

УДК 78.071.1Гершвін(73):785.083.5(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327886

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.elenagrig@gmail.com

© Антонова О. Г., 2025

РАПСОДІЯ ЯК ПРОВІДНИЙ ЖАНРОВИЙ МОДУС КОНЦЕРТНОЇ МУЗИКИ ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА

Розглянуто Другу рапсодію для фортепіано з оркестром Джорджа Гершвіна (1931). Охарактеризовано обставини її створення, зв'язок з голлівудською кінострічкою «Delishious» Девіда Батлера та із замовленням диригента Бостонського оркестру Сержа Кусевицького. Простежено паралелі між Другою рапсодією та *Rhapsody in Blue* в образному змісті, композиційно-драматургічній організації, принципах роботи з тематизмом, характері взаємодії інструментальних партій. Обговорено вибір жанрового імені для зазначених творів, його обумовленість як зовнішніми факторами, так і свідомою орієнтацією композитора на традицію Ф. Ліста. Проаналізовано форму гершвінівських рапсодій, їх тематичне наповнення та драматургічні акценти. Підкреслено вагому роль імпровізаційності, що проявляється, з одного боку, у значних відхиленнях від усталених композиційних норм, з іншого — у відносно вільному характері викладення матеріалу. Водночас простежено інтонаційні зв'язки, що доводять надзвичайну цілісність Другої рапсодії не лише на рівні власне музичних тем, а й фонових шарів фактури та пасажно-фігуративних елементів. Порівняно кількісний та якісний склад сольних епізодів в обох рапсодіях, наголошено на детермінованості форм викладення особливостями виконавської манери Гершвіна-піаніста, наведено приклади, що демонструють наявність конструктивної основи у фактурній організації. Розглянуто розбіжності між рапсодіями у співвідношенні сольної та оркестрової партій. Охарактеризовано прояви ігрового начала. Зроблено висновок про подвійну жанрову природу рапсодій Гершвіна, про поєднання в них ознак жанрів рапсодії та інструментального концерту. Наголошено, що оригінальність відзначеного симбіозу полягає в авторському баченні сутності кожного з цих жанрів: пріоритетності імпровізаційного начала в рапсодії та принципу гри — в концерті. Вказано на помітне вдосконалення композиторської майстерності Гершвіна в Другій рапсодії, яка є більш цілісною за формою, більш органічною в плані взаємодії оркестру та соліста, більш складною та індивідуалізованою за музичною мовою у порівнянні з *Rhapsody in Blue*.

Ключові слова: творчість Джорджа Гершвіна, жанр рапсодії, інструментальний концерт, імпровізаційність, ігрове начало, оркестр.

Вступ. У творчому доробку Джорджа Гершвіна численні пісні та мюзикли, що принесли йому прижиттєву славу у сфері розважальної музики, сусідять із доволі обмеженими за кількістю опусами академічних жанрів, які навічно забезпечили композитору почесне місце у пантеоні музичних класиків XX століття. Показово, що сам Гершвін цілком усвідомлював недовговічність своїх «популярних» творів, дотримуючись думки, згідно якої музика має шанс на тривале життя лише за наявності «форми в універсальному сенсі»: «Коли я писав *Rhapsody in Blue*, я взяв “блюз” і представив його в ширшій і серйознішій формі. Це було дванадцять років тому, і *Rhapsody in Blue* все ще живе, тоді як якби я взяв ті самі теми і вклав їх у пісні, вони б зникли багато років тому» [Hamm, 1999, p. 9].

Опановуючи сферу академічної музики, Гершвін кожного разу обирав різні жанри: рапсодію, концерт, прелюдію, симфонічну поему, увертюру, варіації, оперу. Особливо помітне таке жанрове урізноманітнення серед творів, що за своїм виконавським складом — фортепіано соло та оркестр — належать фактично до одного жанрового роду — інструментального концерту. Таких творів у доробку Гершвіна — чотири: *Rhapsody in Blue* (1924), *Concerto in F* (1925), *Second Rhapsody* (1931), *Variations on I Got Rhythm* (1934). Однак, як можна побачити з наведеного переліку, лише один з них позначений автором як власне «концерт», ще один — як «варіації» і два опуси названі ним «рапсодіями». Вибір у якості пріоритетного жанрового імені саме рапсодії актуалізує звернення до зазначених творів з метою з'ясувати бачення композитором природи концертного жанру, а неспівмірність ступеню поширеності та дослідженості рапсодій обумовлює акцент на другій з них.

Аналіз публікацій. Постать Джорджа Гершвіна, попри величезну популярність його музики в Україні, майже не висвітлена у вітчизняному музикознавстві. Можна згадати лише кілька праць, присвячених тим або іншим аспектам його творчості, зокрема в останні роки були опубліковані статті В. Ракочі про оркестровку Фортепіанного концерту [Ракочі, 2019], Я. Воскобойнікова — про джазові транскрипції [Воскобойніков, 2020], К. Агішевої — про фортепіанні прелюдії [Агішева, 2020]. Натомість в американському науковому середовищі інтерес до музики Гершвіна не зменшується, свідченням чого може слугувати створений 2013 року проєкт «The Gershwin Initiative», що об'єднав низку інституцій: Школу музики, театру та танцю Мічиганського університету, Детройтський симфонічний оркестр, Бібліотеку Конгресу, Американське товариство музики та ін. Першочерговими завданнями проєкту є повне критичне видання творчої спадщини Джорджа та Айри Гершвінів, а також створення навчальних курсів та проведення різноманітних заходів, спрямованих на популяризацію їхнього доробку. На сайті «The Gershwin Initiative» також публікуються наукові роботи студентів та випускників Мічиганського університету, які беруть участь в реалізації проєкту [The Gershwin Initiative].

