

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT CU TITLUL

**„ELEMENTE DE JAZZ ȘI JAZZ SIMFONIC ÎN CREAȚIA
PENTRU PIAN A LUI GEORGE GERSHWIN”**

DOCTORAND: ANDRADA STOICA (căs. BADI)

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC: PROF. UNIV. DR. DHC DAN DEDIU-SANDU

-2018-

Prin lucrarea de față mi-am propus să descopăr și să aștern pe hârtie anumite aspecte importante, care țin atât de contextul istoric, morfologic, stilistic și interpretativ al creației pentru pian a lui George Gershwin, cât și de aspectele referitoare la contribuția lui Gershwin asupra muzicii americane și asupra muzicii în general, și, de asemenea, descoperiri legate de influențele importante pe care alți compozitori, alte popoare și jazz-ul le-au avut asupra compozitorului. De asemenea, am încercat să găsec și răspunsul la întrebarea devenită un leitmotiv al publicațiilor scrise despre Gershwin - dacă muzica scrisă de el poate fi considerată o muzică de jazz sau nu. Am ales să restrâng cercetarea prin a analiza doar lucrările concertante pentru pian și orchestră, și nu întreaga creație a lui George Gershwin, pentru a aprofunda toate detaliile legate de aceste lucrări.

În privința aspectelor care țin de istoriografie - chiar dacă tema acestei cercetări nu a fost abordată în nicio lucrare consacrată de la noi care să reprezinte un punct de reper pentru această cercetare - au existat mai multe publicații care au tratat prin abordări diferite aceste aspecte. Metodele analitice ale lui Schenker, Gilbert și alții, s-au dovedit a fi extrem de folositoare în descoperirea liniilor melodice de bază, a aspectelor care țin de partea contrapunctică a lucrărilor sau de structura armonică a lor. Cu ajutorul acestor metode, am reușit să compar mai multe tipuri de analize, lucru care mi s-a părut inedit și de ajutor pentru pianiștii care studiază lucrările lui Gershwin și care au dificultăți în înțelegerea intențiilor lui Gershwin, în mare parte datorită bibliografiei restrânse cu referire la acest subiect.

Cărțile vaste despre Gershwin, scrise de Edward Jablonski (1987), Charles Schwartz (1973), Howard Pollack (2006), Steven Gilbert (1995), toate conțin lista detaliată a lucrărilor sale, din punct de vedere cronologic. Lucrarea de față nu dorește să copieze sau să îmbunătățească aceste cărți, ci, atunci când datele biografice și presupunerile ies la iveală, dorința este aceea de a face referiri la surse pertinente pentru o amplificare și o viziune nouă, de ansamblu, a creației lui Gershwin.

Încă o componentă importantă de adus în discuție o reprezintă studierea criticii și a publicațiilor periodice de specialitate din acea perioadă în care a compus Gershwin. Ca urmare a opiniilor extrem de diferite în rândul cercetătorilor în privința lui Gershwin și a lucrărilor sale, mi-a fost destul de greu să rămân obiectivă în găsirea unui adevăr absolut. Am ales totuși să expun, pe rând, opiniile fiecărui critic în parte și să las cititorul să își facă o părere personală legată de cele menționate mai sus.

Lucrarea se bazează pe descoperirile celor mai importanți cronicari care au scris despre George Gershwin, menționați, de altfel, și în lucrare: Isaac Goldberg, Merle Armitage, David Ewen, Edward Jablonski, Lawrence Stewart, Robert Payne, Alfred Simon, Howard Pollack, Charles Schwartz, Deena Rosenberg, și William Hyland. Acești scriitori au avut avantajul de a fi în legătură directă cu anumiți membri care se învârteau în aceleași cercuri cu Gershwin – și, în anumite cazuri, chiar cu Gershwin însuși – iar orice investigare a compozitorului se lovește de aceste realizări colective ale acestor critici și trebuie luată ca atare. Cu toate acestea, scrierile acestor critici au precedat nu numai apariția unui număr important de publicații, disertații, înregistrări, ci și dezvăluirea unei varietăți de materiale de arhivă, care include un număr mare de manuscrise, descoperite într-un depozit Warner Brothers, din Secaucus, New Jersey, în anul 1982.

Teza este structurată în patru capitole, fiecare cu subcapitolele aferente.

