

Transkulturelle TransformationenТранскультурные трансформации

МИХАЭЛЬ КАР

*Университет Музыки и драматических искусств
Грац, Австри*

УДК 785.11+78037

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ И КЛЭР ФИШЕР*

Американский мульти-инструменталист и композитор Клэр Фишер (род. 1928) на протяжении долгого времени был ведущим представителем линейного хроматического подхода к гармонии тонального джаза. Все его композиции, импровизации и весьма удачные аранжировки в области поп-музыки для таких исполнителей, как Принц или Чака Хан, характеризуются оригинальным гармоническим решением. Крупные произведения Фишера основываются на различных источниках: джаз, классическая музыка, бразильские жанры. Среди важных влияний на Фишера особое место занимает музыка русского композитора Дмитрия Шостаковича. Фишер не только открыто декларировал высокую оценку сложных гармоний Шостаковича, но и продемонстрировал исключительную привязанность к одной последовательности из Первой симфонии.

В данной статье исследуется взаимодействие между произведениями Фишера и Шостаковича, раскрывается их удивительное сходство, а также проводятся некоторые параллели между их очевидно различными социокультурными контекстами. Особое внимание направлено на сравнение Первой симфонии Шостаковича с композицией Фишера «Ранние годы», сходство которых продемонстрировано как на основе музыкальных образцов, так и при сравнительном анализе мелодики и гармонии.

Черты сходства между двумя композиторами — как музыкальные, так и социо-контекстуальные, — можно отнести не только к транскультурным

трансформациям и аккультурации русских художественных и эстетических ценностей сквозь границы холодной войны, но и к универсальности художественных ценностей, существующих, несмотря на частные выводы и интерпретации.

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПРИВЯЗАННОСТЬ
ФИШЕРА К ГАРМОНИИ ШОСТАКОВИЧА**

В 2001 году, выступая на радио в шоу Мариана Мак-Партланда «Фортепианный Джаз», Фишер представил Шостаковича как своего музыкального кумира: «Я начал писать музыку в двенадцать лет, и моя первая идея была — стать как Дмитрий Шостакович». По словам супруги Фишера, прослушивание Первой симфонии Шостаковича было особенно трогательным событием. Фишер, известный исключительно сентиментальными реакциями на музыку, выразил эмоциональное отношение к Первой симфонии Шостаковича в своём недавнем интервью: «В четвертой части есть соло виолончели ... я помню, что слушал это место ... и оно меня разорвало (на лице у Фишера появляется сентиментальное выражение, кажется, что сейчас он заплачет). Я не знаю, почему, но оно произвело на меня глубокое впечатление ... и я рад, что оно было таким»¹.

Помимо такой эмоциональной, и, вероятно, наивной, аффектации по поводу музыки Шостаковича, Фишер изучал Первую симфонию с теоретической точки зрения. Как отмечалось в интервью с Герхардом Гутером в 2003 году, Фишер купил партитуру и играл её на рояле².

**ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА
И «РАННИЕ ГОДЫ» ФИШЕРА**

Представляется интересным то, что в возрасте девятнадцати лет, — в том же возрасте, в котором Шостакович создал свою Первую симфонию, —

* Перевод на русский язык английской версии статьи Михаэля Кара выполнен д-ром Ильдаром Ханнановым. Статью на английском языке в авторском изложении см. на сайте журнала: <http://www.ufaart.ru/old/naukamuzykieng.htm>.

Фишер написал пьесу в медленном темпе, очень напоминающую медленные части Симфонии. Фишер представил свою пьесу на вступительный экзамен по композиции в Мичиганский государственный университет в 1947 году. Много лет спустя, в 1999-м, он записал эту пьесу как среднюю часть «Сюиты для виолончели и струнного оркестра». Часть имела название «Ранние годы». В 2001 году, когда вышел компакт-диск с записью, издательство «Advance Music» выпустило партитуру³. Несмотря на все эти публикации, пьеса остаётся неизвестной широкому кругу слушателей.

Сравнение технических элементов композиции Фишера с виолончельным соло из Первой симфонии Шостаковича демонстрирует важность музыки Шостаковича для Фишера и свидетельствует о транскультурной трансформации и аккультурации русских художественный и эстетических ценностей.

Сравнение мелодики виолончельного соло и главной темы пьесы Фишера выявляет очевидное сходство (примеры № 1 и № 2). Обе мелодии не диатоничны и проявляют высокую степень хроматизации. Например, заметна хроматическая восходящая линия в виолончельном соло (в т. 3–5 примера № 1). Далее превалирует фигура *ges-f-as* (обозначено в т. 6–8).

Пример № 1 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., соло виолончели



Первая тема пьесы Фишера построена на нисходящей хроматической линии (показана стрелками в примере № 2), тогда как в конце появляется недвусмысленное сходство с мелодией Шостаковича, на тех же *ges-f-as*.