Друга рапсодія Гершвіна нечасто стає спеціальним об'єктом дослідницької уваги, хоча згадки про неї містяться у більшості фундаментальних джерел. Найбільш докладно висвітлено історію написання та виконання цього твору в монографії Говарда Поллака (Howard Pollack) [Pollack, 2006], цікаві аналітичні спостереження стосовно його мелодико-ритмічних та тонально-гармонічних параметрів знаходимо у дослідженні Стівена Гілберта (Steven Gilbert) [Gilbert, 1995]. У статті Кессіді Голдблатт (Cassidy Goldblatt) [Goldblatt, 2017] йдеться про сприйняття Другої рапсодії публікою та критикою під час її прем'єри, а Джек Гіббонс (Jack Gibbons) у нотатках про твір [Gibbons, 2007] зупиняється передусім на записах з використанням оригінальної авторської оркестровки та на нових відтінках звукового світу гершвінівської музики.

Питання жанрової природи рапсодій композитора залишаються переважно відкритими та потребують аналітичної уваги.

Мета статті — на прикладі Другої рапсодії Джорджа Гершвіна виявити специфіку провідного жанрового модусу його концертної музики. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні до музикознавчого обігу аналітики Другої рапсодії Дж. Гершвіна, раніше не представленій в українському музикознавстві.

Методологічне підґрунтя дослідження складають наступні методи: культурологічний (для характеристики обставин виникнення Другої рапсодії), компаративний (для виявлення спільних та розбіжних рис між Другою рапсодією та *Rhapsody in Blue*), структурно-функціональний, жанровий, інтонаційно-драматургічний (для цілісного аналізу творів), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Результати дослідження. Народження Другої рапсодії безпосередньо пов'язане з голлівудською кінострічкою «Delishious» Девіда Батлера (David Butler), угоду на створення звукового супроводу до якої Гершвін підписав зі студією Fox у квітні 1930 року. Перехід від німого кіно до звукового, що здійснювався у цей час, вимагав якомога більше мюзиклів, з властивою їм збалансованістю видимого та чутого. Як пише Девід Юен (David Ewen), «щоб відповісти на цю потребу, Бродвей був прочесаний у пошуках його головних композиторів, і Гершвін був одним із перших, кого покликали» [Ewen, 1956, р. 210–211]. Важливим фактором позитивної відповіді на пропозицію, безумовно, була її фінансова привабливість (70000 доларів для Джорджа і 30000 для його брата Айри), однак не тільки. Чарльз Хамм (Charles Hamm) наводить низку фактів того, що Гершвін чудово розумів значення нових технологій та засобів масової інформації та з ентузіазмом використовував їх для розповсюдження своєї музики: випустив понад сотню комерційних фортепіанних роликів, був першим американським композитором, чия рання кар'єра будувалася переважно на успішних продажах фонографічних записів пісень, вів радіошоу, на якому презентував власні твори, сприяючи їх доступності для мільйонної аудиторії [Hamm, 1999, р. 14]. Так само із прискіпливим інтересом Гершвін ставився до звукових фільмів, назвавши екран в одному з інтерв'ю «найбільшим з усіх засобів, за допомогою яких культура може бути донесена до мас» [Pollack, 2006, р. 483].

Гершвін прибув до Каліфорнії восени 1930 року і почав інтенсивно працювати. Впродовж перших семи тижнів були написані майже усі музичні фрагменти майбутнього фільму — чотири пісні та мрійлива секвенція для голосу з оркестром, умовно названа «Послідовність снів». Наступні сім тижнів композитор присвятив створенню музики, що мала супроводжувати кульмінаційну сцену фільму — блукання головної героїні, шотландської іммігрантки на ім'я Хізер, багатолюдними вулицями Мангеттена. 15-хвилинна композиція, написана Гершвіном для цього епізоду, в процесі редагування штатним музикантом кіностудії Fox Хьюго Фрідхофером (Hugo Friedhofer) була скорочена майже вдвічі, але автор вважав створену музику вдалою і вирішив адаптувати її для концертних цілей¹: «Майже всі повертаються з Каліфорнії із засмагою в західному стилі та з повною кишенею грошей за кіно. Я вирішив повернутися з обома цими речами і серйозною композицією — якщо клімат мені дозволить» [Goldblatt, 2017].

¹ Джек Гіббонс вказує, що спочатку була завершена повна версія саме концертного твору, після чого вона була скорочена для фільму [Gibbons, 2007].

Композицію, названу «Друга рапсодія», було завершено 23 травня 1931 року і запропоновано для виконання Сержу Кусевицькому у відповідь на його прохання написати твір до 50-річчя Бостонського симфонічного оркестру. Г. Поллак називає пропозицію С. Кусевицького «рідкісною честю» та зауважує, що серед американських композиторів диригент звертався з аналогічним проханням лише до Едварда Берлінгейма Хілла з Гарварду та Говарда Хенсона з Істменської школи, а також до Карпентера та Копленда, а серед іноземців – до Хіндемита, Онеггера, Прокоф'єва, Равеля, Респігі, Русселя і Стравінського [Pollack, 2006, p. 490]. Прем'єра Другої рапсодії відбулася 29 та 30 січня 1932 року в Бостоні і 5 лютого у нью-йоркському Карнегі-холі у виконанні автора та Бостонського симфонічного оркестру під орудою С. Кусевицького.