Capitolul I este destinat în totalitate elementelor care l-au influențat pe Gershwin în compunerea lucrărilor sale; fie ele legate de stilul lui Gershwin, elementele de jazz introduse în lucrările sale concertante, limbajul muzical, ritmica și influențele altor popoare, etnii, sau ale altor compozitori. Capitolul I este alcătuit din patru subcapitole, astfel:

Subcapitolul I.1. conține câteva cuvinte despre talentul și originea geniului lui Gershwin, unde vom realiza că Gershwin reprezintă, de altfel, o enigmă pentru biografii care caută originea geniului său, fie ea moștenită sau dobândită în timpul vieții. Inclusiv evoluția numelui său i-a năucit pe unii scriitori. Iar fundalul muzical timpuriu, care, practic nu există, este uluitor. Muzicologul biograf familiar cu arborele genealogic extraordinar al lui Bach, sau copilăria prodigioasă a lui Mozart (cu lucrări compuse la o vârstă extrem de fragedă, la patru ani), îl găsește pe Gershwin de neînțeles. Nu a fost crescut într-un mediu cultural muzical și nici nu a fost împins de la spate de un părinte exploatare într-o copilărie chinuită.

Înainte de Gershwin, existența și valoarea elementelor din folclorul american devenise cât de cât recunoscută de către compozitori. Gershwin nu a fost primul care a folosit jazz-ul în compozițiile sale. Mulți au experimentat jazz-ul atât acasă, cât și în afara granițelor. În pofida acestora, data de 12 februarie 1924 rămâne în istoria muzicii americane, și reprezintă un punct de pornire în muzica americană, prin concertul-experiment, inițiat de Paul Whiteman, care a introdus lucrarea lui George Gershwin, „Rhapsody in blue”, în acest concert, marcând totodată și introducerea jazz-ului pe scena muzicii academice, în sălile de concert. Gershwin a fost al Broadway-ului, indiferent care au fost ambițiile sale tinerești. De fiecare dată când folosea tipare jazzy, se exprima pe el însuși, în limbajul său nativ; iar progresul în ceea ce privește genul simfonic și cel de operă, a reprezentat o expansiune a unui limbaj natural și spontan.

În subcapitolul I.2. am adus în discuție elementele de jazz introduse de Gershwin în muzica sa, căutând să explic cele două aspecte prin care muzica lui Gershwin se identifică cu jazz-ul – aspectul istoric și cel analitic. Primul aspect ține de etichetarea muzicii lui Gershwin ca fiind o muzică de jazz, în perioada anilor '20 și '30. Al doilea aspect ține de adaptarea cântecelor lui Gershwin la muzica de jazz, în special în perioada anilor '30, '40 și '50, sub forma unor mijloace de improvizație. Popularitatea și interesul acestor discuții legate de asemănarea muzicii lui Gershwin cu jazz-ul, s-a răspândit ca un incendiu mistuitor, ca o reacție în lanț. Un alt aspect al acestor discuții, de care ar trebui să se țină cont, îl reprezintă cercetarea în privința unei școli americane de compoziție. Deși această cercetare a fost abandonată în final, ea a atras atenția multor compozitori, muzicieni și scriitori ai acelei perioade. În mintea unora, nicio muzică nu ar putea fi considerată mai americană decât jazz-ul.

Compozitorii și criticii au scris cu privire la tendința unei tradiții clasice cultivate de a ieși din „dialectul” local. Gershwin declara la un momentdat că muzica măreață, aparținătoare trecutului altor țări a fost întotdeauna construită dintr-o muzică folclorică și că America nu face excepție de la acest lucru. Printre scrierile despre jazz din epoca jazz-ului, cele două volume scrise de Isaac Goldberg ne prezintă o imagine rară, care aduce în prim plan contopirea sau îmbinarea surselor afroamericane cu cele europene din muzica americană. Într-o carte despre muzica lui Gershwin, Goldberg scrie un capitol despre jazz, în care apără muzica ușoară, cunoscută, de acuzațiile de a fi o muzică imorală, distractivă și, prin urmare, neserioasă, un produs al erei tehnologice.

