Rapsodija u plavom Georgea Gershwina

Bugarin, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:749514

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-25**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

PETRA BUGARIN

RAPSODIJA U PLAVOM
GEORGEA GERSHWINA

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA
V. ODSJEK

RAPSODIJA U PLAVOM
GEORGEA GERSHWINA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Tomislav Oliver

Student: Petra Bugarin

Ak. god.: 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

doc. art. Tomislav Oliver

_____

Potpis

U Zagrebu, 2020.

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____
5. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Predgovor

Zahvaljujem se mentoru doc. Tomislavu Oliveru na prenesenom znanju tijekom studija te pomoći i savjetima pri izradi ovog rada, kao i profesoru glavnog predmeta red. prof. Daliboru Cikojeviću na iznimnoj podršci i predanom radu tijekom zadnjih pet godina. Veliko hvala i mojim roditeljima koji su mi omogućili obrazovanje i Mariju Puzoviću na emocionalnoj potpori.

SADRŽAJ

Sažetak
1 UVOD ... 1
2 BIOGRAFIJA SKLADATELJA ... 3
3 RAPSODIJA U PLAVOM ... 7
3.1 Povijesni kontekst ... 7
3.2 Prve verzije izdanja ... 8
3.3 Dublji pogled u prvu orkestralnu verziju ... 8
4 TEMATSKA ANALIZA ... 10
4.1 Ritornello tema ... 11
4.2 Train tema ... 13
4.3 Stride tema ... 14
4.4 Shuffle tema ... 15
4.5 Love tema ... 17
4.6 Međusobna povezanost tema ... 18
4.7 Zaključak tematske analize ... 22
4.8 Pogled na formalnu strukturu ... 23
5 ZAKLJUČAK ... 27
6 BIBLIOGRAFIJA ... 28
7 TONSKI ZAPISI ... 29

SAŽETAK (na hrvatskom jeziku)

George Gershwin bio je jedan od najuspješnijih skladatelja toga vremena sa zanimljivom pozadinom. Rođen u obitelji migranata bez glazbene tradicije, svoje je prve korake ostvario kao *song-plugger*[1] i pijanist *piano-rolla*[2] za izdavačku kuću *Remick's.* Gershwin svojim stilom odskače od tradicionalnih okvira skladatelja klasične glazbe, a djela poput *Amerikanca u Parizu, Rapsodije u plavom*[3]*,* opere *Porgy* i *Bess* i raznih pjesama, iz njegovih mjuzikala, poput *Summertime, I Got Rhythm, The Man I Love, 's Wonderful* danas se izvode u cijelosti ili samo njihove teme kao temelj i inspiracija za jazz improvizaciju. *Rapsodija u plavom* ubraja se u najuspješniji i najvažniji dio njegovog stvaralaštva, a kontekst nastanka i orkestracija *Rapsodije*, kao i dublji osvrt na njezinu glazbenu građu i strukturu glavni su dio ovog rada.

Ključne riječi

George Gershwin, Rapsodija u plavom, analiza, klavir, jazz

ABSTRACT (na engleskom jeziku)

George Gershwin was one of the most successful composers of the time with an unusual background. Born into a family of migrants without a musical tradition, he made his first steps as a song-plugger and piano-roll pianist for the publishing house *Remick's*. Gershwin's style stands out from the traditional frames of classical music composers, and his compositions like *The American in Paris, Rhapsody in Blue,* the opera *Porgy and Bess* and various songs from his musicals, such as *Summertime, I Got Rhythm, The Man I Love, 's Wonderful* today are performed as a complete piece or the musicians use just the themes as a foundation and inspiration for a jazz improvisation. *Rhapsody in Blue* is considered as one of the most successful and

[1] *Song-plugger* ili demonstrator pjesme bila je osoba zadužena za promociju novih notnih izdanja. Izvodeći za klavirom novo printane pjesme i skladbe, demonstrator ih približava publici te na taj način povećava vjerojatnost kupnje.

[2] Engl. *piano roll* predstavlja medij za pohranu glazbe koji se koristio na reprodukcijskim klavirima. Smotuljak papira kretao bi se pomoću vakuuma uz pritisak pedala ili uz korištenje električne energije prilikom čega bi pijanist svojom izvedbom stvarao perforacije u papiru označavajući detalje o noti: njezino trajanje i tonsku visinu. Prilikom pokretanja reprodukcijskog klavira, smotuljak papira se kreće preko metalnog sistema za čitanje te perforacije postaju okidač za izvođenje zapisa.

[3] U nastavku će se ponegdje javiti skraćeni oblik naziva djela kao *Rapsodija*.

important Gershwin's composition, and the context of the creation and orchestration of Rhapsody, as well as a deeper look into its musical structure are the main part of this work.

Key words

George Gershwin, Rhapsody in Blue, analysis, piano, jazz

1 UVOD

George Gershwin smatra se jednim od najpoznatijih američkih skladatelja koji je svoj opus posvetio prvenstveno kompozicijama za glas i najčešće klavirsku pratnju, brojnim mjuziklima, orkestralnim komadima poput *Amerikanca u Parizu* i *Rapsodije u plavom*. Od njegovih se brojnih djela ističu *Koncert za klavir i orkestar in F*, opera *Porgy i Bess*, komadi i minijature za klavir solo. Gershwin se ne smatra tipičnim skladateljem zapadno – europske glazbene tradicije obzirom da, za razliku od svojih suvremenika, nije skladao uobičajene forme i instrumentalne žanrove poput simfonija ili sonata za klavir, a i klasičnije forme kojima je pristupao, poput spomenutog koncerta za klavir i opere, sadržavale su pogled na formu i građu iz drugačije perspektive. Gershwinova glazba nalazi se u *sivom* području između klasične glazbe i *jazz* glazbe, obzirom da ubacuje *jazz* elemente u klasično djelo čime se hibridni rezultat ne može jasno svrstati niti u jednu vrstu glazbe. Time skladateljev stil i način na koji provodi elemente istog unutar kompozicije postaje novitetom na tržištu početkom 20. stoljeća.

Gershwin kao autentični skladatelj svoga razdoblja i okoline, u glazbi prikazuje i dočarava upravo elemente društva u kojem je živio te razvija jedinstveni glazbeni stil. Stoga, zašto Gershwin iz današnje perspektive nije prepoznat kao bitan skladatelj u kanonu (zapadno-europske) klasične glazbe? Na prvom mjestu je njegovo podrijetlo: Gershwin potječe iz migrantske obitelji iz radničke klase. Zatim tu je i okruženje u kojem je odrastao u Brooklynu, činjenica da nije školovan te nije pokazivao znakove svojeg talenta kroz skladanje simfonija ili komada za klavir solo već je svoju karijeru započeo kao *song plugger*. Možda je najvažniji razlog činjenica da je danas najpoznatiji kao tvorac popularnih *songova* pa mu se samim time ime povezuje uz komercijalnu glazbu niže umjetničke vrijednosti, a ne uz ostala uspješna djela koja je skladao u manjem broju u odnosu na songove.

George Gershwin primjer je osobe koja je ostvarila američki san; svojim radom, kvalitetom i ustrajnošću zaslužio je ulaznicu za elitni dio američkog društva. Američki je skladatelj, pijanist i dirigent Leonard Bernstein, veliki obožavatelj

Gershwinove glazbe opisao *Rapsodiju u plavom*[4] kao kompoziciju u kojoj „Dijelove možete izrezati bez da na bilo koji način utječete na cjelinu osim što je skratite. Možete ukloniti bilo koji od slijepljenih dijelova i komad se i dalje odvija hrabro kao i prije. Možete čak i zamijeniti ove dijelove jedan s drugim i ne bi došlo do nikakve štete. Možete napraviti rez unutar nekog dijela, ili dodavati nove kadence, ili ih svirati bilo kojom kombinacijom instrumenata ili samo na klaviru; [Rapsodija] može biti petominutni komad ili šestominutni komad ili komad od dvanaest minuta. Zapravo se sve se to [navedeno] radi svakodnevno. I dalje je to *Rapsodija u plavom*.“ (prev. Petra Bugarin)[5] *Rapsodija u plavom* smatra se krunom njegova stvaralaštva koja do današnjeg dana ima svoje mjesto u orkestralnom repertoaru klasičnog orkestra.

[4] U nastavku, naziv će se skraćeno navoditi kao *Rapsodija*.

[5] Citat preuzet iz Bernstein, Leonard, Why Don't You Run Upstairs and Write a Nice Gershwin Tune?, The Atlantic Monthly, 195, 1955, 4, str. 40-41.

2 BIOGRAFIJA SKLADATELJA

George Gershwin je američki skladatelj, rođen u Brooklynu, 26. rujna 1898., a njegov je kratak život završio 11. srpnja 1937., u trideset i devetoj godini zbog tumora na mozgu. Puno ime mu je Jacob George Gershwine[6], nazvan po djedu s očeve strane što je tipično za židovsku tradiciju. Jakov Gershowitz, po kojem je George dobio ime, bio je mehaničar u Ruskoj carskoj vojci te je služio dvadeset i pet godina kako bi u Ruskom Carstvu stekao prava koja su mu do tada bila nedostupna obzirom na njegovo židovsko podrijetlo, poput prava na prebivalište i putovanja izvan zemlje. Njegov sin Moishe Gershowitz zaljubio se u Rozu Bruskinu[7], kćer krznara iz Vilniusa koja se sa svojom obitelji preselila u Ameriku prilikom pojave antižidovskih pokreta u Rusiji. Morris je iz nekoliko razloga otišao za njima: zbog ljubavi prema Rozi, obavezne vojne dužnosti u Ruskoj carskoj vojsci, ali i zbog tadašnje političke situacije u kojoj je budućnost židovskih obitelji bila neizvjesna. Mladi par se smjestio u New Yorku, Morris se zaposlio kao radnik u tvornici kožnih cipela dok je Rose bila kućanica i brinula se o četvoro djece: najstarijem sinu Israelu poznatijem pod nadimkom „Ira“, zatim Georgeu, Arthuru i najmlađoj Frances kao jedinoj kćeri i ljubimici obitelji. Morris nije utjelovio očinsku figuru kakvu bismo očekivali za društvo toga doba; smatrao se humorističnom i dragom osobom, ali bez smisla za sklapanje dobrih poslova. Obitelj nije imala stalni i sigurni dohodak jer je otac često mijenjao zanimanja: bio je vlasnik pekarnica, restorana, tiskara knjiga, turske kupelji, ljetnih hotela itd. Uz to, volio je pješačiti do posla pa se obitelj često selila; do Georgeove osamnaeste godine života promijenili su dvadeset i osam adresa unutar New Yorka. Njegova supruga Rose porijeklom je iz dobrostojeće obitelji, uvijek je pazila na svoju prezentaciju u društvu te bez obzira na financijsko stanje u obitelji, Rose svojim izgledom nije odavala stvarnu situaciju. Imala je čvrstu ruku i izražene socijalne vještine koje su pomogle ulasku njihove obitelji u američko društvo. Ostavljala je dojam žene sigurne u svoje stavove i postupke zbog čega je Rose ustvari bila glava obitelji. Unatoč razlikama u ličnostima oca i majke, obitelj je skladno funkcionirala te bez obzira na Morrisove promjene i nestabilnost u zaposlenju, uvijek su imali dovoljno novaca za podizanje četvero djece. George je promijenio svoje prezime u

[6] Amerikanizirano prezime njegovog oca, Morrisa Gershvina doktor je u bolnici greškom zapisao te je tako ostalo zabilježeno i u rodnom listu.

[7] Dolaskom u Ameriku, mladi bračni par promijenili su imena u Morris Gershvin i Rose Brushkin

Gershwin kad je postao poznat te je cijela obitelj preuzela isto. Za razliku od životnog puta njihovih roditelja, djeca obitelji Gershwin u svojoj su odrasloj dobi uživali blagodati visokog sloja američkog društva što su zaslužili svojim radom, a George i nakon svoje smrti, ostaje istaknuta i dominantna ličnost u obitelji.

U ranom djetinjstvu, George nije pokazivao znakove velike darovitosti; provodio je dane igrajući se vani na ulici s prijateljima obzirom da roditelji nisu mogli priuštiti mnogo igračaka za boravak u kući. Bio je nestašan dječak koji je volio izazivati drugu djecu što bi često završilo tučnjavom[8]. Glazba nije bila glavni fokus njegovog odrastanja; ne potječe iz glazbene obitelji (ili generalno obitelji umjetnika), s roditeljima nije njegovao kućno muziciranje, nisu su posjećivali koncerte, no u intervjuima u odrasloj dobi izdvojio bi *Melodiju u F-duru* Antona Rubinsteina i Dvořákovu *Humoresku* kao djela koja su ostavila na njega velik utisak iz vremena kad je bio dijete. Spomenutu Humoresku čuo je na školskoj priredbi u izvedbi osmogodišnjeg čuda od djeteta, violinista Maxieja Rosenweiga koji je kasnije ostvario briljantnu karijeru kao solist pod imenom Max Rosen.

