

УДК 780.616.432:785.6]:78.071.1Гершвін](73)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301132

АНТОНОВА О. Г.

Антонова Олена Григорівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

© Антонова О. Г., 2024

ВАРІАЦІЇ «I GOT RHYTHM» ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА: КОНЦЕРТНЕ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПІСЕННОЇ ТЕМИ

Розглянуто Варіації «I Got Rhythm» Джорджа Гершвіна — останній інструментальний твір композитора і підсумок його роботи в жанрі фортепіанного концерту. Висвітлено обставини створення та прем'єрних виконань Варіацій. Виявлено зв'язки образної концепції твору з національною американською ідеєю та віддзеркалення знаків американської сучасності в уявленні Гершвіна безпосередньо в музиці твору. Підкреслено поєднання у Варіаціях «I Got Rhythm» двох сфер гершвінівської діяльності — музики популярної (тема власної пісні як об'єкт варіювання) та музики академічної (традиції характерних варіацій романтиків та раціоналістичні техніки модерністського письма). Зазначено, що навички віртуозного варіювання музичних тем відшліфовувалися Гершвіном у його концертних виступах на біс та музикуванні на вечірках, а досвід письмової фіксації таких імпровізацій був набутий під час роботи над «Пісенником для фортепіано». Детально проаналізовано Варіації на тему «I Got Rhythm». Простежено ступінь та способи перетворення теми, виведення з титульного мотиву мелодичних голосів, пасажів, фігурацій, контрапунктичних ліній, підголосків; розглянуто засоби, що сприяють зовнішній замкненості варіаційного циклу та симетричності його внутрішньої організації. Охарактеризовано втілення у Варіаціях атрибутивних ознак інструментального концерту: діалогічності, розкритої у взаємодії оркестрової та фортепіанної партій; принципу соло, представленого фактурними моделями, запозиченими зі сфери класичного та джазового піанізму; гри, що проявляє себе у формах змагання, містифікації, мозаїки, жарту, майстерності володіння інструментом. Наголошено на домінуванні у Варіаціях Гершвіна саме ігрового начала, що обумовлено творчим методом автора, сформованим під час роботи на Бродвеї, та віддзеркалює риси його особистості.

Ключові слова: американська музика ХХ століття, творчість Джорджа Гершвіна, Варіації на тему «I Got Rhythm», варіаційний цикл, жанр концерту, фортепіано, оркестр.

Вступ. Джордж Гершвін належить до числа найвідоміших американських композиторів, чия музика миттєво впізнається навіть пересічним слухачем. Однак це стосується лише невеликої кількості його творів — двох десятків пісень, кількох інструментальних композицій, окремих фрагментів опери «Поргі та Бесс» — все інше поки залишається terra incognita. Зокрема, ніколи не була надрукована значна частина театральної спадщини композитора, а в наявних виданнях його творів оригінальний авторський текст нерідко спотворений; недотримання «букви і духу» гершві-

нівської музики властиве й деяким виконанням. Наведемо з цього приводу думку американського дослідника Чарльза Хамма (Charles Hamm): «Ми могли б краще “пізнати” музику Гершвіна, якби музикознавці відновили автентичні тексти його композицій, як вони це зробили для Гайдна, Генделя та Палестрини, і якби музиканти вивчали стиль виконання 1920-х років, а не грали і співали його музику, наче вона була з іншої епохи» [Hamm, 1999, p. 12]¹.

Слова Ч. Хамма є актуальними і для оркестрової музики Джорджа Гершвіна, яка складає важливу частину його творчого доробку. Сам композитор наголошував, що порівняно з піснями та музичними комедіями, створення симфонічних опусів приносить йому «більше веселощів та особистого задоволення», адже тут йому «потрібно думати лише про себе» і він «може писати, як хоче», що така свобода для нього «бажана і приємна» [Pollack, 2006, p. 184]. Окрім суто оркестрових «Американця в Парижі» та «Кубинської увертюри», перу Гершвіна належать чотири твори, які можна віднести до жанру інструментального концерту: *Rhapsody in Blue*, *Concerto in F*, *Second Rhapsody*, *Variations on I Got Rhythm*. Усі вони призначені для фортепіано соло та оркестру, що цілком закономірно, враховуючи репутацію Гершвіна як одного з найкращих піаністів свого часу. Але важливим видається і той факт, що послідовність виникнення перелічених опусів утворює міцний ланцюг, у якому вихідною ланкою стала «Рапсодія в стилі блюз»: написана для джазового оркестру Пола Вайтмана (Paul Whiteman) та виконана 12 лютого 1924 року в нью-йоркському Aeolian Hall, вона викликала фурор. Створений через рік фортепіанний концерт — тепер вже для симфонічного оркестру Волтера Дамроша (Walter Damrosch) — мав довести не випадковість успіху «Рапсодії» та спроможність її автора перевершити досягнуте. Друга рапсодія, що народилася із звукового супроводу до кінофільму «Delishious» Девіда Батлера (David Butler) (1931), своїм жанровим позначенням прямо апелює до першого досвіду композитора в сфері концертної музики. Нарешті, Варіації на тему пісні «I Got Rhythm» було створено на честь десятої річниці «Rhapsody in Blue» з метою розширити концертну програму під час ювілейного гастрольного туру.

Ступінь популярності фортепіанно-оркестрових творів Дж. Гершвіна, їх виконавської затребуваності та наукового висвітлення — несумірна, і найменше «пощастило» у цьому плані Варіаціям на тему «I Got Rhythm». Це видається несправедливим, адже Варіації не тільки формально завершують творчий шлях композитора в галузі інструментальної музики, але й підсумовують його пошуки та досягнення у сфері формотворення, прийомів розвитку, фортепіанної фактури, оркестровки тощо. Актуалізує звернення до Варіацій і наочне поєднання в них двох напрямів гершвінівської діяльності — музики популярної та музики академічної.