Однак повернемося до фільму. Згідно сюжету, автором музики (що з часом перетвориться на Другу рапсодію) є Саша — молодий піаніст і композитор, такий саме іммігрант, як і Хізер, в яку він закоханий. Гершвін пояснював зв'язок своєї музики з кіноісторією наступним чином: «У картині композитор приїжджає до Сполучених Штатів, і я вирішив написати музику, яка б виражала його емоційну реакцію на Нью-Йорк» [Pollack, 2006, p. 494]. В сцені, що безпосередньо передує епізоду втечі Хізер від імміграційної служби та блукання вулицями Мангеттена, Саша розшифровує дівчині задум свого твору, граючи на фортепіано музичні теми: «Починається так, ніби ми всі спочатку бачимо місто. Великі вежі майже в хмарах. Внизу в довгих борознах — людське насіння намагається вирости до світла... і шум. Заклепувальники тарабанять у вуха з усіх боків. А це нічний мотив — ніч, коли заклепки мовчать» [Pollack, 2006, p. 488]. Тож образний зміст зазначеного кіноепізоду і, відповідно, Другої рапсодії — це міський пейзаж Нью-Йорка, міста, що бурлить, безперервно зростає та зачаровує своєю атмосферою. Звідси — робочі назви музичного епізоду: «Нью-Йоркська рапсодія», «Манхеттенська рапсодія», «Рапсодія в клепках» (*Rhapsody in Rivets*). Пригадаємо, що і *Rhapsody in Blue* Гершвін спочатку мав намір назвати «Американською», а отже, створюючи обидва опуси, композитор прагнув передати своє захоплення духом Америки, «столичним божевіллям» Нью-Йорка, «хаосом шумів, що наповнює повітря нашого сучасного американського міста» [Pollack, 2006, p. 147]. Схожість двох рапсодій Гершвіна не обмежується лише спільними рисами образного змісту й простежується в композиційно-драматургічній організації, принципах роботи з тематизмом, взаємодії інструментальних партій. Джерелом схожості не в останню чергу є приналежність творів до одного жанру.

Вибір жанрового імені «рапсодія» для першого «серйозного» оркестрового опусу Гершвіна, на думку Річарда Тарускіна (Richard Taruskin), належав замовнику: Пол Вайтмен (Paul Whiteman) запросив молодого, але вже відомого на той час бродвейського композитора створити масштабний твір для фортепіано і великого танцювального оркестру саме в формі рапсодії [Taruskin, 2011, p. 627]. Однак інші дослідники не такі категоричні. Г. Поллак, зокрема, цитує *New York Herald* від 4 січня 1924 року, де оголошено, що Гершвін працює над «джазовим концертом», який має бути виконаний 12 лютого в Aeolian Hall'і [Pollack, 2006, p. 296], а Д. Юен, згадуючи пропозицію П. Вайтмена написати «новий твір джазовою ідіомою» [Ewen, 1956, p. 103], наполягає на тому, що жанрове позначення «рапсодія» обрав сам композитор, відмовившись від початкового плану написати «симфонічний блюз» [Ewen, 1956, p. 104]. Як би там не було насправді, створений Гершвіном опус відповідав усім вимогам жанру, який набрав популярності завдяки «Угорським рапсодіям» Ф. Ліста — одного з улюблених композиторів молодого американця. Як пише Р. Тарускін, для публіки, так само, як і для самого автора, жанр рапсодії означав водночас «романтично “вільну” форму, мож-

ливість піаністичного показу та програмно “націоналістичну” заяву, про яку тоді думали багато американських композиторів» [Taruskin, 2011, p. 627].

Жанрове ім'я Другої рапсодії було передбачене сценарієм фільму, однак, обдумуючи назву вже суто концертної версії твору, Гершвін зберіг визначення «рапсодія» — вочевидь саме через вказані вище риси жанру. Водночас він відмовився від уточнювальних складових («Нью-Йоркська», «Манхеттенська», «в заклепках»), щоб уникнути небажаних програмних інтерпретацій¹. Тим не менш, «програмно націоналістична заява», безумовно, відчутна в обох рапсодіях — і не тільки через задумані (хоча й відкинуті потім) заголовки «Американська» або «Нью-Йоркська», але й через «неакадемічні» джерела музичного тематизму — поширені в США форми народної та популярної музики: «Той факт, що матеріали Tin Pan Alley в “Рапсодії” Гершвіна представлені в необробленому стані, як циганські мелодії в “Угорських рапсодіях” Ліста ... надає їм характеру фольклору, а не комерційного мистецтва», — підкреслює Р. Тарускін [Taruskin, 2011, p. 633].

З іменем Ф. Ліста асоціювалася і форма рапсодій Гершвіна — не так з «Угорськими рапсодіями», як з одночастинними композиціями його симфонічних поем, сонат та концертів. Г. Поллак характеризує *Rhapsody in Blue* як «стислу чотиричастинну симфонію або сонату зі зв'язаними між собою першою частиною, скерцо, повільною частиною та фіналом» і виокремлює чіткі авторські знаки такої структури: підготовка нового розділу за допомогою фермати та певної хроматичної послідовності, фіксація темпу, розміру та ключових знаків на його початку, зміна тональностей розділів за малотерцієвим принципом² [Pollack, 2006, p. 300].

Аналогічним чином будується і Друга рапсодія, яка також складається з чотирьох розділів³. Перший розділ відкривається подвійним (спочатку фортепіанним, а потім оркестровим) вступом. Фортепіанне соло включає два тематичні елементи, які надалі відіграватимуть надважливу роль у драматургічному розгортанні твору: початкову фразу теми «заклепок» та дзеркально-симетричні пасажі, причому останні були додані композитором пізніше — в оркестровій партитурі [Gilbert, 1995, p. 152] (див. приклад 1).

Оркестрова частина вступу готує проведення основної теми шляхом встановлення супровідної мелодико-ритмічної формули. С. Гілберт називає два елементи цієї формули вамп (vamp) — короткий увідний уривок, що зазвичай повторюється декілька разів, і флоріш (florish) — хроматичний рух голосів у протилежному напрямку [Gilbert, 1995, p. 154] (приклад 2).

¹ Про причини відмови Гершвіна від робочої назви *Rhapsody in Rivets* пише Девід Юен: «Побоюючись, що слово “заклепки” може викликати у слухача тривожний слуховий образ, окрім нагадування про можливі програмні інтерпретації, не передбачені музикою, Гершвін нарешті вирішив прийняти більш абстрактну назву “Друга рапсодія”» [Ewen, 1956, p. 212].

² *Molto moderato*, *Con moto* (ц. 14), *Andantino moderato* (ц. 28), *Agitato e misterioso* (ц. 33). Малотерцієвий рух тональностей наявний у перших трьох розділах (сі-бемоль мажор — соль мажор — мі мажор) а четвертий, як виключення, починається у фа-дієз мінорі, поступово повертаючись до вихідного сі-бемоль мажору.