Kad je mladi George imao trinaest godina, roditelji su kupili klavir kao potvrdu svog statusa. Klavir je značio mogućnost za razonodu i ova migrantska obitelj htjela je iskoristiti priliku za dokazivanje pred prijateljima. Obzirom da je Israel „Ira“ stariji brat, smatralo se prirodnim slijedom da će se njemu omogućiti poduke iz klavira. No, upravo je George bio taj koji je prvi prišao instrumentu i počeo ga istraživati. Pokušao je pronaći među tipkama melodiju pjesmice koju je negdje čuo – i uspio je. Na iznenađenje roditelja, mladi je George pokazao znakove talenta za koji nisu znali i odlučili su ga dalje razvijati. Školovao se privatno kod nekoliko učitelja; započeo je s podukama kod gospođice Green s njezinim inzistiranjem na tehničkim vježbama. Mladom je Georgeu taj skučeni pogled na glazbu vrlo brzo dosadio pa je krenuo na nastavu gospodinu Goldfarbu. Vrlo je brzo opet promijenio učitelja, počeo je raditi s Charlesom Hambitzerom, poznatim pijanistom i skladateljem opereta. S njim se odmah složio, radili su na oblikovanju njegovog stila u smjeru Chopina, Debussyja i Liszta. Učitelj ga je poticao na odlaske na koncerte kako bi stekao rutinu slušanja i opažanja. Slagali su se u mnogočemu, iznimno ga je poštivao i slušao, upijao njegove upute i mudrosti, ali ne i oko teme koja je Gershwinu bila najzanimljivija, a to je američka popularna glazba. Dok je učitelj u tome vidio površnost onoga što glazba

[8] U tinejdžerskim je godinama na taj način slomio nos što je vidljivo na fotografijama čak i u odrasloj dobi.

predstavlja, Gershwin je pronašao izvor svoje inspiracije (i genijalnosti). Zbog nesretnih okolnosti i Hambitzerove prerane smrti u trideset i devetoj godini, mladi je George morao nastaviti svoje školovanje bez svojeg najdražeg učitelja. Nakon Hambitzerove smrti, George surađuje s Ernestom Hutchesonom, Rubenom Goldmarkom, no najbitnijim se pokazao rad s Edouardom Kilenyijem. S njim je radio na svojim skladateljskim vještinama u obliku didaktičkih vježbi. Gershwin nikad nije pokazivao talent za orkestriranje, ali je radio na tome. Najčešće je pisao vježbe za gudački kvartet, bilo je i pokušaja skladanja za klarinet solo. Zanimljivo je što u svoj plan za orkestraciju *Rapsodije u plavom* najviše uključio upravo spomenute instrumente, obzirom da je u mladosti, tijekom školovanja, imao najviše iskustva u pisanju za iste.

Kao učenik s lošim ocjenama, fakultet nije bio opcija. Tijekom školovanja pokazivao je sklonost aritmetici, njegova ga je majka uputila u srednju školu za posao knjigovođe. No, George je svojim ocjenama pokazao da ne želi provesti život u uredu kao knjigovođa stoga je u petnaestoj godini odustao od daljnjeg školovanja, uz nevoljki pristanak majke. Zaposlio se u izdavačkoj kući *Remick's*, kao *song-plugger* i pijanist s plaćom od petnaest dolara[9] tjedno. Georgeove vještine na klaviru bile su izuzetne; zbog opsega glasa pjevača, na licu mjesta transponirao bi pratnju pjesama, istraživao je nove harmonijske progresije, dodavao modulacije i obogaćivao zapisani materijal. Iz dosade i želje da se zabavi, nikad nije svirao Remickove melodije u originalu i na taj način je vrlo brzo napredovao u klavirskoj tehnici i praksi harmonizacije te je ubrzo postao najbolji pijanist spomenute izdavačke kuće. Osim zanimanja *song-pluggera,* snimao je i *piano-roll* s popularnim pjesmama tog izdavača. Djelovao je pod raznim pseudonimima poput Fred Murtha, Bert Wynn, James Baker kako bi se ostavio dojam da za izdavača radi nekoliko vrsnih pijanista, a u stvarnosti je to sve bio Gershwin. Nakon što je Remick odbio izdati Georgeove autorske kompozicije, on napušta taj posao. Radi kao pijanist u kazalištu, angažiran je kao pijanist i dirigent za mjuzikl *Miss 1917*. Ova suradnja bila je od iznimne važnosti za njegovu budućnost obzirom da je preko glazbenog producenta Harryja Askinsa Gershwin stupio u kontakt s Maxom Dreyfusom koji slovi kao „jedan od

[9] Godine 1913. vrijednost jednog dolara bila je današnjih 25,70 $, što znači da je Gershwin tjedno zarađivao otprilike 385 $ u današnjoj vrijednosti valute američkog dolara

divova u svijetu glazbenog izdavaštva“[10] (prev. Petra Bugarin). Tijekom tog cijelog razdoblja radi na svojim pjesmama i melodijama. U shvaćanju da mora sâm sebe plasirati u svijet izdavača, glazbenika i kritičara, odlučuje postati *song-plugger* vlastitih melodija u želji da ga netko čuje i angažira. Istovremeno i dalje radi na svojim pijanističkim vještinama te stječe sigurnost u izvođenju.

Najveći uspjeh kojim se potvrdila njegova kvaliteta zanata bio je koncert 1. studenoga 1923. u New York's Aeolian Hall na recitalu kanadske sopranistice Éve Gauthier. Priznata operna pjevačica toga vremena studirala je na pariškom konzervatoriju, često je u program svog recitala uključivala suvremenu glazbu i živuće skladatelje među kojima su joj najdraži bili Ravel i Stravinski. Na spomenutom recitalu, uključila je i tri Gershwinove pjesme kao i jednu za dodatak na kraju. Osim uloge skladatelja, na tom koncertu Gershwin je pokazao i svoje pijanističke i korepetitorske vještine improviziranjem klavirske pratnje koristeći do tada, neuvriježene harmonijske progresije koje su donijele osvježenje publici. Na ovaj način sopranistica je htjela svojem koncertu dati dašak jazza, a istovremeno je i otvorila vrata koncertne dvorane glazbi s američkih ulica. Za Gershwina je ovo bio znak da njegovo ime pripada uz bok velikim i priznatim skladateljima poput Béle Bartóka, Arnolda Schönberga, Paula Hindemitha i Irvinga Berlina čije su se kompozicije također izvodile na tom koncertu.

George Gershwin je uz pomoć svojih kolega, poput spomenute sopranistice Éve Gauthier, uveden u društvo koje ga je vodilo uspjehu i ostvarenju karijere, ali i on sâm, također, pokušava promijeniti dotadašnji smjer glazbene i kazališne scene. Početkom prošlog stoljeća klasne razlike bile su dio svakodnevice te je odlazak na koncerte i u kazalište bio rezerviran samo za pripadnike bijele rase. Obzirom na stil glazbe kakvu je skladao, Gershwin je najčešće uloge u svojim operama i mjuziklima čuvao upravo za Afroamerikance dok su pjevači bijele rase bili manje zastupljeni. Vodio se idejom da bi te uloge najbolje izveli upravo ljudi koji su mu bili inspiracija u stvaranju glazbe, iako je često javno naglašavao da bi iste uloge bijelci izveli jednako kvalitetno. Pitanje rasizma ove teme ostaje i dan danas otvoreno, ali činjenica da

[10] Pollack, Howard, George Gershwin, His Life and Career, California: University of California Publishing, 2006., str. 89.

sâm skladatelj pripada etničkoj manjini u američkom društvu, ublažava potencijalnu diskusiju na tu temu[11].

3 RAPSODIJA U PLAVOM

3.1 POVIJESNI KONTEKST

Jazz se kao stil glazbe oduvijek veže za afroameričko stanovništvo, no bijelci su zaradili bogatstvo na njemu. Glazbenici poput Paula Whitemana bili su svjesni da su oni samo dobri interpreti glazbe, ali da ta glazba ne živi u njima i nije dio njihovog bića, uspoređujući se pritom s izvedbama Louisa Armstronga i Fletchera Hendersona (Schwartz, 1979: 72).

Paul Whiteman bio je društveno poznat glazbenik zajedno sa svojim ansamblom. Nakon Prvog svjetskog rata, okupio je glazbenike koji su izvodili plesnu glazbu poput swinga i foxtrota, obrađenu za orkestar. Segment koji je bio privlačan u Whitemanovu orkestru kombinacija je vrsnih aranžmana Ferda Groféa, bivšeg violista simfonijskog orkestra Los Angelesa, i sposobnosti glazbenika u orkestru koji bi uz dodavanje efekata poput *glissanda* u trombonu, prigušenog zvuka trube pomoću sordine ili pak trilera u saksofonu stvorili zvukovnu boju u kojoj je publika uživala. Bilo je očigledno da Whitemanov orkestar ne izvodi pravi, originalni jazz afroameričkog naroda, ali plesni ritam, novi glazbeni ugođaj i lakoću pri razumijevanju glazbe publika je rado prihvatila te orkestar ubrzo postaje tražen i omiljen u Americi. Nastupali su po barovima, plesnim dvoranama i noćnim jazz klubovima, ali Whiteman je htio dokazati da ova glazba ima svoje mjesto i u koncertnoj dvorani. Planirao je izvedbu jazz koncerta za klavir i orkestar s Gershwinom u ulozi skladatelja i pijanista.

Zamalo je nedostajalo da se koncert uopće ne održi obzirom da je skladatelja novinski članak kao najava za koncert podsjetila da bi trebao krenuti sa skladanjem.

[11] U listopadu 2019., jedna od najprestižnijih i najpoznatijih opernih kuća na svijetu, *Metropolitan opera* u New Yorku donijela je na scenu jedno od najpoznatijih Gershwinovih djela – operu *Porgy and Bess* koja je ponovno podigla medije na noge i pokrenula diskusiju o pitanju rasizma, obzirom da su glavne uloge podijeljene Afroamerikancima. Cilj je bio približiti se ideji originalne postave iz 1935.godine, no obzirom na današnju političku korektnost, ovaj izbor se može shvatiti dvojako: želja za autentičnošću, ali i kao provokacija.

Gershwin je počeo s radom na *Rapsodiji* početkom siječnja 1924., a koncert se održao u 12. veljače iste godine. Iako je prvotna ideja bila da se djelo zove *Američka rapsodija*, po dogovoru s bratom Irom, Gershwin se odlučio za naziv *Rapsodija u plavom*[12]. Uloga orkestra bila je zamišljena kao podloga (u stilu bluesa) improvizacijama u klaviru. Stoga, riječ rapsodija u naslovu objašnjava i njegov odabir slobodnog oblika djela.

3.2 PRVE VERZIJE IZDANJA

Prije daljnjeg nastavka u područje analize, potrebno je odrediti sam identitet kompozicije, što nije jednostavno. U djelu vlada sloboda na nekoliko različitih, istovremenih razina, a jedna od njih je i neodlučnost koja se verzija *Rapsodije u plavom* smatra autografom i polazištem, obzirom da je u otprilike istom razdoblju objavljeno pet različitih verzija. *Rapsodija* je skicirana kao djelo za dva klavira: solo klavir i klavir u funkciji orkestralne pratnje s posvetom Paulu Whitemanu. Na temelju ovog izdanja, razvile su se dvije orkestralne verzije koje potpisuje Ferde Grofé. Prvo je orkestralno izdanje Grofé skladao direktno za Whitemanov ansambl s brojem od dvadeset i tri glazbenika dok je drugo izdanje namijenio za manji orkestar, uključujući i cijelu sekciju gudača. Temelj ovog izdanja neobjavljena je verzija orkestracije za klasični kazališni orkestar. Razlika od neobjavljene verzije je u većem broju puhača, a solističke su dionice u objavljenoj verziji duplirane među sviračima.

Godine 1924. objavljeno je i izdanje za klavir solo koje se razlikuje se od verzije koju je Gershwin snimio za *piano roll*, a uz skladateljeve naputke i rad sa Henryjem Levineom proizašlo je i izdanje za klavir četveroručno.

3.3 DUBLJI POGLED U PRVU ORKESTRALNU VERZIJU

Zanimljivo je posebno istaknuti već spomenuto, prvo orkestralno objavljeno izdanje *Rapsodije u plavom*. Grofé je ovu verziju završio u deset dana, uz Gershwinove bilješke i naputke. Iako se izbor instrumenata i generalno orkestracija razlikuje od zapisane skladateljeve ideje, Grofé je uzeo u obzir njegove upute, no prilagodio ih je zbog željene orkestralne boje, volumena zvuka i sličnog. Kroz

[12] Eng. original *Rhapsody in Blue*

Gershwinove zabilješke u partituri, može se potvrditi da njegovo znanje orkestriranja nije bilo veliko, temeljio se većinom na gudačima, mahom zbog toga što mu je radi slabog poznavanja instrumentacije bilo najspretnije skladati za ovu orkestralnu grupu. Primjerice, u naputcima je označio *klarinet, violončelo i violina*, no Grofé je umjesto toga koristio basovski klarinet, alt i tenor saksofon. Napravio je nekoliko prilagodbi; mijenjanje bitnih instrumenata u pojedinim frazama, promjene u ritmu i postavi akorda po dionicama u orkestru.