Аналіз публікацій. Концертні твори Джорджа Гершвіна потрапляють в поле зору практично усіх дослідників американської музики, хоча і різною мірою. Докладно подається інформація про концертну (і не тільки) музику Гершвіна у монографічних дослідженнях Девіда Юена (David Ewen) [Ewen, 1956], який був

¹ У наш час Школа музики, театру та танцю Мічиганського університету уклала довгострокове партнерство з родиною Гершвінів (The Gershwin Initiative), метою якого є, зокрема, наукове видання художньої спадщини Джорджа та Айри Гершвінів. На сайті наведено попередній перелік творів, який планується опублікувати у більш ніж 50 томах; деякі з них вже побачили світ, як-от оригінальна версія *Rhapsody in Blue* в оркестровці Ферде Грофе під редакцією музикознавця Раяна Рауля Баньягейла, вихід якої на початку 2024 року приурочено до 100-річчя першого виконання твору [The Gershwin Initiative].

безпосереднім свідком резонансних прем'єр, та Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 2006], який не лише підсумовує розвідки попередніх «літописців» життя та творчості Гершвіна, але й доповнює їх раніше не відомими чи не доступними для вивчення матеріалами¹. Однак ні Д. Юен, ні Г. Поллак не занурюються в аналітичні питання, зосереджуючись здебільшого на історії написання та виконання творів.

Інший напрям «гершвініани» започаткувала збірка статей під редакцією В. Шнайдера «Стиль Гершвіна : Новий погляд на музику Джорджа Гершвіна», у якій фокус дослідницької уваги сконцентрований на тому, що «робить стиль Гершвіна його власним, що робить його особливим, і як цей стиль було прийнято та передано» [Schneider, 1999, р. XIII]. Стильових аспектів музики Гершвіна торкаються також Стівен Гілберт (Steven Gilbert) [Gilbert, 1995], Джек Гіббонс (Jack Gibbons) [Gibbons, 2002], Річард Тарускін (Richard Taruskin) [Taruskin, 2011], однак Варіації «I Got Rhythm» стають безпосереднім об'єктом вивчення лише в роботах Г. Поллака та С. Гілберта.

Мета статті — розглянути Варіації «I Got Rhythm» для фортепіано й оркестру Джорджа Гершвіна у єдності образних, стильових і жанрових параметрів та довести відповідність твору вимогам концертного жанру.

Наукова новизна. В українському музикознавстві Варіації «I Got Rhythm», які підсумовують пошуки Гершвіна в сфері інструментальної музики, досліджуються вперше. **Методологічне підґрунтя** статті складають історичний, культурологічний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний методи аналізу.

Результати дослідження. Варіації на тему пісні «I Got Rhythm» вперше прозвучали 13 січня 1934 року у Бостонському Symphony Hall у виконанні автора та оркестру Лео Рейсмана (Leo Reisman)². Протягом великого гастрольного туру, що розпочався наступного дня і охопив 28 міст на північному сході США, Гершвін виконував свій новий твір у кожному концерті, поряд із Rhapsody in Blue та Piano Concerto³.

Варіації «I Got Rhythm» репрезентують стильові тенденції та композиційні принципи, характерні для усієї музики Гершвіна, та водночас демонструють авторське розуміння специфіки концертного жанру. Тож вважаємо доцільним розглянути цей твір у трьох ракурсах — образному, стильовому та жанровому.

Образна концепція Варіацій, безумовно, має спільні риси з іншими концертними опусами Гершвіна, які у первісному задумі пов'язані з програмною ідеєю Америки: «Рапсодію в стилі блюз» композитор спочатку планував назвати «Американською», Фортепіанний концерт — «Нью-Йоркським», Друга рапсодія в ескізах мала робочі заголовки «Нью-Йоркська» та «Мангеттенська».

Своє розуміння справжньої американської музики Гершвін неодноразово пояснював, в тому числі й письмово. Наведемо лише одне висловлювання композито-

¹ Йдеться насамперед про велике сховище рукописів Гершвіна, виявлене 1982 року на складі Warner Brothers у Се-Кокусі, штат Нью-Джерсі.

² Оркестром диригував Чарльз Превін (Charles Previn), оскільки Лео Рейсман незадовго до прем'єри зламав стегно, потрапивши в автокатастрофу.

³ Того ж 1934 року «Variations on I Got Rhythm» були надруковані видавництвом New World Music у версії для двох фортепіано, а вже після смерті композитора, у 1953 році, була опублікована партитура під редакцією Вільяма Шенфілда (William C. Schoenfeld). Нещодавно (2015) німецьке видавництво B-Note на основі авторського рукопису випустило оригінальну версію твору. Разом з тим «The Gershwin Initiative» планує зробити перегляд наявних версій задля науково обґрунтованого видання повної партитури Варіацій.

ра, що міститься у його статті «П'ятдесят років американської музики», надрукованій щотижневим журналом «American Hebrew» 22 листопада 1929 року: «Американська музика означає для мене щось дуже конкретне, щось дуже відчутне. Це щось корінне, автохтонне, щось глибоко вкорінене в нашій землі. Це музика, яка має виражати гарячковий ритм американського життя. <...> У нашій музиці ми повинні мати змогу мигцем побачити наші хмарочоси, відчути той приголомшливий викид енергії, який накопичений у нашому житті, почути той хаос шумів, що наповнює повітря нашого сучасного американського міста» [Pollack, 2006, p. 147].