În anul 1990, probabil niciun ascultător atent nu a identificat arta muzicală a lui Gershwin cu jazz-ul. Majoritatea ascultătorilor ar justifica acest lucru ca urmare a lipsei de improvizație din lucrările sale. Deși nu e neapărat necesară în jazz, improvizația este una dintre cele mai marcante caracteristici ale jazz-ului. Improvizația marchează jazz-ul – o artă interpretativă. În același subcapitol am vorbit, de asemenea, și despre faptul că unii muzicieni de jazz – cum e Duke Ellington – sunt percepuți ca interpreți, dar, de asemenea, ca și compozitori; iar dacă Gershwin nu ar fi compus „Rhapsody in blue”, „Porgy and Bess”, sau orice altă compoziție a artei muzicale americane, numele său ar fi fost încă asociat cu jazz-ul și cu muzica afroamericană, datorită cântecelor sale. O conexiune mai valoroasă cu jazz-ul în afara notelor *blue*, mi s-a părut adoptarea cântecelor lui Gershwin de către alți muzicieni de

jazz, fiind considerate de ei niște mijloace perfecte pentru improvizație. De asemenea, se vor găsi aici și câteva elemente importante, care au fost transformate în adevărate tipare specifice lui Gershwin, în ritmica și liniile sale melodice.

În subcapitolul I.3. mi s-a părut interesant să compar pasiunea comună pe care o aveau Ravel și Gershwin pentru jazz. Unele dintre lucrările lui Ravel denotă o oarecare influență a jazz-ului, căpătată în America, cum se întâmplă în „Concertul pentru mâna stângă” pentru pian și orchestră” (1930), sau în „Concertul pentru pian și orchestră în Sol major” (1931), unde se observă o influență majoră a lui Gershwin.

În următorul subcapitol, I.4., intitulat „Influențe schenkeriene și elemente de limbaj în lucrările lui Gershwin”, am propus o schiță analitică și anumite baze conceptuale, în comparație cu cele scrise de Heinrich Schenker. Unul dintre aspectele importante care îl fac pe Gershwin un compozitor valoros, ale cărui compoziții merită studiate și interpretate, este faptul că utiliza sistemul tonal și că era dornic să se folosească de structurile contrapunctice, dovada fiind propriile sale lucrări, care rămân în urechea ascultătorului mult timp și care au fost apreciate de-a lungul timpului ca fiind foarte bine compuse. Ceea ce este bine de punctat, este faptul că lucrările lui Gershwin se mulează într-un mod mai mult decât interesant pe modelele schenkeriene, dovedind faptul că există într-adevăr o conexiune cu muzica tonală de vest.

Este cât se poate de clar faptul că suprapunerea ritmică reprezintă o trăsătură proeminentă în muzica lui Gershwin. Așadar, multe dintre aparițiile proeminente și surprinzătoare din punct de vedere ritmic ale lui George Gershwin își găsesc baza în anumite tipare și preferințe pe care le-a îmbrățișat destul de devreme în cariera sa, și care au fost tratate și detaliate în subcapitolul I.4.1. Detalii referitoare la limbajul folosit de Gershwin, se vor găsi în subcapitolul I.4.2. Metoda analitică a lui Heinrich Schenker (1868-1935) a reprezentat un realment ajutor în depistarea liniilor melodice de bază, a structurilor armonice și contrapunctice și în dorința de a demonstra de ce melodiile lui Gershwin sună atât de bine. O schiță schenkeriană scoate în evidență conturul melodic principal al unei lucrări sau detalii ale melodiei care relaționează cu o imagine de ansamblu a lucrării într-un anume fel. Lucrările concertante, despre care am vorbit în lucrare, pot reliefa un anumit tipar prin care aceste lucrări, puține la număr și compuse cu o tehnică avansată, tind să semnaleze o avansare în paralel și în albumul de cântece al lui Gershwin. Acesta a fost în mod sigur și cazul lucrării „Rhapsody in blue” și mai ales al „Concertului în Fa” și al lucrării „Un American la Paris”. „Rapsodia a doua”, a reprezentat, de asemenea, o altă treaptă în dezvoltarea compozitorului în privința meșteșugului artei componistice.

În capitolul al II-lea, am dorit să scot în evidență anumite trăsături care se regăsesc în lucrările lui Gershwin, care țin atât de tradiția clasică, cât și de muzica americană. Această fuziune dintre jazz și clasic, introdusă de Gershwin, l-a transformat în „probabil compozitorul preferat al muzicienilor de jazz”, după spusele lui C. André Barbera, în mare parte datorită talentului deosebit, dar și datorită ambiției și a forței extraordinare de a munci temeinic.