Ova je verzija partiture također istaknuta po tome što ne sadrži standardne skraćenice za instrumente već imena glazbenika Whitemanovog ansambla. Ansambl je brojio dvadeset i tri glazbenika, od kojih su neki bili multi instrumentalisti: *Ross*[13] (Ross Gorman, klarinet in B, bas klarinet, oboa, sopran saksofon in Es i B, alt saksofon, heckelphon), *Don* (Donald Clark, alt saksofon, sopran saksofon in B i bariton saksofon in Es), *Busse* (Henry Busse, truba), *Roy* (Roy Maxon, trombon). Spomenuta četvorica bili su nositelji solo dionica, dok su ostali podebljavali melodiju različitim instrumentima, a time i raznolikim zvukovnim bojama. Ovim postupkom može se potvrditi prvotna Gershwinova ideja o ovom djelu; *Rapsodija* je skladana na prvom mjestu za njega kao solista za klavirom te za individualne glazbenike iz ansambla koji su u *Rapsodiji* pokazali sve svoje vještine i mogućnosti. Hipotetski, da Ross Gorman nije u šali izveo poznati *glissando* na klarinetu na početku djela, danas to ne bi bio najatraktivniji motiv u kompoziciji. Nadalje, zanimljiva je Groféova odluka, uz klavir solo, dodati u orkestru još jednu dionicu klavira i celestu.

[13] U nastavku se u kurzivu navode imena kao što su navedena u spomenutoj verziji partiture.

4 TEMATSKA ANALIZA

Tematska analiza je u slučaju ovog djela iznimno bitan analitički postupak jer se, izbjegavajući formalne okvire i motivsko-tematski rad tradicije, struktura prije svega oslanja na iznošenje pet tema koje cirkuliraju u djelu.

„Tema „ritornello“ najčešće se pojavljuje, prvo pojavljivanje nastupa u uvodu klarineta, a zatim zatvara cijelo djelo velikom izjavom cijelog orkestra. Teme *Train Stride* i *Shuffle* (pojavljuju se tim redoslijedom) posuđene su iz stila jazz pijanizma iz Gershwinova doba i odmah dočaraju vrevu njujorških ulica i podzemnih željeznica. Ovom je poletu suprotstavljena zanosna tema ljubavi, tzv. *Love* tema (koju je na kraju iskoristio United Airlines[14]) za koju se sumnja da je stvorena kao pokušaj stvarne ljubavne pjesme, koja je vjerojatno ležala među hrpom neiskorištenih materijala koje bi Gershwin kasnije dovršio ili prenamijenio. Zapravo su većina tema vjerojatno bile "trunk pjesme"[15] ove vrste, koje je Gershwin potom povezao tvoreći niz klavirskih kadenci povezujući ih orkestralnim materijalom. Djelo funkcionira ne zbog nekakvog "simfonijskog" motivsko-tematskog razvoja, već zbog zajedničkog jazz rječnika tema: harmonijom zasnovanom na bluesu, sinkopama i energičnom ritmu, tehnici dijaloga, improvizacijskom karakteru i sklonosti prema popularnim pjesmama . Mnoge od ovih karakteristika, kao i klimavu glazbenu formu epizodičnog tipa, karakterističnu za kazališne žanrove, bilo da je riječ o baletu ili Broadwayu, mogu se čuti u simfonijskom jazzu koji je uslijedio nakon Gershwina“[16] (prev. Petra Bugarin)

Rapsodija u plavom sadrži pet tema koje predstavljaju temelj glazbenog materijala, a motivičko ispreplitanje tema prisutno je tijekom cijele kompozicije. Zajednički nazivnik ovim temama građa je temeljena na *blues* ljestvici s karakteristikom snižene septime te kombinacije velike i male terce. Gershwin koristi i tzv. ćeliju od tri tona iz svoje pjesme *The Man I Love*, a ćelija sadrži taj važan *blue tone*, objašnjen kao snižena septima ljestvice, specifičan interval za miksolidijski

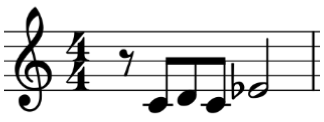
[14] Godine 1987. američka je aviokompanija *United Airlines* kupila licencu za korištenje dijelova *Rapsodije u plavom* u njihove reklamne potrebe.

[15] Termin *trunk song* označava pjesmu koja nije uvrštena u djelo za koje je prvobitno skladana već je svoje mjesto našla u nekom drugom djelu. Čest je primjer prenamijenjenost *songova* u mjuziklima poput pjesme *The Man I Love*: skladana je za mjuzikl *Lady, Be Good!,* no ipak nije uključena. Zatim je trebala biti dio mjuzikla *Strike Up the Band*, no ni to se nije ostvarilo. Na kraju je spomenuta pjesma izdana kao samostalna pjesma postajući hitom.

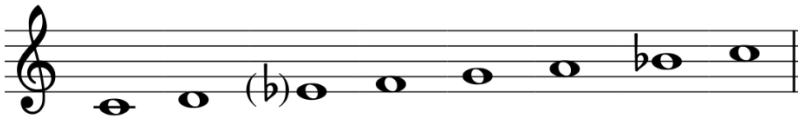
[16] Rhapsody in Blue, [https://www.redlandssymphony.com/pieces/rhapsody-in-blue]

modus koji pritom nema vođicu. Na taj način septakord prvog stupnja postaje mali durski septakord na tonici, a mijenjajući funkciju u dominanti septakord, postaje modulirajući akord za subdominantni tonalitet koji je česta pojava za srednji **b** dio, objašnjeno detaljnije u nastavku pri analizi pojedine teme.

4.a Glavni motiv iz Gershwinove pjesme *The Man I Love* iz 1927.



4.b Primjer *blues* ljestvice na C



Smatram da bi formalno gledište trebalo polaziti od materijala djela, što u ovoj *Rapsodiji* predstavljaju teme[17] tj. melodije kao glavni nositelj radnje. Iz tog razloga, u nastavku rada naglasak stavljam na tematsku analizu.

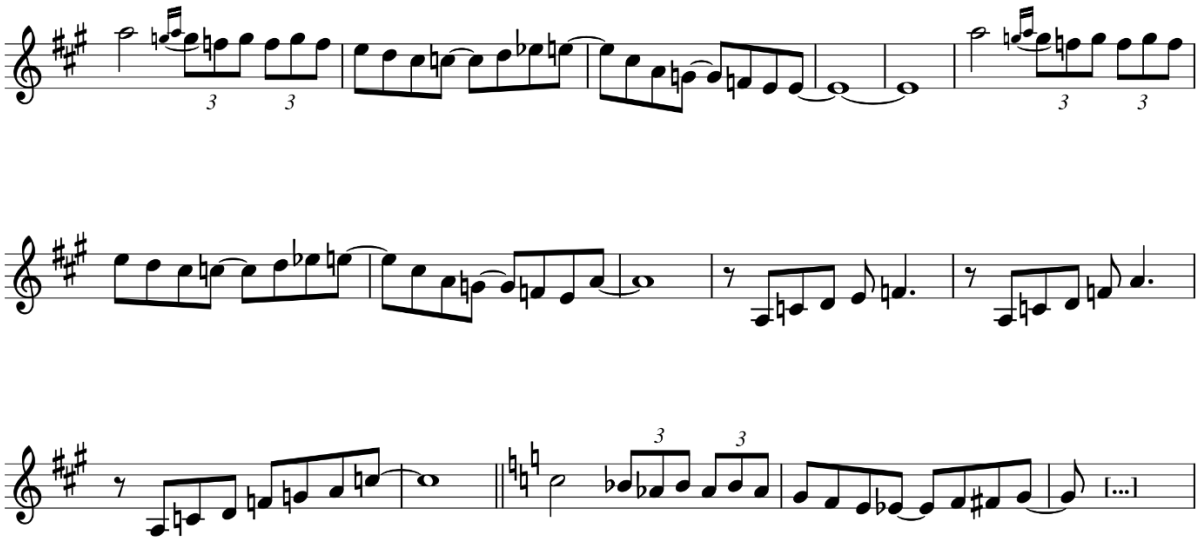
4.1 RITORNELLO TEMA

Ritornello tema[18] šesnaesterotaktna je mala dvodijelna pjesma prijelaznog oblika[19]. Pojavljuje se nekoliko puta: u potpunom obliku ili samo kao motiv. Na početku u orkestru samo kao glavni motiv, a u potpunosti tek kasnije kao dijalog između klavira i orkestra. U sredini je tema u orkestru, a klavir izvodi pratnju te na kraju kao *coda*, također kao motiv, u *tutti* izdanju. Naziv *ritornello*[20] povezan je s oblikom ritornella kroz pojavljivanje glave spomenute teme, bez obveze za iznošenjem teme u potpunosti. Nadalje, pri svakom nastupu teme, tonalitet se

[17] Imena tema se zbog nemogućnosti za prikladnim i ispravnim prijevodom zadržavaju na jeziku izvornika.
[18] Prvo potpuno pojavljivanje *Ritornello* teme od takta 38.
[19] Dvodijelna pjesma **aaba'** poznatija je pod terminom prijelazni oblik između dvodijelne i trodijelne pjesme.
[20] tal. *ritornare* – vratiti.

mijenja, što je također jedna od glavnih karakteristika baroknog *ritornello* oblika[21].

4.1.a Pojednostavljeni prikaz *Ritornello* teme (taktovi 38-54)



Obraćajući pozornost na kronološko pojavljivanje motiva kroz djelo, svakim nastupom Gershwin mijenja tonalitet. Tema je **aaba'** oblika, tonaliteti pojavljivanja glavnog motiva **a** dijela su B-dur, As-dur, Ges-dur, slijede dva potpuna nastupa teme s **a** dijelom u A-duru i **a'** dijelom u c-molu i sljedeći s odnosom **a** dijela u C-duru i **a'** dijela u Es-duru. Tonalitet iznošenja teme u *codi* osnovni je B-dur.

Srednji dio ove teme, dio **b**, modulira u subdominantni tonalitet, ali ne na klasičan način – u tonalitet četvrtog stupnja, već u sniženi šesti stupanj kao durski akord, preuzet iz mol-dura, koji bi se mogao protumačiti kao akord preuzet iz napuljske sfere (tonaliteta napuljskog sekstakorda u zadanom tonalitetu) subdominantne funkcije. Prije povratka na **a'** i ponovno javljanje motiva, pojavljuje se blues ljestvica na F u taktu 50 (tj. blues ljestvica na As u taktu 238) te akord koji se tumači kao *sixte ajoutée*[22] kojim modulira u mol ili dur[23], tonalitet udaljen za malu tercu od početnog.

[21] Osnovna razlika između oblika ronda i ritornelnog oblika mogućnost je pojavljivanja nepotpune teme i njezine modulacije, dok je u obliku ronda svaki nastup refrena u osnovnom tonalitetu i iznesen u potpunosti.
[22] U prijevodu znači „dodana seksta" na akord subdominante. Obzirom da se radi o mol-dur ljestvici, Gershwin manipulira osjećajem za funkcijom jer gradi molski kvintsekstakord subdominantne funkcije na basovom tonu tonike u duru .
[23] Pomoću korištenja tonaliteta mol-dura, vraća se u dursku tonalitetnu boju.

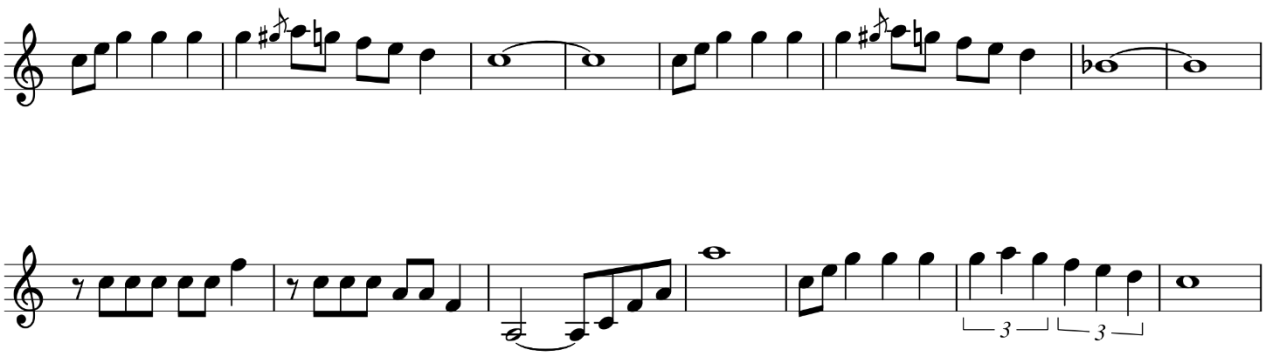
4.1.b Tablica: prikaz tonalitetnog plana *Ritornello* teme pri pojavljivanju u potpunosti

broj takta	**a**	**a**	**b**	**a'**
38	A-dur	A-dur modulirajući akord: a-cis-e-g kao dominanta za IV.st	F-dur modulirajući akord: f-as-c-d kao subdominanta za c-mol	c-mol
228	C-dur	C-dur modulirajući akord: c-e-g-b kao dominanta za IV.st	As-dur modulirajući akord: as-ces-es-f kao subdominanta za Es-dur	Es-dur

4.2 TRAIN TEMA

Train tema[24] također je građena kao **aaba'** u trajanju od četrnaest taktova. Harmonijska građa preuzeta je iz *blues* progresija u kojima je glavna karakteristika srednji dio u subdominantnom tonalitetu i izmjena glavnih stupnjeva. Također, tonička funkcija izražena je u obliku malog durskog septakorda. Melodijsku liniju čini ponavljanje istih nota na svakoj dobi čime se daje potvrda četverodobne mjere uz osjećaj naivnosti u toj svojoj jednostavnosti.