«Гарячковий ритм американського життя», про який пише Гершвін, був властивий і йому самому. Композитор був затятим спортсменом та чудовим танцюристом, швидко рухався, обожнював автомобілі, завжди страшенно поспішав і загалом мав надлишок нервової енергії. Ця енергія сублимувалася і в його музиці, що усвідомлював сам митець, проводячи паралель між своєю особистою енергійністю та бадьорістю духу своєї музики. Одного разу він навіть заявив: «Я хотів би, щоб мої композиції були настільки життєво необхідними, що я був би зобов'язаний за законом видавати заспокійливі з кожною проданою партитурою» [Pollack, 2006, p. 196].

Американська сучасність для Гершвіна була пов'язана також зі звуками, які можна почути у великому місті — зокрема у його улюбленому Нью-Йорку: шуми будівництва, перестук коліс поїзда, відгомони популярних танців та віртуозної гри гарлемських страйд-піаністів. Крім того, музична складова звукової картини Америки у Гершвіна асоціювалася з величезним «плавильним котлом», у якому «різноманітні іноземні елементи» зливаються «в особистість цілком американську» [Ewen, 1956, p. 118]. У статтях 1930-х років композитор для обговорення власної музики та музики своїх сучасників-співвітчизників нерідко використовував терміни «американська ідіома» або просто «americana», адже за його переконанням, це поняття включало «джаз, регтайм, негритянський спіричуелс і блюз, південні гірські пісні, кантрі-скрипку та ковбойські пісні» [Pollack, 2007, p. 173]. Додамо до цього списку приклади віддзеркалення у концертних творах Гершвіна китайського та латинського компонентів, які також були невід'ємною частиною соносфери головного мегаполісу США.

Більшість перелічених знаків американської сучасності представлено і у Варіаціях Гершвіна: звуки stride piano та китайських флейт, ритми джазу та румби, інтонації популярних пісень та вражаюча енергія руху. Але є у цьому творі ще один позамузичний шар змісту — той, що пов'язаний із текстом пісні «I Got Rhythm», обраною об'єктом варіювання:

У мене є ритм, у мене є музика, у мене є мій чоловік.

Хіба можна просити чогось більшого?

У мене є ромашки на зелених пасовищах, у мене є мій чоловік.

Чого ще бажати?

У мене є зоряне світло, у мене є солодкі сни, у мене є мій чоловік.

Хто може просити чогось більшого?

В словах Айрі Гершвіна, брата та співавтора практично усіх творів композитора, втілено почуття граничного щастя, радості, повноти відчуттів та абсолютного задоволення життям¹. Багато критиків та дослідників відзначали дивовижне вміння Дж. Гершвіна передавати ці емоції. Г. Поллак пише: «Таку життєрадісність, у якій часто змішувалися принади кохання, музики і танцю, Гершвін правдоподібно пов'я-

¹ Варіації присвячено Айрі Гершвіну — можливо, саме тому, що наведений текст є «душею» пісні, яка надихнула його брата на створення нової композиції.

зував з традиційним американським оптимізмом; але в будь-якому випадку такі риси виходили з його власної особистості», він один «володів майже неіснуючою якістю — якістю радості» — і завжди відчував «радісний захват ... від того, що б він не робив» [Pollack, 2006, p. 705].

Стильовий рівень передбачає розгляд музичного тематизму та способів його організації, що забезпечують цілісність композиції. Однак у випадку з Гершвіном необхідно спочатку обговорити фундамент, на якому базуються його «серйозні», зокрема й концертні твори, а отже, торкнутися питань про два боки колії, вздовж якої пролягає творчий шлях композитора — популярну та академічну музику, та про нібито відсутність у нього ґрунтовної музичної освіти.

Стосовно першого Гершвін визнавав, що його інструментальна музика була наслідком музики легкої, адже до появи першого «серйозного» твору — *Rhapsody in Blue* — ним вже були написані півтора десятки мюзиклів. Надалі він відрізняв свою музику для бродвейських вистав від оркестрових творів, зокрема зберігав вигадані мелодії у різних зошитах, називаючи пісенні теми «tunes», а ті, що планував використати у більш масштабних композиціях, — «themes». Однак «легка» та «серйозна» лінії в творчості Гершвіна постійно перетиналися, живлячи одна одну, підтвердженням чого може слугувати Друга рапсодія, що виросла з голлівудської кінострічки. На думку Г. Поллака, «здається неточним називати Гершвіна людиною з іншого боку колії, яка відносно пізно прийшла до класичної традиції. З ранніх років участь Гершвіна в концертній музиці йшла паралельно з його діяльністю у популярній музиці. Він не стільки переходив, скільки з самого початку поставив по одній нозі на кожному сторону доріжок і намагався осідлати їх якомога міцніше» [Pollack, 2006, p. 40].

Щодо другого питання зазначимо, що Гершвін був схильний применшувати значення своєї освіти. Широкого розголосу набули його слова, сказані в одному з інтерв'ю: отримавши замовлення на написання фортепіанного концерту, першою чергою він нібито мав купити кілька книг про музичну структуру, щоб дізнатися, у якій формі пишеться концерт. Однак насправді Гершвін здобув доволі широку та глибоку музичну освіту, хоча і переважно шляхом приватного навчання¹. Крім того, у 1921 році він прослухав курси оркестровки та історії музики в Колумбійському університеті. Разом з тим, за свідченням Девіда Юена, багато знань та навичок Гершвін набув самостійно — через відвідування концертів, вивчення партитур, студіювання підручників: «Він тут і там підбирав численні методи, підходи та стилістичні хитрощі, які незабаром назавжди зафіксувалися у його власній техніці» [Ewen, 1956, p. 24].

