



Krzysztof Meyer

# Schostakowitsch

*Serie Musik*

*Serie*

Sein Leben, sein Werk, seine Zeit  
Überarbeitete Neuausgabe

SCHOTT

Krzysztof Meyer  
*Schostakowitsch*

**Krzysztof Meyer**

# **Schostakowitsch**

**Sein Leben, sein Werk, seine Zeit**

**Überarbeitete Neuausgabe**

**Aus dem Polnischen von Nina Kozłowski**

**SCHOTT**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 81  
ISBN 978-3-7957-8629-8

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz  
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer SEM 8376  
© 2008 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)  
[www.schott-buch.de](http://www.schott-buch.de)

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

# Inhalt

## Vorwort

1. Kapitel: 1909–1919  
Zur Familiengeschichte / Kindheit / Erste Kontakte mit der Musik / Oktoberrevolution / Erster Unterricht
2. Kapitel: 1919–1924  
Die Pädagogen am Konservatorium / Schwere Lebensbedingungen / Arbeit im Kino
3. Kapitel: 1919–1926  
Kollegen am Konservatorium / Klavier- und Kompositionsstudien / Erste Konzerte und Kompositionen / Diplom und Triumph der *Symphonie Nr. 1*
4. Kapitel: 1906–1926  
Die russische künstlerische Avantgarde / Ausweitung der kommunistischen Machtstrukturen auf das Kulturleben
5. Kapitel: 1926–1930  
Schostakowitsch als Pianist / Teilnahme am I. Chopin-Wettbewerb
6. Kapitel: 1926–1927  
Assafjew und Sollertinski / Schöpferische Experimente: *Sonate* und *Aphorismen* für Klavier, *Symphonie Nr. 2*
7. Kapitel: 1927–1930  
*Die Nase* / Entstehung und Bühnenschicksal der Oper
8. Kapitel: 1918–1931

Theater- und Filmmusik / *Symphonie Nr. 3* / Die Ballette *Das goldene Zeitalter* und *Der Bolzen* / Die Beziehungen zwischen dem Komponisten und der sowjetischen Staatsmacht

9. Kapitel: 1931–1936  
Heirat mit Nina Warsar / Fasziniert von Soschtschenko / Welterfolg der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*
10. Kapitel: 1932–1936  
Kulturpolitik nach 1932 / Die Position von Schostakowitsch / Neuer Versuch mit einer Oper: *Das Märchen vom Popen* / Klaviermusik: *Präludien* und *Klavierkonzert* / *Cellosonate* / Ballett *Der helle Bach* / Reise in die Türkei
11. Kapitel: 1935–1937  
»Chaos statt Musik« / Offizielle Verdammung Schostakowitschs / Der große Terror / *Symphonie Nr. 4*
12. Kapitel: 1937  
Zusammenarbeit mit Jewgeni Mrawinski und neuer Triumph / *Symphonie Nr. 5*
13. Kapitel: 1937–(1948)  
Schostakowitsch als Pädagoge
14. Kapitel: 1938–1941  
Suche nach Einfachheit / *Streichquartett Nr. 1* / *Symphonie Nr. 6* / Instrumentierung von Mussorgskis *Boris Godunow* / *Klavierquintett*
15. Kapitel: 1941–1942  
Beginn des deutsch-sowjetischen Krieges / Aufenthalt im belagerten Leningrad / *Symphonie Nr. 7*
16. Kapitel: 1942–1944

Intensive Arbeit in Moskau: *Die Spieler, Sechs Romanzen, Klaviersonate Nr. 2, Symphonie Nr. 8* / Wettbewerb für eine neue sowjetische Hymne / Sollertinskis Tod / *Klaviertrio, Streichquartett Nr. 2*

17. Kapitel: 1944–1946

*Symphonie Nr. 9* / *Streichquartett Nr. 3* / Umzug nach Moskau

18. Kapitel: 1946–1948

Kampf mit den »Kosmopoliten« und den »Formalisten« / Die Resolution des ZK der KPdSU *Über die Oper »Die große Freundschaft«* / Beratung und I. Kongreß des Komponistenverbands – Verurteilung Schostakowitschs

19. Kapitel: 1948–1949

Am Scheideweg / Jüdische Lieder / Reise nach Amerika zum Kulturkongreß / *Das Lied von den Wäldern* und weitere Kompromisse gegenüber den Machthabern

20. Kapitel: 1950–1954

Feierlichkeiten aus Anlaß des Bach-Jahres / *Präludien und Fugen* / Stalins Tod / *Symphonie Nr. 10*

21. Kapitel: 1953–1955

Das »Triumvirat« im Kreml und die Anfänge der Entstalinisierung / Stärkung von Schostakowitschs Position: Aufführung des *Streichquartetts Nr. 4* / *Streichquartett Nr. 5* / *Violinkonzert* / Tod seiner Frau / Tod seiner Mutter

22. Kapitel: 1956–1958

Beginn des »Tauwetters« unter Chruschtschow / II. Kongreß des russischen Komponistenverbands / »Widerruf« der Resolution von 1948 / Zweite Ehe / *Die Kinder* / *Symphonie Nr. 11* / Eine Operette und die Neuorchestrierung von Mussorgskis *Chowanschtschina*

23. Kapitel: 1959–1961  
Überwindung der Schaffenskrise / *Konzert für Violoncello Nr. 1* / *Streichquartett Nr. 7* / *Satiren* / *Streichquartett Nr. 8* / Teilnahme am »Warschauer Herbst« / Reise in die Vereinigten Staaten / Eintritt in die Partei / *Symphonie Nr. 12*
24. Kapitel: 1961–1963  
Entstalinisierung nach dem XXII. Parteitag der KPdSU / Strawinskys Besuch in der Sowjetunion / Aufführung der *Symphonie Nr. 4* / *Symphonie Nr. 13* / Aufführung von *Katerina Ismailowa*
25. Kapitel: 1962–1966  
Schostakowitsch heiratet Irina Supinskaja / Reisen und Konzerte / *Streichquartette Nr. 9* und *Nr. 10* / *Die Hinrichtung des Stepan Rasin* / Festivals in Edinburgh und Gorki / Letzter Auftritt als Pianist / Herzinfarkt und Rekonvaleszenz / 60. Geburtstag
26. Kapitel: 1967–1971  
Gesundheitliche Probleme / *Sieben Romanzen nach Worten von A. Blok* / *Violinkonzert Nr. 2* / Hinwendung zur Zwölftonmusik / *Streichquartett Nr. 12* / Die letzten beiden Symphonien
27. Kapitel: 1971–1975  
Die Breschnew-Ära / Tod der Freunde / Verschlechterung des Gesundheitszustands / Letzte Werke / Tod
28. Kapitel: Persönliche Erinnerungen an den Menschen Schostakowitsch

