

A Russian in Brooklyn

av Aksel Kolstad

Masteroppgave med Utøving fordypningsemne
ved Norges musikkhøgskole 2008

Forord

Rhapsody in Blue hørte jeg for første gang tidlig i tenårene på slutten av 90-tallet. Siden har Gershwin på en uforklarelig og magisk måte nærmest banet ut en kunstnerisk vei for meg. Det begynte med at jeg tjenestegjorde ett år som pianist i HM Kongens Garde i 2001 og spilte *Rhapsody in Blue* med HM Kongens Gardes Musikktrupp i Oslo Konserthus og i flere andre konsertsaler i Norge. Da jeg begynte min utdanning ved Norges musikkhøgskole våren 2002, avsluttet jeg min 1. avdelings-eksamen også med *Rhapsody in Blue*. Samtidig spilte jeg klaverkonserter på Café de Concert, et konsept som innebærer at klassisk musikk spilles på café. Å spille *Rhapsody in Blue* på så forskjellige arenaer har nok hjulpet meg til å sette fokus på denne oppgavens intensjon: hvordan spille Gershwin, med tanke på at han hadde et bein i to vidt forskjellige genre, klassisk og jazz. Etter endt bachelor falt det seg naturlig å fordype meg ytterligere i samtlige av Gershwins klaverkonserter. Høsten 2007 spilte jeg solo Gershwin-recitals i New York, Los Angeles og Moskva. Dette muliggjorde studieplass ved Manhattan School of Music (New York). Der skal jeg, om alt går etter planen, studere og fremføre Gershwins klaverkonserter fra høsten 2008. Etter endte studium i New York er intensjonen å debutere med Gershwins klaverkonserter og profilere meg som Gershwins-tolker. Lite visste vel min mor da hun sa til meg som 10-åring at George Gershwin var en komponist jeg helt sikkert kom til å elske. Eller kanskje visste hun ganske så meget likevel...

En hjertens takk rettes til Elef Nesheim som har vært min veileder gjennom mitt master-studium. Han har vært av uvurderlig hjelp for oppgaveskrivingen. Jeg vil også takke Sigurd Slåttebrekk som har vært min hovedlærer gjennom alle seks årene ved Norges musikkhøgskole, og som har vært til særdeles stor inspirasjon og hjelp når det gjelder fordypningen i Gershwins klaverkonserter. Jeg vil også takke Ivar Anton Waagaard som har vært min duo-partner og spilt orkesterstemmen på samtlige av Gershwins klaverkonserter. Gjennom hele mitt masterstudium har han gitt meg en spennende innføring i Gershwins verden og presentert meg for unike innspillinger av Gershwins musikk spilt av komponisten selv. Stor takk også til Kirsti Kolstad for språklig veiledning.

Innholdsfortegnelse

Forord.....	side 1
Innholdsfortegnelse.....	side 2
Innledning, Metode.....	side 3
En oversiktspresentasjon av Gershwins klassiske produksjon.....	side 5
Kort biografisk presentasjon av årene 1924-1925.....	side 22
Analyse av Concerto in F, 1. sats.....	side 31
Analyse av Concerto in F, 2. sats.....	side 44
Analyse av Concerto in F, 3. sats.....	side 53
Gershwins klassiske påvirkning.....	side 61
Gershwins spill.....	side 67
Hvordan spille Gershwin.....	side 73

Innledning

Min overordnede problemstillingen og utfordring er ”*hvordan spille Gershwin*”. Likevel blir dette en subjektiv og underbyggende oppfatning av hvordan Gershwins musikk bør spilles. Gershwin representerer to forskjellige genre, klassisk musikk og jazz. Av den grunn tolkes han også på forskjellig vis. I denne avhandlingen prøver jeg å underbygge og forklare min tolkning av komponisten, men fra et *klassisk* utgangspunkt. Jeg sier ikke at andres tolkninger på noen måte er feil, men jeg ønsker å spre mine idéer om hvordan *jeg* synes musikken hans bør spilles, med hovedvekt på Gershwins klassiske komposisjoner, henholdsvis klaverkonsertene *Rhapsody in Blue*, *Second Rhapsody* og med en større analyse av *Concerto in F*. Tittelen jeg har brukt på avhandlingen, *A Russian in Brooklyn*, er inspirert av Gershwins egen verk tittel *An American in Paris*. Jeg finner oppgavetittelen passende da Gershwin kommer fra en russisk familie og vokser opp i Brooklyn, USA. Samtidig representerer Russland en stor klassisk tradisjon, mens USA er representativ for jazz-musikken, to genre Gershwin skaper sin musikk gjennom.

Metode

En studie av litteratur om Gershwin og en studie av hans musikk med hovedvekt på en analyse av hans *Concerto in F*. Jeg har ønsket å finne særtrekk i musikken som nettopp gjør Gershwin til Gershwin, å få en forståelse av hvordan Gershwin *selv* spilte musikken sin og en dypere forståelse av *Concerto in F*. Analysen av klaverkonserten vil belyse form, harmonikk, rytme og forskjellige musikalske strømninger som den er så sterkt preget av. Jeg har brukt en dobbel metode, en strukturanalytisk innfallsvinkel til notebildet og en hermeneutisk betraktningssåte hvor jeg forsøker å fortolke det jeg har lest i notebildet for å nå fram til min egen interpretasjon. Jeg støtter meg til funksjonsanalyse som presentert i *Grunnbok i musikklaere*, skrevet av Nils E. Bjerkestrand og Elef Nesheim. Gjennom oppgaven går jeg også gjennom de øvrige klassiske verkene, men ikke fullt så detaljert som i *Concerto in F*. Dette håper jeg bidrar til en større forståelse av Gershwins musikk. Ved Norges musikkhøgskoles bibliotek har benyttet meg av alle bøkene som er skrevet om Gershwin, men fant mest interessant stoff i bøkene skrevet av Réne Chalupt og Robert Rushmore. Gamle rekonstruerte opptak fra PAVILION Records er de beste jeg har klart å spore fram, og er de jeg har basert den auditive analysen av

Gershwins spill på. Jeg har hatt mange gode drøftinger om George Gershwin med Marc Silverman som er *Department Chair of Piano Faculty* på Manhattan School of Music (New York, USA), J. Mark Stambaugh, som underviser i komposisjon ved samme institusjon og Anne Brown, den siste gjenlevende fra den første operaoppsetningen av *Porgy and Bess* i 1935, da hun gjorde rollen *Bess*.

Gjennom dette studiet har jeg spilt mange solo-konserter og konserter som solist med orkester, og har da hatt flere anledninger til å prøve ut nye idéer på Gershwins musikk. Ikke minst har det vært viktig å spille Gershwin på to forskjellige arenaer – i konsertsal og på café, for å få en dypere forståelse av hvordan Gershwins musikk fungerer og bør spilles. Det er noe som heter *learning by doing*, og det tror jeg har vært veldig viktig i denne tilnærmelsen og fortolkningsprosessen av Gershwins musikk, siden den ofte ble til ganske spontant ved skrivebordet, ved instrumentet eller noen ganger mens han faktisk spilte konserter. Men det jeg tror har gjort det største utslaget på hvordan jeg spiller Gershwin nå i forhold til hvordan jeg spilte ham for første gang i tenårene, er min nåværende kunnskap om hans liv og virke og kunnskapen om hvordan han var som person. For hvert kapittel jeg har lest i ulike biografier og for hver anekdote jeg har blitt fortalt av Anne Brown eller andre, har jeg fått et skarpere bilde av det lekende mennesket George Gershwin. Så hver gang jeg nå setter meg til instrumentet for å spille Gershwin, så tenker jeg som en liten gutt som banker på hos nabogutten: *Kom ut og lek...*

En oversiktspresentasjon av Gershwins klassiske produksjon

Det finnes ulike meninger om hva som betegnes som ”klassiske komposisjoner” og andre verk utenfor den sjangeren i Gershwins produksjon, da nettopp mye av det han skrev for teater og musikaler ofte bærer sterkt preg av å ha såkalte ”klassiske” tendenser i seg, og vise versa. Men likevel hersker det en generell oppfatning av hva som kan karakteriseres som ”klassiske verk”. Dette begrunnes som ofte ut fra Gershwins egne uttalelser, samt det man opp gjennom historien har kunnet konkludere med fra et klassisk faglig utgangspunkt. En annen begrunnelse er når musikken er nedskrevet i partitur, eller er meget nøyaktig notert for et solo-instrument, eksempelvis for piano. Jeg har valgt å gå litt i detalj i et par av de mest kjente av hans klassiske komposisjoner, men først nevner jeg samtlige, kjente og mindre kjente¹:

Tango (1915), for solo piano.

Dette var det første stykket han skrev ned. Da var George femten år gammel. Så vidt meg bekjent finnes det lite informasjon om dette verket, verken på noter eller på lyd. Men strykekvartett-satsen som han skrev fire år senere kan kanskje være en indikator på hvordan denne musikken var. Kanskje ikke så annerledes, da han allerede som 19-åring hadde et ganske så godt grep om musikken sin.

Lullaby (1919), for strykekvartett.

Et innadvendt og meditativt stykke som egentlig bare var en komposisjons-oppgave for hans daværende komposisjonslærer. Verket er 7 minutter langt og kunne helt klart vært en langsom sats fra en strykekvartett i flere satser. Det er mulig at dette også var intensjonen til Gershwin, men at han aldri fullførte hele kvartetten. Celloen har et barcarole-motiv som er gjennomgående i hele satsen. Selv om dette er tidlig Gershwin, bare 19 år gammel, kan man definitivt høre at det er George Gershwin som er komponisten. Satsen kan forøvrig minne litt om Ravels *Habanera* og noen ganger stryke-partier fra Puccinis *Tosca*.

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_George_Gershwin, lest 8/10-06

Blue Monday

En-akts opera som figurerte i George White's *Scandals*² fra 1922. Operaen hadde til å begynne med navnet *Jazz opera*, senere fikk den navnet *135th Street*. Det er et relativt kort verk på ca. 30 minutter. Det finnes en oppfatning om at Gershwin brukte mye av materialet fra denne operaen til senere verk, noe som i og for seg er typisk for Gershwin som komponist, nemlig gjenbruken av det musikalske materialet. Operaen er også betegnet som Gershwins første symfoniske jazz-verk, bygget på afro-amerikansk kultur med fargede mennesker som sangere, slik som operaen *Porgy and Bess*, skrevet 13 år senere. Librettoen til *Blue Monday* er skrevet av engelskmannen Buddy de Sylva. Handlingen finner sted på en café på 135th street i Lennox Avenue i Harlem, New York City. I introduksjonen forteller *Joe* at denne "fargede operaoppsetningen" berører de samme temaer som "den hvite manns opera", nemlig universelle temaer som kjærlighet, hat, lidenskap og sjalusi.

***Rhapsody in Blue* (1924)**

Ofte betegnet som en symfonisk jazz-komposisjon for jazzband og piano, men også som en klaverkonsert for piano og orkester, orkestret av Ferde Grofé. Gershwin skrev i 1927 en solo klaver-versjon av konserten. Versjonen for piano og orkester kommer tilbake til senere.

***Short Story* (1927), for fiolin og piano**

Opprinnelig er dette et arrangement av to andre korte stykker som skulle stå sammen og utgis med *Three Preludes*, for solo klaver, altså ville trolig tittelen blitt *Five Preludes*. En av komponentene for *Short Story* var blant annet et parti fra *Novelettes in Forths*.

***Concerto in F* (1925), klaverkonsert i tre satser for piano og orkester**

Urfremført i Carnegie Hall med New York Symphony Orchestra under ledelse av Walter Damrosch. Denne konserten var Gershwins forsøk på å skrive en "seriøs" klaverkonsert og i motsetning til *Rhapsody in Blue*, skulle han bruke god tid på å skrive den. Den har sterke forbindelser med Maurice Ravels klaverkonsert i G-dur og også et strøk av Rachmaninovs klaverkonserter. *Concerto in F* skal jeg gjøre en analyse av senere i avhandlingen.