³ Доволі поширеним є трактування форми Другої рапсодії як зливої тричастинної — із швидкими зовнішніми частинами (з тональним центром F) і повільнішою середньою частиною (з тональним центром A). Однак сам композитор згадує про чотири частини, ймовірно розглядаючи як окреме скерцо епізод *Allegretto animato* (ц. 13).

Приклад 1.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, фортепіанний вступ (тт. 1–7)

A piacere (♩ = 120)

Piano I (Solo)

f RH

p

Middle Ped.

cresc.

ff

Приклад 2.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, оркестровий вступ (тт. 7–9)

Allegro (♩ = 132)

Piano II (Orch.)

f

strongly accented

p cresc.

f

Експозиційна частина першого розділу містить дві теми — енергійно-дієву тему «заклепок» (ц. 1) та задумливо-ліричну «нічну» тему (ц. 5), які за образним і тональним співвідношенням нагадують головну та побічну теми в сонатній формі. Г. Поллак припускає, що «нічна» тема «вірогідно символізує самотню людину серед галасливого міста» [...с. 492]. Подальший доволі інтенсивний розвиток кожної теми утворює «розробкову» зону умовної сонатної форми (ц. 6).

Другий розділ Рапсодії — *Allegretto animato* (ц. 13) — має переважно скерцозний характер. Показове для скерцо ігрове начало виявляється тут через мотивну комбінаторику, як-от горизонтальне поєднання вступних мотивів; через образну модифікацію вже знайомого матеріалу; через часту інкрустацію сольно-каденційних епізодів, що розріджують тематичну концентрованість початкового розділу Рапсодії.

Третій розділ — *Sostenuto e con moto* (ц. 21) — ліричний центр твору. Його основну тему, відмічену ремаркою *expressively* (виразно), Роберт Рассел Беннетт (Robert Russell Bennett) вважав найкращою мелодією, колись написаною Гершвіном [Pollack, 2006, p. 492], а сам композитор описував її як таку, що містить «широкий, плавний рух ... майже релігійний за своєю суттю», і підкреслював, що хотів «просто написати широку, плавну мелодію, так само, як це зробили Бах, Брамс чи Вагнер» [там само]. «Експресивну» тему при кожному проведенні доповнює інша — піднесено-

гімнічна, позначена автором ремаркою *fervently* (палко). Їх багаторазове повторення та інтенсивний розвиток дає підставу Г. Поллаку трактувати повільний розділ Другої рапсодії як музичне втілення «американської мрії», що протистойть «міському шуму та самотності», а також «хитрим обіцянкам “Послідовності снів” з фільму» [Pollack, 2006, р. 492].

Заключний розділ — *Allegretto* (ц. 34) — виконує функції синтетичного фіналу. Тут повертаються основні теми попередніх розділів, які зіставляються за принципом темпового та тембрового контрасту. Показово, що модифікована тема «заклепок» із скерцозного розділу форми перетворюється на марш, як це часто трапляється у фіналах злитих-циклічних форм Ліста, однак гершвінівський марш не схожий на триумфальні лістівські марші. На думку Г. Поллака, в його звучанні відчутний «невизначений страх чи надія» [Pollack, 2006, р. 492]. У лаконічній коді (ц. 46) у контрапункті поєднуються екстатична тема «американської мрії» та хроматичні сповзаючі акорди, що у фільмі знаменували драматичний підсумок блукань Хізер, яка, втративши надію, вирішила здатися поліції.

Жанр рапсодії передбачає вагому роль імпровізаційності, що проявляється насамперед у значних відхиленнях від усталених композиційних норм та у відносно вільному характері викладення матеріалу. Імпровізаційні риси у формі обох Рапсодій пов'язані із внутрішньою мозаїчністю основних розділів. Епізоди оркестрові та сольні, швидкі та повільні, тематичні та пасажно-фігураційні, відносно розгорнуті та дуже лаконічні — змінюють один одного ніби у калейдоскопі, створюючи ілюзію непередбачуваного «потoku свідомості». Однак це дійсно лише ілюзія, адже в обох рапсодіях тематичний матеріал виявляє надзвичайну єдність. Як влучно зауважує С. Гілберт стосовно *Rhapsody in Blue*, ця рапсодія «не така вже і рапсодична» [Gilbert, 1995, р. 68]. Дослідник ретельно простежує інтонаційні зв'язки всередині твору, демонструючи його мотивну щільність. Друга рапсодія не лише не поступається *Rhapsody in Blue* у цьому відношенні, але й перевершує її. Підтвердимо висловлену думку відповідним аналітичним екскурсом. Головним джерелом інтонаційного розвитку в Другій рапсодії є тема «заклепок», ескізно подана у фортепіанному вступі та у повному вигляді представлена в оркестровій партії на початку експозиційного розділу (приклад 3).

Приклад 3.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Allegro assai*, тема «заклепок» (ц. 1, тт. 1–7)

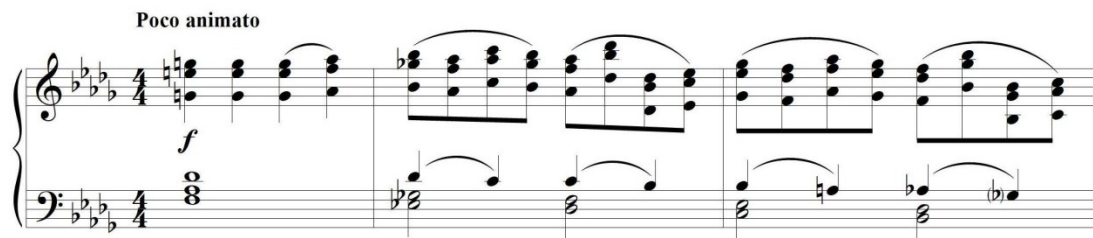
Allegro assai (♩ = 144)
Trpt. (Piano I)

Piano II (Orch.)