## Anhang

Anmerkungen  
Bibliographie



Schostakowitschs Ämter, Würden, Preise und  
Auszeichnungen  
Inhaltsangaben  
Werkverzeichnis und -register  
Bildnachweis  
Personenregister

»... die Feder des Genius ist immer größer als er selber ...«

*Heinrich Heine*

»Revolutionen entstehen aus einer allgemeinen Krankheit des Geistes, die plötzlich auf Grund zufälliger Umstände in einen Zustand der Krise gerät, den niemand vorhergesehen hat; was aber ihre angeblichen Inspiratoren und Führer anbelangt, so haben sie nichts inspiriert und nichts geführt, und ihr ganzes Verdienst ist ebenso groß wie das jener Draufgänger, die unbekannte Länder entdecken.«

*Alexis de Tocqueville*

## **Vorwort**

Das Leben und Schaffen eines berühmten zeitgenössischen Komponisten zu erforschen bereitet normalerweise keine größeren Schwierigkeiten, denn seine Musik entsteht nahezu vor unseren Augen. Und falls der Künstler bereits gestorben ist, finden sich immer noch Menschen, die unmittelbaren Kontakt zu ihm hatten. Meistens ist es auch unproblematisch, an Quellenmaterial heranzukommen. Ganz anders verhält es sich aber im Fall von Dmitri Schostakowitsch. Einerseits hat er nahezu sein Leben lang die Rolle des führenden, offiziellen sowjetischen Komponisten gespielt, dessen Musik ungewöhnlich oft aufgeführt, aufgezeichnet und kommentiert worden ist, andererseits war die lautstarke Propagierung seiner Werke über Jahrzehnte hinweg von der aktuellen politischen Situation abhängig. Informationen, die über ihn verbreitet wurden, waren tendenziös, oft sogar falsch. Der Zugang zu Quellenmaterial erwies sich als äußerst schwierig, oft als schlicht unmöglich.

Bei der Beschäftigung mit Schostakowitsch und seiner Musik ist außerdem zu berücksichtigen, daß er wie nur wenige Künstler der Musikgeschichte im politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld seiner Zeit verankert ist. Er war als Komponist so tief mit Rußland verbunden, daß ein Aufblühen seines Talents außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes kaum vorstellbar ist. In dieser Hinsicht unterschied er sich grundsätzlich von Igor Strawinsky und Sergei Prokofjew, die im Westen ebenso gut leben und arbeiten konnten wie in Rußland, wenn sie nur Freunde für ihre Musik fanden. Bei Schostakowitsch dagegen ist jedes bedeutende Werk meist eine Reaktion auf konkrete Ereignisse im Lande. Nicht ohne Grund wurde er deshalb als

der »Chronist seiner Epoche« bezeichnet. Darauf weisen allein schon jene Werke hin, die er zu bestimmten Anlässen komponiert hat, wie die *Symphonie Nr. 2 »An den Oktober«* zum zehnten Jahrestag der Revolution oder das Oratorium über die Aufforstung der Brachländer *Das Lied von den Wäldern*, das Josef Stalins Direktiven zur Neugestaltung der Natur unterstützte. Wesentlicher ist in anderen Werken die emotionale Programmatik. Sie ist zwar eindeutig zu spüren, aber schwierig zu beschreiben. Schostakowitsch war tief in der russischen Tradition verwurzelt, die sich in den Werken vieler Komponisten widerspiegelt. Namen wie Modest Mussorgski, Sergei Rachmaninow und Pjotr Tschaikowski (dessen Musik zuweilen einen exhibitionistischen Charakter hat) stehen für diese Tradition. Die russischen Musikliebhaber waren seit Generationen an eine stark emotionale Musikrezeption gewöhnt. So ist es nicht verwunderlich, daß Schostakowitschs Werk trotz seiner Vielschichtigkeit und unleugbaren Neuartigkeit bei den Hörern rasch auf großes Verständnis stieß.

Dennoch wurde die Programmatik seiner Musik bis heute nicht voll ausgeleuchtet, obwohl sie von Schostakowitsch selbst wie auch von zahlreichen Musikwissenschaftlern kommentiert worden ist. Es lassen sich vielfältige Beispiele für verschiedene Zweideutigkeiten finden. Ein Beispiel ist das berühmte Thema im ersten Satz der *Leningrader Symphonie*. Offiziell als »Symphonie des Zornes und des Kampfes« beziehungsweise als »Symphonie über die Menschen der Sowjetunion« bezeichnet, wurde dieses Werk als musikalisches Symbol des Kampfes gegen den Faschismus betrachtet. Die Symphonie sollte das Bild der heranziehenden nationalsozialistischen Horden darstellen, greift dafür aber auf Motive aus Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* zurück. An die tragische *Symphonie Nr. 5* hat Schostakowitsch einen leeren, bombastisch-optimistischen Schluß angehängt. Er tat dies nicht deshalb, weil er nicht imstande gewesen wäre, ein interessanteres Finale zu

komponieren. Vielmehr lag ihm wohl daran, den Zuhörern mit Nachdruck das Wesen des in den dunklen Jahren des großen Terrors vorgeschriebenen propagandistischen Optimismus in der Kunst zu vergegenwärtigen. Die offiziellen Kritiker jedoch – für Musik nur wenig empfänglich – interpretierten dies als eine »positive Konfliktlösung«, und so wurde die *Symphonie Nr. 5* als Ausdruck einer »optimistischen Tragödie« in der Musik anerkannt. Eine Quelle für weitere Mißverständnisse waren zudem die oft widersprüchlichen, chaotischen und absichtlich irreführenden Aussagen des Komponisten, auf deren Grundlage aber die offizielle Kritik ihre Werkinterpretation aufbaute.

