

УДК 78.071.1 Гершвін Д.:781.63]:785.161(73)''18''
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160667](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160667)

РАКОЧІ В. О.

Ракочі Вадим Олександрович – кандидат музикознавства, викладач відділу «Теорія музики» Київського інституту музики імені Р. М. Глієра.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

ВИРАЖАЛЬНІ, СИНТЕЗУЮЧІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ОРКЕСТРУВАННЯ В *CONCERTO IN F* ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА

Розглянуто оркестрування *Concerto in F* Джорджа Гершвіна. Цей твір рідко привертає увагу вітчизняних дослідників, але й зарубіжні музикознавці зазвичай розглядають трактування Дж. Гершвіном музичної форми інструментального концерту, специфіку гармонічної мови, взаємодію композитора з публікою і критикою, а оркестрування згадують лише побіжно. Це актуалізує необхідність вивчення *Concerto in F*, введення у науковий обіг не перекладених дотепер досліджень творчого шляху Дж. Гершвіна західними музикознавцями, трактування симфонічного оркестру композитором, який раніше не оркестрував. Розглянуто його нестандартний шлях до авторського оркестрування, а крізь призму аналізу оркестрування Концерту визначено чинники, які сприяли поєднанню у творі джазового й класичного начал. Виявлено три основні сфери, у яких оркестрування особливо інтенсивно сприяє взаємопроникненню і взаємодії двох мистецтв. По-перше, це власне оркестр, адже до складу великого симфонічного оркестру залучено кілька інструментів, традиційно поширених у джаз-бендах. По-друге, ритм: насичення головних і другорядних ліній синкопами, пунктирним ритмом, зсувами сильних долей; виконання «класичними» фаготами, гобоями чи скрипками ритмоформул, характерних для чарльстона чи блюзу. По-третє, це особливий характер солювання, яке своєю невимушеністю та імпровізаційністю набагато більше подібне до солювання в джазі, ніж у симфонічному оркестрі. Використанням різноманітних тембрових і візуальних ефектів посилюється своєрідність солювання «класичних» інструментів у творі. Особлива винахідливість і експресивність оркестрування *Concerto in F* сприяли подальшій популяризації симфоджазового оркестру в різних сферах життя в усьому світі.

Ключові слова: *Concerto in F*, симфонічні твори Дж. Гершвіна, оркестрування, синтез класичного й джазового мистецтв.

Переважна більшість композиторів оркеструє свої твори самостійно. Проте правило має винятки. Наприклад, М. Римський-Корсаков описував неабиякі зусилля, які він докладав, щоб спонукати О. Бородіна і М. Мусоргського оркеструвати свої твори, проте наражався лише на обіцянки¹. Тому не дивно, що перший і приголомшуюче вдалий симфонічний твір Джорджа Гершвіна («Блакитна рапсодія», 1924) не був оркестрований автором. Це можна пояснювати браком досвіду, відсутністю відповідної академічної підготовки та, мабуть, що найбільш вірогідно, – часу. Адже про фіксовану дату прем'єри свого нового твору з оркестром Дж. Гершвін дізнався з газет

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. С. 160.

майже за п'ять тижнів до події. «Блакитну рапсодію» оркестрував паралельно зі створенням клавiру досвідчений аранжувальник Ферд Грофе (Ferde Grofé), який «ледь устигав за автором оформляти партитуру»¹. Немає сумніву, що натхненна робота Ф. Грофе також сприяла шаленому успіху композиції². Триумф зміцнив упевненість Дж. Гершвіна у своїх силах, і, звернувшись до симфонічного жанру вдруге (Концерт для фортепіано з оркестром – оригінальна назва *Concerto in F*, 1925³), композитор оркестрував його сам. «Гершвін прийняв виклик оркеструвати концерт, як він прийняв виклик написати його», – влучно зазначив Вейн Ширлі⁴ (Wayne D. Shirley). Цей намір композитора оркеструвати самому зумовлений, окрім набутих упевненості й досвіду, не стільки його природною амбітністю, як нестримним бажанням розвиватися. «Підтримую, що композитор має зрозуміти складнощі контрапункту й оркестрування і бути здатним створити нові форми кожного з них, щоб просуватися у своїй праці <...>», – зауважував Дж. Гершвін⁵. Та все ж, визначальним для авторського оркестрування Концерту знову став час, якого було чимало: прем'єра твору, замовленого навесні (контракт підписано 17 квітня), мала відбутися у грудні.

Постановка проблеми. Творчість Джорджа Гершвіна завжди привертала увагу музикознавців. Проте до розгляду *Concerto in F* – на відміну від «Блакитної рапсодії» та опери «Поргі й Бесс» – звертаються нечасто, а особливості викладу в оркестрі й специфічність оркестрування американського композитора загалом не привертують уваги дослідників. Це досить дивно, зважаючи на неординарний творчий шлях композитора (неймовірний успіх у симфонічних жанрах класичної музики, хоч до 1924 року він писав тільки мюзикли й естрадні шоу) та приголомшливо вдалий творчий результат (незвичний мікст джазу й класичного мистецтва утворив оригінальне звучання, яке мало незаперечну художню цінність). Осторонь досліджень залишається і роль оркестрування у поєднанні джазу і класики в *Concerto in F*, незважаючи на очевидний вплив цього синтезу на всю оркестрову культуру ХХ століття. Очевидно, увага музикознавців більше зосереджена на загальних питаннях: становлення Дж. Гершвіна як композитора, співпраця Айри та Джорджа Гершвінів, реакція публіки й критики на звернення митця до жанрів академічного мистецтва, особливості мелодики, гармонічна мова, роль ритму в його музиці тощо. Усе це спонукає, проаналізувавши оркестрування цього твору, з'ясувати, чому Дж. Гершвін відмовився від не-авторського оркестрування, та визначити роль оркестру в об'єднанні джазового й академічного начал у Концерті.