Два її елементи — повторювані ноти, що імітують звуки клепальних молотків, та завершальний зворот в діапазоні терції — багаторазово відтворюються в різних за функціями шарах фактури, інкрустуються в мелодичні лінії та пасажні формули, породжують похідні мотиви. Назвемо як приклад наполегливі повторення звуку *мі* у діалозі литавр та фортепіано соло перед початком другого розділу (ц. 12) або остinato четвертної ноти *до*, що супроводжує тему на початку фіналу (ц. 34). «Заклепувальний» мотив приєднується до каденційних пасажів перед повільним розділом рапсодії (т. 1 перед ц. 21), а заключний зворот головної теми в діапазоні терції «чіпляється» за «експресивну» тему перед фіналом (т. 1 перед ц. 34). Серед похідних мотивів згадаємо ліричну версію заключного звороту, яка вперше з'являється при викладенні «палкої» теми (приклад 4), далі інтенсивно розвивається в одному з її наступних проведень (ц. 29) і, нарешті, набуває скерцозного характеру у тембровому діалозі з іншими оркестровими мотивами (ц. 31).

Приклад 4.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Sostenuto e con moto* (ц. 23, тт. 5–7)



Важливим тематичним елементом Другої рапсодії є дзеркально-симетричні пасажі, що йдуть за «заклепувальною» темою у фортепіанному вступі (див. приклад 1). У своєму первісному вигляді вони повторно постають лише один раз — як частина квазі-каденції наприкінці першого розділу, але терцієві ходи, з яких складаються ці пасажі, дають життя новим тематичним утворенням. Зокрема, лірико-скерцозна тема, що експонується на початку *Allegretto animato*, послідовно поєднує мотив «заклепок» і похідний від дзеркально-симетричних пасажів вступу мотив, що складається з двох низхідних терцій (приклад 5).

Приклад 5.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Allegretto animato* (ц. 13, тт. 1–4)



Надалі напрямок терцієвого руху може змінюватися на протилежний, але ритмічна фігура «вісьма — дві шістнадцяті — половинна з крапкою» зберігається в усіх подальших модифікаціях цього мотиву, забезпечуючи його впізнаваний вигляд. Цікаво, що у маршовому перетворенні скерцозної теми в *Allegretto* на першу позицію вже висувається саме терцієвий мотив, який тут передусє «заклепувальному» (ц. 34). Подальше розгортання підводить до епізоду, в якому синтетична маршова тема подається у контрапункті з вихідною темою «заклепок» як рівна їй за значенням (приклад 6).

Приклад 6.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, Allegretto (ц. 39, тт. 1–4)



Ще один елемент тематичного вмісту Другої рапсодії пов'язаний з формулою *camp* з оркестрового вступу (див. приклад 2). Синкоповані акорди, верхній голос яких рухається вгору по хроматизмах, майже завжди супроводжуватимуть основну тему, інколи через рельєфність ритмічного малюнку перебираючи на себе увагу слухача (див. приклад 3). Обернений варіант цієї теми вперше виникає всередині умовної побічної теми (т. 4 перед ц. 6), а далі періодично з'являється у різних модифікаціях — аж до коди, де спочатку проводиться одночасно з ліричною темою *Sostenuto e con moto*, а потім і самостійно, ставлячи крапку у драматургічному розгортанні твору.

Окремо необхідно сказати про «експресивну» тему повільного розділу. За емоційною виразністю та смисловою функцією вона схожа на знамениту тему *Andantino moderato* з *Rhapsody in Blue*, однак, на відміну від останньої, не є самостійним тематичним утворенням, а являє собою сплав інтонацій, представлених раніше. Насамперед це перегук між повторювальним початковим звуком теми та «заклепувальним» мотивом. Невипадковість такого зв'язку підкреслена у такті, що безпосередньо передуює *Sostenuto e con moto*: «заклепувальний» мотив тут проводиться на тій самій висоті, з якої розпочнеться повільна тема (*do i ci-dieз*). Надалі в мелодичній лінії повторення звуків чергується із добре знайомими ходами на терцію та їх поступевним заповненням, тоді як у фоновому шарі фактури акорди рухаються вгору строго по хроматизмах, встановлюючи зв'язок з аналогічним рухом у попередніх розділах. Нарешті, завершальний зворот теми за своїми звуковисотними обрисами є ідентичним заключному мотиву теми «заклепок» (приклад 7).

Приклад 7.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, *Sostenuto e con moto* (ц. 21, тт. 1–9)

Отже, тематичний матеріал Другої рапсодії Дж. Гершвіна демонструє надзвичайну єдність, що простежується не лише на рівні власне музичних тем, а й фонових шарів фактури та пасажно-фігуративних елементів. Інтеграція тематичного матеріалу здійснюється двома шляхами: перший — зчеплення мотивів по горизонталі, другий — їх вертикальне нашарування. Винахідлива робота композитора з цілісними темами, окремими мотивами, мелодичними лініями, пасажними формулами тощо, їх варіювання та комбінування, перетворення одного на інший переконливо свідчать про втілення ігрового начала. Останнє є суттєвою рисою концертного жанру, який разом з рапсодією утворює в розглянутих творах природний симбіоз.

Говорячи про другий рівень прояву імпровізаційності в рапсодіях Гершвіна — відносно вільний характер викладення матеріалу, зазначимо, що такі «вільності» концентруються переважно в партії соліста. Прямим підтвердженням є випадки імпровізування в процесі виконання творів самим композитором. Зокрема відомо, що в авторських партитурах *Rhapsody in Blue* та Фортепіанного концерту Гершвін залишив кілька уривків у партії фортепіано без нотації, позначивши їх в партитурі для диригента поміткою «*wait for nod*» («чекай кивка») [Воскобойников, 2020, с. 439]. У Другій рапсодії, на доопрацювання якої композитор мав більше ніж півроку, «прогалин» у партитурі немає, однак численні соло в партії фортепіано створюють враження вільного виливу фантазії автора-виконавця.