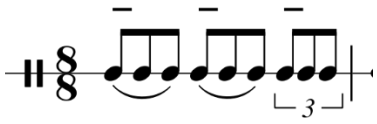
4.2.a Pojednostavljeni prikaz *Train teme* (taktovi 91-105)



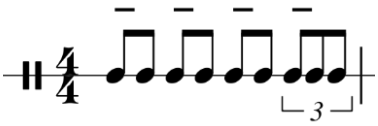
[24] Potpuno pojavljivanje teme od takta 91.

No, element iznenađenja i specifičnosti ove teme je u ritmu koji donosi pratnja. Ritam je grupiran (u osminkama) u obliku 2+2+2+3 unutar četverodobnog takta, ali su po pitanju fraziranja osminke grupirane *legato* lukom kao 3+3+3, s time da zadnja grupa čini osminsku triolu. Nastaje hemiola koja u kombinaciji s melodijom i njezinom inzistiranju na dobama četvrtinskog takta, stvara polimetriju između 4/4 i 8/8 mjere. Iako je zbroj osminki jednak, razlika u grupacijama rezultira razlikom u naglašenim dobama.

4.2.b Pojednostavljeni prikaz zapisanog ritma s tezama 4/4 takta



4.2.c Pojednostavljeni prikaz ritma uz promjenu grupacije osminki i teza u taktu grupacijom *legato* lukom

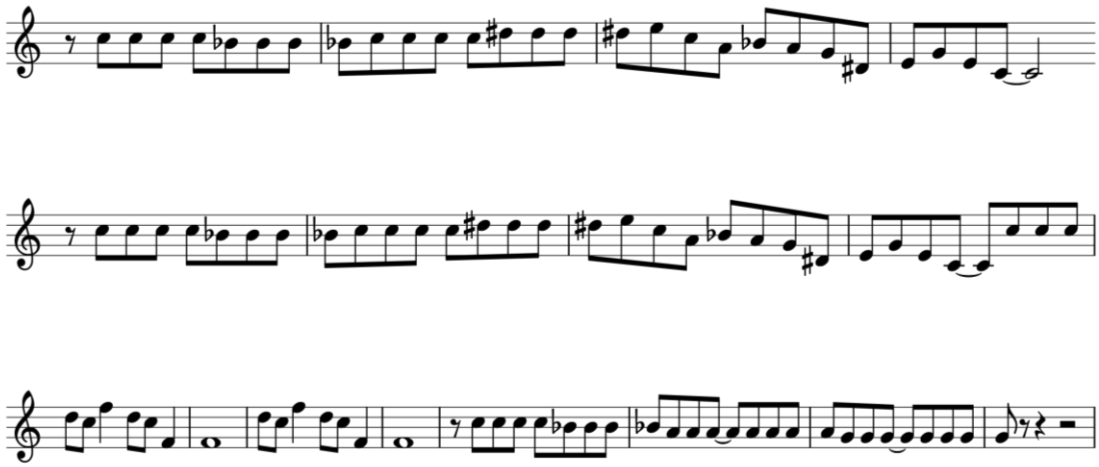


4.3 STRIDE TEMA

Stride tema[25] nastavlja se nakon *Train* teme i ima jednaki formalni i harmonijski plan, osim repризirajućeg **a'** dijela koji se ovog puta okreće dominanti zbog kadence koja slijedi. Glavna razlika između ove i prijašnje teme je u metrici jer se u ovom odlomku provodi četverodobna mjera bez hemiole, stoga, kao što i naziv kaže[26] – tema *odlučno korača* po dobama kroz taktove.

[25] Potpuno pojavljivanje teme od takta 115.
[26] engl. *stride* – dug, odlučan korak

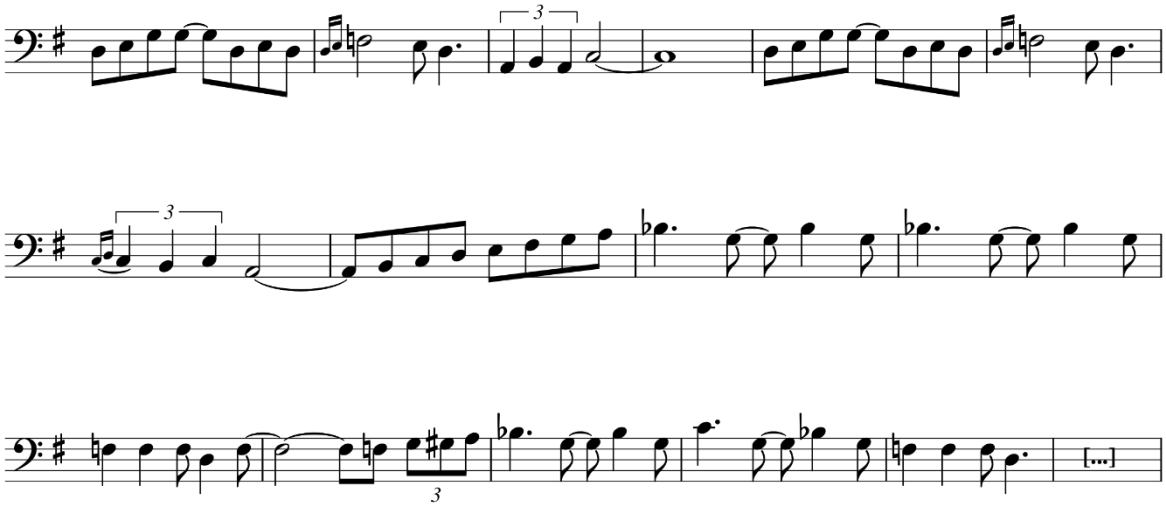
4.3.a Pojednostavljeni prikaz *Stride* teme (taktovi 115-130)



4.4 SHUFFLE TEMA

Shuffle tema čini šesnaesterotaktni dvodijelni oblik **aaba'**, a uobičajeni je **a'** dio proširen. Glavna odlika **a'** dijela je skladateljska tehnika sekvenciranja za interval male terce čime se, pri ponavljanju građe iz **a** dijela u trajanju od osam taktova, dolazi do Des-dura, tonaliteta udaljenog za tritonus od početnog G-dura. U ovom ponavljanju, pojavljuje se motiv iz *Train* teme. Slijede dvije fraze, pomoću kojih se sekventnim ponavljanjem za interval male terce, tonalitet vraća u početni G-dur. Tema se ponavlja u kasnijim taktovima u klaviru solo, no s drukčijim krajem.

4.4.a Pojednostavljeni prikaz **aab** dijela *Shuffle* teme (taktovi 138-152)

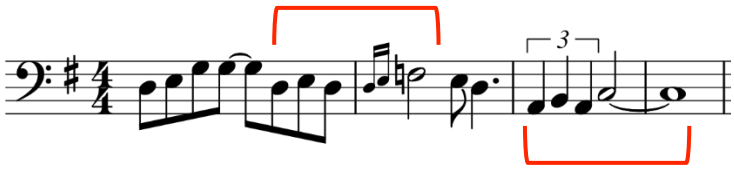


4.4.b Tablica: prikaz tonalitetnog plana *Shuffle* teme

broj takta u partituri	trajanje	tonalitet	materijal	
138	16	G-dur	**aab**	početak *Shuffle* teme
154	2	G-dur	**a'**	glavni motiv kao model za sekvenciranje
156	2	B-dur		sekvenca za m3 uzlazno
158	8	Des-dur		ponavljanje a dijela uz motiv *Train* teme
166	2	Des-dur		model za sekvenciranje
168	2	E-dur		sekvenca za m3 uzlazno
170	4	G-dur		sekvenca za m3 uzlazno, proširena
174	3+3 (4)[27]	G-dur		kadenca

Osnova *Shuffle* teme je ćelija pjesme *The Man I Love* i iznosi ju dva puta unutar **a** dijela na različitim stupnjevima, što rezultira dvama različitim *blue* tonovima: prvi kao sniženi sedmi stupanj (funkcije sekundarne dominante za drugi stupanj) te drugi kao prirodni četvrti stupanj, u ulozi septime dominantnog septakorda za prvi stupanj.

4.4.c Prvi četverotakt *Shuffle* teme s označenim motivom *The Man I Love*

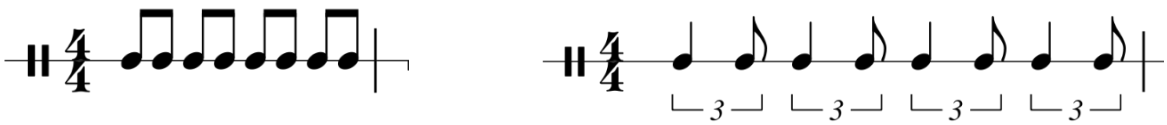


Koristi se ritam karakterističan za *ragtime* glazbu[28], ali naziv teme povezuje se s načinom izvođenja osminki u *bluesu*. Naime, u ponavljanju teme u klaviru, pijanisti

[27] Prilikom iznošenja *Shuffle* teme u klavirskom solu, kadenca počinje u taktu 292 s frazama 3 + 4.
[28] Detaljnije o *ragtime* ritmu u odlomku *4.6. Međusobna povezanost tema*.

često interpretiraju zapisani ritam upravo kao *shuffle* ritam kako bi ritmom stilski približili temu *bluesu*, ali također, pri interpretaciji s promjenom u ritmu izbjegava se doslovno ponavljanje teme te doprinosi osjećaju pijanističke improvizacije. *Shuffle* ritam karakterizira dioba trajanja između 2 osminke na način da je prva malo dulja od druge, a zadržavajući se u okvirima zadane dobe – četvrtinke. Najbliži ritamski obrazac bio bi ritam triole od kojih su prve dvije osminke vezane ligaturom, ali obzirom da bi zapisivanje ritma u tom obliku rezultiralo kompliciranijom notacijom, u praksi nije uvriježeno notirati *shuffle* ritam već se u *jazz* i *blues* glazbi, ovakav obrazac podrazumijeva.

4.4.d Pojednostavljeni prikaz interpretacije *shuffle* ritma, u usporedbi s normalnom raspodjelom osminki



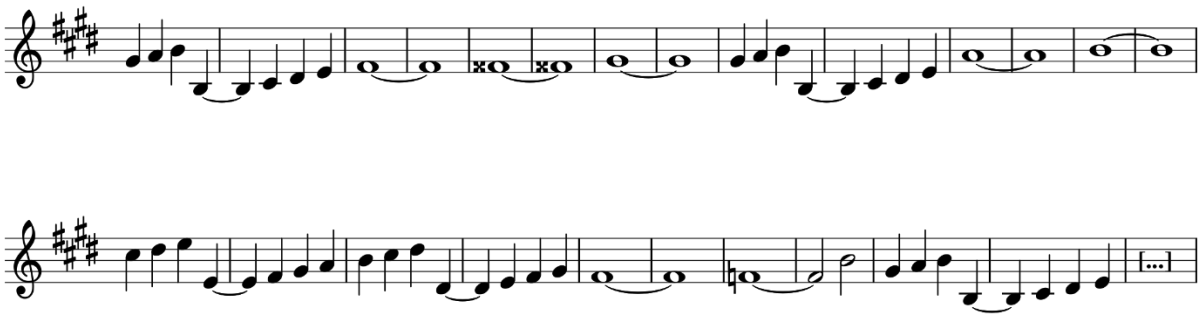
4.5 LOVE TEMA

Love tema[29] sadrži najpoznatije taktove *Rapsodije*, uz motiv *glissanda* u klarinetu na početku. Tema obuhvaća dvadeset i dva takta u obliku **aab** od kojeg je **b** dio znatno kraći i broji samo osam taktova. Slijedi **a'** dio koji je znatno proširen. Ugođaj teme razlikuje se od prijašnje spomenutih; kroz vještu orkestraciju *tutti* nastupa teme, dočarana je toplina u ritmu *slow foxa*[30]. Tonalitetna je boja važni faktor pri doživljaju ovog odlomka obzirom da se radi o E-duru, tonalitetu udaljenom za tritonus od osnovnog tonaliteta[31] te time dobiva na važnosti kao emocionalni vrhunac djela. Također, odlomak karakterizira klasičniji izbor harmonija koji doprinosi

[29] Potpuno pojavljivanje teme od takta 303.
[30] *Slow fox* svrstava se u standardne plesove, a nastao je početkom 20. stoljeća u kazalištu u New Yorku kad je glumac Harry Fox na ritam *ragtimea* osmislio koreografiju, koristeći kombinaciju brzih i sporih koraka pružajući plesačima fleksibilnost i brže kretanje po pozornici. Ples se izvodi u 4/4 mjeri uz karakterističan ritam i brojanje *slow-slow-quick-quick* (sporo-sporo-brzo brzo) čime osnovni korak broji 3 dobe.
[31] Može se uočiti korelacija s tonalitetnim planom **a'** dijela *Shuffle* teme unutar kojeg se Gershwin odlučuje za isto tonalitetno kretanje.

monumentalnosti i kontrastira ostalim temama. U ovakvim okolnostima, pojava *blue* tonova dobiva na važnosti u izgradnji karaktera koji se okreće emocijama nostalgije i nadrealne radosti[32]. Tema se sastoji od dva motiva: pjevne melodije popraćene bogatim akordima i kromatskog niza na pedalnim tonovima.