² *Scandals* var flere sammensydde Broadway-revyer som gikk sammenhengende i perioden 1911-1939. http://en.wikipedia.org/wiki/George_White%27s_Scandals, lest 20/11-06

Three Preludes (1926), for solo piano

Urframført av Gershwin selv på Roosevelt Hotell i New York City. Egentlig eksisterer det 8 preludier, men bare tre av dem ble utgitt mens Gershwin levde. Han hadde trolig en intensjon om å skrive 12, slik som andre komponister hadde gjort før ham. Preludiene kommer jeg tilbake til.

An American in Paris (1928), symfonisk dikt

Et symfonisk dikt med elementer av jazz og realistiske lydeffekter fra Paris. Urfremført i Carnegie Hall med New York Philharmonic, dette verket også under ledelse av dirigenten Walter Damrosch. Verket skildrer Gershwins opplevelse av Paris da han for første gang besøkte byen i 20-årene. Det er preget av nyfikenhet og hjemlengsel om hverandre, ikke minst Gershwins begeistring for denne kulturelle europeiske hovedstad. Han fikk faktisk med seg et bilhorn fra en taxi i Paris. Hornet skulle brukes under urfremførelsen av verket 13. desember 1928 i Carnegie Hall.

Second Rhapsody (1931), for piano og orkester

Basert på en scene fra *Delicious*. Da han jobbet med *Second Rhapsody*, var tittelen egentlig *Rhapsody in Rivets*. Urframført i Boston Symphony Hall med Boston Symphony Orchestra under ledelse av Serge Koussevitzky. I likhet med *Rhapsody in Blue* er også denne konserten sterkt rapsodisk med mange temaer og mye virtuositet for klaveret. Den er noe lengre enn sin forgjenger, kanskje teknisk noe mer utfordrende, men dessverre ganske lite spilt, ettersom den aldri helt ble en så stor "hit" som *Rhapsody in Blue*. Konserten kommer jeg tilbake til senere.

Cuban Overture (1932)

Den originale tittelen var egentlig *Rumba*. Verket er et tonedikt med elementer av cubansk folkemusikk. I partitureret står det at autentiske cubanske folkemusikk-instrumenter skal brukes. Det ble urfremført på Lewisohn Stadium i City University of New York. På denne konserten dirigerte Gershwin selv.

Piano Transcriptions of Eight Songs (1932)

Variations on "I Got Rhythm" (1933-34)

Variasjonsverk for piano og orkester over Gershwins kjente sang *I got Rythm*.

Variasjonsverket inneholder en vals, en atonal fuge og eksperimenterer med asiatisk musikk og jazz. Det er også det eneste han har dedikert til sin bror, Ira Gershwin.

Mesteparten av verket skrev han under tre ukers ferie i Palm Springs. Det ble fullført 6. januar 1934 og ble urfremført åtte dager senere i Boston.

Porgy and Bess (1935), opera buffa

Handler om livet til afro-amerikanske mennesker i datidens Amerika. Urfremført på Alvin Theatre. Alexander Smallens dirigerte. Verket ble egentlig aldri helt akseptert i USA før i 70-80-årene. Det var som sagt ikke første gang Gershwin brukte en afro-amerikansk handling og afro-amerikanske sangere, men denne operaen skulle vise seg å ha enorm politisk betydning for afro-amerikanernes fremtid i den klassiske verden. Mest kjent fra denne operaen er kanskje klassikeren *Summertime* som ble sunget av *Clara*. En av hoved-rollene, *Bess*, ble for øvrig skrevet spesielt til den fantastiske sagerinnen Anne Brown, som siden flyttet til Norge og giftet seg med en nordmann.

Catfish Row (1936), suite fra Porgy and Bess for orkester

Walking the Dog (1937)

Orkestralt verk hvor klarinetten spiller en sentral rolle

Impromptu in Two Keys (1973), for piano

Op. posth. (1975)

Two Waltzes in C (1975), for piano

Op. posth. (1973)

“Everything new but the *Rhapsody in Blue*”

Etter suksessen Paul Whiteman hadde gjort med en eksperimentell klassisk-jazz konsert, 1. november 1923, med den svært anerkjente fransk-kanadianske sangerinnen Eva Gauthier, ønsket han å prøve noe nytt, litt mer ambisiøst.³ Idéen hans var å få noen til å skrive et konsertlignende stykke for piano og jazzorkester som skulle fremføres på en jazz-konsert året etter, i februar 1924, og han ønsket at Gerswhin ville påta seg oppgaven. Whiteman hadde egentlig hatt dette i tankene helt siden han samarbeidet med Gershwin med *Scandals* i 1922. Whiteman var svært imponert over Gershwins en-akts opera *Blue Monday*. Da Whiteman presenterte den nye ideén for Gershwin, var Gershwin i utgangspunktet ikke særlig entusiastisk, siden hans nye musikal *Sweet Little Devil* skulle ha premiere 21. januar 1924. Han var redd han ikke ville få nok tid på seg til å skrive det nye verket.

3. januar 1924 spilte George og Buddy De Sylva billiard på Ambassador Billiard Parlor på Broadway. Ira Gershwin var også tilstede og ble med ett oppslukt av en artikkel han så i *New York Tribune* med overskriften “*What is American Music?*”.

Det var en artikkel om konserten Paul Whitemans orkester skulle gjøre 24. februar samme år i Aeolian Hall. Nederst i artikkelen stod det følgende: “George Gershwin is at work on a jazz concerto, Irving Berlin is writing a syncopated tone poem and Victor Herbert is working on an American suite”. Jeg kan forestille meg Georges forbausede ansiktsuttrykk da Ira leste dette høyt. Dette var nemlig helt ukjente opplysninger for Gershwin.

Dagen etter ringte George Paul Whiteman og fikk da forklart at Vincent Lopez, Whitmans rival, hadde planlagt å stjele Whitemans idé om denne eksperimentelle konserten. Det var virkelig ingen tid å miste, derfor satte han like godt inn den annonsen. Under samme telefonsamtale lot George Gershwin seg overtale til å skrive konserten, med under to måneders deadline.

7. januar 1924 begynte Gershwin for alvor å skrive på konserten. 4. februar ble den overlevert i originalpartitur for to klaver til Ferde Grofé som skulle orkestrere 2. klaverstemmen.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/Rhapsody_in_Blue, lest 9/10-06

Det var først under en togreise til Boston at Gershwin fikk klart for seg konsertens musikalske forløp. Om dette fortalte Gershwin til biografen Isaac Goldberg, i 1931:

*It was on the train, with its steely rhythms, its rattle-ty bang, that is so often so stimulating to a composer – I frequently hear music in the very heart of the noise... And there I suddenly heard, and even saw on paper – the complete construction of the Rhapsody, from beginning to end. No new themes came to me, but I worked on the thematic material already in my mind and tried to conceive the composition as a whole. I heard it as a sort of musical kaleidoscope of America, of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our blues, our metropolitan madness. By the time I reached Boston I had a definite plot of the piece, as distinguished from its actual substance.*⁴

Etter den stormende suksessen rundt Paul Whiteman's eksperimentelle jazzkonsert 24. februar fikk Whiteman sitt eget radioprogram hvor nyskapende jazzmusikk ble presentert. Kjennings-melodien var selvfølgelig fra *Rhapsody in Blue* og slagordet ble ***Everything new but the Rhapsody in Blue***.

Kort musikalsk analyse av *Rhapsody in Blue*

Introduksjon

Verket åpner med en trille i klarinetten etterfulgt av en B-dur-skala som løper ut i den berømte glissandoen mot to-strøken b i takt to, hvor tema A presenteres (hovedtema). Fra takt fem moduleres det til subdominanten Ess-dur i takt elleve. Modulasjonen gjøres harmonisk mellom brass-seksjonen og klarinetten ved bruk av en synkopert akkordprogresjon i bassen, klarinetten gjør ornamenterte figurer i diskanten av synkopene. I tall 1 introduserer trombonen tema B som kommer tilbake senere i tall 12. Takten før tall 2 spiller klarinetten en skala i subdominanten Ess-dur m/septim, mot Ass-dur, som blir tonika i tall 2. Her overtar trompeten hovedtemaet fra takt to. To før tall 3 kommer klaveret inn med en kort introduksjon som ender i en Dess7-akkord. I tall tre er vi i Gess-dur.

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Rhapsody_in_Blue, lest 9/10-06

Tall 3 – tall 14: Hoved-del. Klaver-solo, to orkestrale partier med klaver-akkompanement

I tall 3 blir temaet fra takt to repetert i både orkester og klaver som modulerer til en solo klaver-del som begynner i fiss-moll, variant-tonearten til denne delens hovedtoneart, nemlig A-dur. Her presenterer klaveret tema C. Denne solo klaverdelen, med et lite innslag av fagott i tall 5 og seks takter i tall 5, kuliminerer mot første slaget i tall 6, hvor orkesteret spiller tema A. Fra tall 6 til 7 akkompagnerer klaveret orkesteret som fortsatt holder fast ved tema A. Fire i tall 6 etterligner orkesteret klaverets tema C fra tall 4. I tall 7 blir klaveret en forlengelse av et lite motiv strykerne presenterer og som trompeten senere i tall 9 metamorferer til et tema D, her akkompagnerer igjen klaveret orkesteret. Klaveret og orkesteret sekvenserer og modulerer fra tall 11 til siste takt før tall 12 hvor tema B kommer i orkesteret, klaveret akkompagnerer. Små dialoger mellom solist og orkester opptrer mellom takt ni og tretten i tall 12.

Tall 14 – tall 28: Andre del. Variasjonsdel

I tall 14 presenteres tema E i orkesteret, klaveret akkompagnerer. Dette temaet tar klaveret siden opp i tall 25. Tema E er en videreutvikling av tema D. Fra tall 16 moduleres det orkestralt fram til fem takter i tall 17 hvor klaveret tar over moduleringen i et kort og virtuost parti som ender i tall 19 der klaveret bearbeider tema B i en større solo-del, med en duo for horn i tall 20 og åtte takter utover. I tall 22 er det treblåsen som spiller tema A og klaveret akkompagnerer unisont og virtuost i begge hender. Fra takt to i tall 24 modulerer klaveret et par takter ved en ”lekende” bruk av et sterkt diminuert tema A, nærmest omgjort til et lite og kompakt motiv. Fire takter før tall 25 har vi beveget oss til G-dur. Og fra tall 25 utbroderer klaveret tema E som først ble presentert i orkesteret i tall 14. Temaets melodi er lagt i bassen, men spilt av høyre hånd fram til tall 26. Da er det fortsatt bassen som har temaet, men denne gangen spilt med venstre hånd. Denne solo-delen kuliminerer i en kort *cadenza brillante*, som Gershwin selv skriver, som ender i d-moll. Så moduleres det over tema E gjennom tre takter mot en H7-arpeggio-akkord.

Tall 28 – 37: Sidetema i orkesteret og for solo klaver, rytmisk parti i klaveret.