Despre influențele compozitorilor clasici, precum și detalii picante referitoare la vizita compozitorului în Europa, sau influențe ale compozitorilor americani, se vor găsi informații în subcapitolele care urmează, intitulate „Gershwin și tradiția clasică” și „Gershwin și muzica americană din prima jumătate a secolului al XX-lea”. Mulți compozitori emigranți de elită din muzica clasică au fost atrași de farmecul, vitalitatea și originalitatea lui Gershwin, luându-l, în mod evident, mult mai serios decât s-ar fi crezut. Acest grup de simpatizanți l-au inclus pe Sergei Rachmaninov, care a participat într-un mod asiduu la concertele și recitalurile lui Gershwin - un mare interes care a fost trecut cu vederea de către mulți comentatori, chiar dacă unii dintre ei au bănuțit influența lui Gershwin asupra lucrărilor târzii compuse de Rachmaninov, precum „Concertul nr 4” pentru pian și orchestră (1927). Muzica lui Gershwin a fost foarte apreciată și de către mulți compozitori americani, printre care și

câțiva artiști conservatori, cum sunt: Marion Bauer, Walter Damrosch, Ferde Grofé, Henry Hadley, Howard Hanson, E.B. Hill, Douglas Moore, Deems Taylor și alții. Lucrările lui Gershwin au devenit un semnal de alarmă și pentru tinerii compozitori clasici, iar el, un model de muzician talentat, care a putut să facă o conexiune cu tradiția clasică, și care a fost, de asemenea, recompensat cu faimă și bani, datorită unui stil muzical viu și, în totalitate, american. În același timp, mulți compozitori importanți și poeți lirici s-au asociat cu noul cântec american - Vincent Youmans, Cole Porter, Harry Warren, Hoagy Carmichael, iar printre poeții amintiți se numără P.G. Wodehouse și Buddy De Sylva, cărora li se alătură personalitățile de culoare: Eubie Blake, Shelton Brooks, Maceo Pinkard, Noble Sissle, Fats Waller, Duke Ellington și alții. Pe scurt, noul cântec american, care a absorbit, de asemenea, curenți de origine asiatică și hispanică, nu ar putea fi identificat cu o singură naționalitate sau etnie, și, deși evreii americani au contribuit în mod clar la evoluția acestei muzici la începutul secolului al XX-lea, acest fenomen rămâne un subiect care va naște mereu noi interpretări. Pentru a face o comparație, noua muzică americană nu a apărut numai în compania jazz-ului, ci și odată cu modernismul muzicii europene, alături de „Petrușka” (1911) și „Sacre du printemps” (1913), compuse de Stravinsky; alături de „Allegro barbaro” și „Castelul prințului Barbă-Albastră”, compuse de Bartók; și alături de „Pierrot lunaire” (1912), compus de Schönberg. Aceste muzici noi - care tindeau spre o revitalizare a muzicii, având o preocupare continuă pentru ritm și tonalitate, cu o înclinație spre ironie și ambiguitate - cu preocupări similare cu cele ale muzicii americane, au trezit interesul multor critici prietenoși, dar și al celor răutăcioși.

Pentru că între muzică și dans există o relație extrem de strânsă, mi s-a părut interesant să scriu câteva cuvinte despre dansurile de societate care au apărut în aceeași perioadă cu jazz-ul, și legătura dintre ele, precum și despre conexiunea pe care o are foxtrot-ul cu muzica lui Gershwin. Despre toate aceste lucruri se găsesc informații în subcapitolul II.2.1.

În subcapitolul II.2.2, intitulat „Gershwin și muzica americană după anii 1920”, am vorbit despre influențele pe care le-a avut Gershwin asupra muzicii americane, implicit și asupra compozitorilor americani și nu numai, și, de asemenea, despre interesul deosebit pe care îl avea Gershwin față de compozitorii contemporani cu el - Vincent Youmans (1898-1946), Cole Porter (1891-1964), Richard Rodgers (1902-1979), Harry Warren (1893-1981), Harold Arlen (1905-1986), Hoagy Carmichael (1899-1981), pianiștii Earl Hines (1903-1983) și Art Tatum (1909-1956), Jerome Kern (1885-1945) și Irving Berlin (1888-1989). Trebuie menționat faptul că interesul lui Gershwin față de compozitorii americani, alături de convingerea că radioul a educat gusturile bărbatului și ale femeii obișnuite și i-a făcut să aprecieze cu adevărat și să se bucure de tot ceea ce are muzica mai bun de oferit, a dus către o emisiune radio de succes, numită „Music by Gershwin”, emisiune găzduită de Gershwin în anul 1934.