Пример № 2 К. Фишер. «Ранние годы», первая тема



С точки зрения фактуры, одной из наиболее важных общих черт в этих отрывках являются нисходящие вертикальные структуры. Виолончельное соло гармонизовано хроматическими нисходящими минорными трезвучиями на фоне органума на *f* в басу. Аккордовые

обозначения показывают движение минорных трезвучий (пример № 3)⁴.

Пример № 3 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., ц. 36–37 (редукция партитуры)



Постоянное параллельное движение обнаруживается также и в первой теме композиции Фишера, как продемонстрировано в схеме голосоведения (пример № 4). Этот пример демонстрирует хроматическое нисходящее движение в мелодии так же, как и параллельные линии в структуре аккомпанемента. Здесь интервал чистой квинты *f-c* движется хроматически вниз до *d-a*. В такте 2 этого примера созвучие *e-h-d* движется хроматически вниз до *es-b-des* (показаны хроматически «планирующие»⁵ структуры).

Пример № 4 К. Фишер. «Ранние годы», схема голосоведения, т. 3-5



Помимо этих двух примеров, хроматически движущиеся структуры крупного плана можно найти и во многих других обоих сегментах произведений.

Другое достойное упоминания и, возможно, более радикальное средство, используемое в обеих композициях, представляют протяжённые нисходящие линии в средних голосах фактуры. Пример № 5 демонстрирует растянутую нисходящую линию, появляющуюся в средних голосах (ц. 22) в IV части симфонии Шостаковича. Этот фрагмент является иной гармонизацией той же мелодии, что и в виолончельном соло (примеры № 1 и № 3)⁶.

Пример № 5 Дм. Шостакович. Первая симфония, IV ч., схема голосоведения в ц. 22, т. 1-7



Следующий образец (пример № 6) демонстрирует использование Фишером длящихся хроматических соединений в первой теме сочинения «Ранние годы».

Пример № 6 К. Фишер. «Ранние годы»,
схема голосоведения, т. 3–10

The image shows a musical score for 'Early Years' by Kurt Fischer. It consists of two systems of staves. The top system has a 'SOLO VIOLONCELLO' staff with a treble clef and a 'STRINGS' staff with a bass clef. The bottom system also has a 'SOLO VIOLONCELLO' staff with a treble clef and a 'STRINGS' staff with a bass clef. The music is in 4/4 time and features chromatic lines in the vocal line and string accompaniment.

Пожалуй, самым удивительным в обоих произведениях является применение высокой степени хроматизации. Мелодии в них содержат значительный хроматический компонент, и хроматически развивающиеся голоса создают продолжительное напряжение с его разрешением на протяжённых участках формы. Часто разрешение в одном голосе совпадает с возникновением хроматического напряжения в другом⁷. Временами внутренние голоса в обоих произведениях целиком представляют пересекающиеся нисходящие хроматические линии. Эти линии вызывают ассоциации с музыкальными топиками — такими, как *pianto* и *passus duriusculus*, которые становятся отправными моментами в анализе музыкального смысла.

PIANTO И PASSUS DURIUSCULUS

В основе нисходящих хроматических линий лежит интервал малой секунды, который в музыковедческих терминах именуется *pianto*. В музыке XVI века такие мотивы появлялись под словами *pianto* и *lagrime*, представляя плач. Музыковед Рэймон Монел определяет *pianto* как музыкальный топик, который использовался многими композиторами в западноевропейской истории музыки [5, с. 17, 66–76]. *Pianto* также сохраняет своё значение как часть хроматической нисходящей линии. Монел считает его важнейшим элементом хроматизма и заключает, что хроматические линии и мотивы, часто встречающиеся в западноевропейской музыке, обычно представляют чувственность и мечтательные состояния, и на практике почти всегда передают дисфорические состояния [5, с. 76].

ДИСФОРИЧЕСКИЕ СОСТОЯНИЯ

Дисфорические значения, безусловно, играют большую роль в музыке как Шостаковича, так и Фишера. Они представлены не только хроматическими пассажами и связанным с ними топиком *pianto*, но и другими музыкальными и экстрамузыкальными средствами. Важно отметить, что Шостакович и Фишер испытали мощное политическое и экономическое давление, им выпало преодолеть большие трудности для того, чтобы сохранить художественные и экономические возможности для творчества. И тем не менее, оба без ущерба для цельности индивидуального творческого метода смогли приспособиться к тем музыкальным условностям, учитывая которые их вынуждали. Такими репрессивными музыкальными условностями были для Шостаковича в Советском Союзе — упрощённое представление о «музыке для народа», а для Фишера на Западе — модель коммерческой музыки. Оба композитора должны были изобрести стратегии индивидуального выживания путём приспособления к конвенциям своего социокультурного окружения для того, чтобы достичь в случае Шостаковича — идеологического компромисса, а в случае Фишера — финансовой поддержки. Шостакович приспособил свою музыку к политическим условностям, выстроенным советским режимом после публичной критики его музыки и тем самым добился примирения с режимом и уважения своих коллег и слушателей. Фишер использовал почти все свои денежные средства, которые он получил от сотрудничества с индустрией поп-музыки, для того, чтобы финансировать запись своих оркестровых произведений.