Dennoch gelang es den Musikliebhabern, die von Schostakowitsch in seinen Werken versteckten Gedanken zu entschlüsseln. Zu einer Zeit, als es nur noch wenige sowjetische Schriftsteller gab, die dem verbrecherischen System nicht zu Diensten waren, als Film, Malerei und Architektur völlig in die Abhängigkeit von Stalins Macht gerieten, genoß die Musik von Schostakowitsch, die sich von Natur aus einer konkreten Interpretation entzog, einen gewissen Freiraum. Aus diesem Grunde sah ein Heer von Zuhörern in Schostakowitsch nicht nur das Symbol einer großen Kunst, sondern auch und vor allem den Komponisten, der es verstand, in seiner Musik die Gefühle Zehntausender gequälter Russen auszudrücken. Zu Stalins Zeiten war er einerseits die offizielle »Nummer eins« im Musikbetrieb; andererseits aber hatte das Regime Schwierigkeiten mit seinen Werken, die von vielen Hörern als Protest gegen die Tyrannei, die sich in der Ausbreitung von Übel und Gewalt äußerte, verstanden wurden. Das war insbesondere aus seinen Symphonien herauszuhören. Beginnend mit der *Symphonie Nr. 5* hatten deshalb die folgenden Premieren der jeweils neuen Symphonien nahezu den Charakter eines Nationalfestes.

Die zweimalige Verdammung Schostakowitschs und die Versuche der moralischen Vernichtung des Komponisten (1936 und 1948) machten ihn in den Augen der bedrängten Menschen zu einem Helden. Die naiv-aufdringlichen und programmatisch leeren Aussagen wurden nicht weiter beachtet, zumal seit den dreißiger Jahren kaum ein Wissenschaftler oder Künstler um solche Aussagen herumkam. Seiner persönlichen Haltung im Alltag wurde demgegenüber viel Bedeutung beigemessen: der beispiellosen Bescheidenheit und Güte, der Kollegialität in seinem Verhältnis zu anderen Musikern und der fortwährenden Bereitschaft, Bedrückten und Verfolgten zu helfen. Es ist bekannt, daß Schostakowitsch trotz seiner begrenzten Möglichkeiten, und obwohl er selbst der Parteikritik ausgesetzt war, wiederholt den Familien Verhafteter half. Sein exzentrisches Verhalten und seine unberechenbaren Reaktionen, die Anlaß boten zu manchen Anekdoten, die sich wiederum im Laufe der Jahre zu regelrechten Legenden ausweiteten, unterstrichen noch zusätzlich das Ungewöhnliche seiner Persönlichkeit.

»Dmitri Dmitrejewitsch,« schrieb der Musikwissenschaftler Alexandr Dolschanski auf dem Totenbett. »Ihre Musik war die Sonne meines Lebens. Ihr Schicksal war eine Quelle innerer Erschütterungen. Und Ihr Schicksal hat mich innerlich tief erschüttert. Ich danke Ihnen und segne Sie. Ich küsse Ihre Hand. Dolschanski.«<sup>1</sup>

Schostakowitschs beispiellose Position in Rußland hatte großen Einfluß auf das Schicksal seiner Musik in Europa, besonders aber in Amerika. Die Popularität seiner Musik erreichte auf der ganzen Welt rasch so ungewöhnliche Ausmaße, daß sie alle anderen Musikgrößen unseres Jahrhunderts – Igor Strawinsky, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Paul Hindemith und viele andere – in den Schatten stellte. Dies zeigte sich vor allem während des Zweiten Weltkriegs, als die sowjetische Propaganda das

Entstehen einer Symphonie im belagerten Leningrad ausgiebig ausschlichtete: Durch dieses Werk wurde Schostakowitsch für Stalin eine sehr bequeme Vorzeigepersönlichkeit bei kulturellen Kontakten mit den Alliierten. Die *Symphonie Nr. 7* wurde in den Vereinigten Staaten in der Konzertsaison 1942/43 zweiundsechzigmal aufgeführt und von 1 934 Rundfunkstationen übertragen. Für die Erstaufführungsrechte der *Symphonie Nr. 8* zahlte CBS den Russen 10 000 Dollar. Die von Andrei Schdanow nach dem Krieg gegen Schostakowitsch entfachte Hetzkampagne hatte im Westen zu einem weiteren Anwachsen der Popularität seiner Musik beigetragen. Da während des Kalten Krieges jede Form von staatlichen Schikanen gegen sowjetische Künstler das Interesse an ihrem Schaffen im Ausland steigerte, wurde Schostakowitsch im Westen gleichsam zum Symbol für die Opfer des Terrors und zu einem Künstler, dessen Talent durch politische Barrieren geknebelt wird. In der Sowjetunion aber gelang es ihm dank verschiedener Kompromisse und eines unbezweifelbaren Opportunismus, die Position des »ersten Komponisten« zu halten.

Ziel dieses Buches ist es also, Schostakowitsch so weit wie möglich unabhängig von den genannten Widersprüchen und Unklarheiten in dem weiten Kontext dieser vielschichtigen Persönlichkeit darzustellen. Seine Handlungsweise zu beurteilen kann dagegen nicht Aufgabe dieser Arbeit sein.

Die Entstehungsgeschichte dieses Buches ist sehr lang, denn es bedurfte vieler Jahre, bis es in der gegenwärtigen Gestalt erscheinen konnte. Die ursprüngliche Version, die in Polen (Krakau 1973 und 1986) und in der DDR (Leipzig 1980) erschienen ist, wurde unbarmherzig von der Zensur beschnitten. Außerdem konnte sie nur fragmentarisch sein, denn trotz der schon zu Lebzeiten Schostakowitschs existierenden umfangreichen, wenngleich nur einseitigen und oberflächlichen Literatur zur Person und zum Werk des Künstlers fehlten viele Informationen, und der Zugang zu

wichtigen Quellen blieb verwehrt. Noch in den siebziger Jahren war das Bild von Schostakowitsch sowohl in seinem Heimatland als auch im Westen völlig verfälscht. In der Sowjetunion wurde er als Kommunist, Kämpfer für den Frieden und führender Vertreter des sozialistischen Realismus dargestellt. Im Westen dagegen galt er vor allem als Opfer des politischen Systems, das sein großes Talent teilweise oder sogar ganz mißbrauchte. Spätere Autoren schrieben manch unerträgliche Gemeinplätze voneinander ab, von denen ein Teil an Schostakowitsch und an einigen seiner Werke für lange Zeit haften blieb.

Die Situation änderte sich erst nach dem Tod des Komponisten, als in der Sowjetunion die Monographie von Sofja Chentowa erschien und in den Vereinigten Staaten das Werk von Solomon Volkov.