Наслідком послідовного та зацікавленого вивчення академічної музики стало засвоєння Дж. Гершвіном правил гармонії, поліфонії, форми, оркестровки, але головне — переконання у спорідненості різних мистецьких сфер. Це підтверджує його ви-

¹ Неповний перелік позицій виглядає наступним чином: уроки гри на фортепіано з Чарльзом Гамбітцером (Charles Hambitzer) — з 1913 по 1918 роки, заняття з гармонії, генерал-басу, аналізу та оркестровки з Едвардом Кіленьї (Edward Kilenyi) — з 1917 по 1921 роки, вивчення форми, композиції та оркестровки з Рубіном Голдмарком (Rubin Goldmark) — впродовж 1923–1924 років, оволодіння контрапункту з Генрі Коуеллом (Henry Cowell) — між 1927 та 1931 роками, удосконалення в гармонії з Воллінфордом Ріггером (Wallingford Riegger) — у 1931 році, опанування методу письма, заснованого на математичних моделях, з автором цієї системи Джозефом Шиллінгером (Joseph Schillinger) — з 1932 по 1936 роки. Також у різні роки Гершвін звертався з проханням про уроки до багатьох відомих композиторів та викладачів: Едгара Вареза, Моріса Равеля, Наді Буланже, Жака Ібера, Ігоря Стравінського.

словлювання, зроблене у 1925 році: «Щоб повністю виразити багатство [американського] життя, композитор має використовувати мелодію, гармонію та контрапункт, як використовував їх кожен великий композитор минулого» [Pollack, 2006, р. 118]¹. Щодо конкретних прізвищ, які стали для талановитого музиканта взірцем для наслідування, слід назвати в першу чергу тих, кого виділяв сам Гершвін — Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі. І все ж таки свій неповторний стиль, власну музичну інтонацію Гершвін знаходить не так у європейській музиці, як у досягненнях співвітчизників, переважно зі сфери музики популярної: Ірвінга Берліна (Irving Berlin) та Джерома Керна (Jerome Kern) — провідних авторів популярної пісні, яку в 1920-х роках часто називали джазовою, Вільяма Хенді (William Christopher Handy), відомого як «батько блюзу», Джеймса Різа Європи (James Reese Europe), який стояв біля витоків регтайм-джазу, Майка Бернарда (Mike Bernard) та Лакі Робертса (Luckey Roberts) — винахідників нових піаністичних ідіом.

Повертаючись до Варіацій, зазначимо, що в основу цілком «серйозної» форми Гершвін поклав одну зі своїх найпопулярніших пісень, написану для музичної комедії «Божевільна дівчина» («Girl Crazy») (1930)². Тема пісенного приспіву майже стандартна для комерційної продукції Tin Pin Alley: чотири восьмитакти за моделлю ААВА, але заключний розділ через недосконалий каданс розширений з восьми до десяти тактів. «Зерном» теми є її початковий мотив, який у підрозділі А повторюється тричі — в прямому та зворотному русі. Його пентатонічна будова, доволі типова для тематизму Гершвіна загалом, асоціюється з мистецтвом чорних американців та індіанців, а свінгові ритми віддзеркалюють нові тенденції у джазовій музиці 1930-х років. Відмінності між пісенним першоджерелом та фортепіанним викладенням теми в концертних Варіаціях (т. 32) спостерігаються лише у фактурному оформленні: мелодія разом з її акордовим потовщенням зосереджена тут в партії правої руки, тоді як партія лівої руки містить рифи, що заповнюють довгі тривалості наприкінці кожного мотиву.

Навички віртуозного варіювання музичних тем відшліфовувалися Гершвіном у його імпровізаціях під час концертних виступів, коли він на «біс» виконував фортепіанні версії власних пісень³, та на вечірках, де він не відходив від фортепіано, стверджуючи: «коли я не граю, я погано проводжу час» [Pollack, 2006, р. 205]. Це відчували усі, хто був свідком таких спонтанних виступів — зокрема Рубен Мамулян, режисер, який вперше поставив «Поргі і Бесс», згадував: «Я чув, як багато піаністів та композиторів грали для неформальних зустрічей, але я не знаю нікого, хто робив би це з таким непідробним захопленням і енергією. Джордж за фортепіано був Джорджем щасливим» [Gibbons, 2002].

¹ Заради справедливості наведемо й інший вислів Гершвіна, що датується кінцем того ж року: «Я не вважаю, що тому, хто прагне писати справді американську музику, потрібно занадто уважно вивчати фуги та інші форми, які були оригінальними у старих німецьких майстрів, і орієнтуватися на них. Нам потрібні американські форми для американської музики» [Pollack, 2006, р. 727].

² Згідно з сюжетом мюзиклу, пісню «I Got Rhythm» виконує Кейт Фотергілл — салунна співачка, яка приїхала із Сан-Франциско до маленького містечка в Аризоні у пошуках заробітку. Для Етель Мерман (Ethel Merman), яка дебютувала на Бродвеї у цій ролі, прем'єра «Божевільної дівчини» стала зірковим часом, поклавши початок її 50-річній кар'єрі, а слова з пісні «I Got Rhythm» дали назву мемуарам співачки — «Who Could Ask for Anything More» (1955).

³ Відеозапис одного з таких виступів доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw>

Досвід письмової фіксації своїх імпровізацій Гершвін мав у 1931–1932 роках, коли на замовлення одного із видавництв зробив транскрипції 18 власних пісень, продемонструвавши вміння оновлювати «старий» матеріал. Наступним кроком стали Варіації «I Got Rhythm», які, з одного боку, «дають теперішньому поколінню принаймні уявлення про його (Гершвіна — О. А.) здібності до імпровізації» [Ewen, 1956, p. 248], а з іншого, переконливо доводять опанування композитором традиції характерних варіацій романтиків та раціоналістичних технік модерністичного письма.