I tall 28 presenteres tema F (sidetemaet) i orkesteret. I denne delen, fra tall 28-32, er orkesteret meget majestetisk orkestrert. Musikken flyter og har en sterk drift framover. Klaveret gjør en fire-takters rytmisering tre takter i tall 30 og åtte takter før tall 31. Rytmiseringen i klaveret gir stor fremdrift, samtidig virker det som orkesteret får motstand av klaveret. Men etter ”de fire taktene” fortsetter orkesteret med sitt grandiose tema F uten motstand, da heller ikke klaveret spiller. I tall 32 starter klaveret på en bearbeidelse av rytmiseringen jeg nevnte, over 10 takter. Det moduleres trinn for trinn med rytmiseringen som pådriver som også utgjør det kontinuerlige harmoniske skiftet av toneart. I takt elleve i 32 inntreffer tema F i klaveret. Dette eltes og bearbeides i modulasjoner og sekvenser. I takt trettitre får klaveret en ny solo-del, hvor Gershwin bruker de tre første tonene i tema F som utgangspunkt for sitt nye rytmiske motiv. Klaveret gjør etter bearbeidelse av dette rytmiske ostinatet en glissando nærmest over hele klaviaturet og fortsetter i tall 34 med det samme rytmiske mønsteret, men nå som akkompagnement til orkesterets tema F, ledet av trombonene. Denne delen har sitt klimaks i tall 36 hvor klaveret og orkesteret unisont rytmiserer og synkoperer de tre første tonene av tema F i en crescendo over 10 takter før en Ess-dur septim akkord med tillagt sekund og kvart i både orkester og klaver brøler i fortissimo. Her bruker for øvrig Gershwin trompetens ”flutter-tounge-effekt”.

Tall 37 – slutt: Coda

I tall 37 bruker Gershwin tema C fra klaverintroduksjonen om igjen. Fra første til femte takt i tall 37 går han fra C7-H7-Ess7-D7 og til Ciss7. Samme progresjon finner vi i fire takter før tall 38, men med utgangspunktet i Fiss7. Det moduleres kontinuerlig fram til en E7 akkord på den første åttendelen. Klaveret går kromatisk i oktaver oppover mens orkesteret legger til rette de harmoniske skiftene. Takten før *Grandioso* i tall 39 ender i B-dur. Fra tall 39 er vi i Ess-dur, orkesteret akkompagnerer klaveret som tar opp tema B fra trombonen i orkesterintroduksjonen. I takt én i tall 40 inntreffer til syvende og sist tema A igjen i tutti og i klaveret. Klaveret rekker akkurat å ta opp tema C i tredje siste takt før det spikres inn fem B-dur akkorder som avslutter hele konserten som et fyrverkeri nesten ute av kontroll.

Generelt om form, melodikk og harmonikk

Formen i dette verket er rapsodisk, derfor er det ikke tilfeldig at konserten heter nettopp *Rhapsody in Blue*. Det ene temaet etter det andre presenteres, og ofte starter det like brått som det slutter. Dette gir stykket en fri form, hvilket er essensen i begrepet rapsodi. I denne formen trenger ikke ulike idéer, motiver og temaer å ha en direkte sammenheng. Men i denne konserten kan man på tross av den frie formen likevel se en slags struktur i det hele. Jeg velger å dele inn verket slik:

Start - tall 6: Orkestral introduksjon av hovedtema og klaversolo.

Tall 6 - tall 19: Orkestral solo med virtuost klaver-akkompagnement.

Tall 19 - tall 28: Solo klaver-parti.

Tall 28 - tall 32: Sidetema i orkesteret.

Tall 32 - tall 33: Sidetema i klaveret.

Tall 33 – 37: Rytmisk variasjons-sats.

Tall 37: Coda. I grove trekk har vi altså en stor introduksjon, to fritt-stående partier for orkester og klaver hver for seg, to partier med sidetema presentert av orkesteret i én del, bearbeidet av klaveret i den andre delen, en rytmisk variasjons-sats og en coda. Dette kan med andre ord minne om en sonatesats-form.

Det melodiske materialet i konserten har stor spennvidde, alt fra lange og smektende tematiske partier til konsise, kompakte og sterkt rytmiserende motiver. Felles for alle er at intervallene som ofte blir brukt i det tematiske materialet er relativt små. Dette skaper ofte en klagende og melankolsk stemning, som gjenspeiler seg i *fargen* brukt i tittelen, nemlig *blå*, som er symbolet for musikk med et melankolsk lynne, eksempelvis blues og jazz.

Harmonisk er denne konserten en slags krysning mellom jazz og senromantikk. Det kromatiske er påfallende brukt mot topp-punkter, noe romantikken er spesielt kjent for. I de små kadensene som finnes i konserten får jeg en fornemmelse av at løpene og kaskadene har en sterk forbindelse til Sergey Rachmaninovs klavermusikk.

Eksempelvis kan den lille kadensen i tall 27 minne om samme type kaskade Rachmaninov bruker mot slutten av tredjesatsen i sin pianokonsert nr. 2. I *Rhapsody in Blue* holder de forskjellige delene seg godt innenfor toneartsangivelsene. Til tider kan man oppfatte en slags bi-tonalitet, beslektet med Stravinskijs musikk. Eksempelvis det harmoniske i takt fem i tall 38, hvor Gershwin legger en C-dur ters på en B-dur septim-akkord. Og den akkorden parallellfører han to hele trinn nedover med samme rytmiske mønster for hver gang. Slik partier kan minne om Stravinskijs klaverversjon av Petruschka. Parallellførte akkorder bruker Gershwin hyppig. Det kan til tider få enkelte partier til å minne litt om Debussys musikk. Faktisk mente noen at konserten kunne minne mye om Debussy da den ble fremført for første gang. Funksjonsanalytisk er ikke verket spesielt komplisert, funksjonene er forholdsvis enkle, og bruken av dominant-septimakkorden er nesten alltid fremtredende ved skifte av ny toneart.

Three Preludes

Gershwins *Three Preludes* var vel i grunn ikke ment til å stå alene. Han hadde trolig intensjoner om i alle fall å skrive tolv, siden man pr i dag har funnet hele åtte preludier for klaver. Det var J.S. Bach som startet tradisjonen med å skrive såkalte ”preludier” på hvert tonetrinn i skalaen fra c-c. Bach lagde 24 preludier fordi han lagde to preludier for hvert tonetrinn, ett i dur og ett i moll. Etter Bach var det stadig flere komponister som skrev preludier for klaver etter samme mønster. Debussy, Chopin og Scriabin, for å nevne noen. Ikke alle komponister etter Bach skrev så mange som 24. Ofte stoppet de etter tolv, noe som Gershwin sannsynligvis hadde i tankene. Det var for øvrig bare tre av Gershwins preludier som ble trykket mens hans levde. Noen av de øvrige preludiene er nesten bare fragmenter av et tema eller et motiv, eksempelvis som i preludie nr. 4, på bare 11 takter. Motivet han bruker her er hovedmotivet i 3.satsen i *Concerto in F*. De tre første preludiene er meget karakteristiske og tenderer ganske mye mot jazzens rytmiske verden. Likevel kan man merke sterke klassiske tendenser i alle tre preludiene ved bruk av form, melodiføring og modulasjon. De er også veldig ideomatisk skrevet.

Nå vil jeg kort gjøre rede for preludie nr 1. og 3., samt fordype meg litt mer analytisk i preludie nr. 2.

1. Allegro ben ritmato e deciso

Stykket åpner med et “blues-motiv” på fem toner, noe som hele stykket nærmest kontinuerlig bygger videre på.⁵ Jazz-følelsen kommer sterkt til uttrykk ved bruk av synkoper. Denne typen rytmikk er helt vanlig i dag, men i 1920-årene var det ganske unikt! I dette tilfellet er det snakk om synkoper både i bassen og i diskanten. I bassen er det sekstendels- og åttendels-pausene som gir synkopefølelsen, i diskanten er det forholdet mellom sekstendels- og åttendels-notene som synkopefølelsen.

Som lytter får man kanskje en *fantasi*-følelse av formen, men rent strukturmessig er dette en rondo med følgende mønster: A-B-C-A-B

2. Andante con moto e poco rubato

Dette preludiet er det midterste av Gershwins tre preludier for piano og kanskje det mest karakteristiske når det gjelder Gershwins påvirkning fra den lagsomme, blå og seige bluesen. Preludiet åpner med et bassostinat, eller en “groove”, som går gjennom hele stykket, bortsett fra midtdelen, B-delen, hvor det harmoniske bassostinatet går over til en mer rytmisk og pulserende “groove” i diskanten. Formmessig har stykket en A-B-A-form, en form som ofte ble brukt i preludier, blant annet hos Chopin. Formen er ofte veldig fri og gir en konsentrert og komprimert opplevelse av en stemning/karakter. Preludiet er en form som egentlig passer Gershwin utmerket, siden han stadig lager nye motiver og temaer som kommer like overraskende inn i musikken som de forsvinner ut av den. Preludiets frie form “tillater” nettopp slike “innfall”, siden formen i utgangspunktet var ment til å eksperimentere med idéer, ikke nødvendigvis bearbeide dem!

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Preludes, lest 11/10-06

A-del

A-delen konsentrerer seg om motivet som blir presentert i de fem første åttendelene i diskanten i takt 4 og 5. Retningen av melodien går fram og tilbake i intervallet liten ters (motiv A), som gir en klagende karakter. Fra opptakt til takt 9 og videre ut til og med tredje slaget i takt 13 kommer et nytt lite motiv (motiv B) i diskanten, et modulerende motiv som forbereder en ny toneart for åpningsmotivet/motiv A i takt 13. Denne gangen ender motivet på en fiss i stedet for en ciss. Motiv B springer ut av motiv A, men har en lysere og åpnere karakter. I begynnelsen av stykket veksler Gershwin mellom dur og moll på første, andre og fjerde slag i hver takt i bassostinantet. Først ciss-moll, så Ciss-dur. Det er tersens bevegelse fra liten til stor og tilbake igjen til liten, som gjør at man får et nærmest ubestemmelig tonekjønn fra starten av stykket. Først når motiv A setter inn som en konsekvent liten ters får man en konkret moll-følelse. Her ligger vel også selve idéen til Gershwin, nemlig å leke med de ”blå tonene”. Altså å illudere en glidende overgang mellom e, ciss og fiss. En slik effekt lar seg gjøre lekkert på nærmest alle blåseinstrumenter, og ikke minst ved bruk av sangstemmen.

I *Rhapsody in Blue* bruker Gershwin klarinetten for å fremheve alle de blå tonene fra jazzens og bluesens verden, særlig kvarttonen mellom dur- og moll-ters, men også andre ”blåtoner” i ulike intervaller. Med ”blå toner” menes intervallet som er mellom de halvtonetrinnene som er utgangspunktet for vårt veltempererte klaver. I Bachs *Das wohltemperierte Klavier* eksperimenterer han med alle harmoniske muligheter man har ved bruk av denne ”veltempererte spenningen” halvtonetrinnene i mellom. Gershwin eksperimenterer i sin musikk med effektene og det harmoniske tillegget han får ved bruk av intervallet mellom halvtonene, altså kvart-tonene. Det finnes flere komponister som med hell har eksperimenterert med kvart-toner, eksempelvis Bartók. I vår samtid er kvart-tonebruk mer eller mindre hverdagskost for de fleste komponister, da gjerne med en intellektuell og harmonisk funksjon. Men hos Gershwin var det utelukket en effekt som skulle forsterke det lidende, klagesangen, ”de blå tonene”. Dette har blitt et begrep som er svært viktig innen formidlig og spill av jazzmusikk i vår tid.

I takt 14 i preludiet blir motiv A forlenget av en nedadgående figur hvor første åttendel på tredje slaget, a1, dissonerer med bass-dominantens grunntone, nemlig store Giss. Nok et eksempel på Gershwins "blåtone-trekk". I samme bass-akkord smyger han her også en liten ters opp til en stor ters. Og den store tersen kommer på ubetont tid. På fjerde slag i takt 15 forekommer en stor ters i sopranstemmen, og på fjerde slag i takten etter forekommer en liten ters. Tenorstemmen repeterer motiv A over to takter. I takt 17 er vi tilbake til utgangspunktet med bassostinatets soloåpning. Stykket åpner i Ciss-dur, selv om motiv A er i moll, og så bærer det til Fiss-dur og etter en kjapp tur innom dominanten i ekte Gershwin-stil, er vi tilbake i Ciss-dur. Så gjør han samme akkordprogresjon igjen, men i stedet for å strekke den over ti takter, så gjør han det på fire. Dette akkordmønsteret har Gershwin trolig plukket opp fra blues-akkord-skjemaet. I det skjemaet finner vi ofte T-S-T-D-S-T. Men i dette eksempelet utelater Gershwin tonika nr. to og subdominant nr. to. I opptakt til takt 19 skyter motiv A inn igjen i samme toneart som i introduksjonen. Men denne gangen oktavert og med en mellomstemme som beveger seg trinnvis opp og ned en moll ters. Fram til og med takt 29 behandler Gershwin det samme materialet han brukte fra begynnelsen av og til og med takt 15, men legger til en oktavert stemme, pluss harmonisk forsterkende toner i diskantens akkorder. I takt 25 utbroderer han forsirringen fra takt 6 noe mer. I motsetning til takt 16 skriver han nå en Ciss dominant septim akkord i takt 30 som leder inn til B-delen.