¹ Шнеерсон Г. М. Джордж Гершвін // Портреты американских композиторов : очерки. Москва : Музыка, 1977. С. 176.

² Дж. Гершвін опосередковано брав участь в оркеструванні, часом залишаючи помітки щодо бажаного тембру, хоча Ф. Грофе не завжди зважав на них (Yablonski E. Lawrence D. S. The Gershwin years. Garden City, New York : Doubleday, 1973. P. 91). Уславлений початок композиції з *glissando* кларнета – це також заслуга Дж. Гершвіна. У початковому варіанті твору кларнет грав швидкий пасаж як звичайну гаму. Проте на одній із фінальних репетицій композитор почув *glissando* у виконанні кларнетиста. Така інтерпретація настільки сподобалась автору, що він узяв цей варіант для виконання, відповідно уточнивши партію і надавши вказівки виконавцю. Отже, Дж. Гершвін не залишився осторонь ні у процесі оркестрування, ні під час репетицій.

³ «Написати фортепіанний концерт – це виклик, виклик створити великий музичний твір. Гершвін прийняв його», – пише Р. Рашмор (Rushmore R. The life of George Gershwin. New York : Crowell-Collier Press, 1966. P. 86).

⁴ Shirley W. D. Scoring the Concerto in F: George Gershwin's First Orchestration // American Music. Vol. 3. No. 3. Chicago : University of Illinois Press, 1985. P. 278.

⁵ Цит. за: Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. P. 105–106.

Огляд публікацій. В українському і російському мистецтвознавстві мало праць, присвячених Дж. Гершвіну. Головну увагу їх автори зосереджують на творчій біографії та кількох творах композитора, а про *Concerto in F* написано кілька речень. Валентина Конен (Москва, 1961) згадала цей твір у зв'язку з формуванням джазу на межі XIX–XX століть і відзначила, що в ньому поєднано «дві сучасні тенденції піаністичного мистецтва: французький імпресіонізм і концертний стиль Рахманінова»¹. Григорій Шнеерсон (Москва, 1977) підкреслив, що «слухачів захопив чудовий піанізм, невичерпна фантазія у зіставленні примхливих ритмічних груп, барвіста, не без впливу французького імпресіонізму, інструментовка»². Едуард Волинський (Ленінград, 1988) розглянув Концерт більш детально, стисло проаналізувавши характер кожної частини та описавши реакцію публіки й критики на нього. Щодо складу оркестру, відзначено відчутне посилення – порівняно з симфонічним – ударної групи (щоправда, без пояснення причини такого посилення джазового начала в симфонічному оркестрі). Звернено увагу на численні *solì* другої частини (без підкреслення очевидно джазової, імпровізаційної манери солювання). На жаль, музикознавець допустився кількох фактичних помилок. Навряд чи перебирання нот у діапазоні секунди, яке виконує засурдинена валторна на *pianissimo*, можна визначати як «закличний вигук»³, а «музика [курсив – В. Р.] ґрунтується на ритмах та інтонаціях чарльстона»⁴, яка готує «появу першої теми (партія фортепіано)»⁵ – це і є власне *перша* тема твору, як визначив її сам Дж. Гершвін⁶, а не «музика». І все ж, Е. Волинський чи не перший запропонував аналіз *Concerto in F* російською мовою, у цьому полягає безумовна цінність його книги.

Українські дослідники зверталися до творчості американського композитора вкрай рідко. Відома невелика стаття Е. Неклюдової⁷ (Київ, 2004), присвячена оркеструванню «Блакитної рапсодії». Дещо дивує, що автор обрала для аналізу твір, оркестрований не самим композитором, проте вона зовсім не згадала про цей факт, а висновки екстраполювала на творчість Дж. Гершвіна загалом. Є кілька магістерських і неопублікованих робіт студентів, а також рецензії на виконання «Блакитної рапсодії» чи уривків з опери «Поргі й Бесс», опубліковані в музично-популярних виданнях.

Англомовна література про Дж. Гершвіна практично неосяжна – це десятки монографій і статей, присвячених різним аспектам життя композитора, аналізу його творів. Серед найвідоміших – праці Девіда Юена⁸ (David Ewen, 1956), Мерля Армітажа⁹ (Merle Armitage, 1958), Роберта Рушмора¹⁰ (Robert Rushmore, 1966), Чарльза Шварца¹¹

¹ Конен В. Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Сов. композитор, 1961. С. 252.

² Шнеерсон Г. М. Джордж Гершвин // Портреты американских композиторов : очерки. Москва : Музыка, 1977. С. 177.

³ Вольнский Э. И. Джордж Гершвин. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1988. С. 35.

⁴ Там само. С. 34.

⁵ Там само. С. 34.

⁶ «“Перша тема”, початково викладена фаготом (пентатоніка, пунктирний ритм мелодії в такті 9)» (Pollack H. George Gershwin: his life and work. Berkeley : University of California Press, 2006. P. 347–348).

⁷ Неклюдова Е. Трактовка оркестра в «Рапсодии в блюзовых тонах» Дж. Гершвина // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. № 14. С. 143–146.

⁸ Ewen D. The Story of George Gershwin. New York : Henry Holt And Company, 1943. 211 p.

⁹ Armitage M. George Gershwin, man and legend. New York : Duell, Sloan and Pearce. 1958. 208 p.

¹⁰ Rushmore R. The life of George Gershwin. New York : Crowell-Collier Press, 1966. 177 p.

¹¹ Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. 437 p.