Шість варіацій, що йдуть за темою, демонструють різний ступінь її перетворення. Найбільш суттєві відхилення мають місце в центральних варіаціях (№№ 2–4). Зокрема, у другій варіації об'єктом розвитку обрано лише заключну частину теми, а у третій та четвертій відтворюються усі чотири фрази, але із пропуском заключних мотивів або їх заміною на пасажно-фігуративний матеріал. Показовим для більшості варіацій є розширення форми завдяки включенню типових для концертного жанру діалогічних реплік та елементів концертнування у партії соліста.

Загострений контраст між варіаціями, що охоплює образно-стилістичний рівень, апелює до традиції західноєвропейських романтиків. Ремарки на кшталт «Chinese Variation» (№ 3) та «In Jazz style» (№ 4) прямо вказують на відтворювані моделі, але найцікавішою є друга варіація, у якій чітко окреслено персональний прообраз: темпове позначення «Valse triste» та фактурно-ритмічне оформлення теми (мелодична лінія крупними тривалостями в оркестрі та ламентозні мотиви на слабких долях такту у фортепіано) безпомилково асоціюються зі знаменитим «Сумним вальсом» Яна Сібеліуса. Контраст проникає також усередину окремих варіацій, як-от в четвертій варіації, де двічі зіставляються повільний хорал струнних, що спирається на пентатоніку, та більш жвавий епізод духових із розгалуженою фактурою та хроматизмами.

Привертає увагу послідовно витриманий раціоналістичний підхід до формування фонових пластів музичної фактури. Безсумнівно, важливу роль тут відіграли уроки, які за два роки до написання Варіацій Гершвін почав брати у Джозефа Шиллінгера. Цей американський композитор та музикознавець навчав своїх учнів, зокрема, розробленому ним самим методу композиції, заснованому на математичних моделях, що могли застосовуватися до звуковисотних, ритмічних та будь-яких інших параметрів музичного твору. Про успішність засвоєння даного методу свідчать слова Гершвіна, сказані Ерлу Феррісу¹ про розробку усієї опери «Поргі та Бесс» (окрім «Summertime») «за допомогою алгебраїчних формул» [Pollack, 2006, p. 132]. Прикладом дії таких формул у Варіаціях «I Got Rhythm» може слугувати початковий восьмитакт, де титульний мотив теми спочатку у кларнета соло, а потім у фортепіано розширюється і звужується за рахунок коефіцієнтів (1, 2, 3, 5, 3, 2, 1)², на які помножується тонова величина інтервалів, з яких цей мотив утворений: тт. 1–2 — вихідний мотив *до-ре-фа-соль* (1 — 1,5 — 1), тт. 3–4 — помноження кожного інтервалу на коефіцієнт 2 дає похідний мотив *до-мі-сі-бемоль-ре* (1x2 — 1,5x2 — 1x2), тт. 5–6 — помноження кожного інтервалу на коефіцієнт 3 дає похідний мотив *до-фа-дієз-мі-бемоль-ля* (1x3 — 1,5x3 — 1x3) і т. д.

Серед інших прикладів конструктивістського підходу до організації музичної тканини назвемо дзеркальні хроматичні пасажі, потовщені квартами або тритонами (тт. 19, 73, 220), фігурації, побудовані на послідовному звужуванні мелодичних інте-

¹ Ерл Ферріс (Earl E. Ferris) — редактор радіопередачі, яку вів Гершвін в 1930-ті роки.

² На величину числових коефіцієнтів вказує С. Гілберт [Gilbert, 1995, p. 174].

рвалів (тт. 70, 86, 94, 100, 117), одночасне проведення мотивів та фраз у прямому та зворотному русі однаковими чи різними тривалостями (тт. 21, 65, 167), вертикалізацію інтервальної структури мотиву у квартових акордах (тт. 174, 233). Відзначимо також зміщення фігураційного мотиву відносно такту шляхом додавання до кожного наступного патерну по дві «зайвих» шістнадцятки (т. 233).

Втім, головне, що вражає у Варіаціях «I Got Rhythm», — це надзвичайна інтонаційна єдність твору, яка простежується і по горизонталі, і по вертикалі. З одного боку, на темі будуються як власне варіації, так і додаткові розділи форми — вступ, переходи між варіаціями, кода. З іншого, початковий мотив теми стає джерелом не лише мелодичних голосів, але й усіх пасажів, фігурацій, контрапунктичних ліній, підголосків. Наведемо лише два приклади винахідливого вплетення інтонацій теми в музичну тканину, про які ще не йшлося.

Наприкінці Вступу (т. 21) англійським ріжком та скрипками проводиться чотиризвучний початковий мотив, висхідна лінія якого віддзеркалюється у низхідній в партії флейт та дзвіночків. Слухом сприймаються два проведення, розділені відстанню у малу терцію, однак оком можна побачити у мелодичній лінії три ідентичні сегменти, які вбудовуються один в одного:

des-es-ges-as h-cis-e-fis
ges-as h-cis

У третій варіації в оркестрі тричі повторюється титульний мотив теми одночасно у висхідному та низхідному варіанті, причому обидві мелодичні лінії потовщуються квартовими акордами — вертикальною проекцією інтервальної структури мотиву (т. 233). Фоном цим оркестровим лініям слугують політональні фігурації фортепіано, основою яких також є пентатонний мотив «I Got Rhythm»: Соль мажор у правій руці поєднується тут з Фа-дієз мажором у лівій, імітуючи, за словами автора, фальшиву гру китайських флейт [Gershwin, 1934].