Загалом за обсягом сольного фортепіанного звучання *Rhapsody in Blue* значно перевершує Другу рапсодію¹. Сольні епізоди в *Rhapsody in Blue* зазвичай дуже великі (від 17 до 60 тактів) і містять всередині як тематичний, так і пасажно-фігуративний матеріал, причому останнього — майже вдвічі більше у кількісному вимірі. У Другій рапсодії сольні епізоди, навпаки, доволі лаконічні (від 3 до 14 тактів) і являють собою переважно розширення основних тем чи проростання з них нових тематичних утворень. С. Гілберт підкреслює «дивовижну економичність» переходів у Другій рапсодії та майже повну відсутність в них пасажів, які він називає *genetic*, тобто «позбавлених будь-якої чіткої ідентифікації з однією з тем твору» [Gilbert, 1995, p. 162–163]. Насправді, такі пасажі зрідка трапляються, зокрема хвилеподібні арпеджіо в триоктавному діапазоні перед повільним розділом форми (т. 4 після ц. 20) або низка контрастних пасажних формул в єдиному соло, позначеному як *Cadenza* (т. 7 після ц. 16). Однак в обох випадках композитор таки нагадує про основну тему рапсодії, приєднуючи в останній момент до пасажів «заклепувальний» мотив.

Партія фортепіано соло в обох рапсодіях Гершвіна надзвичайно віртуозна. Це відповідає вимогам жанру, однією з ознак якого Р. Тарускін називає «можливість піаністичного показу» [Taruskin, 2011, p. 627]. Крім того, як і свого часу Ф. Ліст, Гершвін писав їх «під себе», створюючи репертуар для власних концертних виступів. Пригадаємо, що його індивідуальний піаністичний стиль сформувався вже в ранній період, коли, працюючи на *Tin Pan Alley*², юний музикант прикрашав спочатку чужі, а потім і власні пісні винахідливими варіаціями. Багато прийомів, віднайдених у ті роки, стали візитівкою його зрілого піанізму: використання складної форми стрейдбасу, додавання до основної мелодичної лінії різноманітних контр-мелодій (над і під нею), застосування оригінальних канонічних прийомів, виконання пальцями однієї

¹ Відсоткове відношення суто сольного звучання до загального у першому випадку дорівнює 45%, а у другому — 25%.

² *Tin Pan Alley* — метафорична назва індустрії написання пісень та музичних видань, що виникла у Нью-Йорку в 1890-х роках і проіснувала приблизно до Другої світової війни.

руки різних ритмів чи мелодій одночасно. Талант Гершвіна-піаніста був визнаний відомими музикантами, зокрема й видатними піаністами. Йозеф Гофман (Josef Hofmann), наприклад, характеризував його як «тонкий піаністичний талант, що твердо, чітко, добре володів клавіатурою» [Pollack, 2006, p. 65]. Певне уявлення про гру Гершвіна дають кілька записів, що збереглися. За словами Дж. Гіббонса, вони «демонструють молодість, енергійність, “бадьорість”, які гарантували йому місце в центрі уваги на будь-якому світському рауті». Дослідник називає найпоказовішими рисами піаністичної манери Гершвіна «ритмічний драйв», «почуття веселощів і невисадливості», «нестримний ентузіазм», що створював враження, ніби «під час гри він випереджає себе» [Gibbons, 2002].

Аналіз партії соліста в рапсодіях виявляє синтез джазового та академічного піанізму, що є джерелами виконавського стилю Гершвіна. Перший представлений здебільшого версією гарлемських страйд-піаністів, другий — романтичним піанізмом лістівського типу з властивими йому віртуозним блиском та оркестральністю звучання. Більшість використаних композитором фактурних моделей є поширеними як в академічній, так і в джазовій музиці, однак при зовнішній узвичаєності вони, як правило, органічно вписані у мелодичний та гармонічний контекст і нерідко спираються на певну конструктивну ідею. Наведемо декілька прикладів. Перший має місце у фортепіанному вступі Другої рапсодії: майже ідентичні у мелодичному відношенні патерни в партіях правої та лівої руки, складені з терцій і секст (в лівій руці — терцій і квінт), розгортаються у протилежних напрямках, постійно зміщуючись на різні долі такту завдяки ритмічному варіюванню (див. приклад 1 тт. 3–6). Другий приклад передуює повільній частині: хвилеподібні арпеджіо, що від початку охоплюють триоктавний простір (до великої октави — до другої октави), послідовно розширюються до п'яти октав завдяки дзеркальному руху крайніх голосів по малих терціях (т. 4 після ц. 20). Третій приклад спостерігаємо у передкаденційній зоні: фактурно насичені пасажі фортепіано, нашаровані на акордовий рух в оркестрі, складаються зі звуків цих акордів, дублюючи висхідні хроматичні лінії басів, і, крім того, побудовані як дзеркально-симетричне відображення парних інтервальних ланок у партіях правої та лівої руки (приклад 8).

Приклад 8.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, Allegretto animato (ц. 16, тт. 1–2)

The image shows a musical score for the second Rhapsody by George Gershwin, measures 1-2. The score is for Piano I (Solo) and Piano II (Orch.). Piano I has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. Piano II has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Allegretto animato. The score includes dynamic markings like 'poco a poco string. e cresc.' and 'mf'. The Piano I part features a complex, rhythmic melody with many accidentals. The Piano II part features a more harmonic, arpeggiated accompaniment.

Очевидне прагнення композитора максимально виявити технічний та тембровий потенціал фортепіано відповідає вимогам не тільки жанру рапсодії, але й інструментального концерту. Останній передбачає також особливу увагу до взаємодії соліста й оркестру, і тут між двома рапсодіями наявні розбіжності. По-перше, вкажемо на різний склад оркестру. *Rhapsody in Blue* створювалася для джазового оркестру, причому конкретного — розширеного оркестру Пале-Рояля, що складався з 23 музикантів, які грали на 36 інструментах, зокрема банджо, флюгельгорні та еуфоніумі. Друга ж рапсодія призначалася для цілком стандартного симфонічного оркестру потрібного складу — з флейтою пікколо, англійським ріжком, бас-кларнетом та арфою¹.