(Charles Shwartz, 1973), Едварда Яблонського¹ (Edward Yablonsky, 1987), Джека Фолі² (Jack Foley, 1991), Роланда Вернона³ (Roland Vernon, 2001), Ховарда Поллака⁴ (Howard Pollack, 2006), Джоан Пейзер⁵ (Joan Peyser, 2006), Родні Грінберга⁶ (Rodney Greenberg, 2008), Карін Т. Форд⁷ (Carin T. Ford, 2009), Ніколаса Делбанка⁸ (Nicolas Delbanco, 2013) та ін. Залежно від обсягу і мети дослідження *Concerto in F* згадують майже всі музикознавці. Та незважаючи на надто розгорнутий аналіз твору (у М. Армітажа, Ч. Шварца, Д. Яблонського, Дж. Пейзера чи Х. Поллака), наголошено переважно на історії його написання, сприйнятті публікою і критиками, на здатності композитора поєднувати кілька проектів одночасно⁹ і досить своєрідно трактувати музичну форму¹⁰. Справжнім винятком став докладний і глибокий аналіз *Concerto in F* (оркестрування зокрема) Х. Поллаком. Дослідник не лише відзначив «відмінну винахідливість»¹¹ і багатство звукових ефектів, а й вказав на значну кількість цікавих дублювань і комбінацій інструментів, які відобразили «високо індивідуальний характер»¹² авторського оркестрування. Решта дослідників, удаючись до аналізу твору, присвятили оркеструванню одне-два речення: «багата палітра гершвінського оркестрування»¹³; «Концерт знаменував значне просування вперед, порівняно з Рапсодією, як щодо форми, так і трактування оркестру»¹⁴; «упродовж усього Концерту триває такий нескінченний потік натхнення, варіювання й ефектного викладу в оркестрі, що ми ледь можемо повірити: це була перша серйозна оркестрова композиція класичної форми Гершвіна»¹⁵; «*Concerto in F* не вимагав джазових інструментів: ні тужливого саксофона, ні банджо. Його суворо оркестровано для стандартного симфонічного оркестру»¹⁶.

Досить часто дискутують про те, яку книжку першою купив Дж. Гершвін, підписавши контракт про створення Концерту: підручник з оркестрування – на це вказує

¹ Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. 415 p.

² Foley J. Gershwin. San Francisco : Norton Coker Press, 1991. 39 p.

³ Vernon R. Introducing Gershwin. Parsippany, New Jersey : Silver Burdett Press, 1996. 40 p.

⁴ Pollack H. George Gershwin : his life and work. Berkeley : University of California Press, 2006. 884 p.

⁵ Peyser J. The memory of all that: the life of George Gershwin. Milwaukee, Wisconsin : Hal Leonard, 2006. 319 p.

⁶ Greenberg R. George Gershwin. London : Phaidon Press, 2008. 240 p.

⁷ Ford C. T. George Gershwin: American musical genius. Berkeley Heights, New Jersey : Enslow Publishers, 2009. 112 p. (People to know today).

⁸ Delbanco N. The Art of Youth: Crane, Carrington, Gershwin, and the Nature of First Acts. Boston ; New York : New Harvest Houghton Mifflin Harcourt, 2013. 223 p.

⁹ «Гершвін залюбки жонглював багатьма проектами одночасно» (Ford C. T. George Gershwin: American musical genius. Berkeley Heights, New Jersey: Enslow Publishers, 2009. P. 62).

¹⁰ «Роблячи те, що було природним для нього, він створив свою, персональну версію концерту, хоча навряд чи можливе зіставлення з усталеними моделями ("textbook models")», – зазначив Ч. Шварц (Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. P. 106).

¹¹ Pollack H. George Gershwin : his life and work. Berkeley : University of California Press, 2006. P. 351.

¹² Там само.

¹³ Юэн Д. Джордж Гершвін. Путь к славе / пер. с англ. Москва : Музыка, 1989. С. 108.

¹⁴ Yablonski E. Lawrence D. S. The Gershwin years. Garden City, New York : Doubleday, 1973. P. 105.

¹⁵ Rushmore R. The life of George Gershwin. New York : Crowell-Collier Press, 1966. P. 90.

¹⁶ Kresh P. An American rhapsody: the story of George Gershwin. New York : Lodestar Books, 1988. P. 90.

Ч. Шварц (уточнюючи навіть, що це був відомий посібник С. Форсайта¹), чи довідник з музичної форми інструментального концерту² – так вважають Е. Яблонський і Л. Стюарт³. Д. Юен⁴ і Е. Волинський⁵ спростовують обидві версії.

Оркеструванню присвячено дві статті Вейна Ширлі (Wayne Shirley) і дослідження Мейти Лерттамраби (Mayta Lerttamrab). У своїй першій статті В. Ширлі⁶ докладно розглянув історію пробного виконання Концерту Дж. Гершвіном, у другій⁷ він крок за кроком спростовує думку, що композитор оркестрував Концерт не самостійно. На багатьох фактах і свідченнях В. Ширлі доводить, що це було авторське оркестрування.

Цікаво, що на своєрідну «недосконалість» викладу в оркестрі як на свідчення руки Дж. Гершвіна вказувала Дж. Пейсер: «Певна недовершеність, недосконалість, необхідність часом “проріджувати” тканину доводять, що це оркестрував саме Гершвін, який не мав того досвіду, що мали майстри-аранжувальники»⁸.

Варто звернути увагу на дослідження М. Лерттамраб, примітне тим, що воно цілком присвячене Концерту Дж. Гершвіна. Виклад в оркестрі спеціально не розглядається, проте підкреслено певні його ознаки, наприклад, у другій частині: «Оркестрування цієї частини відзначене унікальними барвами, яких надають солюючі інструменти, такі як труба чи скрипка»⁹.

Мета статті – визначити роль оркестрування у процесі синтезу класичного і джазового мистецтва, увести в науковий обіг кілька англомовних праць, присвячених *Concerto in F*, зважаючи на вкрай обмежений обсяг літератури про Дж. Гершвіна українською мовою і на відсутність перекладів досліджень західних музикознавців.