Deși îi displăcea scrisul în general, Gershwin era uneori motivat să aștearnă pe hârtie idei despre muzica americană, metodele sale de lucru, sau, pur și simplu să scrie despre lucrările proprii. Rezultatul unor astfel de scrieri a fost reprezentat de o colecție de articole publicate, care se regăsesc în subcapitolul următor, II.2.3., intitulat „Gershwin și articolele sale despre jazz”. Scrierile lui Gershwin se bazează pe o clasificare și o evaluare a muzicii folclorice, a muzicii cunoscute și a jazz-ului, ca importanță asupra artei muzicale americane. Gershwin a clasat tradiția clasică extrem de sus prin tot ceea ce a scris, admirându-i frumusețea și longevitatea. Jazz-ul în schimb, fiind un stil diferit de muzică americană, s-a bucurat de avantajul de a întruchipa sufletul Americii contemporane.

Deși lucrările orchestrale și operele lui Gershwin au reprezentat, în mod clar, cele mai ambițioase lucrări ale sale, creația sa constă, în întregime, într-un profil stilistic identificabil datorită melodiilor expresive - marcate uneori de scări pentatonice și note *blue* - ritmuri

vibrante și sincopate, armonii picante și bogate, timbruri fermecătoare și forme convingătoare, pline de culminații emoționante.

Cel mai vast capitol îl reprezintă capitolul al III-lea, unde am cuprins în totalitate lucrările pentru pian și orchestră, compuse de Gershwin. Aceste lucrări impresionante m-au fermecat din prima clipă a descifrării partiturii lor, chiar dacă două dintre ele – respectiv „Second rhapsody” și „Variațiunile pe tema „I got rhythm” – nu s-au situat printre preferatele pianistilor. Extrem de puțini interpreți și-au inclus în repertoriu aceste lucrări, iar scopul meu a fost tocmai acela de a promova în rândul interpreților muzica de concert compusă de Gershwin.

Despre „Rhapsody in blue” s-au scris multe. Tocmai din această cauză, prin analiza mea și descoperirile pe care le-am făcut în privința rapsodiei, am dorit să aduc ceva nou, să ofer celor care vor citi acest studiu lucruri interesante și picanterii despre lucrare, tocmai pentru a-i da prospețime. „Rhapsody in blue” reprezintă, probabil, cea mai faimoasă lucrare a lui Gershwin, și, posibil, lucrarea cel mai greu de înțeles. Considerată cu foarte mare ușurință, o lucrare a muzicii ușoare, sau, cel puțin, o lucrare tinerească, scrisă de cineva care nu a pășit tocmai pe traseul clasic de instruire muzicală, ajunge să fie o lucrare mult mai bine scrisă decât oricine și-ar fi putut imagina că este. „Rapsodia” demonstrează deja talentul componistic al lui Gershwin, al contrapunctului, al ingeniozității ritmice, și al unei structuri la scară largă a melodiei și armoniei, cu care reușește, contrar tuturor așteptărilor. Toate detaliile referitoare la aspectele formale, stilistice și interpretative, precum și impresii ale criticii din acea perioadă, se vor regăsi în subcapitolul III.1. și în subcapitolele aferente.

După cum am subliniat în subcapitolul care urmează, este păcat că, în contemporaneitate, o asemenea lucrare - cum e „Concertul în Fa” - a rămas în umbră, aproape necunoscută sau foarte rar interpretată în sălile de concert. Cercetările făcute în privința formei acestui concert, mi-au fost de mare ajutor, inclusiv în studiul propriu-zis al lucrării. În subcapitolul III.2. am comparat mai multe tipuri de analize, realizate de diferiți muzicologi, care să mă ajute să îmi fac o altfel de imagine asupra lucrării, din diferite puncte de vedere, și care să îmi dezvăluie anumite detalii, care, la o primă vedere, ar fi putut să-mi scape. Analiza pe cale tradițională a fost dificil de realizat, datorită faptului că majoritatea secțiunilor din „Concertul în Fa” sunt descrise mai degrabă prin materiale tematice, decât prin structuri armonice. Analiza făcută de Clemens Kühn, prin metoda „Motivische-Tematische Gestalten” a fost un ajutor extraordinar și un punct bun de pornire al unei altfel de analize.