По-друге, відмінності простежуються у співвідношенні оркестрової та сольної партій. У *Rhapsody in Blue* соліст є беззаперечним лідером. Вже було сказано про значну питому вагу суто фортепіанних епізодів, але й при одночасному звучанні з оркестром соліст майже завжди знаходиться на передньому плані. Водночас «концертність» твору забезпечується наявністю власне «діалогів» — безпосередніх обмінів репліками, серед яких переважають такі, де викладенню теми оркестром протиставляються пасажні відповіді фортепіано. У Другій рапсодії, попри доволі значну кількість суто оркестрових та суто сольних епізодів, взаємодія між партіями є тіснішою. Тут більше «діалогів» модусного типу, заснованих на одному матеріалі, які, маючи в основі лаконічні одно- чи двотактові репліки, інтенсифікують розвиток. Серед діалогів диктумного типу, в яких репліки партнерів не є ідентичними, виокремимо розташований всередині повільної частини, що являє собою ланцюгове викладення мотивів теми почергово оркестром та солістом (т. 5 після ц. 24). Найбільш насиченим діалогічними формами виявляється заключний четвертий розділ, де, окрім швидкоплинних епізодів з обміном лаконічними репліками, можна говорити про діалогічні процеси на композиційному рівні. Чергування оркестрових та сольних розділів, достатньо великих і відносно завершених, увиразнено тут тематичним, темповим та регістровим контрастом. Рівність партнерів виявляється, хоча й меншою мірою, і при одночасному звучанні фортепіано та оркестру, найяскравішим прикладом чого слугує поєднання в коді двох важливих елементів образної концепції твору — експресивної теми повільного розділу (фортепіано) та хроматичних сповзаючих акордів (оркестр), що є оберненим варіантом мотиву *vaup* зі вступу (приклад 9).

По-третє, у Другій рапсодії взаємини соліста й оркестру змінюються по розділах форми. У крайніх розділах між ними спостерігається відносний паритет, тоді як у середніх один із них домінує: у другому — соліст, у третьому — оркестр. В *Rhapsody in Blue* такої закономірності не простежується. Взаємодія партнерів тут характеризується спонтанністю та гнучкістю. На цьому, зокрема, акцентує увагу Девід Шифф (David Schiff), висвітлюючи показовий для Гершвіна спосіб передачі тематичного матеріалу у творі: «З першого вступу фортепіано демонструє звичку прокрадатися посередині фрази, а далі рухатися до власного викладу теми — ефектний драматичний жест» [Pollack, 2006, р. 300]. Водночас у жодній із гершвінівських рапсодій темброві зміни не виступають засобом маркування форми, як це властиво класико-романтичним

¹ На жаль, видавництво New World Music після написання Другої рапсодії випустило тільки версію для двох фортепіано (1932), партитура ж чекала на публікацію понад 20 років і з'явилася в 1953 році в аранжуванні композитора Роберта Макбрайда (Robert McBride). Це видання залишалось єдиною доступною для виконання версією твору аж до 1985 року, коли Майкл Тілсон Томас (Michael Tilson Thomas), розшукавши рукопис партитури в Бібліотеці Конгресу (The Library of Congress), використав його як основу для аудіозапису.

зразкам інструментального концерту. Скоріше навпаки, гнучкість та удавана імпровізаційність у взаємодії сольної та оркестрової партій обумовлені жанром рапсодії, для якого ступінь прояву імпровізаційності є більшою, ніж для концертного жанру.

Приклад 9.

Дж. Гершвін. Друга рапсодія, кода (ц. 46 тт. 1–4)

Нарешті остання, але мабуть, найважливіша для Гершвіна ознака концертного жанру — втілення ігрового начала. Дія ігрового принципу в рапсодіях композитора охоплює різні параметри музичної тканини та представлена практично у всіх можливих проявах, більшість яких вже висвітлена вище: змагання фортепіано й оркестру, майстерність володіння сольним інструментом, по-театральному яскраві перетворення музичних тем, винахідливе комбінування елементів музичного тексту. Додамо до переліку жартівливі ефекти, що виникають через численні «порушення» норм голосоведіння, гармонії, метроритму, синтаксису та створюють атмосферу невимушеної гри навіть попри часом похмурий характер музики Другої рапсодії, що резонує з кінокадрами нічного Нью-Йорка.

Висновки. Отже, рапсодії Гершвіна мають подвійну жанрову природу, поєднуючи в собі ознаки власне рапсодії та жанру інструментального концерту. Оригінальність цього симбіозу полягає у специфічному баченні композитором сутності кожного з жанрів. У трактуванні рапсодії він відштовхується від традиції Ференца Ліста, але продовжує ту лінію в подальшій історії жанру, що пов'язана з акцентом

на імпровізаційному началі та зразками якої є, наприклад, рапсодії для духових інструментів іншого його кумира — Клода Дебюссі. Визначальною ж рисою фортепіанного (і загалом — інструментального) концерту Гершвін вважає принцип гри, який у нього підпорядковує собі інші атрибутивні ознаки жанру. Вступаючи у взаємодію, рапсодія та концерт корелюють один з одним у пошуках точок перетину, найбільш очевидною з яких виявляється віртуозність як демонстрація досконалого володіння інструментом.

Порівняльний аспект аналізу двох рапсодій виявляє помітне вдосконалення композиторської майстерності Гершвіна. Друга рапсодія є більш цілісною за формою, більш органічною в плані взаємодії оркестру й соліста, більш складною та індивідуалізованою за музичною мовою, ніж *Rhapsody in Blue*. Однак синтез імпровізаційності, властивої жанру рапсодії, з винахідливими проявами ігрового начала та віртуозністю партії соліста, як атрибутивними ознаками концертного жанру, є спільними рисами обох творів і навіть більше, утворюють провідний жанровий модус усієї симфонічної музики Дж. Гершвіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Агішева К. З. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 449–465.
2. Воскобойніков Я. В. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконанні академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, ХНУМ, 2020. Вип. XIX–XX. С. 429–448.
3. Ракочі В. О. Виразальні, синтезуючі та драматургічні функції оркестрування в *Concerto in F* Джорджа Гершвіна. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ, 2019. № 1 (42). С. 44–56.
4. Ewen D. A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin. New York : Yenny Holt and Company, 1956. 384 p.
5. Gibbons J. Gershwin's Second Rhapsody. *Jack Gibbons: pianist and composer*. 2007. URL : http://www.jackgibbons.com/2nd_rhapsody.htm (accessed: 20.11.2024).
6. 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: 20.12.2024).
7. Gilbert S. E. The Music of Gershwin. New Haven, CT: Yale University Press, 1995. 280 c.
8. Goldblatt C. Second-rate rhapsody. *The Gershwin Initiative* : Website. 2017. URL : <https://web.archive.org/web/20180616051744/http://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/?p=2863> (accessed: 27.12.2024).
9. 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.
10. Pollack H. George Gershwin: His Life and Work. Berkeley : University of California Press, 2006. 916 p.
11. 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.
12. The Gershwin Initiative : Website. URL : http://smt.d.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=41 (accessed: 04.01.2025).