Розгляд цього питання потребує як аналізу оркестрування Концерту, так і узагальнення характерних особливостей викладу, зумовлених авторським оркеструванням. Передусім, звернімо увагу на складність доступу до партитури *Concerto in F*. Її, звісно, можна купити в магазинах за кордоном чи на сайтах різних видавництв, але в українських музичних бібліотеках партитури (на відміну від клавіру) немає. Така ж ситуація складається із завантаженням партитури на багатьох сайтах, які зазвичай пропонують доступ до різноманітних симфонічних творів. Вона породжена законом про авторські права, адже партитура *Concerto in F*, за якою він виконується, видана 1942 року (редакція Франка Кемпбелла-Вотсона / Frank Campbell-Watson), хоча твір написано 1925 року. Отже, доступ до клавіру вільний (минув відповідний час від моменту його написання), а на безкоштовний доступ до партитури, на яку поширюються авторські права редактора, досі діють обмеження.

¹ Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. P. 106.

² Vernon R. Introducing Gershwin. Parsippany, New Jersey : Silver Burdett Press, 1996. P. 17.

³ Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. С. 99.

⁴ Юен Д. Джордж Гершвін. Путь к славе / пер. с англ. Москва : Музыка, 1989. С. 106.

⁵ Волинский Э. Джордж Гершвин : популярная монография. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1988. С. 34.

⁶ Shirley W. D. “The Trial Orchestration” of Gershwin’s “Concerto in F” // Notes. 1983. Vol. 39. No. 3. P. 570–579.

⁷ Shirley W. D. Scoring the Concerto in F: George Gershwin’s First Orchestration // American Music. Vol. 3. No. 3. Chicago : University of Illinois Press, 1985. P. 277–298.

⁸ Peyser J. The memory of all that: the life of George Gershwin. Milwaukee, Wisconsin : Hal Leonard, 2006. P. 106.

⁹ Lerttamrab M. An exploration of Gershwin’s Concerto in F and his cadenzas. Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music Indiana University December 2016. Bloomington, Indiana, 2016. P. 29.

Парадокс цієї ситуації полягає в тому, що роль Ф. Кемпбелла-Вотсона вкрай незначна. Як довів В. Ширлі¹, принципових змін, порівняно із запропонованим Д. Гершвіном варіантом викладу, він здійснив дуже мало. Основні правки редактора стосувалися агогіки, розподілу інструментів у точних унісонних дублюваннях (відомо, що в ранніх партитурах Дж. Гершвін часто не виставляв ремарку *a 2*, тому не завжди було зрозуміло, мають грати дві флейти чи одна), уточнення інтервалу транспонування інструментів та позначення музичних ключів. З аналізу порівняльної таблиці² (виклад у рукопису, клавирі для двох фортепіано та «редакції» Ф. Кемпбелла-Вотсона), наведеної в цій же статті В. Ширлі, бачимо, що внесені редактором зміни – це переважно виправлення очевидних технічних помилок, ніж переробка, тим більше – нова редакція. В. Ширлі цілком справедливо назвав редакцію Ф. Кемпбелла-Вотсона «гарною роботою в межах стандартів та комерційно орієнтованою для публікації»³. Отже, жодних підстав для сумнівів щодо авторства Д. Гершвіна як оркеструвальника твору немає і не може бути.

Дж. Гершвін не погоджувався з визначенням фортепіанного концерту як *джазового*, до якого почали вдаватися критики, він писав: «Деякі заходять так далеко, що додають лейбл джазовий до мого *Concerto in F*. У ньому я намагався використати певні джазові ритми, які опрацьовано поряд з більш-менш симфонічними лініями»⁴. Показово, що композитор сприймав джазовий ритм крізь призму симфонічного мистецтва, чим підкреслив їх єдність. Адже оркестрування – перше авторське оркестрування загалом – відіграло ключову роль у поєднанні класичного й джазового начал. Їх синтез у Концерті виявляється багатогранно.

Насамперед, Дж. Гершвін обрав для твору оркестр подвійного складу з великою групою ударних інструментів. Загалом зацікавлення ударними відчутно зросло ще в останній чверті XIX століття: партитури К. Дебюссі, Г. Малера, Р. Штрауса, І. Стравінського, С. Прокоф'єва та інших композиторів переконують у цьому. Але примітним є використання інструментів, рідкісних у складі симфонічного оркестру, проте цілком звичних у складі джаз-бенду: ударної установки і дерев'яних коробочок. Їх солювання (наприклад, ц. 25 першої частини) надає грайливості і специфічної невимушеності джазу в «серйозному» мистецтві, а класичному оркестру – цілком нових ознак і характеру звучання. Дерев'яні коробочки мають ритмічне дублювання з дерев'яними духовими інструментами. Та незважаючи на тиху динаміку й акуратну гру піаніста, їх тембр чітко прослуховується. Дещо дивним поєднанням «класичних» і «джазових» інструментів утворюється магічна суміш, яка зачаровує слухача. Це перший приклад синтезу.

По-друге, – ритм. Може постати питання щодо відношення ритму до оркестрування. Але вони пов'язані не тільки опосередковано, а й безпосередньо. Поєднання джазового й класичного начал шляхом спеціального оркестрування найбільш різноманітне й багатогранне. По-перше, синкоповані ритмічні формули включено не лише в головні, які безпосередньо прослуховуються, а й у другорядні лінії, підголоски, фони. Наприклад, у першій частині (ц. 25) щойно згадані ледь відчутні синкопи у духових інструментів і дерев'яних коробочок, які заступає примхлива і вкрай ритмічно нерівна

¹ Shirley W. D. Scoring the Concerto in F: George Gershwin's First Orchestration // American Music. Vol. 3. No. 3. Chicago : University of Illinois Press, 1985. P. 284–297.

² Там само.

³ Там само. P. 281.

⁴ Цит. за: Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. P. 104.