Негативные последствия постоянной борьбы за музыкальное и физическое выживание выразились в музыке обоих композиторов в частом использовании *pianto* (как было показано выше на музыкальных примерах), а также на личностном уровне — в том, что дисфория стала постоянным спутником их жизни. Шостаковича часто изображают достаточно хрупким человеком, страдающим от нервного напряжения. Соответственно, те, кто интерпретирует его произведения как несущие закодированную критику, иронию, сарказм и гротеск, скорее всего, рассматривают его как подавленную и дисфоричную личность⁸.

В отличие от Шостаковича, Фишер был свободен от политического давления, но дисфория также сыграла важную роль в его жизни и в музыке. Помимо личной драмы, вызванной многочисленными разводами, отрывом от своих детей и смертью близких

друзей (среди них был Антонио Карлос Жобим), экономические трудности западного образа жизни представляли, пожалуй, самую большую опасность для такой творческой и чувствительной личности, какой был Фишер. Как и Шостакович, он должен был выработать стратегии выживания для того, чтобы иметь возможность выступать вместе с самыми лучшими музыкантами своего времени и представлять свою музыку слушателям. И ему это удалось.

ОБЩИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Помимо проявлений дисфории как топика, объединяющего музыкальный и экстрамузыкальный аспекты, анализ биографий Фишера и Шостаковича раскрывает удивительные параллели. Например, раннее музыкальное развитие обоих композиторов характеризуется интригующим отношением между академическим музыкальным образованием и разнообразными неформальными, контекстуальными влияниями. В обоих случаях это специфическое отношение сыграло формирующую роль в их музыкальном творчестве.

Их музыкальное образование, хотя и различное по содержанию и структуре, содержит схожее консервативное диахроническое восприятие западной музыкальной традиции. Оба получили образование как композиторы и пианисты, и оба в двадцать лет написали крупные произведения, в которых уже сложилась индивидуальная манера письма (как уже упоминалось, это Первая симфония Шостаковича и «Ранние годы» Фишера). На обоих композиторов также повлияла музыка за пределами академических конвенций. Шостакович был вынужден зарабатывать на жизнь игрой в кинотеатрах. Фишер также должен был уравновешивать свои академические представления и интересы теми, которые навязывал мир коммерческой поп-музыки. Помимо академического образования, он также интересовался уличными звуками джаза и народной музыки. В развитии музыкального таланта Фишера сыграла существенную роль игра в джаз-банде, в общении с музыкантами устной традиции, не имевшими профессионального музыкального образования. Надо отметить, что ни джаз, ни иной стиль народной музыки не входил в программы академического музыкального образования в США в начале 1950-х годов.

Результат такой двойной социокультурной среды, в которой жили оба композитора, ясно отразился в разностилевой природе музыкального языка. Оба

писали как популярную музыку для массового слушателя, так и академическую для избранной концертной публики. Польки, вальсы и марши в джазовых сюитах Шостаковича взывают к вкусам массовой аудитории, тогда как сложные симфонические партитуры рассчитаны на критически мыслящих посетителей концертов. Аналогично — аранжировки Фишера для поп-музыкантов легко доходят до массового слушателя, тогда как его композиции для большого джазового оркестра известны очень ограниченной аудитории.

Более того, музыка обоих композиторов содержит места, в которых нарочито эклектично смешиваются различные стилистические элементы. Эта особенность музыки часто приводила к уклончивым, или даже спорным реакциям слушателей. Например, использование Шостаковичем стиля популярной музыки в симфониях (таких, как интермеццо в стиле марша в Пятой симфонии) вызывало различные интерпретации, касающиеся политической природы этого произведения. Использование Фишером сложных композиционных техник классической традиции в контексте коммерческих жанров (таких, как аранжировки песен поп-музыки или латинских танцевальных жанров), привело к спорам среди коллег, слушателей, критиков и продюсеров записывающих компаний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассматривая широкий диапазон контекстуальных аналогий между Шостаковичем и Фишером, можно сделать вывод о том, что музыкальные параллели между этими двумя композиторами простираются гораздо глубже, чем использование аналогичных мелодических идей и гармонических приёмов в Первой симфонии Шостаковича и «Ранних годах» Фишера. Вполне очевидно, что для Фишера Шостакович был образцом для подражания, но ещё более мощная объединяющая тенденция проявилась в жизненных обстоятельствах двух композиторов, которые однако так ни разу и не встретились. Трансформация музыки Шостаковича в новое обличье, освоенное конвенциями западного общества, но не утратившее своего оригинального смысла, — такое могло произойти только с музыкантом, подобным Фишеру, — чьё социально-культурное становление и музыкальные концепции проявляют структурную близость и значительную корреляцию с универсальной оригинальностью Шостаковича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В то время Фишер был очень болен, находился в постели. Комментарии в скобках добавлены автором для передачи эмоционального состояния композитора.