B-del

B-delen, som går i Fiss-dur, har en "slepene" karakter i bassmelodien. Denne mellomdelen, men også stykket generelt, bærer på ingen måte preg av å være harmonisk genuin, men det er heller ikke Gershwins poeng. Her er det ikke snakk om stort mer enn de vanligste funksjonene, enkelt behandlet, men med karakteren og stemningen som et viktig virkemiddelet. Bassens melodi har ingen sammenheng med foregående bassostinat eller diskantens motiv. Altså enn helt frittstående B-del, bortsett fra at den rytmiske pulseringen i diskanten er et melodisk innsnevret resultat av det opprinnelige trinnvis bevegende bassostinatet. De fire siste taktene av B-delen kan man kanskje kalle for en enkel sekvensering som ender opp i siste takt før dobbelt-strek, i en tonika på første slag og en dominant med septimen i bønn på tredje slag.

A'-del

Så er vi tilbake til utgangspunktet (A-B-A): En repetisjon av stykkets begynnelse fram til og med tredje siste takt før slutt, med små forskjeller som en oktavredusering i forsirringen i takt 53 (fra takt 21) og forslaget i takt 55, andre slag. De to nest siste taktene av stykket er en typisk avslutning for et tradisjonelt jazz eller blues-stykke, altså en oppadgående og diminuerende treklangs-bevegelse som ender opp i en typisk jazz-akkord med en stor septim tydelig markert med fermate over i bassen; maj-akkorden, som senere skulle få stor betydning innefor jazzens harmonikk.

Preludiet har opp gjennom tidene vært en form komponister har brukt for å kunne utforske selve instrumentet så vel som harmonikken. Derfor har improvisasjon vært et sentralt element for tilblivelsen av disse preludiene. Improvisasjon i den forstand at komponister utforsket og lekte med idéer og harmonikk, og gikk detaljert til verks for å få det så rammefast og godt støpt som mulig, men også at de rett og slett satte seg ned og improviserte frem preludiene kanskje uten å bruke for mye energi på å *tenke*, men rett og slett lot energien og inspirasjonen *flyte*.

Og det er her Gershwin er i sitt ess. Han var en stor improvisator og en glitrende klassisk pianist. Denne kombinasjonen blandet sammen med den blues- og jazz-musikken som lå hans hjerte så nært resulterte ofte i lekne og elegante nedskrevne små improvisasjoner, men også større partier i mer omfattende verk. Dette preludiets karakter og behandling gir et inntrykk av at det godt kan tenkes å ha blitt til gjennom en uhemmet flyt av idéer i en inspirert stund...

Generelt om form, melodikk og harmonikk

Formen i preludium nr. 2 er altså ganske enkel, en A-B-A form. A-delen slutter i utgangspunktet to takter før dobbelt-strek, i ciss-moll. De to påfølgende taktene fungerer som en overledning til B-delen. Det vil si at A-delen er på 28 takter. B-delen er på 14 takter, nøyaktig halvparten så lang som A-delen. Når A-delen kommer tilbake i siste del av stykket har den en musikalsk linje som etter 14 takter endelig slår seg til ro i Ciss-dur. De to påfølgende taktene kan betegnes som etterspill.

Og som i overledningen til B-delen er antall brukte takter også her bare to. For å avslutte det hele legger Gershwin til én ekstra takt med en sterkt framtrædende septim i tenorstemmen. At preludiet er preget av en svært symmetrisk form er det altså ingen tvil om.

Det melodiske materialet Gershwin her bruker har sterke røtter i det motiviske materialet han innledningsvis presenterer. Kontrasterende nok bruker han sitt lengste tema i den korteste delen, nemlig B-delen. Jeg opplever faktisk hele B-delen som én eneste melodi, fordi den rett og slett ikke faller harmonisk til ro før siste takt før A-delen inntreffer igjen. Gershwin opererer med små sprang meloditonene seg i mellom, dette er helt klart et virkemiddel for å fremheve den seige blues-karakteren. Når ambitusen i en melodi er lav blir også karakteren mindre ladet.

Harmonisk sett er preludiet sterkt bundet til blues-skjemaet som jeg omtalte tidligere. Bortsett fra at han veksler fra dur til moll fra et slag til et annet, er det ikke spesielt mer å trekke fram av harmonisk art i dette preludiet.

3. Allegro ben ritmato e deciso

Som en liten kuriositet vil jeg nevne at stykket til å begynne med ble kalt for "Spanish" av de første som hørte det. Jeg har ikke klart å finne noen kilder som forklarer hvorfor stykket ble kalt for nettopp det. En mulig teori er at noen kan ha ment at preludiet var av "spansk" karakter.

Etter en dramatisk introduksjon av et rytmisk bass-motiv, kombineres bass-motivet med et snirklete, men også sterkt rytmisk-preget motiv i diskanten. Som i preludium nr. 2 eksperimenterer Gershwin også her med dur og moll-terser satt opp mot hverandre. Stykket har en ABA-form, midt-delen kan minne litt om Chopins stadig modulerende motiver.

Second Rhapsody

Selv om konsertstykket *Second Rhapsody* for piano og orkester ikke fikk så mye publisitet som dets forgjenger, *Rhapsody in Blue*, så er nok *Second*

Rhapsody mer forseggjort, velorkestrert, gjennomtenkt og raffinert fra Gershwins side... Forhistorien til dette verket er kanskje heller ikke så spennende som historien bak *Rhapsody in Blue*, men likevel bør det nevnes for å forklare hvordan Gershwins utrolige evne til å skape nye verk på bakgrunn av det han allerede hadde skrevet.

I 1931 ble George og Ira Gershwin invitert til Hollywood for å lage filmmusikk til filmen *Delicious*.⁶ I syv uker forsøkte han å komponere noe nytt, men fant til slutt ut at det eneste og beste som ville passe filmen var ting han allerede hadde skrevet; *Blah, Blah, Blah – Delicious – Katinkitschka – Somebody from Somewhere – Dream Sequence* og 1 min. fra *New York Rhapsody*, et verk som på det tidspunktet ennå ikke var ferdig. Etter oppholdet i Hollywood bestemte Gershwin seg for å bruke materialet fra *New York Rhapsody* som han hadde brukt til filmen *Delicious* til et nytt verk for klaver og orkester. I mai 1931, da hadde han skrevet ca. 14 min. musikk, var tittelen egentlig *Rhapsody in Rivets*. Gershwin lurte på om han skulle la verket hete *New York Rhapsody*, som var navnet til de opprinnelige skissene, eller å kalle det *Manhattan Rhapsody*. Til slutt bestemte han seg for *Second Rhapsody*.

Verket ble urfremført 29. januar 1932 i Boston Symphony Hall av Boston Symphony Orchestra under ledelse av Serge Koussevitsky. Gershwin var selv solist. Et par dager senere ble det fremført i New York. Den versjonen som er mest spilt i dag er forøvrig reorkestrert av Robert McBride.

Kort musikalsk analyse av *Second Rhapsody*

Klaveret starter med en liten solo-introduksjon som kanskje kan minne litt om temaet Franz Liszt brukte i sin h-moll sonate for klaver. Så forekommer en parallell repetert rytmisering i diskant og bass over orgelpunktet store C, som leder til en dominantseptim-akkord i takt seks, lekkert og virtuost. Deretter setter orkesteret i gang for fullt i F-dur i takt syv. Her får vi en orkesterdel hvor det vrir av idéer og motiv. Den kan minne om orkestrasjonen i *An American in Paris*, spesielt når trompeten setter inn med introduksjonstemaet til klaveret innledningsvis. Det verket ble jo skrevet tre år før denne konserten, så her har nok Gershwin latt seg inspirere

⁶ <http://www.answers.com/topic/second-rhapsody>, lest 15-10-06

av seg selv, som han så ofte gjør. Generelt brukes denne orkestrale delen til å variere over temaet og dets rytme. Klaveret kommer i en rytmisk dialog med orkesteret i tall 3 før det inntre som solist i takten før tall 5 med et sidetema. Så fortsetter Gershwin med å elte temaet sitt med forskjellige instrumenter i relieff. I tall 9 bytter klaveret og orkesteret rolle. Orkesteret spiller sidetemaet som klaveret kom med i takten før tall 5, mens klaveret akkompagnerer, etterfulgt av en kadens-lignende overgang i klaveret. I tall 13 begynner en elegant variasjon over hovedtemaet. Cubanske rytmer i to takter etter tall 19 mellom klaver og slagverk. I tall 21 får orkesteret et større solistisk parti, som minner sterkt om det berømmelige orkestrale E-dur-partiet i *Rhapsody in Blue*. Fire i tall 25 kan lett forbindes med Rachmaninovs 2. klaverkonsert. Tall 30: majestoso, orkestral kulminasjon. Tall 34: militant motiv i klaveret. Modulerende parti. Tall 37: Coda.

Dette verket er sterkt rapsodisk og har tonnevis med nye idéer men som likevel er relatert til åpningstemaet. Å kalle det en variasjonsform er kanskje litt vågalt. Å kalle det et verk med mange forskjellige deler sammenbundet med et hovedmotiv er kanskje mer passende.

Jeg velger følgende inndeling av verket:

Seks første takter: Klaver-introduksjon av tema A.

Fra takt syv – tall 5: Orkesterintroduksjon av tema A.

Tall 5-6: Tema B i klaveret presenteres og varieres.

Tall 6-: Hovedtema inntre igjen, med nye variasjoner.

Tall 9-10: Sidetema i orkesteret.

Tall 10: Kort pianokadens med repetisjon av introduksjonen i klaveret fra verkets begynnelse. Så kommer en ny variasjon av sidetemaet i klaveret fem takter før tall 11 fram til tall 12.

Tall 12: Introduksjonstemaet i pauker og klaver.

Tall 13: Ny variasjon av tema.

Tall 15: Rytmiske variasjoner av tema, kulminasjon, modulasjon, overgang til tall 19.

Tall 19 – 3 takter etter 20: ”Cubansk del”.

Tre takter etter tall 20: Ny pianokadens.

Tall 21- tre takter etter tall 25: Stort orkestralt og smektende parti.

Tre takter etter tall 25 - 29: Klaverets gjennomføring.

Tall 28 : Orkestral oppladning til tall 30 hvor orkesteret kulminerer i et melodiest klimaks som ender i tall 34.

Tall 34 – tall 37: Militant motiv i klaveret fra hovedtemaet.

Tall 37: Coda.

Kort biografisk presentasjon av årene 1924-25, under tilblivelsen av Concerto in F

Før jeg starter med årene 1924 og 1925 vil jeg fortelle litt om Gershwins barndom og ungdom. Han var jo ikke gamle karen i 1920-årene når han engang var født i 1898...