гра соліста. У таких епізодах особливі ритмоформули важко розрізнити, та вони наскрізь пронизують оркестрову тканину. Парадоксально, але синкопи в оркестрі стають організуючим чинником для фортепіано, яке постійно змінює акценти, позбавляє їх чіткості завдяки форшлагам, посилює ефект стрибками на широкі інтервали. Тому врівноважене – хоча й синкоповане – звучання оркестру «заспокоює» соліста.

Наступним майданчиком взаємодії двох начал на основі ритму в оркеструванні є експонування характерних ритмоформул не типово «джазовими» інструментами (кларнет, труба, ударні), а практично, – усіма учасники симфонічного оркестру. Та найбільш несподіваний джаз у виконанні груп скрипок (ц. 4 другої частини чи ц. 6 на тлі черезоктавних дублювань піаніста). Це справляє особливо приголомшливе враження, бо композитор ніби поступово готує скрипки до їх нової ролі в оркестрі (ц. 4 другої частини) – грайливий пунктир чарльстона відтіняє лише фортепіано. А далі (ц. 5) задіяний, практично, весь оркестр: соліст грає підкреслено джазову тему, насичену форшлагами і сповнену невимущеності й імпровізаційності. Перші скрипки і два кларнети (точне дублювання) відтіняють соліста більш рівними шістнадцятками. Композитор змінює ролі інструментів (ц. 6): перші скрипки *divisi* виконують джазову тему за підтримки флейт і кларнетів, тоді як піаніст лементує безперервними шістнадцятками за ритмічного дублювання (перші два такти) ударної установки. Оркестровка справляє справді неймовірне враження – скрипки і флейти, граючи джаз, звучать незвично. Це утворює сильний художній ефект і відкриває цілий світ нових можливостей. «Гершвін спрямував Нью-йоркський симфонічний оркестр на невідомі стежки: чарльстон, блюз та “оргію ритму”», – зазначав щодо експериментувань Дж. Гершвіна Е. Яблонський¹.

Третя площина взаємодії виявляється у зіставленні двох начал: блюз солюючої труби з *glissando* і перманентними *rubato* (ц. 8 другої частини) – це типове джазово-невимущене музикування, яке відтіняє *solo* першої флейти у високому регістрі – змінює нетривала імпровізація піаніста (ц. 9). А далі дещо несподівано звучить спів усього оркестру (ц. 10), нагадуючи найщиріші мелодії П. Чайковського і С. Рахманінова. Тут панує опора на багатооктавні точні дублювання струнних інструментів і на чітку метричну пульсацію в долю без будь-яких темпових чи метричних зсувів. Оркестрування в цьому епізоді виконує також драматургічну функцію завдяки переключенню вектора музичного розвитку та зміні характеру матеріалу. Тому *solis* (скрипки, фортепіано) асоціюються із джазом, тоді як *tutti* ніби віддзеркалює класичний напрям мистецтва. Це загалом другий приклад синтезу.

Третій – це солювання в оркестрі. Ставлення композиторів до тембру як засобу музичної виразності докорінно змінилось у другій половині XIX століття, і солювання в оркестрі Г. Малера чи Р. Штрауса набуло неймовірного поширення. Проте солювання в джаз-бенді – на відміну від симфонічного оркестру – є не лише більш інтенсивним. Воно зазвичай більш тривале і дещо театралізоване завдяки не тільки тембровим, а й візуальним ефектам – соліст часто встає, грає, купаючись у променях світла, розхитується в такт музиці. Усі ці прийоми неприйнятні в академічному середовищі. Тому постійні звернення до викладу музичного матеріалу солістами, а не групами (особливо у другій, найбільш «джазовій» частині Концерту), з одного боку, цілком узгоджується з магістральною тенденцією першої чверті XX століття, а з іншого, враховує особливості солювання саме в джазових колективах. Тут джерело

¹ Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. P. 104.

особливої манери виконання *solo*: тому принципово важливим видається не лише неодноразове солювання литавр у першій і третій частинах, труби й скрипки – у другій, фагота – у першій тощо, як у творах початку ХХ століття, а й їх специфічний характер. Незважаючи на те, що ноти кожної партії композитор ретельно виписав, завдяки ритмічній примхливості, перемінності, своєрідній переривчастості звучання складається враження імпровізування, а не виконання за написаними нотами. А це безумовно й характерна ознака соло в джазі.

Темброві ефекти потребують особливої розмови – фантазія композитора невичерпна. Безперервні зміни типу паличок на ударних інструментах додають тонких нюансів кожному вступу. Соло литавр, яким розпочинається *Concerto in F* – як виступ директора театру, який особисто запрошує глядачів до зали: «Вистава от-от розпочнеться, шановні!». Воно впливає з традиції американських театрів на Бродвеї відкривати шоу, як пише М. Лертамраб «опуклими» ударами цього інструмента»¹. А. Яблонський і Л. Стюарт вбачають у цьому становлення особливого настрою: «Литавровий початок *Concerto in F* створює столичний настрій, відображаючи первинний намір Джорджа назвати його “Нью Йоркський концерт”². Накриті тканиною малий барабан і литаври чергуються з незасурдиненим звуком і утворюють океан барв у межах своєї інструментальної групи. Засурдинену валторну змінює засурдинена труба, яка натхненно співає блюз (початок другої частини). А чого варта гра труби в капелюх із фетру, який не тільки стає своєрідним заміником сурдини, а й утілює цілком очевидний образ мангеттенського денді (ц. 8 другої частини). Прикладів таких ефектів безмежна кількість...

У контексті солювання варто наголосити на особливій – очевидно неакадемічній – манері виконання на духових інструментах. Чисельні глісандо, ритмічні розгойдування, інтонаційні «підїзди» до наступного звука особливо поширені у другій частині. Примітно, що найчастіше в партії немає жодних спеціальних ремарок. Але сам характер музики, внутрішнє відчуття соліста та, мабуть, «атмосферність» твору ніби спонукають виконавця до специфічного й неакадемічного виконання. Така манера, напевно, змусила б здригнутися апологетів класично виваженої гри.