² Фишер дал интервью Герхарду Гутеру 24-го октября 2003-го года. Это интервью является частью Виртуального устного и Звукового архива Калифорнийского государственного университета в Лонг Бич. В архиве хранятся документы, касающиеся музыкальной жизни Южной Калифорнии. Доступ в интернете: Interview 1a, segment 10 (17:32–21:13), Segkey: ajazz134. <http://www.csulb.edu/voaha> (accessed August 22, 2007).

³ Редукции этой пьесы выполнены по партитуре: [3].

⁴ Редукция осуществлена автором по партитуре: [7].

⁵ Термин *planning* широко применяется в английском языке для обозначения линейных аккордовых последовательностей в музыке Дебюсси и Равеля (примеч. переводчика).

⁶ На протяжении всей этой части Шостакович использует одну и ту же мелодию в различных сольных и ансамблевых пермутациях. Он достигает существенного разнообразия в отношении тональности, темпа и, в особенности, гармонизации.

⁷ Этот специфический аспект упоминался Биллом Доббинсом в предисловии к «Alone Together — Just Me. Solo Piano Transcriptions» как характерный элемент гармонии Фишера [2, с. 6].

⁸ См., например, книгу Эсти Шайнберг «Ирония, сатира, пародия и гротеск в музыке Шостаковича: теория музыкальных несоответствий» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Fischer C. After The Rain. — CFP. — 012201 (2001).

2. Fischer C. Alone Together – Just Me. Solo Piano Transcriptions / transcribed by Bill Dobbins. — Rottenburg, 1997.

3. Fischer C. Suite for Cello & String Orchestra. — Rottenburg, 2000.

4. Guter G. Interview 1a, segment 10 (17:32-21:13) [Electronic resource]. — URL: <http://www.csulb.edu/voaha> (currently unavailable, accessed and transcribed 22.08.2007).

5. McPartland M. Marian McPartland's Piano Jazz with Clare Fischer. — Program 010220 (unreleased recording from a radio show, originally broadcast on 20.2.2001).

6. Monelle R. The Sense of Music: Semiotic Essays. — Princeton, 2000.

7. Schostakowitsch D. 1. Symphonie Op. 10: Taschenpartitur / Pocket Score. — Hamburg, n. d.

8. Sheinberg E. Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities. — Aldershot, 2000.

Михаэль Кар

магистр, преподаватель

Университета Музыки и драматических искусств, Грац, Австрия,

докторант (Ph.D. Candidate) Сиднейской Консерватории, Австралия



Transkulturelle Transformationen

MICHAEL KAHR

*University of Music and Dramatic Arts
in Graz/Austria*

UDC
785.11+78037

DIMITRI SCHOSTAKOWITSCH UND CLARE FISCHER*

Der Amerikanische Multi-Instrumentalist und Komponist Clare Fischer (Jahrgang 1928) gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten einer linear ausgerichteten und chromatisch orientierten Harmonik im tonalen Jazz. Fischers eigenständige harmonische Sprache zieht sich durch sein gesamtes umfangreiches Werk, das Kompositionen und Improvisationen in den Bereichen Jazz, Klassik und Latin, sowie Arrangements für erfolgreiche Popmusiker wie Prince und Chaka Kahn beinhaltet.

Unter Fischers Einflüssen kommt Dimitri Schostakowitsch eine tragende Rolle zu. Fischer selbst spricht offen über seine große musikalische und emotionale Affinität zu Schostakowitschs Musik im Allgemeinen und zu einer bestimmten Passage in dessen erster Symphonie im Besonderen.

Dieser Artikel analysiert das Verhältnis zwischen Fischer und Schostakowitsch, wobei überraschende Parallelen in der Musik und dem sozio-kulturellen Umfeld der beiden Musiker aufgedeckt werden. Diese vergleichende Studie wird durch Musikbeispiele aus Fischers Komposition ‚The Early Years‘ und Schostakowitschs erster Symphonie illustriert.

Die so hervorgehobenen Gemeinsamkeiten hinsichtlich Musik und Kontext lassen bestimmte Schlussfolgerungen zu, sowohl hinsichtlich der transkulturellen Transformation und Akkulturation von künstlerischen und ästhetischen Werten der russischen Kultur über die Grenzen des sogenannten Ostblocks hinweg, als auch bezüglich der generellen Universalität von künstlerischen Parametern ungeachtet kultureller und sozialer Unterschiede.

