hier zahlt man – 25. In allen übrigen Rubriken sind die Sendungen anonym, und ich wäre sehr glücklich, wenn es sich mit der Musik auch so verhielte, aber unglücklicherweise hat es sich ergeben, dass Nabokov sich unerwartet an der Spitze der Abteilung wiedergefunden hat, dank persönlichen Beziehungen, und er will damit offensichtlich sich selber nützen, für Reklame und für irgendwelche weiteren Ziele. Ich tadle ihn dafür nicht, da ich nicht mehr verstehe, was mit den Leuten los ist, ich sehe nur, dass jeder anwendet, was er kann, ohne Skrupel in der Wahl der Mittel. Er selbst hat mir gesagt, dass das „einer normalen Ethik widerspricht“. Ansonsten ist er sehr nett zu mir und schätzt meine Arbeit sehr, was natürlich lächerlich klingt.

[...]

Freitag, 7. März

Heute Morgen hat mich Nabokov wissen lassen, dass er ein Telegramm aus Moskau (von der Botschaft) erhalten hat, in dem steht, das mein Skript über „Čajkovskij in Amerika“ großen Erfolg hatte, man bittet darum, es in der russischsprachigen Zeitschrift „Amerika“ abzudrucken, und dort [sc. in Russland, S.C.Z.] will man es in Zeitungen abdrucken. Nabokov sagt, es sei das beste Skript in der ganzen Zeit, seit es die Abteilung gibt. Die Kritik ist über sie [die Abteilung, S.C.Z.] hergefallen, hier wie dort, und das ist der erste richtige Erfolg. Nabokov ist sehr lebenswürdig zu mir, und diese Konfusion mit den Namen ist bedauerlich. Ich kann mir nicht vorstellen, wie sie den Artikel abdrucken wollen, unter welchem Namen, aber ich möchte nicht fragen, um diesen „wunden“ Punkt nicht zu verschärfen.

Dieser Text mag noch in Kopien in Archiven liegen, beim Sender möglicherweise, in Nabokovs Nachlass vielleicht. Unter der großen Menge an Papieren, die von Lur'es Witwe über den Pariser Freund Jean Laloy an die Basler Paul-Sacher-Stiftung gegangen sind, findet er sich jedenfalls nicht. Und hätte Irina Graham ein Exemplar gehabt, hätte sie es gewiss für Lur'es Biographen Detlef Gojowy kopiert.

In Lur'es umfangreicher Korrespondenz, die von den USA bis nach Russland verstreut liegt und die zu sammeln sich seit einigen Jahren die Arthur-Lourié-Gesellschaft in Basel bemüht, mögen auch noch weitere Notizen zu Čajkovskij auftauchen. Kleine Mosaiksteinchen, gewiss, aber man kann wohl nicht umhin, in den Zusammenhang mit der Kusevickij-Monographie einzuordnen, was Lur'e am 19. Oktober 1922 aus Berlin in einem Brief an den Dirigenten schreibt:

Вчера слушал здесь Купера, который пробыл здесь короткое время и на днях возвращается в Россию. Он несравненно плохо сыграл программу из Чайковского.

⁴⁴ Bei den „Papieren“ handelt es sich um die amerikanische Staatsbürgerschaft, die seine dritte Gattin Elizaveta Lur'e zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Monaten besaß.

Gestern Abend habe ich hier Cooper⁴⁵ gehört, der sich hier kurze Zeit aufgehalten hat und in einigen Tagen wieder nach Russland zurückkehrt. Er hat unvergleichlich schlecht ein reines Čajkovskij-Programm dirigiert.⁴⁶

Eines wird daraus wie aus den übrigen beigebrachten Texten klar: Artur Lur'e hatte ein detailliertes, über Jahrzehnte konsistentes Čajkovskij-Bild, und es war ihm wichtig, dass die Werke des älteren Kollegen auf die aus seiner Sicht richtige Art und Weise aufgeführt wurden.

⁴⁵ Ěmil' Al'bertovič Kuper (Cooper), russischer Dirigent, 1920–1923 Chefdirigent der Leningrader Philharmonie, 1924 emigriert.

⁴⁶ Unveröffentlicht, Serge Koussevitzky archive, Library of Congress, <https://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu002008>, Box 40/2-5.