Sofja Chentowa stützt ihre mehrbändige Monographie auf zahlreiche Erinnerungen von Zeitgenossen des Komponisten sowie auf Archivmaterial, zu dem sie sich mühsam Zugang beschaffen konnte (das war in der Sowjetunion niemals einfach, denn dort hatten sogar Dokumente aus dem Bereich der Kultur beinahe die Bedeutung von Staatsgeheimnissen). Einige Einzelheiten, die sie aufführt, sind deshalb sehr wertvoll und bringen neues Licht in die Biographie von Schostakowitsch. Leider behandelt sie jedoch Informationen von nebensächlicher Bedeutung wie Ereignisse von grundsätzlichem Gewicht. Darüber hinaus enthält ihre Arbeit zahlreiche Ungenauigkeiten und ist vor allem politisch völlig verfälscht, denn Schostakowitsch wird ausschließlich als kommunistischer, der Partei treu ergebener Komponist dargestellt.

Die von Volkov zusammengestellten sogenannten Memoiren von Schostakowitsch sind außerordentlich wichtig, denn zum erstenmal wurden darin die Verstrickung des Komponisten in die Maschinerie des totalitären Systems und seine Abhängigkeit von den moralisch degenerierten Musikerkreisen mit Tichon Chrennikow an der Spitze in so



breiter Form dargestellt. Auch wenn wir davon ausgehen, daß es sich bei diesem Buch um ein Apokryph handelt, können wir seinen Wert für die Biographie Schostakowitschs kaum überschätzen. Dennoch ist auch dieses Werk nicht ohne Mängel. So fehlt der gesellschaftspolitische Kontext jener Ereignisse. Manche Episoden aus dem Leben Schostakowitschs sind außerdem tendenziös dargestellt, was wohl aus dem memoirenhaften Erzählstil resultiert.

In meiner Arbeit bemühte ich mich, die erwähnten Mängel von Sofja Chentowa und Solomon Volkov zu vermeiden, und versuchte, Schostakowitschs Lebens- und Schaffensgeschichte im Kontext der historischen, politischen, gesellschaftlichen, aber auch musikalischen Ereignisse aufzuzeigen. Dies mag die zahlreichen Abschweifungen erklären und die eingehende Beschäftigung mit anderen Fragen, zum Beispiel nach der russischen künstlerischen Avantgarde der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, die den jungen Schostakowitsch zweifellos inspiriert hat.

Von der ausgewerteten und in der Bibliographie aufgeführten Literatur möchte ich zwei Werke hervorheben, die überaus wichtig sind für das Verständnis der sowjetischen Kultur und die Entwicklung Schostakowitschs. Die umfangreiche und eindringliche Abhandlung zur *Geschichte der Sowjetunion* von Michel Heller und Alexander Nekritsh, die im Original unter dem bezeichnenden Titel *Die Utopie an der Macht* erschienen ist, enthält unter anderem sehr viele wertvolle Informationen zur Kunst und Literatur. In der gewissenhaften und gut dokumentierten Geschichte der sowjetischen Musik von Boris Schwarz, die zunächst in den Vereinigten Staaten und später in erweiterter Form in Deutschland erschienen ist, werden die Genese und Perzeption der Musik von Schostakowitsch ausführlich behandelt. Vor allem aber beleuchtet Schwarz mit aller wissenschaftlichen Objektivität die damaligen politisch-ideologischen Prozesse.

Die Lebensgeschichte Schostakowitschs wird in diesem Buch mehr oder weniger chronologisch dargestellt. Abweichungen von diesem Grundsatz finden sich an den Stellen, an denen eine genauere Behandlung eines bestimmten Fragenkomplexes eine Vorwegnahme späterer Entwicklungen erforderlich machte, so zum Beispiel in dem Abschnitt, der Schostakowitschs Wirken als Pianist gewidmet ist, oder in den Bemerkungen über seine pädagogische Tätigkeit. Durch diese Abweichungen ergeben sich mehrfach Überschneidungen der Jahreszahlen in den Kapitelüberschriften. Auf eine Zusammenfassung habe ich verzichtet, da ich der Meinung bin, daß das Thema nicht erschöpft ist und daß sich sicherlich noch andere Autoren finden werden, die es weiter ausarbeiten wollen. An Stelle einer Zusammenfassung habe ich deshalb in einem Schlußkapitel einige persönliche Erinnerungen an Begegnungen mit diesem großen Künstler festgehalten; ich hoffe, dadurch das Bild dieser faszinierenden Persönlichkeit um einige Farbtönen zu ergänzen.

Das Buch wäre in der gegenwärtigen Form ohne die Mitwirkung meiner Frau Danuta Gwizdalanka nicht denkbar. Ihre wertvollen Anregungen zum allgemeinen Aufbau wie auch zu einzelnen Fragen waren mir eine große Hilfe und zugleich Ansporn bei der Arbeit. An dieser Stelle möchte ich meiner unvergleichlichen Lebensgefährtin den herzlichsten Dank ausdrücken.

## **1. Kapitel 1909-1919**

Zur Familiengeschichte / Kindheit / Erste Kontakte mit der Musik / Oktoberrevolution / Erster Unterricht

Über Dmitri Schostakowitschs Vorfahren ist relativ viel bekannt. Väterlicherseits stammte die Familie aus Polen (in den erhaltenen Dokumenten aus über 200 Jahren finden wir verschiedene Schreibweisen des Namens – Szostakowicz, Szostakiewicz, Szestakowicz und sogar Szustakiewicz) und lebte in Wilna, das sich seit der dritten Teilung Polens 1795 unter russischer Herrschaft befand. Der Urgroßvater des Komponisten, Piotr Szostakowicz, wurde 1808 geboren. Er studierte an der Wilnaer Medizinisch-Chirurgischen Akademie. Als im November 1830 ein Aufstand gegen die russische Fremdherrschaft ausbrach, nahm er daran teil. Nach Niederwerfung dieses Aufstandes wurde er nach Jekaterinburg im Ural deportiert. Seine Frau Maria Józefa Jasińska, mit der er zwei Söhne hatte, Bolesław Artur und Władysław, begleitete ihn in die Verbannung. 1858 zogen die Szostakowiczs nach Kasan und später nach Tomsk um. Zu Hause wurde nicht nur polnisch gesprochen, sondern es wurden auch Kontakte zu vielen Polen aufrechterhalten, unter anderem zu G. Baszkiewicz, einem Flüchtling aus einem der sibirischen Straflager.