Варто згадати і такий прийом гри на мідних духових: *sforzando*, далі – різко *riano* і надшвидке крещендо-спалах (наприклад, ц. 33 першої частини чи цц. 9–10 третьої). Цей прийом дуже театралізований і нагадує спалахи світла, яке вихоплює окремі обличчя з натовпу, несподівані злети емоцій, динамічні й непередбачувані зміни.

Висновки. «Те, чого Гершвін справді зумів досягти, – це те, що його оркестрова техніка здатна відобразити його музичне мислення не лише адекватно, а часто блискуче, іноді й з відчутною звуковою красою», – написав колись відомий дослідник творчості цього композитора Ч. Шварц³. І він мав рацію. Адже оркестрування – на відміну від інструментування – є творчим, а не технічним актом. На різне наповнення цих двох термінів вказують більшість дослідників оркестру. Тому оркестрування, а не інструментування завжди відображає світогляд композитора з максимальною повнотою. Щоб переконатися у справедливості такого твердження, досить пригадати оркестрування М. Римським-Корсаковим опери «Борис Годунов» М. Мусоргського і

¹ Lerttamrab M. An exploration of Gershwin's Concerto in F and his cadenzas. Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music Indiana University December 2016. Bloomington, Indiana, 2016. P. 11.

² Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. P. 105.

³ Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. P. 117.

суперечки, які дотепер точаться із приводу різних поглядів цих композиторів на виклад в оркестрі й на саму потребу «виправлень» одним композитором «недоліків» іншого¹.

Тому прагнення максимально точно виявити свій світогляд в авторському оркеструванні слід вважати глибинною причиною того, що композитор опанував це складне мистецтво. Дж. Гершвін здійснював авторське оркестрування в Концерті, а в наступних зверненнях до жанрів симфонічної музики ніколи від нього не відмовлявся. Проте цікаво, що ставлення композитора до оркестру назавжди залишилися хистким: до кінця життя він не був певен у результаті. Про це свідчать його листи до Джозефа Шілінгера (Joseph Schillinger) з проханням про уроки й поради під час оркестрування опери «Поргі й Бесс» у далекому 1935 році². Та незважаючи на все це, не викликають сумніву слова Вернона Дюка (Vernon Duke, Володимир Дукельський): «Поряд із багатьма іншими, я можу поручитися, що, окрім партитур до музичних комедій, Джордж оркестрував кожен написану ним ноту після Рапсодії»³.

Не стільки гармонія чи ритмічне начало, а оркестрування дало змогу композитору втілити найхарактернішу ознаку свого стилю: взаємопроникнення академічних і джазових елементів, їх поєднання. Джазове начало виявляється у ставленні композитора до ритму загалом і до конкретних ритмоформул зокрема (неймовірні синкопи, карколомні чергування різних тривалостей, зсуви сильних долей завдяки залігованим нотам, перманентна мінливість рисунка тощо). Важливим чинником є специфічна гармонія з безперервними послідовностями септ-, нон-, ундецимакордів із замінами чи альтерованими тонами. Нарешті, використання характерних мелодичних послівок блюзу і чарльстону. Отже, три головні засоби музичної виразності (ритм, гармонія, мелодія) ніби перенесено на ґрунт симфонічної музики з її сталими жанрами, звичними формами, певним набором інструментів в оркестрі. Власне, оркестрування поєднує їх. Завдяки «класичному» оркестру кожен із них набув нового висвітлення на основі іншої природи соло, некласичної манери виконання, винайдених тембрових ефектів, несподіваних функцій класичних інструментів, дивовижних зіставлень барв. Отже, оркестр в *Concerto in F* має ознаки академічного й джазового мистецтва.

Оркестрування *Concerto in F*, фактично, сформувало своєрідний гершвінський стиль викладу в оркестрі – дещо театралізований (як віддзеркалення роботи композитора у ревію і музичних шоу), часом, імовірно, недосконалий, але такий, що відобразив особистість композитора і дав змогу виявитись індивідуальності митця.

Успіх *Concerto in F* не лише зміцнив упевненість Дж. Гершвіна у своїх силах, а й стимулював до подальшої роботи в жанрах симфонічної музики – симфонічна поема «Американець в Парижі (1928) стала наступною сходинкою в опануванні мистецтва оркестрування, яке всі дослідники сприймають уже як майже довершену роботу майстра. Вдале й оригінальне поєднання двох начал у Концерті, безумовно, сприяло подальшій популяризації симфонічного оркестру і його своєрідній деакадемізації. Симфонічно-джазовий оркестр зазвучав у голлівудських фільмах, бродвейських шоу,

¹ «Польский, исполнявшийся в Борисе à la “Vingt quatre violons du roi”, оказался не эффектен, и к следующему году, т. е. к представлению всей оперы, автор переделал оркестровку. Тем не менее, ничего хорошего не вышло. Между тем, польский по музыке был характерен и красив; поэтому я и взялся сделать из него концертную пьесу <...>» (Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. С. 221).

² Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. P. 112.

³ Цит. за: Shirley W. D. Scoring the Concerto in F: George Gershwin's First Orchestration // American Music. Vol. 3. No. 3. Chicago : University of Illinois Press, 1985. P. 277.

вечірках у Білому домі чи на прийомі в Єлисейському палаці. Звісно, у середині 1920-х років були написані й інші твори, у яких композитори намагалися поєднувати джазове й класичне мистецтво – балет «Створення світу» Д. Мійо (1923), концерти для фортепіано з оркестром А. Онеггера (1925) й А. Копленда (1926). Та порівняно з ними лише *Concerto in F* дотепер не втрачає популярності, і саме «його можна регулярно чути у світових концертних залах»¹.