FISCHERS EMOTIONALE AFFINITÄT
ZU SCHOSTAKOWITSCH

Fischer beschrieb seine frühe Begeisterung für Schostakowitsch als Gast in Marian McPartlands Radiosendung *Piano Jazz* im Jahre 2001: ‚I started out to be a composer by the age of twelve ... and it was my

original intention to be a Dimitri Shostakovich‘.¹ Fischers Ehefrau und ehemalige Schulkollegin Donna erinnert sich, dass das Hören einer Schallplatte mit einer Aufnahme von Schostakowitschs erster Symphonie ein prägendes Erlebnis für den Teenager Fischer war. Fischer ist bekannt für besonders emotionale Reaktionen im Bezug auf musikalische Erlebnisse, was sich auch in einem kürzlich geführten Interview mit Bezug auf Schostakowitsch äußerte: ‘... there is a cello solo in the 4th movement of the Shostakovich 1st symphony ... I remember listening to that ... and it’s tearing me up ... (he gets a sentimental expression in his face, seemingly close to tears) ... I don’t know why, but I did respond to it ... and I’m glad it was there.’¹

Abgesehen von der emotionalen Affinität studierte Fischer Schostakowitschs erste Symphonie auch in technischer Hinsicht. In einem Interview mit Gerhard Guter im Jahr 2003 erklärt er, die Partitur gekauft zu haben und die symphonische Musik auf dem Klavier gespielt zu haben.³

SCHOSTAKOWITSCHS SYMPHONIE NO. 1
UND FISCHERS ‚THE EARLY YEARS‘

Schostakowitsch komponierte seine erste Symphonie im Alter von neunzehn Jahren. In ungefähr demselben Alter schrieb der um mehr als zwanzig Jahre jüngere Fischer ein elegisches, symphonisches Werk, dessen musikalischer Inhalt stark an die langsamen Abschnitte in Schostakowitschs erster Symphonie erinnert. Fischer reichte dieses frühe Werk im Jahr 1947 als Aufnahmeprüfung für sein Kompositionsstudium an der Michigan State University ein. Viele Jahre später, im Jahr 1999, wurde die Komposition unter dem Titel ‚The Early Years‘ als Mittelsatz der *Suite for Cello and String Orchestra*⁴ auf CD aufgenommen und zwei Jahre später durch den Musikverlag Advance Music auch als Partitur herausgebracht.⁵

Der technische Vergleich von Fischers Komposition ‚The Early Years‘ mit dem angesprochenen Cello Solo, sowie allen weiteren darauf basierenden Passagen in Schostakowitschs erster Symphonie, zeigt eine Reihe von Parallelen, welche die Rolle von Schostakowitsch als einflussreiche Figur für die Ausbildung von Fischers harmonischer Sprache untermauern. In weiterer Folge lässt dieser Vergleich Rückschlüsse auf die transkulturelle

* Der englische Originaltext des Artikels von Herrn M. Carr wurde ins Russische von Herrn Dr. Ildar Khannanov übertragen. Der Quelltext kann auf der Homepage des Magazins unter folgender Adresse eingesehen werden: <http://www.ufaart.ru/old/naukamuzykieng.htm>.

Transformation und Akkulturation von allgemeinen russischen Werten künstlerischer und ästhetischer Natur zu.

Bereits der melodische Vergleich des ersten Themas in Fischers Komposition mit der Melodie des Cello Solos in Schostakowitschs erster Symphonie zeigt eine große Ähnlichkeit (Beispiele 1 und 2). Beide Themen sind nicht diatonisch und beinhalten einen hohen Anteil an chromatischen Elementen. Schostakowitschs Cello Solo (Beispiel 1) beinhaltet eine chromatische Linie in den Takten 3-5, die hier durch Pfeile markiert ist. Die Takte 6 bis 8 werden durch die Tonfolge Gb-F-Ab bestimmt (durch ein Oval hervorgehoben).

Beispiel 1. Cello Solo in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz



Das erste Thema in Fischers Komposition ‚The Early Years‘ beinhaltet ebenso eine chromatische Linie (markiert durch Pfeile), sowie dieselbe Tonfolge Gb-F-Ab (ovale Markierung). Beide Elemente weisen unmissverständlich auf große Ähnlichkeit mit Schostakowitschs Thema hin.

Beispiel 2. Erstes Thema von Fischers ‚The Early Years‘



Aus der Untersuchung der harmonischen Begleitung dieser beiden Themen geht der Einsatz von chromatisch abwärts bewegten, vertikalen Strukturen als signifikantes gemeinsames Charakteristikum hervor. Schostakowitsch führt einen Molldreiklang in zweiter Umkehrung chromatisch abwärts, während der Pedalton F das tonale Zentrum dieser Passage markiert (Beispiel 3).