Gershwins første møte med musikken fant sted da han var seks år. Han ble visst stående som i transe og høre på et mekanisk piano på 125th Street, New York, som "spilte" et stykke av Rubenstein.⁷ I New York fantes det på den tiden forretninger med "juke-boxer" overalt. Man kunne høre forskjellig musikk ved å legge på en mynt. Gershwin ble som liten gutt en ivrig kunde i en slik butikk rett over gaten der familien hans bodde. Og på en skolefest hørte han en gutt ved navn Max Rosen (egentlig Rosenzweig) spille Dvoraks *Humoreske*. Og denne opplevelsen skriver Gershwin om selv:

"Det var en slik opplevelse av skjønnhet at jeg bestemte meg til å bli kjent med den gutten. Jeg ventet utenfor døren fra klokken tre til halv fem i håp om å få treffe ham. Det pøsegnet, og jeg var gjennomvåt. Men det lyktes ikke å få snakke med ham. Sannsynligvis var han gått en annen vei. Jeg fikk imidlertid greie på hvor han bodde, gikk hjem til ham og presenterte meg uten videre som en av hans beundrere. Han var ikke hjemme, men hans familie moret seg meget da de hørte hvilke anstrengelser jeg hadde gjort for å bli kjent med ham at det ble avtalt et møte. Vi ble uatskillelige venner fra første stund; vi gikk arm i arm som om vi skulle ha vært venner i alle år. Hvis vi ikke traff hverandre på et par dager, for eksempel lørdag og søndag, skrev vi til hverandre. Det var Max som åpnet porten inn til musikkens verden for meg, men det manglet ikke meget på at det var han som stengte den. Når vi ikke gad slåss eller

⁷ René Chalupt: Gershwin (oversatt av Bjørn Braaten, 1959), side 21.

*spille hockey lenger, diskuterte vi musikk i det vide og brede. Han var stor og sterk, men jeg greide å legge ham i bakken hver eneste gang vi tok tak. Han hadde ikke stor tro på meg som vordende musiker, og en dag sa han rett ut til meg at det burde jeg aldri forsøke å bli, for jeg hadde ikke noen som helst anlegg i den retning.*⁸

Godt var det at Gershwin ikke lot seg affisere av et slikt utsagn! Max ble tilslutt profesjonell fiolinist, men kunne ikke måle seg med den musiker og komponist som Gershwin utviklet seg til.

Da Gershwin var tretten år anskaffet familien et piano. Og da ble det alvor med musikken for lille George. Han gikk hos et par lærere til å begynne med, en gammel dame ved navn Miss Green og en ungkarer som het Goldfarb. Men George var ikke fornøyd med noen av disse. Så begynte han hos den berømte pianisten Charles Hambitzer. Han forsto hvilken begavelse George var, og satte ham til å øve inn verker av Chopin, Liszt og Debussy til å begynne med.⁹

I "Tin Pan Alley" på Twenty-Eighth Street i New York ble Gershwin som 17-åring ansatt hos firmaet Remick & Co som "song-plugger", altså en som spiller sanger og musikk-stykker for at kunden skal kunne høre hvordan det låter før et eventuelt kjøp av noten. Remick var i utgangspunktet ikke interessert i å utgi Gershwins egen musikk, så han gikk til andre forleggere og fikk napp der i stedet. Og litt etter litt ble det fler og fler som fikk øyet opp for denne fremadstormende unge pianisten med en naturbegavet evne til å skrive musikk, en musikk som gikk rett hjem hos folk flest (bortsett fra hos Remick).¹⁰

1924. Dette var året da kvinner i USA klippet håret kort og gikk med knekorte kjoler, og dansen Charleston fikk sine steg skrevet inn i dansehistorien.¹¹ Gershwin hadde allerede slått igjennom med *Rhapsody in Blue*, og nå sto navnet hans på nesten enhver oppsetning og på ethvert konsertprogram. Overalt, i aviser og på plakater så man komponistens navn... George Gershwin var blitt et pop-ikon.

⁸ René Chalupt: Gershwin, side 22.

⁹ René Chalupt: Gershwin, side 24

¹⁰ René Chalupt: Gershwin, side 31 og 42

¹¹ Robert Rushmore: The life of George Gershwin, fritt etter kapittel 6, side 77.

New York – January, 1924: *Sweet Little Devil*, music by George Gershwin
New York – February, 1924: at Aeolian Hall, *Rhapsody in Blue* by George Gershwin, the composer at the piano
London – April, 1924: *Primrose*, music by George Gershwin, lyrics by Ira Gershwin
New York – June, 1924: George White's *Scandals of 1924*, music by George Gershwin
London-August, 1924: *Stop Flirting*, interpolated songs by George Gershwin

For Gershwin gikk alt den rette vei. Han hadde fått masse oppmerksomhet for sin seriøse jazz-komposisjon *Rhapsody in Blue* samtidig som han var enormt ettertraktet som Broadway-komponist. Bestillingene strømmet inn. Mange håpet at Gershwin igjen skulle sette seg ned og skrive en ny seriøs jazz-komposisjon, andre tryglet ham om å fortsette å skrive for Broadway, blant annet produsenten Alex Aarons. Han ønsket at Gershwin skulle skrive en musikalsk komedie for Fred Astaire og søsteren hans Adele Astaire. Gershwin lot seg friste av idéen og skrev *Lady Be Good*. Under en av øvelsene før premieren, da Fred Astaire øvde for å få til en avslutning på en av dansene han hadde koreografert, kom Gershwin ikke bare med et forslag til hva slags dansetrinn Astaire kunne bruke mot slutten av dansen, men Gershwin gikk faktisk opp på scenen og danset den selv. Gershwin danset med en så enorm vitalitet og energi at Astaire kunne ikke gjøre annet enn å måpe av begeistring. Dessuten var det en så god idé at Astaire faktisk la inn Gershwins trinn i dansen. George Gershwin hadde en utømmelig energi, noe denne historien forteller svært godt.

Gershwin var en attraktiv ung mann, hadde svært god selvtillitt og ble ofte sett med selebre skuespillere og musikere, rikfolk og vakre damer. En så stor omveltning i livet til en kreativ sjel fra fattige kår kunne fort fått katastrofale følger for ens personlighet. Men Gershwin bodde hjemme hos familien, noe som fikk ham til å holde beina godt plantet på jorda. I gata der han bodde som ung-gutt, var George kjent som ”den tøffe rulleskøyte-mesteren”, og de fleste trodde han ville ende opp som en vagabond. Men der tok de grundig feil. Gershwin ble så populær at bare man tok navnet hans i sin munn så fikk man nesten særbehandling. En dag faren til George ble tatt i fartskontroll, så han følgende til politikonstabelen: ”You can’t arrest me, officer. I’m the father of George Gershwin.” Det sies at faren til George snakket med en så sterk jødisk aksent at hans uttale av ”George Gershwin” høstes mer ut som ”Judge Goishvin”. Politimannen hadde ikke hørt om noen ”Judge

Goishvin”, men antok at det måtte være en viktig mann i bydels-styret og lot derfor faren til George Gershwin passere uten bot.¹²

I familien Gershwin hus var det nesten alltid fullt av venner, bekjente og til og med ukjente som kom for å hilse på og snakke med den berømte George Gershwin. Ofte arbeidet han mens en masse mennesker var til stede i samme værelse. Han syntes ikke det var forstyrrende så lenge han kun skrev musikalener og ”låter”. Men så fort han satte seg ned for å skrive musikk av den litt mer ”seriøse” arten, *kunstmusikk* om man vil, så fikk han brått problemer med konsentrasjonen, forståelig nok. Etter kjempesuksessen med *Lady Be Good* bestemte familien Gershwin seg for å flytte til et stort hus på 103rd Street rett ved Hudson River. Sannsynligvis for å få mer plass og for å gi George litt mer ”spillerom”, bokstavelig talt. Tidligere hadde nemlig Gershwin måtte ta inn på et hotell for å få roen over seg når han måtte skrive uforstyrret. Men det hjalp ikke mye med et større hus for Gershwin. Dette skrev S. N. Behrman skrev i avisen *The New Yorker Magazine* etter et forsøk på å få treffe George Gershwin i det nye huset.

I hadn't seen the Gershwins in a long time and I telephoned to ask if it would be convenient for me to come. It was a sweltering night in September and I arrived at the house about nine o'clock. For a long time I rang the doorbell but got no answer. Through the screened, curtained door-window I could see figures moving inside and I kept ringing impatiently. Finally I pushed the door open and walked in. Three or four young men I had never seen before were sitting around smoking. Off the hall was a small reception room which had been converted into a billiard room. I peered in – there was a game in progress but I knew none of the players. I asked for George. or his brother, Ira. No one bothered to reply, but one of the young men made a terse gesture in the direction of the upper stories. I went up one flight and there I found a new group. One of them I vaguely recognized from 110th Street and I asked him where George and Ira were. He said he thought they were upstairs. On the third floor I found Arthur, the youngest brother, who had just come in and didn't know who was in the house, but on the fourth I got an answer to my – by this time agonized – cry. I heard Ira's voice inviting me up to the fifth. I found him...trying to keep cool in George's study. "Who under the sun", I asked, "are those fellows

¹² Dette finner jeg bare dokumentert hos Robert Rushmores bok *The life of George Gershwin*, side 82

*playing billiards on the first floor?" Ira looked almost guilty. "To tell you the truth," he said, "I don't know." "But you must," I insisted. "They look perfectly at home." "I really don't," he said. "There's a bunch of fellows from down the street who've taken to dropping in here every night for a game. I think they're friends of Arthur's. But I don't know who they are." "Where," I demanded sternly, "is George?" "He's taken his old rooms in the hotell around the corner. He says he's got to have a little privacy."*¹³

Selv om hotel-rommene han ofte leide gav ham fullstendig ro, var han mest glad i å arbeide i sitt studio, i femte etasje i familiens store hus på 103rd Street. Der hadde han en mengde bøker, suvenirer og portetter av sine favoritt-komponister. Flere og flere tydde opp til studioet hans i femte etasje. Venner, musikere og berømte komponister, alle ville møte Gershwin. Men også ukjente komponister som ønsket Gershwins veiledning, librettister som ønsket å få tonesatt skriviene sine, journalister og autograf-samlere....alle fikk innpass. Uansett hva Gershwin holdt på med så tok han seg alltid tid til de besøkende, sies det.

Tidlig i 1925 fikk han en forespørsel om å skrive en klaverkonsert og fremføre den syv ganger i fire byer. I New York, Washington, Baltimore og Philadelphia. Gershwin satte klaverkonserten som form svært høyt og var nesten litt usikker på om han ville kunne fullføre et verk av et slikt stort format. Han ville faktisk tjent mer på å skrive noe for Broadway enn han ville få i lønn fra The New York Symphony Society som skulle honorere ham for bestillingsverket. Men Gershwin så på dette som en etterlengtet mulighet og en stor utfordring, så han takket ja. Han satte seg straks ned for å arbeide med konserten, men under samme forhold som tidligere, i sitt studio i femte etasje: I et rom med i alle fall seks andre personer som snakket høylydt, drakk te og spilte spill...Gershwin skjønte fort at dette ikke var stedet å være når man skulle skrive en klaverkonsert av det virkelig store klassiske formatet!

I samme tidsperiode som Gershwin fikk forespørsel om klaverkonserten, hadde den anerkjente musikeren Ernest Hutcheson et piano-kurs i Chautanauqua, New York. Da Hutcheson fikk høre om Gershwins nye engasjement, tilbød han Gershwin et

¹³ Fra artikkelen "Troubadou" av S. N. Behrman i The New Yorker Magazine, 1929

studio hvor han kunne sitte uforstyrret og jobbe. Gershwin takket selvfølgelig ja. Dette var faktisk den første av bare to ganger som Gershwin "forlot" familie, venner og det sosiale liv, til fordel for å kunne jobbe uanfektet og konsentrert med musikken sin. Men...i Chautananuqua var klaver-studentene så begeistret over at den brillante pianist-komponisten var til der, at de flokket seg rundt studioet hans i håp om å få høre mesterpianisten spille. Til syvende og sist var Hutcheson nødt til å innføre en regel om at ingen måtte bevege seg i nærheten av Gershwins studio før etter klokken fire om ettermiddagen. Gershwin fikk merke at det å være berømt også hadde sin pris....