Der Großvater des Komponisten, Bolesław Szostakowicz, schloß sich der revolutionären Organisation »Land und Freiheit« an, einer der radikalsten sozialistischen Gruppen, die der Pole Paweł Majewski anführte. Er nahm an dem gegen Rußland gerichteten Januaraufstand von 1863 teil und organisierte im darauffolgenden Jahr zusammen mit Warwara Schaposchnikowa, der Witwe des Arztes Kalistow,

die Flucht des Generals Jarosław Dąbrowski – des späteren Helden der Pariser Kommune – aus Moskauer Haft ins Ausland.

Um eventuellen Verfolgungen zu entgehen, zog er zusammen mit Warwara nach Kasan, wo er jedoch 1866 unter dem Verdacht der Teilnahme an dem am 4. April verübten Attentat auf Zar Alexander II. verhaftet wurde. Zwar waren weder Bolesław noch Warwara unmittelbar an diesem Anschlag beteiligt, aber sie hatten die Verschwörer versteckt, unter denen sich auch der Pole Jakub Popławski befand.<sup>1</sup> Während der Untersuchung kam auch der Fall Dąbrowski ans Licht. Szostakowicz, der zusammen mit 19 anderen Revolutionären vor Gericht stand, wurde zu lebenslanger Verbannung nach Tobolsk im Gouvernement Tomsk verurteilt. Warwara heiratete er bereits in der Verbannung. Einige Jahre später erhielten beide die Erlaubnis, nach Tomsk überzusiedeln. Zu der Zeit lebte dort Bolesławs Bruder Władysław. Als jedoch erneut schärfere Maßnahmen gegenüber Verbannten angewandt wurden, mußten die Szostakowiczs im Jahre 1872 nach Narym umziehen, einem kleinen Städtchen mehrere hundert Kilometer nördlich von Tomsk.

1875 kam in Narym ein Sohn dieses polnischen Patrioten als eines von sieben Kindern zur Welt. Er erhielt den russischen Vornamen Dmitri.<sup>2</sup> Als die Repressionen zwei Jahre später wieder etwas nachließen, erhielt die Familie die Erlaubnis, sich in Irkutsk niederzulassen. Mit der Zeit erlangten die Kinder sogar die Möglichkeit, ihren Aufenthaltsort frei bestimmen zu dürfen. Dies nutzte Dmitri – der spätere Vater des Komponisten – aus, um nach Sankt Petersburg zu ziehen, der damaligen Hauptstadt des zaristischen Rußland, und dort 1897 ein Studium an der naturwissenschaftlichen Fakultät zu beginnen. Bald stand er im Ruf eines begabten Naturwissenschaftlers. Er unterhielt enge Kontakte zu Studenten des berühmten Dmitri

Mendelejew. Nach Beendigung seiner Studien nahm er als Chemiker eine Arbeit im Petersburger Hauptamt für Maße und Gewichte an. Seine fließenden Polnischkenntnisse pflegte er sein Leben lang.

Im Jahre 1902 lernte Dmitri Boleslawowitsch Schostakowitsch eine junge Russin kennen, Sofja Wassiljewna Kokoulin<sup>3</sup>, die ebenfalls aus Sibirien stammte. Ihr Familienname leitete sich von dem Spitznamen »Kakosbules« ab, der auf griechisch soviel wie »schlechter Berater« bedeutet. Der Urahn dieser Familie ist nämlich wahrscheinlich im 15. Jahrhundert zusammen mit einer Gruppe griechischer Mönche, die Wassili III. ins Land gerufen hatte, damit sie das einwandfreie Übersetzen der religiösen Bücher überwachten, nach Rußland gekommen. Als sich die Mönche jedoch allzu stark im Kampf gegen die Korruption und Demoralisierung innerhalb der orthodoxen Kirche engagierten, wurden sie 1525 kurzerhand nach Sibirien verbannt. Die Schreibweise des Namens Kakosbules nahm unter dem Einfluß der Russifizierung die Gestalt Kakoswuli an, um sich schließlich zu Kokoulin weiter zu verändern.

Sofja, die am 10. März 1878 in Bodaibo geboren wurde, war das dritte von sechs Kindern von Wassili Jakowlewitsch Kokoulin und Alexandra Petrowna.<sup>4</sup> Da der Vater (geboren 1850 in Kirensk, gestorben 1911 in Bodaibo) Direktor der Goldgrube an der Lena in Jakutien war, konnte Sofja das exklusive Institut für adelige Fräulein in Irkutsk besuchen, das sie nach sechs Jahren Unterricht 1896 mit höchsten Auszeichnungen verließ. Als Zeichen der Anerkennung für ihre außergewöhnlichen schulischen Fortschritte wurde sie während eines Besuches von Nikolaus II. dem Zaren vorgestellt und durfte die Mazurka aus Michail Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren (Iwan Sussanin)* vortanzen. Gemäß den in jener Zeit in Familien der Intelligenzschicht üblichen Gepflogenheiten erhielt auch Sofja Klavierunterricht. Dabei zeigte sie eine so große Begabung (in Irkutsk trat sie als

Solistin auf und leitete darüber hinaus den Kirchenchor), daß sie 1898 das Musikstudium am Petersburger Konservatorium aufnahm, wobei sie als Pianistin zu großen Hoffnungen Anlaß bot. Als sie ihr Studium begann, lehrte noch Anna Jessipowa, und in den Konzertsälen konnten Sergei Rachmaninow und Alexandr Skrjabin bewundert werden. Sofja durfte sogar einmal Fjodor Schaljapin am Flügel begleiten. Zu der Zeit entschloß sich ihr Vater Wassili, seine Stelle aufzugeben, da er sich mit der ungeheuren Bestechlichkeit unter den Grubenaufsehern und den fehlenden Möglichkeiten zur Verbesserung der unmenschlichen Existenzbedingungen der Grubenarbeiter nicht abfinden konnte. Deren schweres Schicksal hat später Schostakowitschs Tante Nadeschda in erschütternder Weise beschrieben. Wassili Kokoulin kehrte nach dem Tod seiner Frau 1905 nach Bodaibo zurück.