4.5.a Pojednostavljeni prikaz **aab** dijela *Love* teme (taktovi 303-326)



4.6 MEĐUSOBNA POVEZANOST TEMA

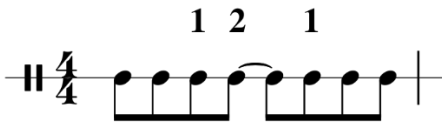
Iako je svaka tema u nekom segmentu specifična za sebe, pojedini elementi odaju njihovu međusobnu povezanost. Primjerice, oblik tema koji je mala dvodijelna pjesma prijelaznog oblika s čestim proširenjem u **a'** dijelu. Nadalje, povezanost tema očituje se i u korištenju ritma. Tri od pet tema imaju isti ritamski motiv *ragtimea*. Osnova tog ritma temelji se na sinkopi s prijenosom naglašene dobe na nenaglašenu i označava se kao 121 obrazac (kratko-dugo-kratko) obzirom na trajanje notnih vrijednosti.

4.6.a Primjer *ragtime* ritma

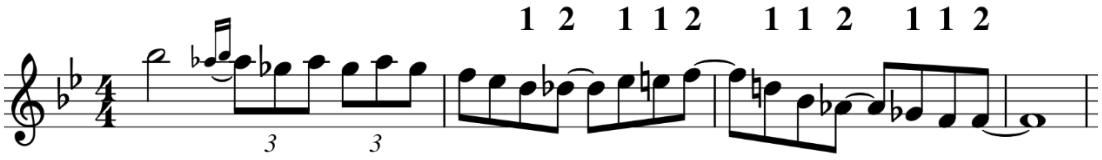
[32] Ovaj skladateljski postupak podsjeća na Schuberta i njegovo *čuvanje* durskih pararelnih ili istoimenih tonaliteta za reminiscenciju na sretne trenutke iz prošlosti i sanjarenja.

U *Rapsodiji*, Gershwin uvodi ritamsku grupu s osam osminki od kojih su četvrta i peta vezane ligaturom čime nastala četvrtinka postaje naglašeni dio ritamske figure koji bi se označio s brojem 2, po uzoru na obrazac 121, označavajući broj korištenih osminki u figuri. U *Love* temi ritam je augmentiran i iznosi se u obliku od osam četvrtinki, ali u osnovi je jednak ritmu s osminkama, iskazan u primjeru 4.6.b, s istom sinkopom.

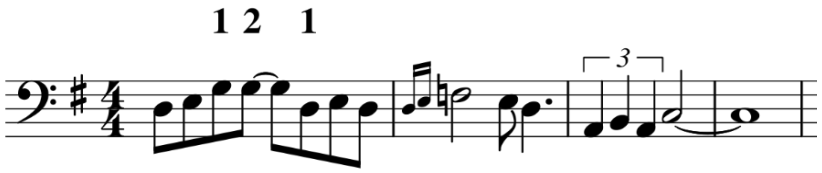
4.6.b Pojednostavljeni prikaz korištenja *ragtime* ritma u *Rapsodiji*



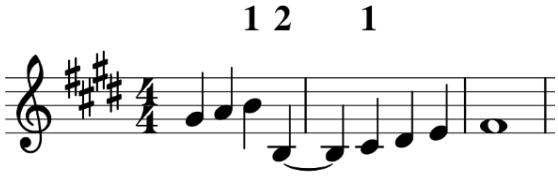
4.6.c Korištenje *ragtime* ritma u *Ritornello* temi



4.6.d Korištenje *ragtime* ritma u *Shuffle* temi

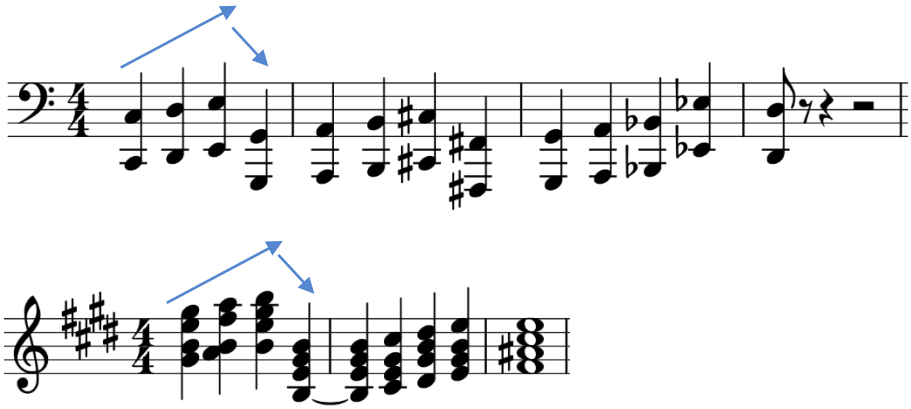


4.6.e Korištenje *ragtime* ritma u *Love* temi u augmentaciji



Sljedeći element koji pokazuje povezanost između tema melodijsko je kretanje četvrtinki pratnje ispod melodije *Stride* teme u taktu 127, čime Gershwin anticipira motiv melodije *Love* teme (od takta 303) zbog smjera kretanja intervala, ali i u tipu orkestracije jer se u oba slučaja radi o udvojenim dionicama u orkestru, tj. o oktavama lijeve ruke u klavirskoj dionici.

4.6.f Povezanost motiva pratnje *Stride* teme s melodijom *Love* teme

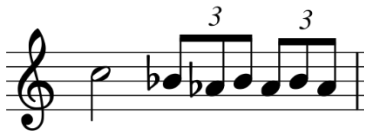


Zajednička točka između tema prožimanje je ćelije iz pjesme *The Man I Love* kao dio kontrapunkta tijekom *Ritornello* teme. Spomenuta ćelija temelj je *Shuffle* teme stoga ovim postupkom Gershwin povezuje te dvije teme, što stavljajući motiv u pratnju, što gradeći temu na motivu. Postavlja se pitanje može li se ćelija shvatiti kao sastavni dio *Ritornello* teme, u svrsi stalnog kontrapunkta, ne samo kao motiva iz Shuffle teme.

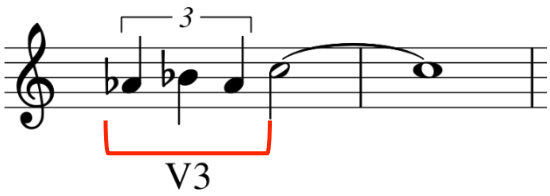
Kao što je u ranijem poglavlju spomenuto, *Ritornello* tema se pojavljuje nekoliko puta tijekom kompozicije, no samo je dva puta prisutna u potpunom obliku, što se može uzeti kao temelj za raspravu o materijalu koji gradi temu. U taktu 38 tema se iznosi u klaviru solo gdje se orkestar, koristeći spomenuti motiv, pojavljuje kao pratnja, a druga potpuna pojava teme u taktu 228 javlja se u izvedbi orkestra, uz klavirsku pratnju, no u ovom slučaju motiv se ne pojavljuje. Na samom početku *Rapsodije*, nakon iznošenja glavnog motiva *Ritornello* teme i motiva *The Man I Love*, skladatelj publiku upoznaje i s motivom *Stride* teme, stoga po mom mišljenju, spomenuta ćelija ne predstavlja građu *Ritornello* teme, već motiv *Shuffle* teme koja se na njoj temelji.

Međutim, glava *Ritornello* teme u svojem retrogradno-inverznom obliku podsjeća na spomenutu ćeliju, također i u ritmu (Schwartz: 1973: 330). Motiv se u *Ritornello* temi pojavljuje s odnosom od velike terce između prvog i trećeg tona ćelije, dok je u osnovnom obliku *The Man I Love* motiv u razmaku od male terce te je zadnji ton karakteristični *blue* ton, čime pojavljivanje spomenutog motiva u ovom retrogradno-inverznom obliku gubi svoju glavnu ulogu i specifičnost, ali je svakako Gershwinu mogao služiti kao inspiracija.

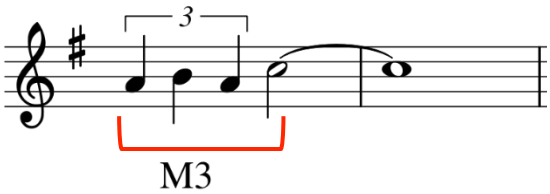
4.6.g Pojednostavljeni prikaz glave motiva *Ritornello* teme, transponiran na C



4.6.h Pojednostavljeni prikaz augumentiranog motiva, transponiran na C, izvučen iz primjera 4.6.g



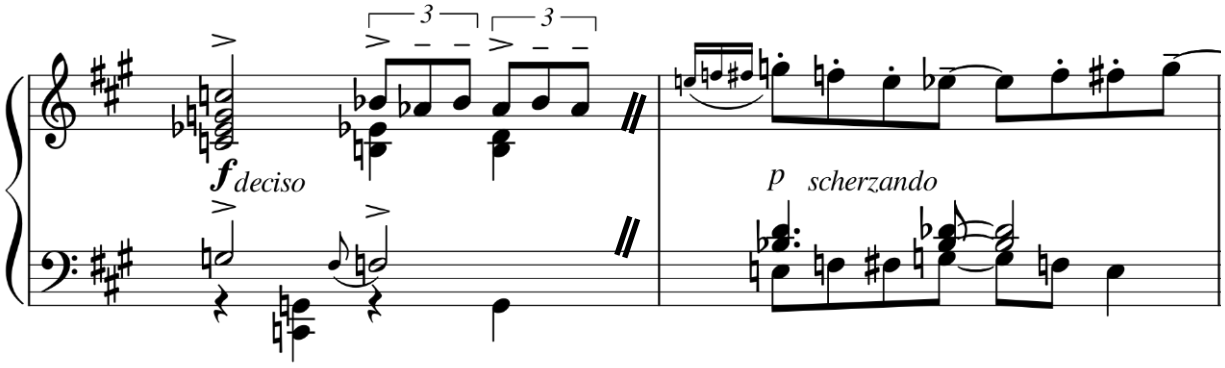
4.6.i Pojednostavljen prikaz augmentiranog motiva, transponiran na C uz korištenje intervala kao u originalnom motivu *The Man I Love* (primjer 4.a)



4.7 ZAKLJUČAK TEMATSKE ANALIZE

Spomenutih pet tema glavni su nositelj materijala u *Rapsodiji*. Kombinacije nastupa tih tema su višebrojne; u orkestralnom *tuttiju* ili u klaviru solo, orkestar uz pratnju klavira ili u obliku dijaloga između orkestra i klavira. Primjerice, na samom početku kompozicije orkestar donosi glavni motiv *Ritornello* teme, zatim se uključuje i klavir (takt 19) koji ga ponavlja te se materijal razvija u smjeru virtuoznog solističkog odlomka (od takta 24). Ovakav tip nastupa teme nije primjer dvostruke ekspozicije koja se često susreće kod primjerice Mozartovih koncerata za klavir i orkestar. Ta fragmentiranost u obliku, nastupima tema, iznošenju motiva glavna je odlika *Rapsodije*. Razlog se krije u prirodi oblika tema za koji se Gershwin odlučio. Dvodijelni prijelazni oblik **aaba'** karakterizira zatvoreni tip forme, najčešće se radi o odlomcima pravilnog broja taktova u kojima nema mjesta za daleke modulacije, iznenađenja, ako se skladatelj strogo drži oblika. Tome je Gershwin doskočio upravo spomenutim fragmentiranjem materijala kojim, ubacujući nove motive, klavirske virtuozne prijelaze i(li) kadence, otvara prostor za tonalitetne skokove u modulacijama, neočekivane obrate, kao i produljivanje glazbene misli odlomka bez motivičkog rada. Dodatna pomoć u ostvarivanju istog zapisane su cezure, oznake karaktera često uz naglu promjenu dinamike čime interpretacijom solist doprinosi toj glavnoj odlici djela. Na taj je način postignuta dinamičnost komada, manipulacijom glazbenog materijala i odgađanjem kadence skladatelj podiže napetost u psihoakustičkom smislu.