REFERENCES

1. Ahisheva, K. Z. (2020). Try Preludii dlia fortepiano Dzh. Hershvina v konteksti instrumentalnoi tvorchosti kompozytora [Three preludes for piano by J. Gershwin in the context of the composer's instrumental work]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue XIX–XX. Kharkiv, pp. 449–465 [in Ukrainian].
2. Voskoboinikov, Ya. V. (2020). Dzhazovi transkryptsii Dzh. Hershvina u fortepiannomu vykonavstvi akademichnoi tradytsii [Jazz transcriptions by J. Gershwin in piano performance of the academic tradition]. In: *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of historical musicology]*. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Issue XIX–XX. Kharkiv, pp. 429–448 [in Ukrainian].
3. Rakochi, V. O. (2019). Vyrazhalni, synteziuchi ta dramaturhichni funktsii orkestruvannya v Soncerto in F Dzhordzha Hershvina [Expressive, synthesizing, and dramatic functions of orchestration in George Gershwin's Concerto in F]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of Tchaikovsky National Academy of Music]*. Issue 1 (42). Kyiv, pp. 44–56 [in Ukrainian].
4. Ewen, D. (1956). A Journey to Creatness. The Life and Music of George Gershwin. New York : Yenry Holt and Company, 384 p. [in English].
5. Gibbons, J. (2007). Gershwin's Second Rhapsody. In: *Jack Gibbons: pianist and composer*. 2007. Available at: http://www.jackgibbons.com/2nd_rhapsody.htm (accessed: 20.11.2024) [in English].
6. 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: 20.12.2024) [in English].
7. Gilbert, S. E. (1995). The Music of Gershwin. New Haven, CT: Yale University Press, 280 p. [in English].
8. Goldblatt, C. (2017). Second-rate rhapsody. In: *The Gershwin Initiative: Website*. Available at: <https://web.archive.org/web/20180616051744/http://smttd.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 27.12.2024).
9. 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].
10. Pollack, H. (2006). George Gershwin: His Life and Work. Berkeley : University of California Press, 916 p. [in English].
11. 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].
12. The Gershwin Initiative : Website. Available at: <https://smttd.umich.edu/ami/gershwin/> (accessed: 04.01.2025) [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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

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

antonova.elenagrig@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327886

RHAPSODY AS THE LEADING GENRE MODUS OF GEORGE GERSHWIN'S CONCERT MUSIC

The relevance of the study. George Gershwin's creative legacy includes four works that, by their instrumentation — piano solo and orchestra — belong to the instrumental concerto genre. However, only one is explicitly titled “concerto”, another is labeled “variations”, and two are designated as “rhapsodies”. The selection of “rhapsody” as a primary genre title actualizes the appeal to these works in order to understand the composer's vision of the nature of the concert genre. Additionally, the disparity in the popularity and scholarly exploration of his two rhapsodies necessitates a focus on the second one.

The main objective of the study is to reveal the specifics of the leading genre modus in George Gershwin's concert music, using his Second Rhapsody as a case study.

The methodology includes the following methods: cultural analysis to contextualize the emergence of the Second Rhapsody; comparative analysis to identify similarities and differences between the Second Rhapsody and Rhapsody in Blue; structural-functional, genre, and intonational-dramaturgical analyses to perform a comprehensive examination of the works; theoretical generalization to draw conclusions.

The main results and conclusions. The Second Rhapsody for piano and orchestra by George Gershwin (1931) is considered. The circumstances of its creation, the connection with the Hollywood film *Delicious* by David Butler and the commission of the Boston Symphony Orchestra conductor Serge Koussevitzky are described. Parallels are drawn between the Second Rhapsody and Rhapsody in Blue in terms of their figurative content, compositional and dramaturgical organization, thematic development, nature of interaction between instrumental parts. The choice of the genre name for these works is discussed, considering external influences and Gershwin's deliberate orientation to Franz Liszt's tradition. The forms of Gershwin's rhapsodies, their thematic content and dramaturgical accents are analyzed. Improvisation plays a pivotal role, reflected both in deviations from standard compositional norms and in the relatively free presentation of material. Despite this freedom, strong intonational connections underpin the unity of the Second Rhapsody. These connections extend beyond thematic elements to encompass textural backgrounds and figurative passages. The study compares the quantitative and qualitative composition of solo episodes in both rhapsodies, emphasizing how Gershwin's pianistic style influenced their presentation. Examples illustrate the constructive basis of their textural organization. The differences between the rhapsodies in the ratio of solo and orchestral episodes are considered. The manifestations of the play principle are characterized. The conclusion is made about the dual-genre nature of Gershwin's rhapsodies, blending features of the rhapsody genre and the concerto genre. The originality of this synthesis lies in the composer's nuanced interpretation of both genres: prioritizing improvisation in the rhapsody and the principle of play in the concerto. Finally, it is noted that the Second Rhapsody reflects a marked advancement in Gershwin's compositional technique. Compared to Rhapsody in Blue, the Second Rhapsody demonstrates greater formal cohesion, more organic interaction between soloist and orchestra, and increased complexity and individuality in its musical language.

Keywords: creativity by George Gershwin, rhapsody genre, piano concerto genre, improvisation, the principle of play, orchestra.