Мерль Армітаж писав: «Джордж вініс для серйозного розгляду нові ідіоми в музиці й цим назавжди змінив її майбутнє спрямування»². Це більш ніж справедливо щодо оркестрування *Concerto in F* Джорджа Гершвіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вольнский Э. И. Джордж Гершвин. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1988. 80 с.
2. Конен В. Дж. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Сов. композитор, 1961. 491 с.
3. Неклюдова Е. Трактовка оркестра в «Рапсодии в блюзовых тонах» Дж. Гершвина. // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. № 14. С. 143–146.
4. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. Москва : Музыка, 1980. 453 с.
5. Шнейерсон Г. М. Джордж Гершвин // Портреты американских композиторов : очерки. Москва : Музыка, 1977. С. 163–200.
6. Юэн Д. Джордж Гершвин. Путь к славе / пер. с англ. Москва : Музыка, 1989. 286 с.
7. Armitage M. George Gershwin, man and legend. New York : Duell, Sloan and Pearce. 1958. 208 p.
8. Delbanco N. The Art of Youth: Crane, Carrington, Gershwin, and the Nature of First Acts. Boston ; New York : New Harvest Houghton Mifflin Harcourt, 2013. 223 p.
9. Foley J. Gershwin. San Francisco : Norton Coker Press, 1991. 39 p.
10. Ford C. T. George Gershwin: American musical genius. Berkeley Heights, New Jersey: Enslow Publishers, 2009. 112 p. (People to know today).
11. Greenberg R. George Gershwin. London : Phaidon Press, 2008. 240 p.
12. Kresh P. An American rhapsody: the story of George Gershwin. New York : Lodestar Books, 1988. 186 p.
13. Lerttamrab M. An exploration of Gershwin's Concerto in F and his cadenzas. Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music Indiana University December 2016. Bloomington, Indiana, 2016. 52 p. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/21125/Lerttamrab%2C%20Mayta%20%28DM%20Piano%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed: 21.01.2019).
14. Peyser J. The memory of all that: the life of George Gershwin. Milwaukee, Wisconsin : Hal Leonard, 2006. 319 p.
15. Pollack H. George Gershwin : his life and work. Berkeley : University of California Press, 2006. 884 p.
16. Rushmore R. The life of George Gershwin. New York : Crowell-Collier Press, 1966. 177 p.
17. Shirley W. D. "The Trial Orchestration" of Gershwin's "Concerto in F" // Notes. 1983. Vol. 39. No. 3. P. 570–579.

¹ Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. P. 108.

² Armitage M. George Gershwin, man and legend. New York : Duell, Sloan and Pearce. 1958. P. 47.

18. Shirley W. D. Scoring the Concerto in F: George Gershwin's First Orchestration // *American Music*. Vol. 3. No. 3. Chicago : University of Illinois Press, 1985. P. 277–298.
19. Shwartz C. Gershwin, his life and music. Indianapolis : Bobbs-Merill Co., 1973. 437 p.
20. Vernon R. Introducing Gershwin. Parsippany. New Jersey : Silver Burdett Press, 1996. 40 p.
21. Yablonski E. Gershwin. New York : Doubleday, 1987. 415 p.
22. Yablonski E. Lawrence D. S. The Gershwin years. Garden City. New York : Doubleday, 1973. 415 p.

REFERENCES

1. Armitage, M. (1958). *George Gershwin, man and legend*. New York: Duell, Sloan and Pearce. 208 p. [in English].
2. Carin, T. F. *George Gershwin: American musical genius*. Berkeley Heights, New Jersey: Enslow Publishers, 2009. 112 p. [in English].
3. Delbanco, N. (2013). *The Art of Youth: Crane, Carrington, Gershwin, and the Nature of First Acts*. Boston, New York: New Harvest Houghton Mifflin Harcourt, 223 p. [in English].
4. Foley, J. (1991). *Gershwin*. San Francisco: Norton Coker Press, 39 p. [in English].
5. Greenberg, R. (2008). *George Gershwin*. London: Phaidon Press, 240 p. [in English].
6. Jujen, D. (1989). *George Gershwin. The path to glory*. [Dzhordzh Gershvin. Put' k slave]. Moscow: Muzyka, 286 p. [in Russian].
7. Konen, V. (1961). *Ways of American music. Essays on the history of musical culture of the United States [Puti amerikanskoj muzyki. Ocherki po istorii muzykal'noj kul'tury SShA]*. Moscow: Sovetskij kompozitor, 491 p. [in Russian].
8. Kresh, P. *An American rhapsody: the story of George Gershwin*. New York: Lodestar Books, 1988. P. 166. [in English].
9. Lerttamrab, M. (2016). *An exploration of Gershwin's Concerto in F and his cadenzas*. Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music Indiana University December 2016. Bloomington, Indiana. Available at: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/21125/Lerttamrab%2C%20Mayta%20%28DM%20Piano%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (accessed: 21.01.2019) [in English].
10. Nekljudova, E. (2004). Interpretation of the orchestra in G. Gershwin's "Rhapsody in Blue" [Traktovka orkestra v «Rapsodii v bljuzovyh tonah» Dzh. Gershvina]. *Kyiv Musicology. [Kyivske muzykoznavstvo]*. Collection of Articles. Kyiv, pp. 143–146 [in Russian].
11. Peyser, J. (2006). *The memory of all that: the life of George Gershwin*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 319 p. [in English].
12. Pollack, H. *George Gershwin: his life and work*. Berkeley: University of California Press, 2006. 884 p. [in English].
13. Rims'kij-Korsakov, N. (1980). *Chronicle of my musical life [Letopis' moej muzykal'noj zhizni]*. Moscow: Muzyka, 453 p. [in Russian].
14. Rushmore, R. *The life of George Gershwin*. New York: Crowell-Collier Press, 1966. 177 p. [in English].
15. Shirley, W. D. (1983). "The Trial Orchestration" of Gershwin's "Concerto in F". *Notes*, 39, no. 3, pp. 570–579 [in English].
16. Shirley, W. D. (1985). Scoring the Concerto in F: George Gershwin's First Orchestration *American Music*, vol. 3, no. 3, Chicago: University of Illinois Press. P. 277–298 [in English].
17. Shneerson, G. (1977). George Gershwin. [Dzhordzh Gershvin]. *Portraits of American composers [Portrety amerikanskih kompozitorov]*. Essays. Moscow: Muzyka, pp. 163–200 [in Russian].