4.7.a Taktovi 49 i 50 kao primjer zapisivanja mnogih interpretativnih, agogičkih i dinamičkih oznaka (*forte, deciso,* cezure, *piano, scherzando*)



Na drugi pogled, *Love* tema na dvije razine potvrđuje ulogu vrhunca cijele *Rapsodije*. Na tonalitetnom planu, putovanje započinje u osnovnom B-duru, s kulminacijom *Love* teme u E-duru, tonalitetu udaljenom točno za polovicu kvintnog kruga obzirom na interval tritonusa, nakon koje slijedi povratak do početnog B-dura. Time se zatvara krug mnogobrojnih uklona i privremenih tonika. Sljedeća potvrda teze je dojam zrcalnog efekta nastupa tema, gledajući na *Love* temu kao neutralnu točku. Kronološki, teme se pojavljuju redom *Ritornello, Train, Stride, Shuffle, Love* čime završava upoznavanje s tematskim materijalom[33]. Nakon toga, teme se pojavljuju retrogradno, na način da nakon *Love* teme slijedi *Shuffle, Stride* i na kraju *Ritornello*. *Shuffle* tema nije u potpunosti ponovljena, ali Gershwin je proveo opsežno sekvenciranje upravo na motivu teme[34]. Zaokruženost djela doživljava svoj vrhunac u *codi Molto allargando* u kojoj, uz značajnu promjenu u tempu, vraćajući materijal na početak i iznošenjem *Ritornello* teme u osnovnom tonalitetu, Gershwin zatvara priču *Rapsodije.* Također, *Ritornello* tema nije u svojem potpunom obliku već samo njezin **a** dio, koji bi se, u širokoj slici analize oblika *Rapsodije*, mogao protumačiti kao **a'** dio obliku dvodijelne pjesme prijelazno oblika **aaba'**, prikladan kao završetak cijelog komada i u formalnom gledištu na kompoziciju.

4.8 POGLED NA FORMALNU STRUKTURU

Iako je *Rapsodija* bila popularno orkestralno djelo, primjećuju se mane u samoj tehničkoj srži djela, no „ako se glazbeno djelo nastavlja izvoditi i tri generacije nakon svoje premijere, koliko zapravo može biti manjkava njegova forma?“ (prev. Petra Bugarin)[35]

Poneki skladateljski postupci podsjećaju na glazbu velikana poput lisztovskih virtuoznih pasaža, pjevnih i moćnih melodija uočljivih kod Čajkovskog, sukoba upečatljivih ritmova karakterističnih za Stravinskog, čime se Gershwin pokušava

[33] U radu je naveden redoslijed prvih pojavljivanja tema.
[34] Iznimka je *Train* tema koja se u *Rapsodiji* pojavljuje samo jedanput, no glava teme se kao motiv pojavljuje i tijekom a' dijela iznošenja *Shuffle* teme (takt 161, 165, 282, 286).
[35] Citat preuzet iz: Schiff, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997., str. 2

približiti europskoj tradiciji glazbe. No, *Rapsodija* je postigla uspjeh upravo zbog Gershwinovih jedinstvenih i svježih ideja poput prepoznatljivog izbora harmonija, inovativnih, a jednostavnih melodija i plesnog „uličnog“ ritma unutar „klasičnog“ djela. Činjenica da je mnogobrojna publika u mogućnosti pjevušiti dijelove *Rapsodije*, uživati u melodiji, osjetiti ritam koji ih pokreće potvrđuje pravi Gershwinov uspjeh.

Godine 1932. ruski je skladatelj Arthur Lourié opisao tadašnje stanje u glazbi (Neimoyer, 2003: 228) kao krizu nastalu zbog stalnih pokušaja eksperimentiranja, ponajviše u odabiru glazbenih oblika i prožimanju glazbenih materijala u istom. Postavljalo se pitanje kako stvoriti glazbeno apstraktno djelo bez korištenja tradicionalnih glazbenih oblika ili kako prožeti tradicionalne elemente zajedno s novim i svježim idejama u smjeru stvaranja nove forme. Louriéva misao da se „prava, živa, svježa i originalna glazba danas mora tražiti u *katakombama* modernog života“ (prev. Petra Bugarin)[36] naglašava da je prava inspiracija upravo trenutak u kojem živimo što je Gershwinu bilo glavno vrelo inspiracije u stvaranju svojeg opusa. No, Gershwin inspiriran spomenutim "*katakombama* modernog života"[37] stvara iscjepkanu građu *Rapsodije* koja više naginje epizodičnom iznošenju materijala temeljenom na pet tema, detaljnije opisanih i analiziranih u prethodnom poglavlju.

Prema Davidu Schiffu, američkom skladatelju, dirigentu i piscu u čijoj se glazbi prepoznaju elementi *jazza, rocka* i *klezmer*[38] stila, formalno se gledajući *Rapsodija* može protumačiti kao djelo od četiri stavaka:

I. Molto moderato
II. Scherzo
III. Andante moderato
IV. Finale

Prvi stavak bi se odnosio na iznošenje teme koja funkcionira kao *ritornello*, uključujući svih pet nastupa, parcijanih i potpunih. Drugi stavak zabavnog je karaktera te je iz tog razloga opisan kao *Scherzo*, formalno koncipiran kao ABCBB'. Središnji C dio povratak je *Ritornello* teme, kao reminiscencija na početak čime

[36] Lourié, Arthur: The Crisis in Form, Music and Letters, XIV: 2, 1933, str. 95-103.
[37] Referirajući se na elemente koji ga okružuju poput glazbe iz *jazz* klubova u New Yorku, zvukova podzemne željeznice, života na ulici itd.
[38] Tradicija židovske glazbe iz istočne Europe.

Gershwin izbjegava dojam konstantnog iznošenja novih tema i nizanja odlomaka. *Andante moderato* donosi zvukove *Love* teme, ponavljajući temu tri puta: prvo u *tutti* orkestru, zatim uz solističko obogaćivanje te završno za ovaj odlomak kao iznošenje *Love* teme u obliku klavirskog sola uz virtuozne varijacije. Završni stavak *Rapsodije* odnosi se na virtuozni klavirski solo s tehnikom repeticija, pojavljivanje motiva *Love* teme, korištenje ćelije *The Man I Love* iz *Shuffle* teme za sekvenciranje te kulminaciju s grandioznim *tutti* u kojem solist uz orkestar iznosi još jednom *Stride* temu u grandioznoj maniri. Slijedi pompozan kraj uz *codu* i motive *Ritornello* teme.

4.8.a Tablica: prikaz podjele *Rapsodije* na stavke po Davidu Schiffu, uz pripadajuće brojeve oznaka u partituri[39] i brojeve taktova svakog stavka.

Broj oznake u partituri početka stavka	Broj takta	Naziv i podjela stavaka po Schiffu
početak (10 taktova prije oznake 1)	1	I. Molto moderato
9	91	II. Scherzo
28	303	III. Andante moderato
33	383	IV. Finale

Mana je ove Schiffove podjele po stavcima ta što nisu sadržajno obrađene; autor ne skreće pozornost na glazbeni materijal svakog stavka u kojem pojavljivanje tema ima poveznicu s odvajanjem tematskog materijala na stavke već se pri podjeli oslanja na razlike u karakteru. Njegove „upute za korištenje“[40], kako je i sâm nazvao svoju analizu[41], olakšavaju slušatelju razumijevanje djela, ali ne odaju analitičke detalje o srži djela i razloge korištenja određenih skladateljskih tehnika i formalnih zahvata, poput objašnjenja značenja *Ritornello* teme i njezine uloge u kompoziciji, koja ovakvom podjelom po stavcima gubi na važnosti. Osobno se ne slažem sa

[39] Termin oznaka u partituri prijevod je poznatijeg termina engl. *rehearsal number*.
[40] SCHIFF, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997., str. 12
[41] U originalu engl. *instruction manual*

spomenutom podjelom, čak ni ako bi namjena bila samo za lakše snalaženje slušatelja jer držim stajalište da *Rapsodija* ima izraženu epizodičnost koja postaje glavna odlika kompozicije.

U verzijama za klavir solo i inačici *Rapsodije* prilagođene za *piano-roll* postoje razlike u materijalu kompozicije obzirom da u orkestralnim verzijama ponovno pojavljivanje već izvođene teme prati i promjena u zvukovnim bojama i orkestraciji, kojih u verzijama za klavir solo nema. To potvrđuje tezu da i sâm Gershwin, kao skladatelj i izvođač tih verzija, kao prioritet ne postavlja formu cjelokupnog djela već važnost iznošenja pet tema, makar i bez motivičkog rada. Kao što je spomenuto u poglavlju „3.2. Prve verzije izdanja“, ne postoji jedno jedino prvo izdanje čime se ostavlja prostor izvođaču pri odabiru izdanja za vlastitu izvedbu. Pijanisti Oscar Levant i Leonard Bernstein pri izvođenju *Rapsodije*, slijede naputke i promjene unutar dijelova u partituri po uzoru na Gershwinove snimke, stavljajući time njegovu izvedbu na mjesto autografa.

Specifičnost ovog djela je što se ˝rapsodičnost“, tj. primjena izvođačke slobode, primjenjuje u samoj formi. Stavci nisu zapisom odvojene cjeline, niti je označeno *attaca* izvođenje. Djelo se doživljava kao jednostavačni komad, po ideji najbliži simfonijskoj pjesmi zbog spajanja stavaka u jedno jedinstveno djelo. No, obzirom na to da se klavir navodi kao solistički instrument, bolje bi bilo objasniti *Rapsodiju* kao jednostavačni koncert za klavir i orkestar. U formi nije nalik klasičnom sonatnom obliku, karakterističnom za koncert za klavir i orkestar ili za simfoniju jer nema konkretnu provedbu. Ovime skladba iskače iz strogih formalnih okvira svojih prethodnika, što ju, uz glazbeni jezik, čini još neobičnijom u odnosu na (zapadno-europski) glazbeni repertoar.

5 ZAKLJUČAK

U Gershwinovom stvaralaštvu do izražaja dolazi njegovo podrijetlo, način života i odgoja, pogled na život. Odrastajući na ulici u siromašnijoj četvrti Brooklyna proučavao je pojam grada i zvukove koje grad proizvodi te ono što je čuo i doživio, prenosi u svoju glazbu u duhu novog *jazza*. Za njega glazba nije elitni aspekt života i nije isključivo namijenjena eliti[42].

Kao skladatelj koji je velik dio svog opusa posvetio vokalnoj glazbi pišući mjuzikle i opere, njegova specijalnost prepoznaje se u svježem načinu iznošenja melodija. Čak i unutar instrumentalnog djela, njegove teme sadrže elemente *jazz* glazbe; srž dolazi iz načina interpretacije *jazz* glazbe u kojoj je ritam najbitniji faktor te se zbog toga njegova njegova djela udaljuju od klasične glazbe. Spomenuta ritmičnost unutar melodija instrumentalnih djela asocira na ritam prisutan u govornom engleskom jeziku, a njegovu bi glazbu, čak i bez umetanja teksta, bilo moguće izvesti kao *scat* pjevanje[43], tehniku pjevanja karakterističnu za pjevačku improvizaciju u *jazz* glazbi. Isto se razmišljanje može prenijeti i na *Rapsodiju*. Pet tema koje Gershwin predstavlja u djelu nositelj su cijele forme u kojoj je naglasak stavljen na epizodičnost i rapsodičnost. Ova se kompozicija ne može objasniti kao glazbeno djelo u kojem se materijali tema međusobno suprostavljaju jedan drugome, kao u primjerice provedbi sonatnog stavka, već Gershwin predstavlja svaku temu nakon čega, po uzoru na *jazz* glazbu, provodi variranje u elementima melodije i ritma, mijenjanjem izvođačkih grupa postiže promjenu u zvukovnoj boji te na taj način teme, bez mijenjanja svoje srži, dobivaju novo ruho i kontekst.

Rapsodija u plavom puno je više od loše strukturiranog koncerta za klavir i orkestar. Djelo je simbol ulaska američke glazbe i tradicije u koncertnu dvoranu. Pojam američka glazba objasnio bi se kao nacionalna glazba, no zapravo skladatelj ne koristi melodije narodnih pjesama i folklora već nacionalnost potječe iz stila kojeg Gershwin unosi u glazbu, koristeći svakodnevni život kao inspiraciju čime on stvara glazbu za običnog čovjeka.

[42] Za usporedbu – velikane poput Bacha, Beethovena, Mozarta financirali su carevi i bogati aristokrati te je glazba simbol za visoki položaj u društvu i bogatstvo.