Про орієнтацію на класичну модель варіаційного циклу свідчить і увага Гершвіна до композиційних аспектів твору. Загальна конструкція включає, окрім Теми та шести варіацій, низку позаваріаційних побудов. Перш за все, це переходи, що пов'язують і водночас розмежують основні розділи форми: частина переходів структурно відокремлена, інші замикають варіацію, виконуючи функцію «договорювання» або навпаки, відкривають її у якості вступу. Доволі розгорнутий вступ на початку твору (31 такт) та більш лаконічна кода (11 тактів), що обрамлюють варіаційний цикл, корелюють між собою на рівні архітекtonіки тонально-гармонічного процесу: доміантовій педалі, що витримується протягом усього вступу, відповідає тонічний органний пункт коди. Відмітимо також контрапункт початкових мотивів теми у скрипок та її заключного звороту у труби соло, що має місце у вступі та «передбачає» цілісне звучання теми вже на етапі її становлення (тт. 15–18).

Зовнішнє обрамлення циклу доповнюється симетрією у розташуванні варіацій. Тема та перша варіація — обидві в темпі *Moderato* та в тональності Фа мажор — утворюють умовну експозицію. Наступні три варіації поєднують функції розробки та контрастної середини: у кожній з них об'єктом варіювання виступає не цілісна тема, а її певні фрагменти, а вихідний музичний образ зазнає трансформації. Дві заключні варіації, не розділені переходом, виконують функцію репризи: повертають звучання до основної тональності, до енергійного напористого руху; їх об'єднує також акордове викладення теми солістом та темп *Allegro*. Підсилює міцність конструкції варіаційного циклу тональний план: рух від Фа мажору в бік дієзів — тимчасове повер-

нення в основну тональність — ще одне відхилення, тепер в бік бемолів — остаточне закріплення Фа мажору:

Тема — Вар. 1 — Вар. 2 — Вар. 3 — Вар. 4 — Вар. 5 — Вар. 6
F F D H F Des F

Незважаючи на авторське позначення розглянутого твору — «Варіації», його інструментальний склад (фортепіано соло та оркестр) апелює до концертного жанру, і цей факт вимагає відповіді на питання: чи властиві Варіаціям на тему «I Got Rhythm» ознаки фортепіанного концерту і яким чином вони виявляють себе в умовах варіаційного циклу?

Як відомо, атрибутивною рисою концертного жанру є передусім діалог, що реалізується через взаємодію його учасників — соліста і оркестру. Гершвін у своїх Варіаціях підходить до втілення ідеї тембрового діалогу цілком свідомо, виявляючи прагнення до урізноманітнення його форм та логіки драматургічного розгортання.

Спочатку композитор по черзі презентує учасників концертного діалогу: у вступному розділі панує оркестр¹, а експонування теми подається фортепіано соло. Перші чотири варіації демонструють винахідливість у комбінуванні фортепіанного та оркестрового звучання. Так, у Варіації 1 оркестрові проведення теми у супроводі фортепіанних фігурацій (підрозділи А та А1) обрамляють діалогічне викладення її контрастного підрозділу В. У Варіації 2 має місце обмін матеріалом між партнерами: тема, яка на початку розділу звучала в оркестрі, у другій половині варіації передається солісту, а ламентозні мотиви фортепіанного супроводу, навпаки, переміщуються в оркестр. Крім того, у цій варіації міститься єдина каденція соліста, позначена відповідною ремаркою (т. 170): це низка віртуозних пасажів на витриманому звуці теми. У Варіації 3 діалог набуває ігрового характеру: оркестр та фортепіано спочатку обмінюються початковою фразою теми (розділ А), а далі, перехоплюючи ініціативу один у одного, викладають тему «частинками» (розділ В). Варіація 4 демонструє чергування оркестрового та фортепіанного звучання на композиційному рівні: в усіх розділах А тема викладається лише оркестром, а у розділі В — фортепіано соло. Дві останні варіації характеризуються домінуванням соліста, який викладає тему, повністю підпорядковуючи собі оркестрову партію. У п'ятій варіації привертають увагу репліки труби пікколо, що відповідають мотивам теми (тт. 319, 323), нагадуючи про рифи з експозиційного викладення теми. У шостій варіації оркестр заявляє про себе лише в останніх тактах, урочисто проголошуючи заключну фразу теми. Отже, «перемога» соліста постає як результат цілеспрямованого драматургічного розгортання концертного діалогу.

Окремо слід сказати про так звані оркестрові tutti у Варіаціях Гершвіна: згідно традиції, вони розташовані між композиційними розділами, маркуючи їхні кордони. Переходи між варіаціями різняться за обсягом та тематичним змістом, однак завжди виконують кларитивну функцію, прояснюючи внутрішню структуру твору. Інколи аналогічну роль відіграють сольні епізоди пасажно-фігуративного характеру — як, приміром, у першій варіації, де фігурації фортепіано передують викладенню теми, відокремлюють її розділи та завершують варіаційну побудову. Але відокремлюючи, вони водночас і об'єднують, оскільки також супроводжують проведення теми в оркестрі, а у розділі В проникають в оркестрову тканину, відповідаючи тематичним реплікам фортепіано.

¹ Варіації «I Got Rhythm» написані для симфонічного оркестру повного складу з додаванням саксофонів In Es та in B, банджо та китайського гонгу.

Не менш важливою рисою концерту як жанру є принцип соло, спрямований на виявлення художніх можливостей інструмента. І тут, перш ніж говорити про фактурні моделі та форми віртуозності, властиві Варіаціям, слід стисло охарактеризувати піаністичний стиль самого Гершвіна.

Усі, хто колись спостерігав гру Гершвіна «наживо», майже однотайно характеризують її як «блискучу», «сліпучу», «феноменальну», а інколи навіть як «гіпно-тичну» або «магічну». Наведемо лише одне таке висловлювання, що належить піаністу та композитору Дмитру Тьомкіну (Dimitri Tiomkin)¹: «Все його тіло рухалося разом з руками і музикою, погойдуючись, нахилиючись, скручуючись. Не було жодного натяку на ексгібіціонізм чи показуху. Скоріше це нагадувало вам про якусь світлу людину, яка, здається, танцює на ходу. Це була музична магія: Гершвін грає Гершвіна» [Pollack, 2006, p. 64].