1903 heirateten Dmitri Boleslawowitsch und Sofja Wassiljewna. Auch in dieser Generation offenbarten sich revolutionäre Neigungen. Dies verdient insofern betont zu werden, als im Lebenslauf des künftigen Komponisten völlig gegenteilige Charaktereigenschaften zutage traten; er zeigte weder den Mut noch den Unternehmungsgeist seiner Vorfahren im Kampf mit dem verhaßten Machtsystem. Schostakowitschs Eltern sympathisierten mit den Narodniki, einer radikalen politischen Bewegung, deren vordringliches Ziel die Bildung einer bäuerlichen Demokratie als russischer Weg zum Sozialismus war.

Polen gehörten aber weiterhin zum engsten Freundeskreis. Besonders eng war das Verhältnis zur Familie Łukaszewicz – Emigranten, die schon seit längerer Zeit in Sankt Petersburg lebten.<sup>5</sup> So war denn auch Klaudia Łukaszewicz, eine bekannte Kinderbuchautorin, häufiger Gast im Elternhaus des Komponisten. Sie sollte später eine wichtige Rolle im Leben Schostakowitschs spielen. Dieser wiederum bemühte

sich nach ihrem Tod um ein Stipendium für deren verwaiste Kinder.

1903 kam als erstes Kind der Schostakowitschs die Tochter Marija zur Welt. Ihre Schwester Soja wurde 1908 als jüngstes der drei Kinder geboren, denn am 12. (nach neuer Zeitrechnung am 25.) September 1906 erblickte der einzige Sohn das Licht der Welt. Er erhielt den Namen seines Vaters, Dmitri. Wie er zu diesem Namen kam, berichtet Victor Seroff in seiner Schostakowitsch-Biographie:

»Ein Säugling lag friedlich in seiner Wiege, ohne etwas von der Aufregung und Fröhlichkeit um ihn herum zu ahnen. Seine drei Jahre alte Schwester Marusja turnte unter jedermanns Stühlen herum, um überall dabei zu sein und bloß nichts zu verpassen. Um drei Uhr kamen der Priester und sein Begleiter. Das Taufbecken stand in der Mitte von Vater Dmitris Arbeitszimmer, und die Familie versammelte sich für die Feier. »Welchen Namen wollen Sie Ihrem Sohn geben?« fragte der Priester die Eltern. »Wir möchten ihn Jarosław nennen«, antworteten sie. Der Priester zog erstaunt die Augenbrauen hoch. »Das ist ein ungewöhnlicher Name«, gab er zu bedenken. »Es wird schwer sein, einen Kosenamen zu finden, und seine Freunde in der Schule werden nicht wissen, wie sie ihn rufen sollen. Nein, nein, der Name geht nicht.« Die Familienmitglieder sahen sich lächelnd an, ohne die Einwände des Priesters gegen den ausgewählten Namen zu verstehen.

»Warum nennen Sie ihn nicht Dmitri?« fuhr der Priester fort. »Das ist ein guter russischer Name und auch der Name seines Vaters.«

»Aber«, sagte Sofja, »Jarosław Dmitrijewitsch klingt viel besser als Dmitri Dmitrijewitsch.«

Der Priester aber wies alle Einwände ab. »Dmitri ist ein guter Name«, sagte er, »wir werden ihn Dmitri nennen.«<sup>6</sup>

Das Haus, in dem der künftige Komponist zur Welt kam, befand sich in der kleinen, ruhigen Podolskajastraße 2 in der

Nähe des Petersburger Technologischen Instituts. Die Familie zog jedoch bald in eine Wohnung im obersten, fünften Stockwerk des Hauses in der Nikolajewskajastraße 9 (heute Maratstraße). Hier verbrachte Dmitri seine ersten Lebensjahre.

Im Leben der Familie Schostakowitsch nahm die Musik einen wichtigen Platz ein. Bevor das erste Kind zur Welt gekommen war, hatte sich Sofja Wassiljewna mit Ausdauer und nicht ohne Erfolg dem Klavierspiel gewidmet. Später haben zwar die Familienpflichten die Oberhand gewonnen, aber sie verlor niemals den Kontakt zur Musik. Häufig setzte sie sich an den Flügel, um ihren Mann zu begleiten, der mit Vorliebe Lieder von Alexandr Aljabjew, Alexandr Warlamow oder Zigeunerromenzen sang.

Die Reife der *Symphonie Nr. 1*, die Schostakowitsch im Alter von knapp 19 Jahren schrieb, könnte zu der Annahme verleiten, daß der in einer musikalischen Atmosphäre aufwachsende Dmitri bereits in jungen Jahren eine phänomenale Begabung verraten und – ähnlich wie Mozart, Chopin oder Prokofjew – im fünften oder sechsten Lebensjahr zu komponieren versucht hätte. Aber der kleine Mitja führte das Leben eines ganz gewöhnlichen Kindes: Er beschäftigte sich nicht mit Musik, sondern spielte wie seine Kameraden aus der Handelsschule. »Solange ich keinen Musikunterricht erhielt«, erinnerte er sich nach Jahren, »zeigte ich keine Lust, diese zu erlernen. Aber irgendwie interessierte sie mich doch. Wenn sich bei den Nachbarn ein Quartett versammelte, drückte ich mein Ohr an die Wand und lauschte.«<sup>7</sup>

Als Dmitris ältere Schwester Marija neun Jahre alt wurde, begann die Mutter, ihr Klavierunterricht zu erteilen. Das Mädchen erwies sich als sehr begabt und spielte bald die Sonatinen von Muzio Clementi und Werke von Fritz Spindler. Sie fand daraufhin Aufnahme in Glassers Musikschule, in der gegen geringes Entgelt Klavierstunden erteilt und die



Grundlagen der Musiktheorie gelehrt wurden, um so die Schüler auf ein Studium am Konservatorium vorzubereiten. Marija sollte sich auch in Zukunft nicht von der Musik lösen – sie wurde Pianistin und Dozentin für Pflichtklavier am Konservatorium und an der Leningrader Schule für Choreographie. Soja dagegen, die auch im neunten Lebensjahr zur Musik hingeführt wurde, zeigte dafür weder Interesse noch Talent. Ihre Vorlieben wiesen in eine andere Richtung, so daß sie sich später der Veterinärmedizin widmete.