[43] Engl. *scat singing* označava karakterističan način improvizacije pri pjevanju *jazz* repertoara u kojem se koriste besmisleni slogovi, vokali, zvukovi uz improviziranje melodije i ritmova, u svrsi korištenja ljudskog glasa kao instrumenta, a ne govornog medija.

6 BIBLIOGRAFIJA

1. BRUCE, David, Rhapsody in Blue: How Gershwin broke the mold, 2020., [https://www.youtube.com/watch?v=vv6GcsLxMiQ&list=WL&index=1] (pristup ostvaren 14.3.2020.)
2. CHALUPT, René, George Gershwin skladatelj Rapsodije u plavom, Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
3. GERSHWIN, George: Rhapsody in blue, New York: New World Music Corp., 1924.
4. LOURIÉ, Arthur: The Crisis in Form, Music and Letters, XIV: 2, 1933, str. 95-103.
5. NEIMOYER, E. Susan, Rhapsody in Blue: A Culmination of George Gershwin's Early Musical Education, Washington: University of Washington, 2003.
6. ODEKERKEN, Daphne; Volk Anja; Koops, Hendrik Vincent, Rhythmic Patterns In Ragtime And Jazz, 2017., [http://ismir2015.uma.es/articles/241_Paper.pdf] (pristup ostvaren 5.8.2020.)
7. Rhapsody in Blue, [https://www.redlandssymphony.com/pieces/rhapsody-in-blue] (pristup ostvaren 8.9.2020.)
8. SAFFLE, Michael, Perspectives on American Music 1900 – 1950, New York: Routhledge, 2000.
9. SCHIFF, David, Gershwin: Rhapsody in Blue, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
10. SCHWARTZ, Charles, Gershwin, his life and music, New York: Da Capo Press, Inc., 1979.

7 TONSKI ZAPISI

1. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue
   Gershwin Plays Gershwin (1919-1931)
   Paul Whiteman's Concert Orchestra
   Solist: George Gershwin
   Dirigent: Paul Whiteman
   Izdavač: Naxos Nostalgia, 2000.

2. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue
   New York's Philharmonic
   Dirigent i solist: Leonard Bernstein
   Davatelj licence: Sony Classical, 1976.

3. GERSHWIN, George: Rhapsody in Blue (version for piano)
   Gershwin At the Piano - Kickin' the Clouds Away,
   George Gershwin
   Izdavač: Klavier, 2000.

4. GERSHWIN, George, Gershwin Ira: The Man I Love
   The Songbook 1956-1959
   Ella Fitzgerald
   Izdavač: Masters of Jazz, 2019.

Rhapsody In Blue

for Piano and Orchestra

GEORGE GERSHWIN

Molto moderato (♩= 80)

2nd Piano
(Orchestra)

mf (Clar.)

17

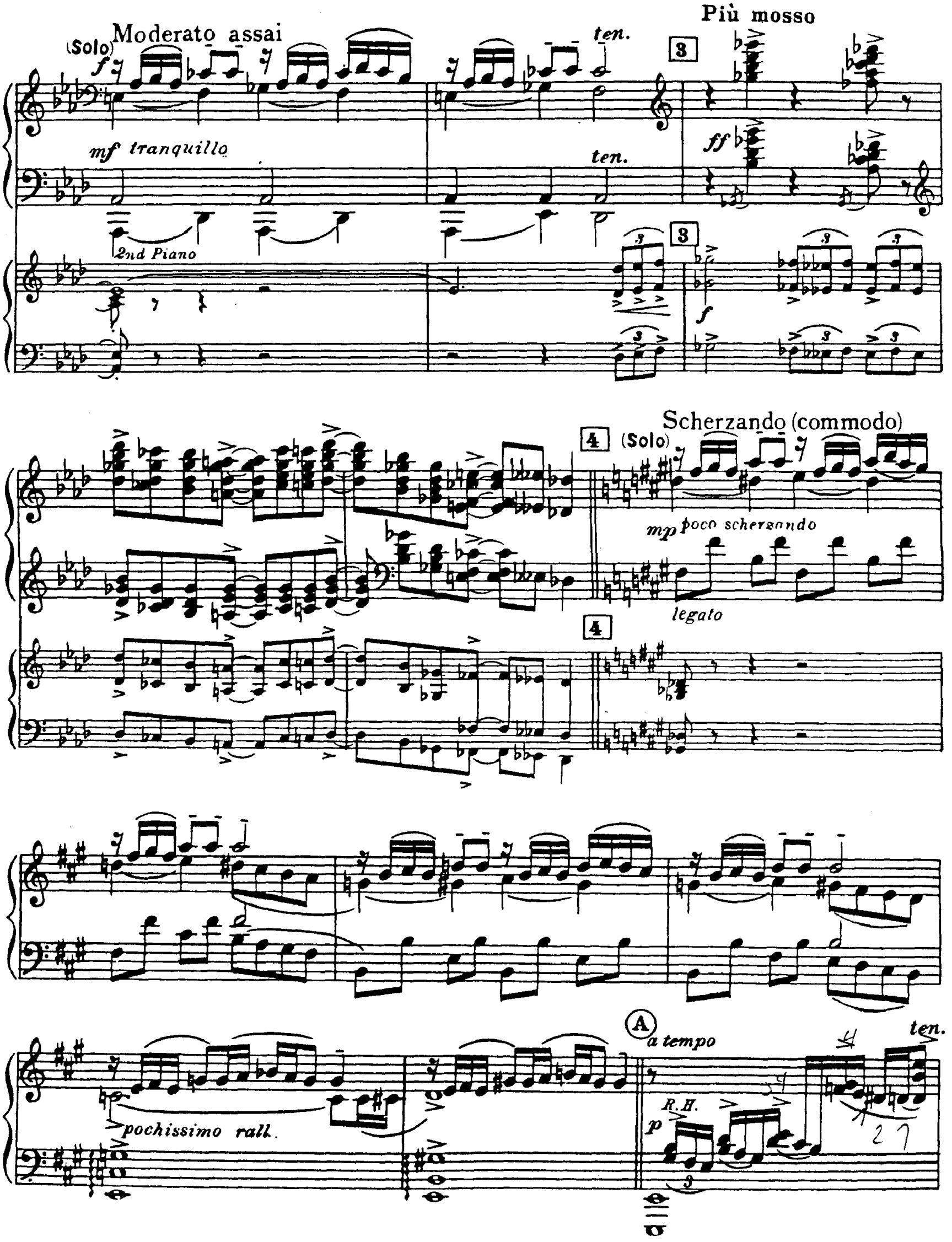
1 Più mosso

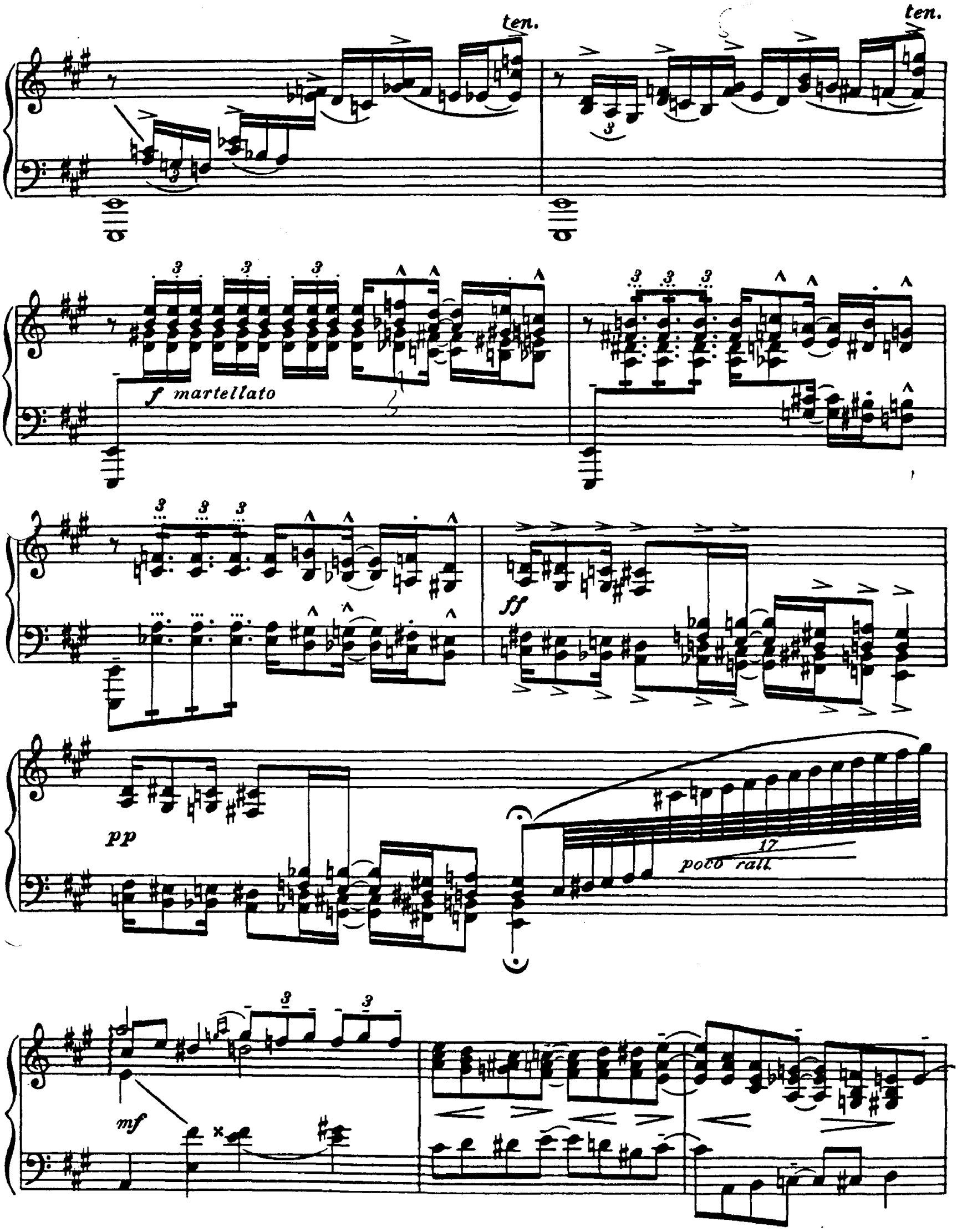
poco rit.

10

2

p a tempo


Moderato assai
(Solo)
f
mf tranquillo
ten.
2nd Piano
Più mosso
3
ff
f
Scherzando (commodo)
4
(Solo)
mp poco scherzando
legato
pochissimo rall.
A
a tempo
R.H.
p
ten.


ten.
ten.
f martellato
ff
pp
poco rall.
mf

Più mosso

5

(Solo)

8va

(L.H.)

poco rit.

5

(2nd Piano)

mf

poco rit.

53

3 3

8va

(L.H)

R.H.

poco rit.

tranquillo

p

p

(Solo)

f deciso

p scherzando

Poco agitato

R.H.

p poco cresc.

mf

cresc.

f

Ⓑ

ff molto marcato

6

6

Tempo giusto

(2nd Piano)

ff

non troppo f

ff

7

pp legato

cresc.

8va

f

7

p

8

sff

ff

8

f

8va

sff

sff

9 8va

p

9 marc.

mf

8va

simile

8va

10

10

8va

8va

11

p

p cresc.

11

f

p *cresc.*

rall. e dim.

rall. e dim.

a tempo

Tempo giusto

12

f

12

ff

3

3

8

8

mf

p

p

p

13 Meno

13

p

(2nd Piano)

3

3

p rit.