Специфіку виконавського стилю Гершвіна визначало поєднання різноманітних джерел — від романтичного піанізму лістівського зразку з властивою йому віртуозністю та оркестральністю звучання — до джазового фортепіано, особливо у версії гарлемських страйд-піаністів². Грою останніх Гершвін захоплювався ще в юності, а один із них — Лакі Робертс — навіть стверджував, що навчав молодого композитора джазовій манері гри. Сам Гершвін не заперечував впливу, якого зазнав з боку гарлемських піаністів, і у передмові до «Пісенника для фортепіано» 1932 року віддав їм данину, вказавши на певні запозичені у них та у інших джазових піаністів прийоми: незалежність басової лінії, перехід від розмитої групи нот до звичайного акорду, рух паралельними збільшеними септакордами та нонакордами, широке використання децим тощо. Безумовно, усі вказані джерела, переосмислені та «привласнені», сформували індивідуально-неповторний виконавський стиль Гершвіна, що знайшов відображення у його фортепіанних творах.

Аналіз сольної партії Варіацій «I Got Rhythm» доводить не тільки поєднання, а й взаємопроникнення елементів класичного та джазового піанізму. Композитор прагне задіяти якомога більше різноманітних прийомів задля виявлення технічного та тембрового потенціалу фортепіано; більшість з них однаково поширені в академічній та в джазовій музиці: багатозвучні акорди й пасажі через усю клавіатуру, октавні репетиції та акордові тремоло, м'які фігураційні хвилі та стрімкі гамоподібні зльоти і падіння. Але всі ці ніби знайомі фактурні моделі постають у Гершвіна в індивідуалізованому вигляді, набуваючи незвичних форм або нових сенсів — як-от в першій варіації, де звуки теми, приховані всередині фортепіанних фігурацій, припадають на різні ділянки фігураційних патернів, значно ускладнюючи їхній ритмічний малюнок (т. 110), або у третій варіації, де інструктивна п'ятипальцева фігура, подана у політональному звучанні, сприймається як тонка пародія на «Черні-Дебюссі» (т. 207). Оригінальності звичним фактурним моделям надають також їх контрастні зіставлення. Пошлемося для прикладу на середній розділ четвертої варіації, де цілком романтичний за викладенням епізод із заколисливими ритмоінтонаціями та в'язкою ткани-

¹ Д. Тьомкін, американський кінокомпозитор, відомий прем'єрним виконанням Фортепіанного концерту Гершвіна в Парижі у 1928 році.

² Дослідники вказують на зв'язок страйд-піанізму (Harlem Stride) з класичними традиціями. Один із найяскравіших представників цього напрямку Джеймс Джонсон (James Johnson) мав академічну освіту і наполягав на тому, що «ню-йоркське піаніно було розроблено за європейським методом, системою та стилем» [Pollack, 2006, p. 75].

ною (т. 291) несподівано отримує джазове продовження з «крокуючим» басом, п'ятиоктавним діапазоном та блюзовими нотами (т. 297).

Нарешті, у Варіаціях Гершвіна знаходить втілення така суттєва ознака концерту як гра, що постає тут у найрізноманітніших формах [Клименко, 1999]. Вище вже було висвітлено такі прояви ігрового начала, як змагання (у діалогічній взаємодії оркестру та соліста), майстерність володіння інструментом (віддзеркалення принципу соло), комбінаторика (винахідлива робота з титульним мотивом), містифікація (алюзії на «Сумний вальс» Я. Сібеліуса та «Китайська варіація»), атмосфера радості та задоволення (словесний образ пісенного першоджерела). Додамо до цього кілька слів щодо аспекту гри, пов'язаного з жартом, музичним гумором. Робота в жанрі музичної комедії повною мірою виявляє властиву композитору схильність до веселощів, пародії та сатири, що резонує з дотепними текстами його співавторів. Але навіть за відсутності слів та сценічної дії Гершвін вміє наповнити музичне висловлювання сміховими відтінками — тим, що американський журналіст Ісаак Гольдберг (Isaac Goldberg), автор біографічної книги про Гершвіна, називає «своєрідним підморгуванням очима» [Pollack, 2006, p. 705] і що часом проявляється у стилістичних «натяках», неочікуваних поворотах, навмисних перебільшеннях. У Варіаціях таких «підморгувань» трапляється чимало: згадаємо «фальшиві флейти», іронічну стилізацію «Сумного вальсу», несподівані переключення між стриманим хоралом та імпровізацією «в джазовому стилі», романтичною колісковою та епізодом в манері «stride piano» тощо. Абрам Чейзінс (Abram Chasins) згадував, що Гершвін був єдиним піаністом, «який міг розсмішити фортепіано, по-справжньому розсмішити» [Pollack, 2006, p. 64].

Висновки. Варіації «I Got Rhythm», останній інструментальний твір Гершвіна, переконливо доводить єдність різних напрямів його творчої діяльності. Взнявши за основу тему власної пісні як репрезентанта досягнень у сфері популярної музики, композитор продемонстрував техніку варіювання, що спирається на досвід представників академічної гілки музичного мистецтва, в тому числі авторів взірцевих варіаційних циклів романтичної доби — Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Е. Гріга.