Beispiel 3. Partiturauszug von Ziffer 36-37 in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz (die Akkordsymbole illustrieren die bewegten Molldreiklänge)⁶



Das erste Thema von Fischers Komposition zeigt die Parallelbewegung einer vertikalen Struktur in der Stimmführungsgrafik in Beispiel 4. Die oberste Linie repräsentiert die chromatische Abwärtsbewegung der Melodie, während das Intervall einer reinen Quinte im Bass (F-C) ebenso chromatisch abwärts bewegt wird. Takt

2 in diesem Beispiel beinhaltet die parallele Rückung der Struktur E-B-D nach Eb-Bb-Db.

Beispiel 4. Stimmführungsgrafik von Fischers ‚The Early Years‘, Takte 3-5



Neben diesen beiden Beispielen sind chromatisch bewegte Strukturen häufig auch an anderen Stellen innerhalb beider Kompositionen zu finden.

Ein weiteres, möglicherweise noch bedeutungsvolleres, chromatisches Stilmittel in beiden Musikstücken ist der Einsatz von langen, chromatisch fallenden Linien in den Innenstimmen der harmonischen Strukturen. Beispiel 5 zeigt eine über sieben Takte absteigende Linie in den Innenstimmen bei Ziffer 22 in Schostakowitschs Symphonie. Diese Passage repräsentiert eine Variante der Harmonisierungen der, in dieser Symphonie vielfach verwendeten, Melodie des oben beschriebenen Cello Solos (Beispiele 1 und 3)⁷.

Beispiel 5. Stimmführungsgrafik der ersten sieben Takte in Ziffer 22 in Schostakowitschs Symphonie No. 1, 4. Satz



Wie Schostakowitsch führt auch Fischer lange, chromatische Linien über mehrere Takte hinweg (Beispiel 6).

Beispiel 6. Stimmführungsgrafik von Fischers ‚The Early Years‘, Takte 3-10



Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das hohe Maß an Chromatizismen eines der charakteristischsten Elemente der beiden untersuchten Werke ist. Die analysierten Melodien beinhalten durchwegs chromatische Züge

und die chromatisch bewegten Linien in den Mittelstimmen der harmonischen Strukturen haben wesentlichen Anteil am Spannungsverlauf der beiden Kompositionen. Häufig resultiert die Auflösung eines Spannungsklanges zweier oder mehrerer Stimmen im zeitgleichen Spannungsaufbau durch eine weitere Stimme⁸.

Aus vertikaler Perspektive bestehen die beiden Werke aus langen, einander überlappenden chromatischen Stimmen. Diese, oft abwärts bewegten Linien erwecken die Assoziation mit den, aus der Musikwissenschaft bekannten, musikalischen Themen des *Pianto* und des *Passus Duriusculus*. Beide Themen offerieren Möglichkeiten zur analytischen Betrachtung der musikalischen Werke hinsichtlich deren ästhetischer und soziokultureller Bedeutung.

PIANTO UND PASSUS DURIUSCULUS

Die Keimzelle einer chromatisch fallenden Linie ist das Motiv einer absteigenden kleinen Sekunde, die mit dem musikwissenschaftlichen Terminus ‚Pianto‘ belegt ist. Im 16. Jahrhundert wurde das Intervall der fallenden kleinen Sekunde häufig zur Begleitung der italienischen Textelemente ‚Pianto‘ und ‚Lagrima‘ eingesetzt. Der Musikwissenschaftler Raymond Monelle identifiziert das Motiv des ‚Pianto‘ als musikalisches Thema, das, im Zusammenhang mit dessen dysphorischer Bedeutung, von vielen Komponisten der westlichen Musikgeschichte eingesetzt wurde⁹. Da das Thema des ‚Pianto‘ seine Bedeutung von Melancholie und Traurigkeit auch innerhalb einer fallenden chromatischen Linie manifestiert, wird es von Monelle als ein signifikanter Bestandteil der Chromatik im Allgemeinen bezeichnet. Monelle schlussfolgert, dass in der Europäischen Kunstmusik ein enger Zusammenhang zwischen dem Einsatz von chromatischen Elementen und dem, von Komponisten beabsichtigten, Ausdruck von dysphorischen Stimmungen vorhanden ist¹⁰.

DYSPHORIE BEI SCHOSTAKOWITSCH UND FISCHER

Der Ausdruck von Traurigkeit und Melancholie spielt eine bedeutende Rolle in der Musik von beiden Komponisten, Schostakowitsch und Fischer. Melancholie wird jedoch nicht nur durch den Einsatz von Chromatik und des damit assoziierten Thema des ‚Pianto‘ kommuniziert, sondern manifestiert sich auch in einer Reihe von extra-musikalischen Gegebenheiten und signifikant negativen Lebensumständen.