Mens Gershwin arbeidet i sitt nye studio, fikk han tilbud om enda to bestillingsverk, denne gangen for Broadway. Det ene var en pseudo-russisk operette, det andre en sofistisert musikal-komedie. Gershwin takket ja til å skrive begge stykkene, selv om han allerede hadde klaverkonserten å konsentrere seg om. Han begynte altså på klaverkonserten i juli 1925, og ble mer eller mindre ferdig med verket sent i september samme året. Men han brukte fem uker ekstra på å orkestrere det hele. Gershwin skrev ofte for to klaver i utgangspunktet, for deretter å orkestrere den ene klaverstemmen for orkester. (Han jobbet på samme måte med *Rhapsody in Blue*, men da var det Ferde Grofé som stod for orkestreringen) 10. november var konserten ferdig. Gershwin var litt smånervøs for orkestreringen, siden det egentlig var første gangen han hadde orkestrert noe så stort, og i det hele tatt satt det i partitur, så han ville gjerne prøve det ut litt i "hemmelighet" før de virkelige øvelsene begynte. Rik som han var, leide han inn 60 musikere en ettermiddag for å spille gjennom verket, med seg selv ved klaveret, selvfølgelig. Hans gode venn William Daly dirigerte. Omtrent samtidig med denne hemmelige øvelsen hadde de to andre verkene Gershwin var blitt ferdig med også øvelse for første gang, men et annet sted. Gershwin er selvfølgelig ikke den eneste i historien som jobbet med flere verk og hadde flere prøver samtidig, men han skal berømmes for sin effektivitet. Mozart var også av samme type. Han likte å jobbe kjapt og med flere verk av gangen. Gershwin og Mozart har kanskje et par likhetstrekk – de jobbet begge med å skrive musikk slik at "den vanlige mannen i gata" lett kunne oppfatte og like musikken. Samtidig kunne den oppleves på et høyere nivå av "fagmannen". Begge var svært produktive og kunne skrive "på kommando", elsket fester og det å omgås med selebre personer. De øste rundt seg med musikk og penger. En vesentlig forskjell var kanskje at Gershwin hadde en noe bedre økonomisk sans enn Mozart...

Desember 1925 skulle bli en hektisk måned for Gershwin. Konserten, som ble hetende *Concerto in F*, skulle urfremføres 3. desember i den berømte konsertsalen Carnegie Hall. Dagen etter fulgte en ny øvelse med konserten før Gershwin og orkesteret la ut på turné utenbys med fem konserter. Musikalen, *Tip Toes*, og operetten, *The Song of Flame*, som Gershwin hadde jobbet med parallelt med konserten, skulle urfremføres den 28. og 30. desember. Og Gershwin var selvfølgelig nødt til å overvære et par prøver før disse premierene. Paul Whiteman var i ferd med å leie Carnegie Hall for å gjøre en konsertversjon av Gershwins en-akts opera *Blue Monday* som Ferde Grofé nylig hadde orkestrert. Konserten skulle holdes 29 desember, den eneste kvelden Gershwin egentlig hadde fri.

På konsertprogrammet i Carnegie Hall 3. desember 1925 sto det i første avdeling en sjeldent spilt Glazunov-symfoni, og i andre avdeling sto Gershwins klaverkonsert. Det sies at Gershwin var mer nervøs for denne urfremførelsen enn for urfremførelsen av *Rhapsody in Blue*. Men det kan godt forstås, for nå hadde Gershwin for alvor tatt steget inn i den "seriøse kunstmusikken" og skulle debutere som samtidskomponist. Da siste sats var ferdig spilt stod jubelen til taket. Det ble stående applaus og publikum var henrykt over den unge komponistens nyskrevne klaverkonsert. Men hos kritikerne lød det heller annerledes:

"Conventional..." "Fragmentary..." "Trite..." "Uncertain in form..." "He alone...expresses us"

"It is interesting and individual." "At its worst a littel dull..." "Much less interesting than the Rhapsody in Blue..."

Men en kritiker, Robert Payne, torde å gi konserten ros. Dette sier han blant annet om 2.satsen: "It is all poetry..." Hvilket jeg er helt enig i. Jeg vil nesten legge til at det osrer av amerikansk poesi.

Gershwin ble også sablet ned av dårlig kritikk etter at konsertversjonen av en-akts operaen *Blue Monday* ble fremført i Carnegie Hall 29. desember: *"An unimpressive accompaniement for an old hokum vaudeville skit"*.

Hva kan grunnen være til at kritikerne nå plutselig begynte å vende den kalde skulder til Gershwin når han forsøkte å presentere seriøs kunstmusikk, etter all den ære og berømmelse han hadde høstet på Broadway?

For det stod virkelig ikke på verken det håndverksmessige eller det kunstneriske uttrykket i konserten hans, det kan ettertiden skrive under på.

Om man går tilbake i historiebøkene og mediene fra 1920-årene så ser man faktisk at verken samtidsmusikken eller dens komponister fikk noe særlig oppmerksomhet. Kanskje var det da desto viktigere for kritikere å ikke la en komponist med bakgrunn fra jazz-miljøet få gode kritikker som samtidskomponist, siden det ikke hadde vært rom for samtidsmusikk tidligere. I så fall skulle ikke en "jazz-musiker" stikke av med æren for å sette fokus på samtidsmusikk i Amerika. At Gershwin skulle være den som gav amerikanerne en nasjonal kunstmusikk, ble tydeligvis sett på som lite heldig av kritikerne. Men det var nettopp det Gershwin klarte å gjøre likevel!

Etter 1925 fulgte komposisjoner som Three Preludes, An American in Paris, Second Rhapsody, Cuban Overture, Variations on I Got Rythm og Porgy and Bess.

Gershwin ble stadig mer og mer velstående og som sin far flyttet han ofte fra sted til sted. Da faren først kom til Amerika fra Russland flyttet han hele 25 ganger på 25 år.¹⁴ Begge to var rotløse som nomader. Eller ble de bare trigget av forandringer og inspirerende nye miljøer? Søkte de noe? Amerika søkte sitt nasjonale tonespråk. Og i og med at Amerika var, og er, en smeltedigel av alle folkeslag på vandring - søkende etter lykke og selvrealisering, var det kanskje ikke unaturlig at det var nettopp George Gershwin, egentlig Jakob Gersjovitz, som skulle gi den amerikanske musikken en særegen farge, nemlig fargen *blå*. Etter sitt første opphold i Paris lagde han da han var tilbake i New York en skisse til et orkesteverk over minnene fra Paris. Disse skissene gjorde han ferdig da han besøkte Paris for andre gang i 1928. På programmet til urframførelsen av *An American in Paris* ble det skrevet en lang kommentar til stykket av Deems Taylor. Den ble for øvrig trykket med Gershwins samtykke, noe som gjør det hele litt interessant. I følge biografen René Chalupt "anså kritikeren denne musikken som et kompromiss mellom den deskriptive og den rene musikk fordi den på den ene siden uttrykker en amerikansk pianists reaksjoner idet han står ansikt til ansikt med verdensbyen, mens på den annen side det

¹⁴ René Chalupt: Gershwin, side 19

dominerende ved den er den rent musikalske virkning, ikke den litterære eller dramatiske.”¹⁵

Rene Chalupt synes jeg har gitt en meget god beskrivelse av selve verket:

”Den har en del til felles med Bilder fra en utstilling av Mussorgsky for så vidt som hovedtanken kommer fram under noen spaserturer som komponisten foretar seg gjennom Paris. Til hver av spaserturene svarer et tema. Det er en vakker morgen i mai, turisten vandrer nedover Champs Elysées, og det første hurtige og lette temaet gir oss et inntrykk av typisk fransk lettlivethet. Amerikaneren stirrer og lytter for å oppfange så mange inntrykk som mulig; blant annet all larmen fra storbyens fester han seg særlig ved bilhornene, som virker komisk på ham fordi de er ukjent i New York, hvor de bruker horn av en mer moderne type. Mens han med stor behendighet snor seg gjennom den veldige trafikken, kommer han forbi en kafé hvor han hører tonene fra en matchiche, noe som var typisk for begynnelsen av vårt århundre. Tema nr. 2 står i en viss motsetning til det første, slik at det oppstår en form for gnisning mellom dem. Det som her uttrykkes, er at turisten går langsomt forbi Grand Palais, og her taper vi ham av syne i noen tid, for å finne ham igjen idet han går over på den annen side av Seinen. Et tredje tema fører ham gjennom strøkene på venstre elvebredd, som er halvveis amerikanisert; her faller han plutselig til ro og setter seg ved et kafébord mens en fiolinsolo hvisker ham noe i øret på engelsk. Han blir nå grepet av hjemlengsel, og denne hjemlengselen kommer til uttrykk i den beste blues Gershwin noensinne har komponert. Da turisten treffer en landsmann, blir han straks i bedre humør. Dette kommer til uttrykk i en livlig, munter charleston som minner om det fjerne California. Hjemlengselen, som vi nå skulle vente ble betegnet med enda en blues, blir døyvet av tema nr. 2, som sammen med tema 3 hylder la ville lumière i en kort finale”¹⁶

Verket *An American in Paris* har blitt et av Gershwins mest kjente komposisjoner i ettertiden. Og det er et verk mange amerikanere kjenner seg igjen i, nemlig det å komme til et nytt land med inspirerende nye impulser og nye muligheter. *An American in Paris* kan man kanskje si ble skrevet av en *Russer i New York*, eller *A Russian in Brooklyn*, en som så mulighetene og impulsivt satte dem på notarket....

¹⁵ René Chalupt: Gershwin, side 134

¹⁶ René Chalupt: Gershwin, side 135.

Analyse av Concerto in F, 1.sats

Hva jeg ønsker å finne ut gjennom analysen:

Hva er det som gjør Gershwin til Gershwin...

Når det gjelder rapsodiene Gershwin skrev for klaver og orkester ble de til på ganske kort tid og under et sterkt tidspress. Begge rapsodiene er svært frie i formen, selv til rapsodier å være, om man kan si det slik. I begge rapsodiene er det mye materiale Gershwin kunne bearbeidet og jobbet videre med, men han gjorde altså ikke det. Konserten i F-dur, derimot, er klarere, strammere og mer bearbeidet enn rapsodiene. Dette var en bevisst tanke fra Gershwins side, han hadde nå satt av tid for å jobbe ”seriøst” med konserten og skulle virkelig lage en klaverkonsert av det store og *gjennomarbeidede* format. Ved første øyekast ser partituret mer ut som adskilte deler enn noe som er bundet til en historisk form, eller til et skjematisk mønster av noe slag. Ved nærmere øyesyn synes også denne satsen å ligne mer og mer på sonatesatsformen med både *eksposisjon*, *gjennomføring*, *reprise* og *coda*. Med tanke på hvilken musikk-historisk periode Gershwin befant seg i skulle man tro at om han i tilfelle hadde brukt en sonatesatsform som utgangspunkt så hadde han kanskje brukt den ”tradisjonelle” Beethoven-sonatesatsformen. Til å begynne med minner formen nettopp på den, men fortsatt råder det noe rapsodisk over det hele som ikke helt stemmer overens med en tradisjonell sonatesatsform. Kanskje en litt eldre og annen form har vært utgangspunktet for Gershwin, nemlig den sonatesatsformen Mozart ofte brukte i første-satsene i sine tidlige klaverkonserter, eksempelvis ”kammerkonsertene”¹⁷ nr. 11, 12, 13, og 14. Denne sonatesatsformen er friere sammenlignet med den ”tradisjonelle” formen Beethoven senere banet vei for. Eksempelvis er det ikke alltid at hovedtema eller sidetema presenteres i eksposisjonen, og heller ikke at sidetemaet bearbeides videre når det først er blitt presentert. Og nettopp slike kjennetegn går igjen i F-dur-konserten til Gershwin. Mozart brukte ofte en *ritornell* eller en *rondo-form* som utgangspunkt for sonatesatsformen, former som godt passer inn i Gershwins konsert. Jeg nevnte tidligere at *rondo-formen* også er gjeldende i Gershwins rapsodier, men i konserten bearbeider han altså materialet i større grad.