Попри авторське позначення «варіації», розглянутий твір є зразком концертного жанру, що продовжує лінію попередніх фортепіанно-оркестрових опусів Гершвіна — двох рапсодій та фортепіанного концерту. У ньому втілені такі атрибутивні ознаки інструментального концерту як діалогічність та принцип соло, які «підлаштовуються» під умови варіаційної форми, але найбільш послідовно та всебічно реалізується ідея гри, представлена тут у різних іпостасях та практично на усіх рівнях організації твору. Висування на передній план ігрового начала, на нашу думку, органічно впливає з творчого методу Дж. Гершвіна, сформованого під час роботи на Бродвеї, та віддзеркалює риси його особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
2. Ewen D. A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin. New York : Yenny Holt and Company. 384 p.
3. Gershwin introduces and plays his Variations on I Got Rhythm : Audio recorded during a «Music by Gershwin» live radio broadcast on 30 April 1934. *Jack Gibbons channel*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HV62aaWu590> (accessed: 30.12.2023).

4. Gibbons J. "Happy at the piano". A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. *Piano Magazine*, 2002, November. URL : <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm> (accessed: 13.01.2024).
5. Gilbert S. E. *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 1995. 280 c.
6. Hamm C. Towards of Gershwin a New Reading. *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, 1999. P. 3–18.
7. Pollack H. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 2006. 916 p.
8. Schneider W. Introduction. *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / Edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, 1999. P. XI–XIV.
9. Taruskin R. *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 2011. 987 p.
10. The Gershwin Initiative : Website. URL : <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 30.01.2024)..

REFERENCES

1. Klymenko, V. B. (1999). *Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka [Gaming structures in music: aesthetics, typology, artistic practice]*. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].
2. Ewen, D. (1956). *A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin*. New York : Yenny Holt and Company, 384 p. [in English].
3. Gershwin introduces and plays his Variations on I Got Rhythm. Audio recorded during a "Music by Gershwin" live radio broadcast on 30 April 1934. In: *Jack Gibbons channel*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=HV62aaWu590> (accessed: 30.12.2023) [in English].
4. Gibbons, J. (2002). "Happy at the piano". A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. In: *Piano Magazine*. Available at <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm> (accessed: 13.01.2024) [in English].
5. Gilbert, S. E. (1995). *The Music of Gershwin*. New Haven, CT: Yale University Press, 280 p. [in English].
6. Hamm, C. (1999). Towards of Gershwin a New Reading. In: *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / edited by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, p. 3–18 [in English].
7. Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley : University of California Press, 916 p. [in English].
8. Schneider, W. (1999). Introduction. In: *The Gershwin style: New Looks at the Music of George Gershwin* / ed. by Wayne Schneider. New York : Oxford University Press, p. XI–XIV [in English].
9. Taruskin, R. (2011). *Oxford History of Western Music: in 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century*. Oxford : Oxford University Press, 987 p. [in English].
10. The Gershwin Initiative : Website. Available at: <https://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 30.01.2024) [in English]

OLENA ANTONOVA

Antonova, Olena — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6253-8138>

antonova.elenagr@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301132

**VARIATIONS ON “I GOT RHYTHM” BY GEORGE GERSHWIN:
CONCERT TRANSFORMATION OF THE SONG THEME**

Relevance of the study. George Gershwin's concert legacy includes four works for piano and orchestra: Rhapsody in Blue, Concerto in F, Second Rhapsody, Variations on “I Got Rhythm”. However, the degree of their popularity, performance demand and scholarly coverage are disproportionate, with the Variations on “I Got Rhythm” being the most overlooked in this regard, which seems unfair considering their final role in the composer's instrumental creativity. The appeal to the Variations is also made more relevant by the clear combination in them of two spheres of Gershwin's activity — popular music and academic music.

The main objective of the study is to examine George Gershwin's Variations on “I Got Rhythm” for piano and orchestra in the unity of figurative, stylistic and genre parameters and to prove that the work meets the requirements of the concert genre. **The scientific novelty** is determined by the fact that Variations on “I Got Rhythm”, encapsulating Gershwin's exploration of instrumental music, are studied for the first time in Ukrainian musicology. **The methodology** of the article is based on historical, cultural, genre-stylistic, intonation-dramaturgical methods of analysis.

The results and conclusions. Variations on “I Got Rhythm” for piano and orchestra by George Gershwin, his last instrumental work and the summation of his search in the piano concerto genre, is considered. The circumstances of the creation and premiere performances of the Variations are highlighted. The connections of the figurative concept of the work with the national American idea and the reflection of the signs of American modernity in Gershwin's imagination directly in the music of the work are revealed. The combination of two spheres of Gershwin's activity — popular music (the theme of his own song as an object of variation) and academic music (traditions of characteristic Romantic variations and rationalistic techniques of modernist writing) — in the Variations on “I Got Rhythm” is emphasized. It is noted that Gershwin's skills of virtuoso variation of musical themes were honed in his encore concert performances and playing music at parties, and the experience of writing down such improvisations in writing was acquired while working on the Song-book for Piano. The Variations on “I Got Rhythm” are analysed in detail. The degree and methods of transformation of the theme, derivation of melodic voices, passages, figurations, counterpoint lines from the title motif are traced; the means contributing to the external completeness of the variation cycle and the symmetry of its internal organisation are considered. The embodiment of the attributive features of an instrumental concert in Gershwin's Variations is characterized: dialogicity, revealed in the interaction of orchestral and piano parts; soloing, represented by textural models borrowed from classical and jazz pianism; the game, which manifesting itself in the forms of competition, mystification, mosaic, joke, mastery of playing an instrument. The study emphasizes the dominance of the playful principle in Gershwin's Variation, which is due to Gershwin's creative method, formed in his work on Broadway, and reflects the traits of his personality.

Keywords: American music of the 20th century, creativity by George Gershwin, Variations on “I Got Rhythm”, variation cycle, concerto genre, piano, orchestra.