Im Allgemeinen waren beide Komponisten, Schostakowitsch und Fischer, bei ihrem Streben nach künstlerischer und finanzieller Unabhängigkeit großem politischen, beziehungsweise wirtschaftlichen Druck ausgesetzt. Schostakowitsch litt unter dem repressiven Vorgehen des politischen Regimes der Sowjets, während Fischer mit dem kommerziellen System des Kapitalismus zu kämpfen hatte. Dennoch war es beiden möglich, sich den Konventionen der jeweiligen gesellschaftlichen

Umstände anzupassen, ohne ihre künstlerische Integrität zu verlieren.

Beide Komponisten konnten erfolgreiche Strategien entwickeln, um, im Fall Schostakowitsch, einen ideologischen Kompromiss zu erlangen und, im Fall Fischer, die finanzielle Freiheit zu erhalten. Schostakowitsch adaptierte die politisch vorgegebenen, musikalischen Normen, um sich nach seiner öffentlichen Denunziation erfolgreich beim politischen System und seinem kritischen Publikum zu rehabilitieren. Fischer wiederum investierte einen großen Teil seines, durch Arbeiten im kommerziellen Musikbusiness erworbenen Vermögens, um seine anspruchsvollen orchestralen Kompositionen auf Schallplatte einem interessierten Publikumskreis zugänglich zu machen.

Die negativen Auswirkungen dieser Kämpfe um Freiheit gegen die repressiven Kräfte des politischen, beziehungsweise kapitalistischen Systems finden, wie in den Beispielen oben gezeigt, in der Musik ihren Ausdruck durch den häufigen Einsatz des ‚Pianto‘ Motivs. Aber nicht nur die Musik, auch die Lebensverläufe der beiden Komponisten spiegeln dysphorische Elemente wider. Schostakowitsch wurde oft als verletzte, an nervösen Spannungen leidende Persönlichkeit beschrieben. Dementsprechend wurde Schostakowitschs Musik als Vehikel für codierte Kritik, Ironie und Sarkasmus interpretiert und seine Persönlichkeit als unterdrückt und dysphorisch bezeichnet.

Im Gegensatz zu Schostakowitsch führte Fischer ein Leben, das zwar frei von politischen Zwängen, jedoch ebenso von Dysphorie geprägt war. Neben der persönlichen Trauer, verursacht durch Trennung von den Lebenspartnerinnen und Kindern, sowie durch Todesfälle von engen Freunden, wie dem Brasilianischen Komponisten Antonio Carlos Jobim, repräsentierten die Zwänge des kapitalistischen Systems in den USA wohl die größte Bürde für einen kreativen und sensiblen Musiker wie Fischer. Wie Schostakowitsch musste auch Fischer Überlebensstrategien entwickeln, um mit den besten verfügbaren Jazzmusikern zu musizieren und seine komplexen Kompositionen einem Publikum zu Gehör zu bringen. Fischer gelang dies, indem er seine finanziell ertragreiche Arbeit im kommerziellen Bereich der Popindustrie nutzte, um die oft aufwändigen Produktionen seiner eigenen musikalischen Werke zu finanzieren.

ALLGEMEINE PARALLELEN

Neben der Identifizierung von Dysphorie als gemeinsames musikalisches und ausser-musikalisches Element, zeigt die Analyse der allgemeinen Lebensumstände beider Komponisten weitere, überraschende Gemeinsamkeiten. So war der frühe musikalische Werdegang beider Musiker von der Wechselwirkung zwischen formeller akademischer Ausbildung und informellen, kontextabhängigen Einflüssen gekennzeichnet. In beiden Fällen hat diese

Wechselwirkung das musikalische Werk beider Musiker nachhaltig geprägt.

Die formelle Ausbildung beider Musiker orientierte sich an der konservativen, diachronischen Auffassung der westlichen Musikgeschichte. Beide wurden vorrangig als Komponisten und Pianisten ausgebildet und beide schrieben ein signifikantes orchestrales Werk im Alter von etwa neunzehn Jahren, das deren hoch entwickelte und bereits sehr eigenständige musikalische Konzeption repräsentiert (Schostakowitschs erste Symphonie und Fischers ‚The Early Years‘).

Daneben waren beide Komponisten anderen, prägenden musikalischen Einflüssen außerhalb der akademischen Institutionen ausgesetzt. Schostakowitsch musste als Pianist in Stummfilmkinos Geld für sich und seine Familie verdienen. Fischer interessierte sich neben seiner akademischen Ausbildung als Komponist für die sogenannten ‚Street Sounds‘ der Jazzmusik in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren. In Ermangelung akademischer Ausbildungsstätten für Jazz in dieser Zeit fand Fischers Jazzausbildung fern von jeglichen institutionellen Normen, auf der Bühne mit einer Vielzahl an lokalen und reisenden Jazzbands statt.