3

ff a tempo

sfz

14 **Con moto**

pp

14

f

3

3

3

L.H. 3

3

3

3

L.H. 3

3

15

15

3

(2nd Piano)

mf rit.

rubato

cresc. a tempo

16 Animato

8va

mf

f

loco

16

ff

pp

ff

8va

f

loco

17

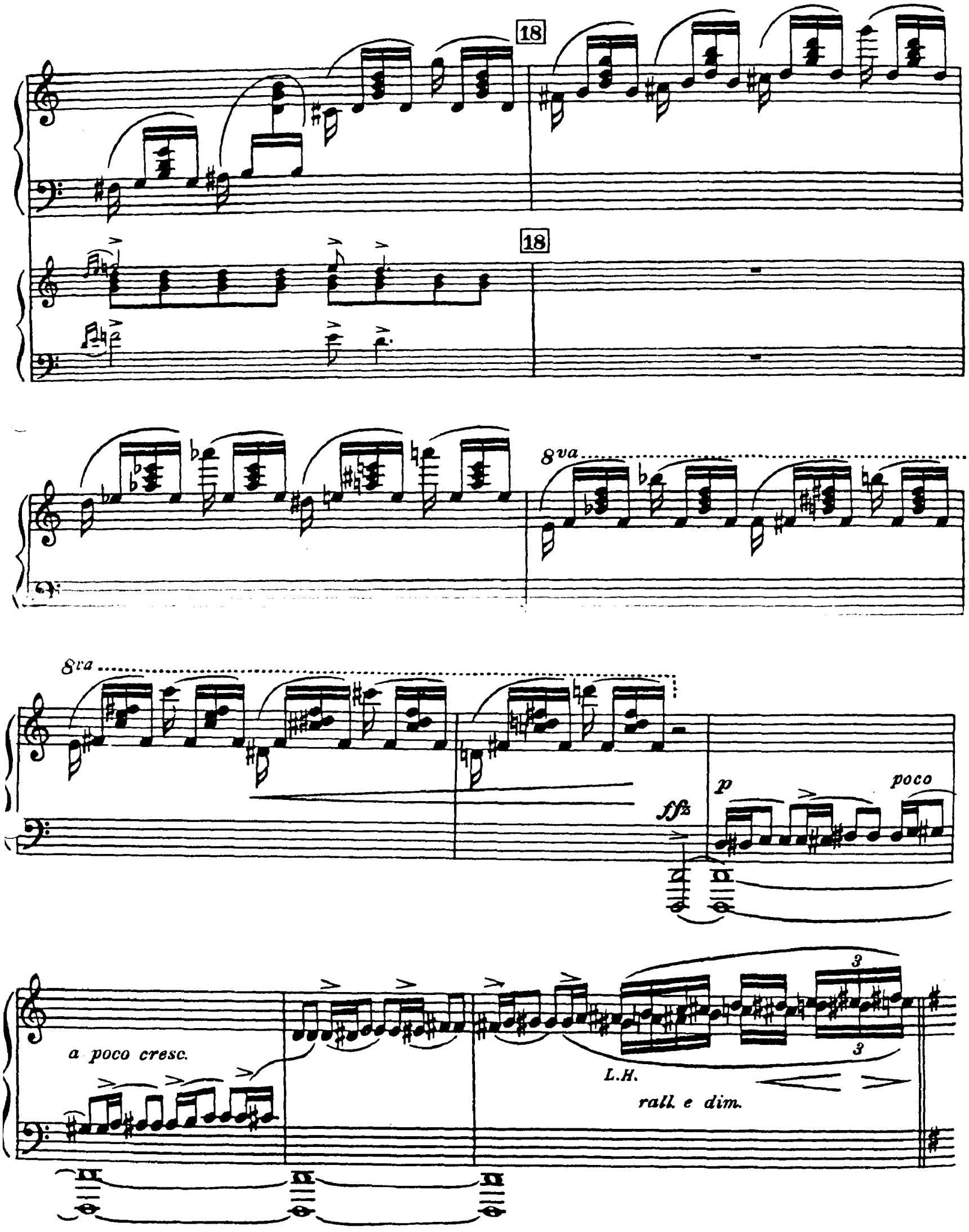
pp

17

mf cresc.

f

f


18
18
8va
8va
ffz
p
poco
a poco cresc.
L.H.
rall. e dim.
3
3

19 Ⓒ Meno mosso e poco scherzando
(Slower and marked)

p

espr.

3 3

pp

8va

8va

rit.

20

p

3

20

p

R. H.

8va

8va

8va

p

p

21

8va

ff

legato

22

Più mosso

(Solo)

22

mp

8va

8va

23 8va

23

8va

mf

8va

p

mf

24

tr

3

tr

3

meno

pp

poco accelerando

8va

pp

cresc.

f

8va

f

8va

D

mf

rall

5

cong va

25 *a tempo*

L.H.

mf *R.H.*

3

R.H.

5

L.H.

R.H.

3

3

poco rall.

E

26

R.H.

p *a tempo*

L.H.

molto cresc.

ff *agitato*

3

3

p *a tempo*

cresc.

8va

ff agitato

27

8va

fff

Cad.

L.H.

brillante

L.H.

F rubato e legato

pp

rall.

L.H.

pp

28

(2nd Piano)

Andantino moderato *con espressione*

p

*cresc*endo

mf

3

29

3

3

rit.

30

Grandioso ma non troppo

a tempo

ff

Poco rubato

(Solo)

f *leggiero*

stacc.

3 4 2

2nd Piano

fff

fff

Grandioso

cresc. ed accel.

ff

poco accel.

ff allargando

31

stacc.

p

31

8va

p con ped.

32

pp *legato*

8va

32

poco a poco cresc.

f

dim.

mp

rall.

con moto, espressivo

p

8va...

8va...

8va...

8va....

8va

mf espr.

3

calmato

3

Leggiero

33

(L.H.) assai staccato

f

p

G

Agitato e misterioso

(start slowly and gradually increase in speed)

mf sempre stacc.

L. H.

L. H.

Sognando

rall. e dim.

a tempo

mf

H

L.H.

3

f

R.H. *glissando brillante*

3

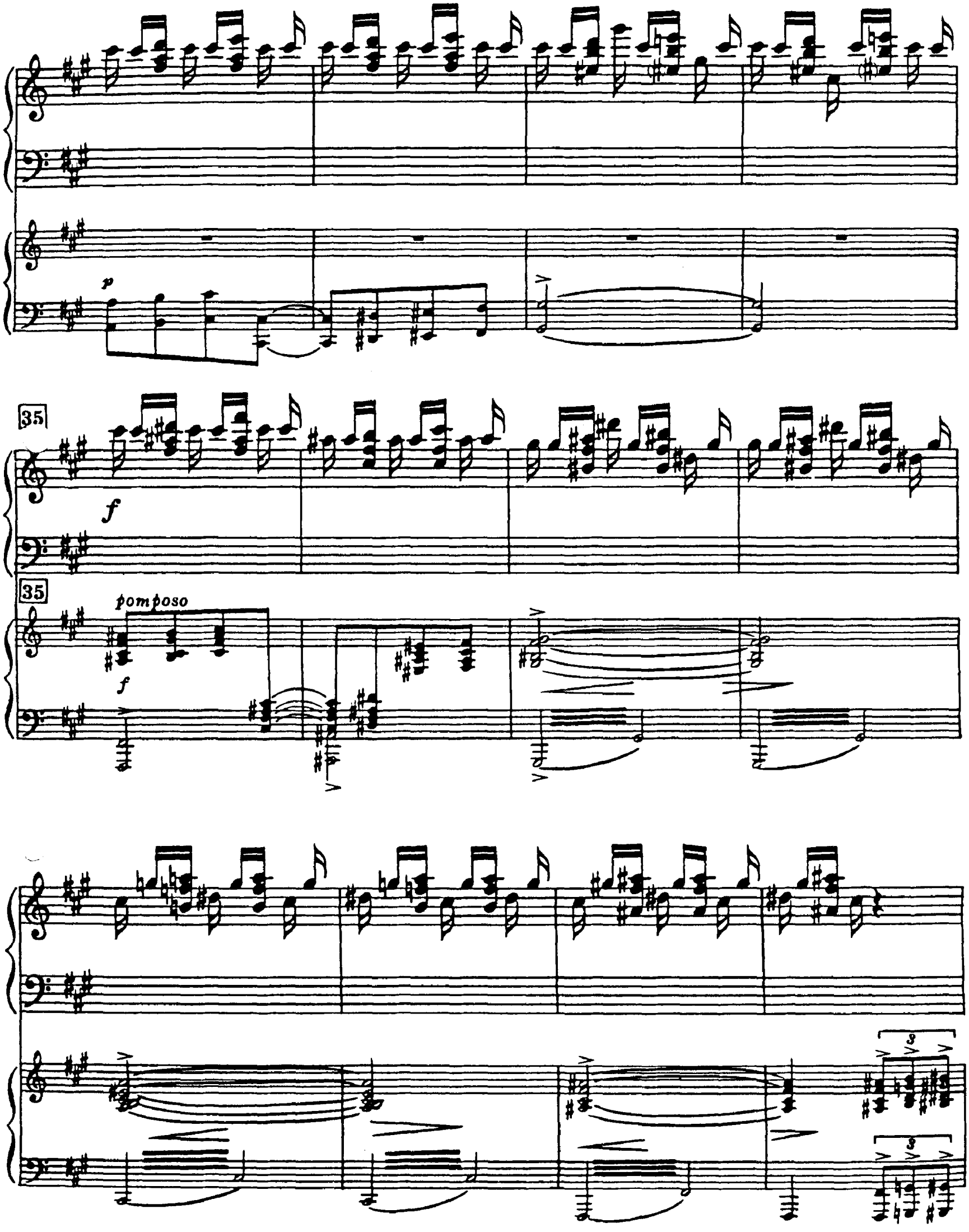
8va

34

mf

34 **Allegro agitato e misterioso**

mf


p
35
f
35
pomposo
f

8va

trem. ad lib.

3

3

Molto stentando

36

ff

3

3

ff

3

3

simile

36

ff

3

ff

ff

37

Agitato

mf

37

mf

L.H.

L.H.

L.H.

38

38

8va

L.H. L.H. L.H. L.H.

poco a poco cresc. ed

poco a poco cresc. ed

8va

accel.

L.H. L.H. L.H. L.H.

accel.

Molto marcato

8va

19 Grandioso (*not too slow*)

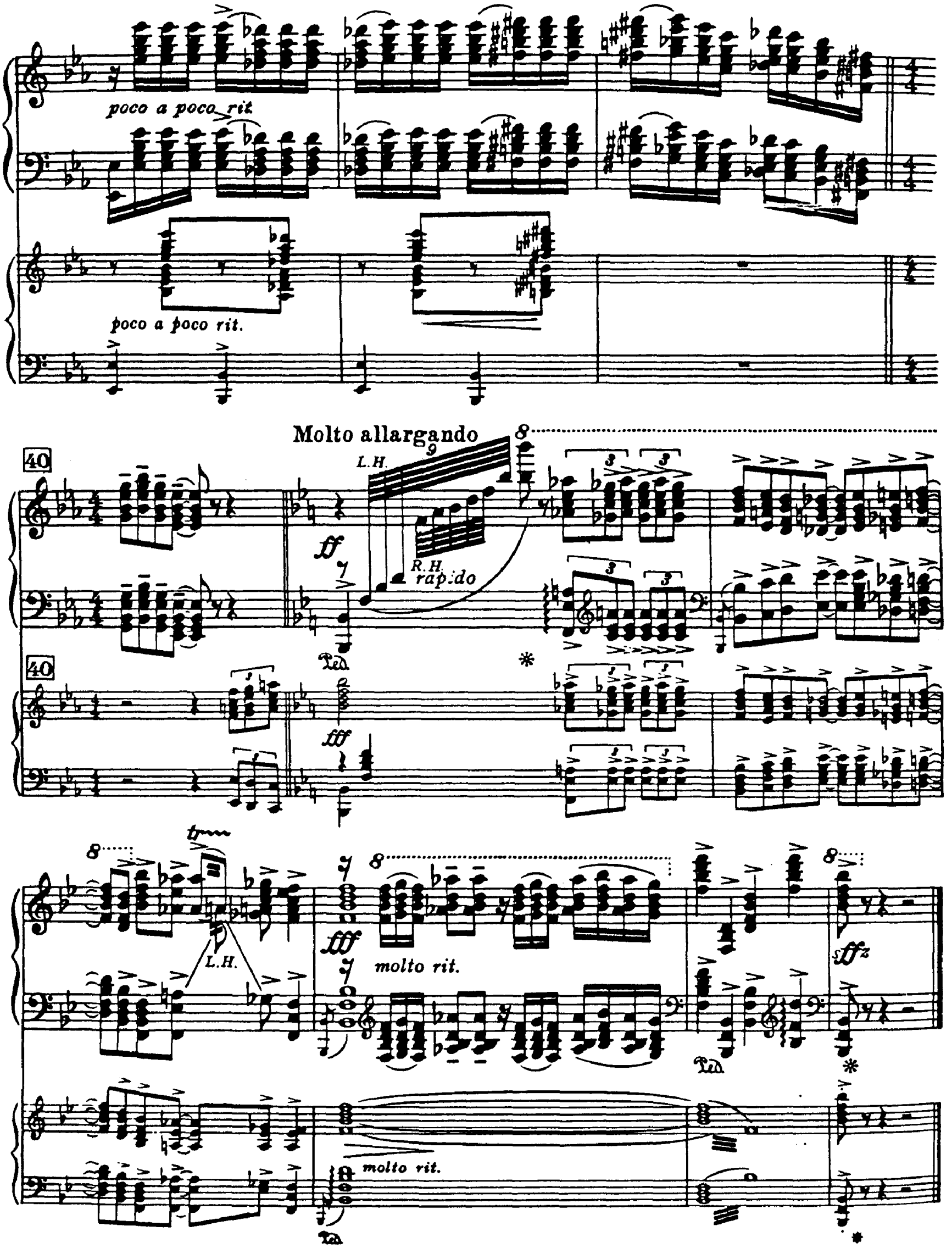
ff

39

ff

8va

8va


poco a poco rit.
poco a poco rit.
Molto allargando
40
L.H.
ff
R.H.
rapido
Ped.
40
fff
L.H.
fff
molto rit.
sffz
Ped.
molto rit.
Ped.