Auch der kleine Mitja saß am Klavier, sobald er das neunte Lebensjahr erreicht hatte. Die Mutter wünschte zwar nicht, daß er den Beruf eines Musikers ergreife, aber sie wollte, daß alle ihre Kinder wenigstens eine elementare Musikausbildung haben, wie es in ihren Kreisen Sitte war. »Die Mutter unterrichtete Mitja einfach so, wie sie selbst in ihrer Kindheit unterrichtet worden war, wobei sie sich mehr an ihrer Intuition als an der Kenntnis irgendwelcher Methoden orientierte. Aber – und dies ist interessant und einer besonderen Betonung wert – gerade dieser einfache mütterliche Unterricht bildete das Fundament für Schostakowitschs spätere Meisterschaft am Klavier.«<sup>8</sup> Im selben Jahr besuchte Mitja zum erstenmal die Oper und sah das *Märchen vom Zaren Saltan* von Nikolai Rimski-Korsakow, das ihn tief beeindruckte.

Die Klavierstunden nahmen im Sommer ihren Anfang, und bereits gegen Ende des Jahres zeigte sich, daß Mitja über ein absolutes Gehör und ein ausgezeichnetes Gedächtnis verfügte. Auch fielen ihm die Beherrschung der Technik und das Notenlesen sehr leicht. Bereits nach wenigen Monaten unternahm er seine ersten Kompositionsversuche. Unter dem Eindruck der Ereignisse des Ersten Weltkriegs entstand das Klavierpoem *Der Soldat*. Viele Jahre später sagte Schostakowitsch über diesen ersten Kompositionsversuch, daß »dies ein sehr langes Stück war, voller illustrativer

Einzelheiten und verbaler Erläuterungen (zum Beispiel ›an dieser Stelle schoß der Soldat‹ usw.)«. Das Poem endet mit dem Tod des Soldaten, was ebenfalls seinen Ausdruck fand in dem mit kindlicher Hand über die Noten geschriebenen Kommentar.

1915 war ein schweres Kriegsjahr. Obwohl die Kriegereignisse die Familie Schostakowitsch nicht unmittelbar betrafen, gestalteten sich die Existenzbedingungen immer schwieriger. Die Mutter konnte den Kindern nicht mehr so viel Zeit widmen wie früher. Der kleine Mitja, dessen Liebe zur Musik von Tag zu Tag wuchs, war deshalb oft sich selbst überlassen. Stundenlang spielte er dann am Klavier und suchte nach neuen, ihm unbekanntem Zusammenklängen, lauschte und versuchte sie zu notieren.

Es kam das Jahr 1917. Der elfjährige Mitja war noch zu klein, um die Tragweite der revolutionären Ereignisse zu begreifen. Dennoch erlebte er einige Augenblicke, an die er sich sein Leben lang erinnerte. Zusammen mit seinen Kameraden schlich er in Winkel und Ecken, in die Erwachsene nicht hinkamen, und sah viel, obwohl er nicht alles verstand. Von verschiedener Seite hörte er unterschiedliche Meinungen. Während der Februarrevolution hielt er sich zufällig auf dem Newskiprospekt auf, wo gerade Arbeiter demonstrierten. Er hörte das Skandieren revolutionärer Parolen, das durch Gewehrsalven der Polizisten unterbrochen wurde. Vor seinen Augen wurde ein junger Arbeiter erschossen. Dieser erste Kontakt mit einem so brutalen Tod erschütterte ihn sehr. Am 3. April stand er auf dem Platz vor dem Finnischen Bahnhof, wo Arbeiter, Matrosen und Soldaten auf die Rückkehr Wladimir Lenins aus der Emigration warteten, und hörte seine Rede. Die Oktoberrevolution fand sogleich ihren Widerhall in den Kompositionsversuchen des jungen Mitja – er schrieb die *Hymne an die Freiheit*, einen *Trauermarsch für die Opfer der Revolution* und die *Kleine Revolutionssymphonie*.

Seit der Revolution hatten die Schostakowitschs kein Dienstpersonal mehr. Die Mutter bereitete die Mahlzeiten aus dem zu, was ihr nach dem Anstehen in unvorstellbar langen Warteschlangen auf Lebensmittelkarten zu ergattern gelungen war, oder sie brachte das Essen aus einer Garküche. Obwohl es kaum zum Überleben reichte, verstand es Sofja Wassiljewna, mit den schmalen Rationen so geschickt umzugehen, daß sie sogar die Kindergeburtstage mit bescheidenen Einladungen feiern konnte. Der kleine Mitja schien darauf nicht sonderlich zu achten. Wenn er von der Schule heimkam, hatte er die Gewohnheit, die Bücher sofort in die Ecke zu werfen und nach etwas Eßbarem zu suchen. Fand er jedoch die Vorratskammer leer vor – was meist der Fall war –, ging er ohne Klagen in den Hof und spielte mit den Freunden. Nach dem Verkauf der Familiengüter in Aluschtsa verbesserte sich die Situation für einige Zeit. Tante Nadeschda nämlich, der diese Transaktion gelungen war, hatte für den Erlös sofort Edelsteine gekauft – in Zeiten einer galoppierenden Inflation wohl die sicherste Kapitalanlage.

Mitja besuchte die Handelsschule. Er hatte mit keinem der Schulfächer Schwierigkeiten, denn in allem, was er tat, wollte er der Beste sein. Eine solche Gewissenhaftigkeit war zu jener Zeit nur schwer zu realisieren, da die Kinder auf ihrem Schulweg unweigerlich in den Trubel der Straßendiskussionen und sogar auch der Straßentumulte hineingezogen wurden. In der Schule, die Mitja besuchte, waren auch die Kinder von Leo Trotzki und Alexandr Kerenski. Die Schüler diskutierten oft über die aktuellen Ereignisse, und ihre Reaktionen waren manchmal heftiger als die der Erwachsenen. So ist es nicht verwunderlich, daß Schostakowitsch Jahre später meinte: »Die Oktoberrevolution erlebte ich auf der Straße.«<sup>9</sup>

Bald nach der Machtübernahme durch die Bolschewiki brach der Bürgerkrieg aus. Das Land versank im Chaos.