¹⁷ Med *kammerkonserter* menes det at konsertene også ble/blir spilt med strykekvartett/-kvintett som ”orkester”

Start – tall 4.

Innledning. Her presenteres verken hovedtema eller sidetema som det som oftest gjøres i den tradisjonelle sonatesatsformen. Det som presenteres her er imidlertid: et paukemotiv i takt én, rytmisk motiv x i takt fem i alle instrumentgrupper, tema a i takt ni i fagott, en melodisk variant av tema a i takt ti i tall 1.



Noe man merker seg allerede i begynnelsen av denne konserten, er Gershwins tendens til plutselige rykk i musikken. Eksempelvis fra tall 3 til dobbeltstrek kaster musikken seg om fra *mf* til *fff*, for så brått å skape en helt annen karakter og en helt annen puls når klaveret starter sin solo. I forkant av rykket fra tall 3 sekvenserer Gerswhin fra fem takter i tall 2 kromatisk oppover i stryker-gruppen. Innledningen har en oppadstigende spenningskurve fra start til tall 1. Tutti 1. fiolin fører intensiteten tilbake til utgangspunktet og motiv x i takt én i tall 1 med en nedadgående 16-dels bevegelse. Messingen sørger for å bremse ned fremdriften en gang til, to takter før tall 2 med en triol-bevegelse i fjeredeler ut i en tutti septimakkord som har dur og moll ters samtidig med ass som grunntone – treblås og 1. og 2. fiolin spiller ciss og cello spiller c. Grunnet instrumentasjonen er det ciss'en som er mest fremtredende og dermed blir det mer moll-preg over akkorden, men et moll-preg som er enda mer klagende grunnet dissonansen med c'en i cello. Typisk Gerswhin å instrumentere det nettopp slik.

Tall 4 – tall 5

Piano Solo. Hovedtema presenteres.

Gerswhin åpner hele klaverintroduksjonen med en glissando fra lille c til enstrøken c, noe som unektelig minner om klarinettens åpnings-glissando fra lile b til enstrøken b i Rhapsody in Blue.



Men i motsetning til rapsodiens utadvendte karakter, setter Gershwin umiddelbart til harmonier som viser til en mer innadvendt karakter i denne konserten.

Harmonisk så er det ikke godt å si om denne delen går i varianttonearten f-moll eller i varianttoneartens parallelltoneart, Ass-dur. Dette tror jeg er et harmonisk poeng fra Gershwins side. Her danner han impresjonistisk-influerte klanger og virker mer eksperimentell enn i sine tidligere verker.

Den første akkorden Gershwin bearbeider kan vel kalles for en moll subdominant (i F-dur), med stor septim. Men i stedet for en kvint benytter Gershwin seg av en tenorstemme som beveger seg trinnvis fra sekst til kvint til forstørret kvint og så til seksten igjen i neste takt.



Sopran-stemmen/melodi-stemmen er synkopert og betoner etter en og en halv takt sekunden (ess) som gir en dissonans med den oppløste e'en i altstemmen. I slutten av tredje takt gjør melodi-stemmen et stort hopp fra enstrøken b til lille h og så til enstrøken b igjen. Bruk av stor septim i en melodistemme er svært spenningsfull og dissonerende. Den dissonerende essen i sopranen samt h'en i septim-hoppet gir en impresjonistisk tilnærming samtidig som det også har et preg av blues over seg. Blues-preget kommer også sterkt til uttrykk i den tettførte tenorstemmen.

Denne introduksjonen er veldig skjematisk med tanke på strukturen. Når melodien intrefrer i takt tre i tall 4 så gjør den en fire taktters-frase som gjentas modulert i nye fire takter. En ny frase, opptakt til takt elleve i tall 4, gjøres over to og en halv takt. Denne frasen moduleres så to ganger over samme antall takter. I overlappingen mellom Più moderato og tall 5 så får man en dominant følelse av den første akkorden (to takter før tall 5) som man skulle tro leder til Ass-dur. Men som i

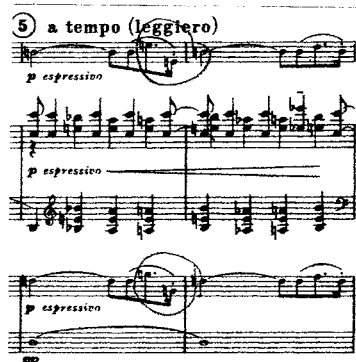
Det melodiske materialet Gershwin benytter seg av her er vel egentlig mer rytmisk enn melodisk. Synkoper på samme tone over en og en halv takt er ikke den mest melodiske melodien jeg har hørt. Men den svinger! Og når han gjør det lille spranget til moll-tersen og så takten etter det store spranget til den store septimen, så kompenserer det på en måte for den synkoperte tonens "ensformige fremdrift". Vi finner noe av den samme idéen med synkopert melodi i Chopins Ballade nr 2 og 4, kanskje har dette vært en liten inspirasjon for Gershwin.

2. 

34

Tall 5 – Allegro før tall 8

I denne delen repeterer Gershwin introduksjonen fra tall 4, men han oktaverer sopranstemmen opp og tredobler også den opprinnelige tenorstemmen som beveger seg mellom seksten og kvinten. Han legger til et kontrapunkt i engelsk horn og bratsj, som er en variant av klavermotivet som presenteres i takt fem i tall 4, nemlig den store septimen.



Orkesteret akkompagnerer klaveret fra seks takter før tall 6 med samme kontrapunkt som klaveret senere i tall 12 akkompagnerer orkesteret med.

Tall 6 – tall 7

H.t. fortsetter i klaveret og det lages en crescendo mot dobbeltstreken fire takter etter tall 6, mot en *quasi cadenza*. Denne kadensen er typisk for Gershwin i den forstand at han setter ned tempoet (*molto meno mosso*) slik at kadens-figurasjonene føles seige og som om hver tone sakte men sikkert blir spikret ned, en etter en. Kadensaen føles ”klippet inn”, uten at den egentlig blir gjort slik det blir lagt opp til i taktene før dobbeltstreken i tall 6. Musikken akselererer og utvikler seg harmonisk – noe som tilsier at kadensen skulle rase av gårde i kaskader av løp og akkoder. Men det gjør han altså ikke. Dessuten skriver han inn en *sesu* rett før kadensen hvilket gjør at han stopper opp all fremdrift han egentlig har lagt opp til. Dette er veldig særegent for Gershwin i hans musikk. Man kan nærmest kalle arbeidsmetoden hans for ”klipp og lim” ved enkelte tilfeller.

Tall 7 – tall 9

S.t. presenteres i orkesteret. Et sidetema som forøvrig ikke blir behandlet i konserten før i tall 31, mot slutten av konserten. Sidetemaet presenteres altså her i

dominanten, C-dur. Men her også fungerer sidetemaet mer som et rytmisk tema enn som et melodisk. Det er fiolin, bratsj og obo som presenterer det først.



Og for å underbygge påstanden min om at det har en mer rytmisk funksjon enn melodisk så skriver faktisk Gershwin *Rhythmic* over alle stemmene som spiller sidetemaet. Fra tall 7 til tall 8 får man en fire + fire + to-takters følelse. Selv om Gershwin skriver *alla breve* så er det ikke før i tall 8 at man helt får følelsen av to slag i takten, på grunn av den punkterte åttendelen på det første slaget i takten. I treblås, messing og slagverk markerer Gershwin åttendelen, i strykegruppen binder han åttendelen over til neste punkterte åttendel, slik at kombinasjonen markert og synkopert åttendel gir lytteren en distinkt følelse av kun to slag i takten.



De to første taktene i tall 8 gir som nevnt en følelse av *alla breve*, men de to neste har en fire-slags-følelse over seg, dels fordi han betoner første, fjerde og syvende åttendel i hver av de to taktene. Så gjør han nøyaktig det samme i de fire neste taktene som fra tall 8.

Tall 9 – tall 10

Rytmsk modulasjonsdel i klaveret. Her er vi tilbake i sidetemaets opprinnelige toneart, C-dur, etter 4 x 2 takter fra tall 8 med følgende mønster: To takter med motiv x, deretter to takter med sekvensering over to og to forholdninger i hver takt. Det harmoniske utgangspunktet i tall 8 er en B maj-7-akkord, og så ender vi i C-dur i tall 9 hvor det moduleres harmonisk i klaveret gjennom denne rytmiske figuren:



fram mot tall 10, til B-dur, som er subdominanten til hovedtonearten, F-dur. B-dur ligger på det syvende trinnet i C-dur skalaen, kanskje noe å merke seg med tanke på alle septimer Gershwin benytter seg av. Eksempelvis allerede i tall 10...

Tall 10 – tall 11

...hvor det første spranget nettopp er en stor septim.



Herfra og fram til to takter før tall 11 skulle man tro at hensikten er å bremse all fremdrift siden han markerer første, fjerde og syvende åttendel i hver takt og siden han tar opp tempoet igjen i et ganske majestetisk parti i tall 11 – men han skriver faktisk *accelerando*.

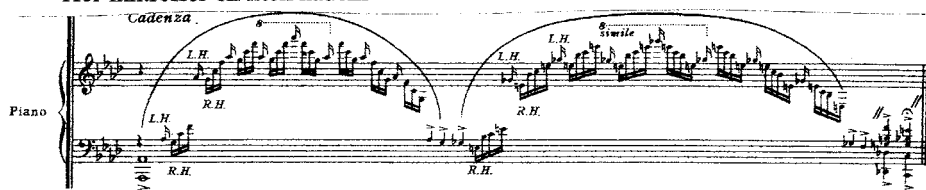
Og ikke nok med det; i overlappingen til tall 11 gjennom åttendelløpet til treblås og stryker-gruppen så skriver han *legato* og *ritenuto*, et sted som man i utgangspunktet ville følt det naturlig å ha stor fremdrift i for å komme tilbake i *a tempo* som han selv skriver i tall 11. Dette er nok et eksempel på hvordan Gershwin gjør svært utradisjonelle manøvre med *timing*, et begrep man mer og mer får inntrykk av at var noe Gershwin kan ha vært banebryter for, i alle fall begynner dette å bli et særegent trekk hos ham.

Tall 11 – tall 13

I denne delen kombinerer Gershwin klaverets åpningstema fra tall 4 og motivet fra engelsk horn i tall 5. I tall 11 er det klaveret som har det sistnevnte motivet og treblås og stryk som har temaet fra tall 4 i klaveret. I tall 12 akkompagnerer klaveret orkesteret med det kontrapunktet orkesteret opprinnelig akkompagnerte klaveret med i seks takter før tall 6.

Tall 13 – tall 14

Her inntreffer en liten kadens



En kadens som ligner svært mye på kadensen i *Rhapsody in Blue*



Siste akkord før dobbeltstrek er nok en dominant septim-akkord, en C7, ergo er vi tilbake i F-dur, hovedtonearten, i tall 14.

Tall 14 – tall 20

Rytmsk motiv x og tema a (fra orkestereksposisjonen) bearbejdes i klaver og orkester.



Denne delen elter begge disse elementene (motiv og tema) i en slags gjennomføring som er i mål ved tall 22. Tre takter i tall 16 presenterer klaveret en slags kombinasjon av motiv x og tema a i et nytt tema som går over seks takter. Selv om dette temaet også er sterkt rytmisert, så oppleves det mer melodisk enn tidligere temaer og motiver. Jeg kaller dette for tema b. I tall 17 lager Gershwin en variant av tema a, med triolbevegelse. I takt fem i tall 19 forvandler han det ganske så bastante motiv x til et innsnigende og lekkert tema som han i tall 20 gjør om til et *moderato-cantabile-tema*, et ganske vuggeaktig tema.