Referitor la critica acelor vremuri, criticii s-au raportat la noua lucrare ca la un „concert de jazz”. Gershwin nu a fost de acord cu această titulatură, spunând că el a introdus doar câteva elemente de jazz, dorind să transforme această piesă într-una aparținătoare unui gen predominant al tradiției muzicale americane. Faptul că acest „Concert” a fost considerat jazz, s-a datorat unei reflexii a unei mari diviziuni culturale din timpul său.

În prima carte de jazz a lui Henry Osgood, le-au fost dedicate capitole întregi lui Irving Berlin, Paul Whiteman și lui George Gershwin, amintind de muzicienii de culoare doar într-un singur paragraf. A fost foarte greu de stabilit dacă Gershwin a fost un jazzist sau un clasicist, fiecare tabără atribuindu-și-l și renegându-i stilul în același timp. Discuțiile în privința lui Gershwin, dacă a fost compozitor de muzică clasică sau de jazz, dacă „Rhapsody in blue” este standard de jazz sau concert pentru pian, dacă „Concertul în Fa” este un concert clasic cu elemente de jazz simfonic, dacă „Porgy and Bess” este operă sau musical, continuă și în ziua de astăzi. Noi, cei care îi apreciem muzica, știm un singur lucru: că niciodată nu se mai naște un al doilea care să facă atât de multe pentru două ramuri muzicale gigante.

Pe lângă toate elementele noi care se găsesc în această lucrare, încă un punct interesant și puțin mai greu de înțeles îl ocupă cadențele. Oricât am specula despre ce și cum a dorit Gershwin să i se cânte cadențele, nu vom ști niciodată cu siguranță. Unul dintre motive este

acela că nu există nicio înregistrare completă a „Concertului în Fa”, interpretat de compozitor. Despre cadențe, se vor găsi informații în subcapitolul III.2.5.

În subcapitolul care urmează, am vorbit despre muzica de concert de la începutul anilor '30, compusă de George Gershwin, care a demonstrat o dezvoltare diferită din punct de vedere tehnic, fiind mai studiată, mai intenționată, dar, din păcate, în general subapreciată. În această categorie intră și lucrarea „Second rhapsody” („Rapsodia a doua”), care nu a fost atât de apreciată în anul 1932. De atunci, a fost redescoperită prin reducția partiturii pentru două pian, de către duo-ul de pianiști Frances Veri și Michael Jamanis, și prin varianta pentru orchestră cu pian, aranjată de Robert Mc Bride. Singura variantă care păstrează orchestrația autentică, este repetiția înregistrată a lui Gershwin, din studioul de radio, cu interpretarea lui Oscar Levant și a orchestrei lui Morton Gould – care datează din anii '50. Scopul acestui subcapitol nu este acela de a o celebra sau de a-i face publicitate în vreun fel, ci de a clarifica anumite aspecte care țin de structura ei, limbajul, pianistica și legătura pe care o are cu un film din anul 1931, intitulat „Delicious”. „Rapsodia a doua” reprezintă o curiozitate printre lucrările de concert compuse de George Gershwin, prin faptul că lucrarea nu a avut premiera imediat după terminarea ei, după cum s-a întâmplat cu celelalte lucrări ale sale. Există fel de fel de speculații în literatura de specialitate referitor la originile lucrării, și anumite zvonuri care spun că rapsodia ar fi, de fapt, o expansiune a unui fragment muzical, compus special pentru filmul hollywoodian de care aminteam mai devreme. Din subcapitol nu lipsește analiza stilistică și interpretativă a lucrării, precum și analiza secvenței muzicale „New York rhapsody”, alături de o detaliere a scenariului secvenței muzicale din filmul „Delicious”.