Geld verlor jeden Wert, dagegen stiegen die Preise für Lebensmittel ins Unermeßliche. Fabriken wurden geschlossen, der Verkehr kam zum Erliegen. Das Gerichtswesen und das ganze Rechtssystem wurden aufgehoben. Die russische Intelligenz, die vom Verlauf der Revolution, die so ganz und gar nicht den über Jahrzehnte gehegten Vorstellungen entsprach, erschüttert war, fand noch die Kraft, um sich der nach allen Seiten ausbrechenden Anarchie entgegenzustellen. Der Streik der Beamten, Lehrer, Ärzte und Ingenieure legte alles lahm, denn die meisten der Protestierenden begannen sich in die Provinz zurückzuziehen. Die Familie Schostakowitsch nahm jedoch eine loyale Haltung gegenüber den neuen Machthabern ein und verließ die Stadt nicht.

Trotz dieser schweren Zeiten wurde im Haus Schostakowitsch weiter unverändert musiziert. Die Eltern spielten mit Freunden. Obwohl diese meistens nur Amateure waren, wurden verschiedene Meisterwerke der Kammermusik aufgeführt, die dem kleinen Dmitri eine Welt voller neuer Eindrücke und Freuden eröffneten. Auch der Nachbar – ein Ingenieur und nicht schlechter Cellist – widmete sich weiterhin der Musik. Eben aus dieser Nachbarwohnung hörte Mitja zum erstenmal im Leben Quartette und Trios von Haydn, Mozart, Beethoven, Borodin und Tschaikowski. Er lauschte dabei mit dem Ohr an der Wand, oder er lief in den Gang, um besser zu hören. Schostakowitsch erinnerte sich noch nach 40 Jahren an diese Augenblicke, wobei er überzeugt war, daß sie eine große Rolle bei der Formung seines musikalischen Bewußtseins gespielt haben.

Zu dieser Zeit lernte Mitja den hervorragenden Maler Boris Kustodjew kennen, dessen Tochter Irina seine Schulkameradin war. Kustodjew hörte oft dem Spiel und den Improvisationen Mitjas zu und bewunderte seine Begabung. Zwischen den beiden Künstlern – dem gelähmten alten Maler und dem schüchternen jugendlichen Musiker –

entwickelte sich eine starke geistige Beziehung, die bis zum Tod Kustodjews im Jahre 1927 anhielt. Dank dieser Freundschaft sind zwei Porträts entstanden: Das eine – häufig reproduziert – zeigt den kleinen Schostakowitsch in einem Matrosenanzug und mit Chopin-Noten in der Hand; es ist mit der Widmung »meinem kleinen Freund Mitja Schostakowitsch« versehen. Die andere, weniger bekannte Zeichnung stellt Mitja am Klavier dar.

Dmitris Talent entwickelte sich sehr schnell. Der Junge machte große Fortschritte im Klavierspiel, und die Zahl eigener Werke stieg von Tag zu Tag. Obwohl die Mutter seine kompositorischen Versuche skeptisch betrachtete, sah sie seine zweifellos vorhandene pianistische Begabung und beschloß, den Sohn in die Musikschule von Glasser einzuschreiben wie zuvor schon die ältere Tochter. Dmitri war zu dem Zeitpunkt knapp zehn Jahre alt.

Glassers Schule befand sich auf dem Wladimirowprospekt, unweit des Hauses der Familie Schostakowitsch. Ignacy Glasser, der Leiter der Schule, ein Pole, den einst eine Freundschaft mit Ignacy Jan Paderewski verband, war – ähnlich wie die Schwestern Gnessin – ein bekannter und geschätzter Pädagoge. Bei der Vorstellung des kleinen Mitja sagte die Mutter zu Glasser: »Ich bringe Ihnen, wie es scheint, einen ungewöhnlichen Jungen.« Darauf erwiderte Glasser: »Welche Mutter hält ihren Sohn für einen gewöhnlichen Jungen?«<sup>10</sup>

Im ersten Jahr lernte Dmitri in der Klasse von Glassers Frau und kam erst 1916 zu Glasser selbst. Während der Versetzungsprüfung, die an dieser Schule in Form eines Konzerts abgehalten wurde, spielte Mitja fast die Hälfte aller Werke aus dem *Album für die Jugend* von Tschaikowski. Glasser fügte dem Repertoire seines Schülers noch Sonaten von Haydn und Mozart hinzu und im folgenden Jahr Fugen von Bach. Bald spielte er alle 48 Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*.

Das große pianistische Talent seines Schülers erkannte Glasser sogleich und begann es intensiv zu entwickeln. »Er war ein erfahrener, verantwortungsbewußter Lehrer, und sein Unterricht hat mir viel gegeben.«<sup>11</sup> Das Schwergewicht legte Glasser auf die Technik, ohne dabei den Ausdruck zu vernachlässigen. Sehr skeptisch verhielt er sich jedoch gegenüber Schostakowitschs kompositorischen Versuchen, und er sah in ihm – ähnlich wie die Eltern des Jungen – vor allem den künftigen Pianisten. Sein musikalisches Talent muß sich jedoch so rasch entwickelt haben, daß Glasser seinem Schüler wohl nicht mehr folgen konnte. In der Autobiographie lesen wir nämlich: »Im Februar 1917 begann mich der Unterricht bei Glasser zu langweilen. Daraufhin entschloß sich Mutter, mich und meine ältere Schwester der Professorin am Leningrader [!] Konservatorium Alexandra Alexejewna Rosanowa vorzustellen.«

Alexandra Rosanowa hatte in der Musikausbildung moderne Ansichten und erkannte wohl als erste das kompositorische Talent des Jungen. Es war ihr bewußt, daß dieser Schüler viel mehr Aufmerksamkeit verlangte, und oft schwankte sie bei der Wahl der Lehrmethoden für diesen nicht alltäglichen Jungen. Kurz bevor er den Wechsel zum Konservatorium geschafft hatte, führte sie ihn zu Grigori Bruni, der Improvisation lehrte. »Ich mußte mich ans Klavier setzen, und Bruni forderte mich auf, den *Blauen Walzer* zu improvisieren. Meine Improvisation gefiel ihm, und so bat er mich, nun etwas Östliches zu spielen. Dies ist mir nicht recht gelungen, aber Bruni meinte, daß ich ›das Zeug dazu‹ hätte, und nahm mich als Schüler auf. Die Unterrichtsstunden spielten sich folgendermaßen ab: Bruni ging im Zimmer auf und ab und ließ mich etwas improvisieren, woraufhin er mich unzufrieden vom Stuhl trieb und selbst zu improvisieren begann. Diese Stunden zogen sich über das Frühjahr und den Sommer 1919 hin. Später verzichtete ich drauf.«<sup>12</sup>