18. Shwartz Ch. *Gershwin, his life and music*. Indianapolis: Bobbs-Merill Co., 1973. 437 p. [in English].
19. Vernon, R. (1996). *Introducing Gershwin*. Parsippany, New Jersey: Silver Burdett Press, 40 p. [in English].
20. Volynskij, E. (1988). *George Gershwin*. 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 80 p. [in Russian].
21. Yablonski, E. and Lawrence, D. S. (1973). *The Gershwin years*. Garden City, New York: Doubleday, 415 p. [in English].
22. Yablonsky, E. (1987). *Gershwin*. New York: Doubleday, 415 p. [in English].

Ракочи В. А. Выразительные, синтезирующие и драматургические функции оркестровки в *Concerto in F* Джорджа Гершвина. Рассмотрена оркестровка *Concerto in F* Джорджа Гершвина. Это произведение редко привлекает внимание отечественных исследователей, но и зарубежные музыковеды обычно рассматривают трактовки Дж. Гершвином музыкальной формы инструментального концерта, специфику гармоничной языка, взаимодействие композитора с публикой и критикой, а оркестровку упоминают лишь вскользь. Это актуализирует необходимость изучения *Concerto in F*, введение в научный обиход не переведенных до сих пор исследований о творческом пути Дж. Гершвина западных музыковедов, трактовку симфонического оркестра композитором, который раньше не оркестровал. Рассмотрен его нестандартный путь к авторской оркестровке, а сквозь призму анализа оркестровки Концерта определены факторы, способствовавшие соединению в произведении джазового и классического начал. Выявлено три основные сферы, в которых оркестровка особенно интенсивно способствует взаимопроникновению и взаимодействию двух искусств. Во-первых, это собственно оркестр, ведь в состав большого симфонического оркестра привлечено несколько инструментов, традиционно распространённых в джаз-бэнд. Во-вторых, – ритм: насыщение главных и второстепенных линий синкопами, пунктирным ритмом, сдвигами сильных долей; выполнения «классическими» фаготами, гобоями или скрипками ритмоформул, характерных для чарльстона или блюза. В-третьих, это особый характер солирования, которое своей непринуждённостью, импровизационностью гораздо больше похоже на соло в джазе, чем в симфоническом оркестре. Использование различных тембровых и визуальных эффектов усиливает своеобразность солирования «классических» инструментов. Особая изобретательность и экспрессивность оркестровки *Concerto in F* способствовали дальнейшей популяризации симфоджазового оркестра в различных сферах жизни во всем мире.

Ключевые слова: *Concerto in F*, симфонические произведения Дж. Гершвина, оркестровка, синтез классического и джазового искусства.

РАКОЧИ ВАДУМ

Rakochi Vadym – PhD in Art Criticism, Lecturer at the Department of Music Theory at R. Glier Kyiv Institute of Music.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160667](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160667)

EXPRESSIVE, SYNTHESIZING AND DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF ORCHESTRATION IN GERSHWIN'S *CONCERTO IN F*

Relevance of the study. The orchestration of G. Gershwin's *Concerto in F* is a goal of the study. This orchestration became the first such experience in the composer's life. There is practically no special literature on the Concerto in F in Ukrainian and Russian languages, and very little attention has traditionally been given to the orchestration by Gershwin in the research works. Revision of innumerable studies of the Concerto in F in English revealed that the musicologists generally focus on the interpretation of musical form of concerto, harmony and rhythm, while the analysis of the orchestration and the definition of its role in classical music and jazz merge have not been considered in detail until now. The above allows actualizing the study of the Concerto in order to reveal the peculiarities of the author's orchestration and to determine its synthesizing value.

Main objective of the study. There is a role of the orchestra in the process of unification, refraction and interaction of classical music and jazz in the focus of the study because the synthesis of these two sources has become a distinctive feature of G. Gershwin's symphonic compositions.

Methods of research. 1) Complex score analysis to reveal the difference between the author's and not author's orchestration. 2) Comparative method to distinguish interdependence in genre-style pair, comparative-typological and semantic analysis to understand the meaning of jazz's elements and features established at the symphonic orchestra's platform. 3) Analytical review of the references.

Results. Thanks to the analysis, it is possible to distinguish three main fields of interaction between the classical art and the jazz, in which the unifying role of the orchestration turned out to be the most significant: the orchestra itself; the rhythm; the solo.

The expansion of the percussion section and the inclusion of typical instruments for the band have allowed it to bring a characteristic "jazz" tone to the sound of the symphony orchestra. The use of complex rhythmic formulas in the principle and secondary melodic lines, as well as the calling for "classical" flutes and violins to perform "jazz" melodies is the second field of the two elements synthesis. The improvisational nature of solos in combination with the use of the numerous timbre and visual effects possible in the orchestra has become the third interaction platform.

Conclusion and significance. The author's orchestration allowed us to convey the composer's view the most fully and accurately. The "distinct inventiveness" of orchestration became the platform for classical and jazz art synthesis. It was shown thanks to the jazz percussion instruments inclusion to the symphonic orchestra; the prevalence of an improvisational and relaxed manner of the play of solo over the academic nature of the performance; an active use of special timbre and visual effects; presentation of Charleston-specific rhythmic formulas by the bassoon, the violins, the oboe. Gershwin's inventiveness of the Concerto's orchestration combined with his inspiration and expressiveness has contributed to the popularization of the symphony jazz orchestra throughout the world.

Keywords: *Concerto in F*, G. Gershwin's symphonic compositions, orchestration, classical and jazz arts synthesis.