În subcapitolul III.3.6. am făcut o comparație între cele două lucrări, respectiv „Second rhapsody” și secvența muzicală „New York rhapsody”, în care am evidențiat, în primul rând, structurarea celor două lucrări. Stilul matur și autentic al lui Gershwin se regăsește perfect și în „Second rhapsody”, în subcapitolul III.3.7., intitulat „Pianistica lui Gershwin”, mai ales dacă amintim pasajele scrise pentru mâna stângă, atât de caracteristice lui, cum ar fi basul de tip stride. Gershwin a fost foarte restrâns și subtil în cântat. Exploatarea tuturor complexităților ritmice ale lui Gershwin reprezintă un studiu în sine și este mult prea subtil și prea greu de notat cu exactitate. Gershwin a folosit, de asemenea, un număr mare de modalități complexe și complicate pentru dezvoltarea ideilor muzicale. Și-a dorit, în mod frecvent, ca mâinile să fie multifuncționale, să poată executa mai multe mișcări deodată – cum se întâmplă deseori în fragmentele muzicale, unde aceeași mână trebuie să cânte ritmuri diferite sau alte linii melodice în același timp.

Pe lângă spontaneitatea creației, zace o metodă de lucru foarte organizată și cu scopuri bine definite. Ceea ce pentru un ascultător oarecare ar putea părea o selecție întâmplătoare a unor acorduri fără legătură unele cu altele, la o privire mai atentă, nu este deloc așa - armoniile sunt alese cu grijă, chiar și în cazul dublărilor din bas sau a intervalelor care nu au o semnificație atât de mare - cum ar fi terța. În spatele tuturor sunetelor există o minte glorioasă a geniului, care era Gershwin.

Ultimul subcapitol este destinat concluziilor trase în urma unei studieri riguroase a partiturii acestei lucrări. Pentru a stăpâni acest stil original al lui Gershwin, orice pianist aspirant ar trebui să capteze bucuria și ingeniozitatea sa, calități care erau ca o carte de vizită în interpretările sale.

Capitolul III.4. prezintă „Variațiunile pe tema „I got rhythm”, pentru pian și orchestră, lucrare în care relația și rezultatul orelor de studiu cu Schillinger sunt extrem de evidente. Motivul „I Got Rhythm” joacă un rol substanțial în *The Schillinger System of Musical Composition (Sistemul Muzical de Compoziție Schillinger)*, publicat postum în două volume care conțin câte douăsprezece „cărți”. Ca urmare a acestei întâlniri dintre Gershwin și Schillinger, ceea ce a rezultat, a fost punctul de pornire de care avea nevoie Gershwin pentru a compune „Variațiunile pe tema „I got rhythm”. Așadar, „Variațiunile pe tema „I Got

Rhythm” reprezintă mai degrabă o oglindire a conflictului dintre noile tehnici pe care Gershwin le-a absorbit cu succes în perioada sa de maturitate componistică.

Ultimul capitol, capitolul al IV-lea, face o incursiune prin întreaga lucrare, amintind de ceea ce m-a îndemnat să aleg această temă, de oamenii și lucrurile care au stat la baza formării omului și compozitorului Gershwin. În lucrările sale atât de variate, Gershwin a dorit să reflecte viața americană, să îi dea „glas” „spiritului și sufletului american” popular, câteodată într-un mod accesibil ascultătorului obișnuit. Gershwin a ajuns pe la sfârșitul anilor '30, un compozitor matur, stăpân pe deplin pe abilitățile sale componistice, folosind anumite mijloace și tipare dezvoltate de el de-a lungul anilor, în modalități noi și interesante de a compune muzica. Poziția sigură pe care și-a câștigat-o Gershwin în perioada timpurie a vieții sale, i-a permis luxul de a fi mai puțin prolific, lucru care i-a oferit timp pentru a cerceta chestiuni care țin de tehnică, la un nivel mai înalt. Cele mai mari influențe ale muzicii lui Gershwin de la sfârșitul anilor '20 și începutul anilor '30 au venit din partea compozitorilor, precum Stravinsky, Satie, „Cei șase”, și a elementelor din muzica franceză în general.

Dacă ar fi să trag o ultimă concluzie, aș spune că viața lui Gershwin a avut o importanță majoră atât în muzica de jazz, cât și în muzica clasică. Unii pot specula doar despre cât de departe și în ce direcții ar fi continuat Gershwin cu muzica sa, dacă ar mai fi avut timp. Chiar dacă timpul său a fost limitat, realizările sale au fost suficient de mari, pentru a le aduce în discuție, în capitolul scurt al vieții sale, pe care am încercat să îl cuprind în această lucrare.