Resultierend daraus reflektiert auch die Musik der beiden Komponisten die Dualität der jeweiligen soziokulturellen Umgebung. Beide integrierten sowohl Stilistiken der jeweiligen Populärkultur in ihre Musik, als auch Elemente der sogenannten Kunstmusik. Schostakowitschs Jazz Suiten etwa beinhalten Polkas, Walzer und Märsche, die einen größeren Publikumskreis ansprechen als die komplexen symphonischen Werke. In ähnlicher Weise erreichen Fischers Arrangements für die Popindustrie ein Massenpublikum, während seine Musik für großes Jazzorchester nur von einer kleinen Zuhörerschaft erschlossen wird.

Außerdem besteht die Musik beider Komponisten zum Teil aus eklektischen Passagen, in denen verschiedene stilistische Elemente vermischt werden. Diese Komponierweise hat zu unterschiedlichen, manchmal sogar kontroversen Reaktionen des Publikums geführt. So wurde das, im Stil von Marschmusik komponierte Intermezzo in der fünften Symphonie von Schostakowitsch unterschiedlich bezüglich der politischen Natur dieses Werks interpretiert. Fischers Einsatz von komplexen, aus dem Bereich der klassischen Musik stammenden, Kompositionstechniken wurde im Kontext der kommerziellen Popkultur oftmals von Musikkollegen, Kritikern, Produzenten und auch dem Publikum kritisiert.

SCHLUSSFOLGERUNG

Unter Berücksichtigung der großen Bandbreite von Gemeinsamkeiten in Schostakowitschs und Fischers soziokulturellem Kontext gelange ich zur Auffassung, dass die musikalischen Parallelen der beiden Komponisten tiefer reichen, als dies die melodischen und harmonischen Ausführungen in Schostakowitschs erster Symphonie und Fischers ‚The Early Year‘ alleine zu zeigen vermögen. Klarerweise, Schostakowitsch war Fischers frühes musikalisches Idol, jedoch scheint die verbindende Kraft durch die musikalische Oberfläche hindurch, tief in die Leben der beiden Komponisten zu reichen, obwohl sie sich niemals begegnet sind. In diesem Zusammenhang können die zuvor beschriebenen Elemente von Schostakowitschs Musik in einer neuen Gestalt wahrgenommen werden, transformiert in die Form von Fischers harmonischer Sprache und akkulturiert durch die Konventionen der westlichen Gesellschaft. Dabei wurde die ursprüngliche Bedeutung der Musik beibehalten und in einer neuen Umgebung wirksam.

¹ *Marian McPartland's Piano Jazz with guest Clare Fischer*, October 20, 2001.

² Zur Zeit des Interviews war Fischer erkrankt und unter dem Einfluss schwerer Medikamente. Er lag im Krankenbett und führte das Interview unter dem Beisein seines älteren Bruders. Die Kommentare in Klammern und in Kursivschrift wurden vom Autor ergänzt, um Fischers Emotionen auszudrücken.

³ Fischer wurde von Gerhard Guter am 24. Oktober 2003 telefonisch befragt. Das Interview ist Teil des ‚Virtual Oral/Aural History Archive‘ an der California State University, Long Beach. Dieses Archiv dokumentiert musikalische Entwicklungen in Südkalifornien. Die zitierte Information stammt aus: Interview 1a, segment 10 (17:32-21:13), Segkey: ajazz134. <http://www.csulb.edu/voaha> (Zugriff am 22. August, 2007).

⁴ Clare Fischer, *After The Rain* (CFP012201, 2001).

⁵ Clare Fischer, *Suite for Cello and String Orchestra* (Rottenburg: Advance Music, 2001). In diesem Artikel basieren alle Partiturreduktionen von Fischers Komposition ‚The Early Years‘ auf dieser Publikation von Advance Music.

⁶ Diese und alle folgenden Partiturreduktionen von Schostakowitschs erster Symphonie wurden von Autor angefertigt auf der Basis von: Dimitri Schostakowitsch, *1. Symphonie Op. 10: Taschenpartitur/Pocket Score* (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski).

⁷ Schostakowitsch verwendet die Melodie des Cello Solos mehrmals im Verlauf des 4. Satzes seiner ersten Symphonie in verschiedenen Solo und Tutti Passagen. Diese Passagen unterscheiden sich durch ihr tonales Zentrum, Tempo und vor allem durch ihre Harmonik.

⁸ Dieser spezifische Aspekt wird von Bill Dobbins als ein charakteristisches Element von Fischers Harmonik bezeichnet. Vgl. Dobbins's Vorwort zu: Clare Fischer, *Alone Together — Just Me. Solo Piano Transcriptions* (Rottenburg: Advance Music, 1997), 6.

⁹ Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton and Oxford: Oxford University Press, 2000), 17 und 66–76.

¹⁰ *Ibid.*, 76.

Michael Kahr

Mag. (MMus)

University of Music and Dramatic Arts in Graz/Austria