Tall 20 – 21

Man kan si at denne delen er en rolig rytmisert variasjons-del av motiv x. Det er interessant å se på hva slags prosess som er brukt for å komme ned til en ganske lav og rolig puls fra det mer perkussivt og utadvendte motiv x. Først bruker han altså triol-bevegelser (tall 17).

Så bruker han åttendeler i bassen (fem takter i tall 19). Til syvende og sist firedeler som kontrapunkt til motiv x i tall 20 som nå har et veldig vart og sart preg over seg. Nå har vi kommet til E-dur. Før dobbeltstreken før tall 20, skriver Gershwin inn en H7-akkord. Det som begynner å bli påfallende ved Gershwins nye deler er at det ytterst sjelden lages en utbrodert overlapping eller en mellomdel i forkant som leder til den nye delen. Det Gershwin gjør er nærmest bare å "trykke på stoppknappen", som oftest etter en dominant septimakkord, og så stupe rett i den nye delen.

Tall 21 - 22

Orkestral variasjons-del over klavervariasjonen fra takt 5 i tall 19. Fortsatt i E-dur. I takt ni i tall 21 forekommer nok en gang kontrapunktet fra engelsk horn i tall 5, denne gangen noe videreutviklet melodisk. Klaveret akkompagnerer orkesteret fra takt åtte i tall 21. Denne delen kuliminerer i nok en H7-akkord, men i stedet for E-dur, som den forrige delen, fortsetter vi i tall 22 i e-moll.

Tall 22 – talt femtem i tall 25

Denne delen er utvilsomt sterkt influert av *blues*, noe som kommer klart til uttrykk i bass-gangen. Her kombineres motiv x med den nye bass-gangen i *blues-stil*. Denne blues-sekvensen gjør han fire ganger. Først i e-moll, så i d-moll, så g-moll og til slutt i f-moll.



Takt seksten i tall 25 (Poco meno) – tall 29

Jazz-intermezzo. Den eneste likheten jeg ser mellom dette temaet og noen av de tidligere presenterte, er kurven fra tema a. Temaet går oppover, og så nedover igjen. Rytmisk er det helt forskjellig fra noe tidligere presentert materiale.



Dette intermezzoet kommer som fra *out of the blue*, eller omman vil *out of the blues*...Fra tall 28 bruker Gershwin motiv x i både klaver og orkester som et modulenrende motiv fram til fire takter før tall 29.

Tall 29 – fire takter før tall 31

Her bruker Gershwin materialet han allerede har presentert før. Orkesteret kopierer klaveret i takt tre i tall 4 (men med Gess som utgangspunkt i bassen og ikke Dess som i innledningen). Klaveret forsterker harmonikken med triolbevegelser av orkesterets mellomstemme (om man ser orkestrasjonen i tre sjikt/tre-stemt). Tall 29 til takt åtte før tall 31 er identisk med tall 22 til én takt før tall 23 i tredje satsen, vanskelig å si hva som er kopiert først, men ”klipp og lim”-fenomenet er det i alle fall ingen tvil om her.

Fire takter før tall 31 – tall 31

Nok en Gershwin-signatur i denne lille kadensen:



Tall 31 – takt åtte i tall 33

Her kommer s.t. som orkesteret først presenterte i tall 7 tilbake, men denne gangen er det klaveret som presenterer den nye versjonen.



S.t. har en drivende og modulerende puls. Orkesteret bruker klaverets rytmiske modulasjonsdel fra tall 9 som kontrapunkt. I takt femten og tjuen i tall 31 bruker Gershwin tema a igjen for siste gang i satsen. I tall 33 bruker han s.t. i klaveret. Orkesteret akkompagnerer med samme akkompagnements-figur som klaveret akkompagnerte orkesteret med da det spilte sidetemaet åtte takter før tall 33.

Takt åtte i tall 33 (Animato) – tall 34

Stor kadens med utgangspunkt i klaver-passasjen i takt fire før tall 25. I dette strekket går orkesteret harmonisk (gjennom frittstående akkorder) fra C-dur – C7 (septimen i klaveret) – A-dur – Ess-dur – C-dur.

Tall 34 – slutt

Etter et løp i C-dur med septim i klaveret takten før, er vi tilbake i hovedtonearten, F-dur, i codaen. Her brukes motiv x i klaveret, mens orkesteret spiller en tydelig blues-inspirert bassgang. Skala-løpet i klaveret takten før tall 34 kan minne veldig om glissandoen fra tall 4. Der ender for så vidt glissandoen opp i en synkopert melodistemme, i dette tilfelle i tall 34 hvor skalaen ender (en variant av glissandoen) ut i motiv x, som er beslektet med den synkoperte melodistemmen.



I tall 36 imiterer klaveret orkesterets bassgang (mens orkesteret tar over det rytmiske motiv x).



Trombone I og III og trompet II har beslektet melodiføring som bass-stemmen i klaveret i tredje takt i tall 4.



Klaver-passasjen fra åtte takter før dobbelstrek er den siste krutt-salve Gershwin fyrer av før det virkelig smeller i de fire siste taktene.



Tutti og klaver ender opp i F-dur på denne rytmiserte måten:



Denne rytmikken er også beslektet med den synkoperte rytmikken fra melodien i klaver, tre takter i tall 4. Orkestertakten fire takter før slutt er nemlig lik halve takt tre i tall 4, bortsett fra at Gershwin her har skrevet inn en åttendels-pause i stedet for å binde over forestående åttendel som i takt tre i tall 4. Fjerde og tredje takt før slutt gir dermed samme rytmikk som hele den synkoperte melodien i takt tre i tall 4.

Om man forsøker å dele inn satsen, nærmer man seg sonatesatsformen mer enn noen annen form i den grad man kan kalle disse delene for følgende formdeler:

Start – tall 4: Innledning.

Tall 4 – tall 11: Eksposisjon.

Tall 11 – tall 22: Gjennomføring.

Tall 22 – tall 29: Innskutt del (jazz-intermezzo + blues).

Tall 29 – tall 34: Reprise.

Tall 34 – slutt: Coda.

Concerto in F, 2.sats

Start – tall 3

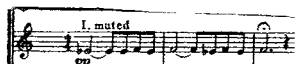
Orkester-introduksjon/Prolog

Det er som tidligere nevnt denne satsen som musikk-kritikeren Robert Payne omtaler som "It is all poetry..." Gershwin velger å åpne satsen med wald-horn, i *pianissimo*. Wald-horn var et typisk melodi-instrument i romantikken (Weber, Brahms, Bruckner m.fl.). Men her bruker nok Gershwin wald-hornet mest for å få fram en stemning/"sound" og ikke for å fargelegge en lengre melodi. Ved bruk av mute og fordi det står skrevet i *pianissimo* får Gershwin fram en klagende, sår og innadvendt klang i åpningen.

I denne delen orkestrerer han treblåsergruppen i parallelle treklanger i en typisk Debussy-stil. Innledningsvis er det treblåsen som former åpningsmotivet til en lengre melodilinje.



Rytmikken i åpningsmotivet i hornet er utgangspunktet for melodilinjene tre takter senere, men her er presentert i kreps. Etter den første dobbelstreken mellom takt tre og fire blomstrer satsens første melodi over tre takter i klarinett. La oss kalle dette for melodi 1. Her er altså åpningsmotivet i horn:



Trompeten tar i takt fem over åpningsmotivet fra hornet. I den senere tid har både hornet og trompeten blitt nærmest særegne melodi-instrumenter i amerikansk musikk og man forbinder dem i den forbindelse som oftest med amerikanske film-musikk. Hornet har jo helt fra Mozarts tid vært et melodi-instrument, men at

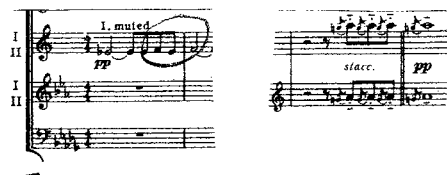
Gershwin bruker trompeten til lengre lyriske melodilinj er ganske banebrytende. Ikke en gang Mahler gjorde det i sin tid.

Tall 3 – ni takter i tall 3

Tema A presenteres i klaveret, i Dess-dur, unisont i begge hender.



Klavertemaet har en munter karakter og akkompagneres av pizzicato i strykergruppen, noe som kanskje skulle illudere en banjo eller et lignende gitarinstrument. Opptakten i tema A minner rytmisk og melodisk om åpningsmotivets opptakt til takt to.



Opptakt til ni takter i tall 3 – tall 4

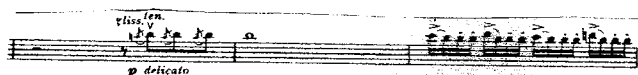
Modulasjon 1

Tema A presenteres her i F-dur. Her er det ingen forandring av interesse som gjør delen spesielt annerledes enn da tema A ble presentert til å begynne med, bortsett fra en toneartsforskjell. Overgangen fra Dess-dur til F-dur gir et kraftig løft i det harmoniske, noe som gjør at tilhørerens øyebryn heves et par hakk.

Tall 4 - to takter i tall 5

Modulasjon 2

I opptakt til tall 4 så spiller 1. fiolin begynnelsen av tema A som et motiv beslektet med åpningsmotivet fra hornet i begynnelsen av satsen. Tonearten er nå i Ess-dur og klaveret akkompagnerer 1. fiolin som antesiperer det klaveret gjør i tall 6.



Klaver-akkompagnementet bearbeider denne figuren



Opptakt til takt to i tall 5 - tall 7

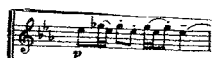
Modulasjon 3

Her presenteres tema A i D-dur. Denne gangen ved bruk av oktaver i høyre hånd i klaveret. Og stryk og klarinet presenterer et nytt akkompagnement, nemlig det 1. fiolin spilte i takt én i tall 4. I tall 6 moduleres det til Fiss-dur.

Tall 7 – fem takter i tall 9

Orkestral del som bearbeider orkester-introduksjonen og tema A. Bearbeidelsen av materialet tyder på at dette er satsens gjennomføringsdel.

Solo fiolin overlapper slutten på *ritardando*en i takten før tall 7 til *Più mosso* i tall 7 hvor treblåserne begynner å variere tema A. I tall 8 spiller trompeten et motiv som klaveret senere tar over i fem takter i tall 9



Fem takter i tall 9 – tall 10

Piano-kadens

Denne kadensen har noe "Ravelsk" over seg. Det er godt mulig Gershwin har latt seg inspirere av Ravels *Jeux d'eau*. Notebildet er ganske visuelt likt forskjellige partier i dette stykket. Harmonisk bruker også Ravel å skrive kaskader over et orgelpunkt slik som Gershwin gjør her, med mye pedal og stor klang, kombinert med små motiver på slutten av kaskadene.

Rytmsk "visker" Gershwin ut taktstrekene i begynnelsen av kadensen ved å rytmisere motivet og ved bruk av fermate.

Her blander Gershwin forørig også dur og moll ters – noe som gir partiet enda mer impresjonistiske trekk. Her er Gershwins kadens sammenlignet med utdrag fra Ravels *J'eau d'eau*:

Moderato

dim.

Cadenza

p *egualmente* *p*

8

dim.

Piano

p *rubato* *rit.*

Piano

f *deliberato* *R. H.* *poco a poco accel. e dim.* *p*

8

8 *L. H.*

10

un peu marqué

m. g.

11

un peu marqué

m. g.

iusau' à la fi

82

un peu marqué

m. g.

Tall 10 – tall 13

Tema B i orkesteret

Her har strykergruppen en sterk og unison melodilinje i midtregisteret.

Harmoniseringen er koral-lignende i treblås og messing med en stødig puls på harmoniske skifte på første og tredje slag. Og disse særtrekkene minner veldig om Rachmaninovs melodiføring og harmonisering. Melodien er en kombinasjon av både åpningsmotivet av satsen og det treblåserne gjør med motivet like etter, altså melodi

1. Tema B kan minne om Rachmaninovs klaverkonsert nr 2. Melodiføringen

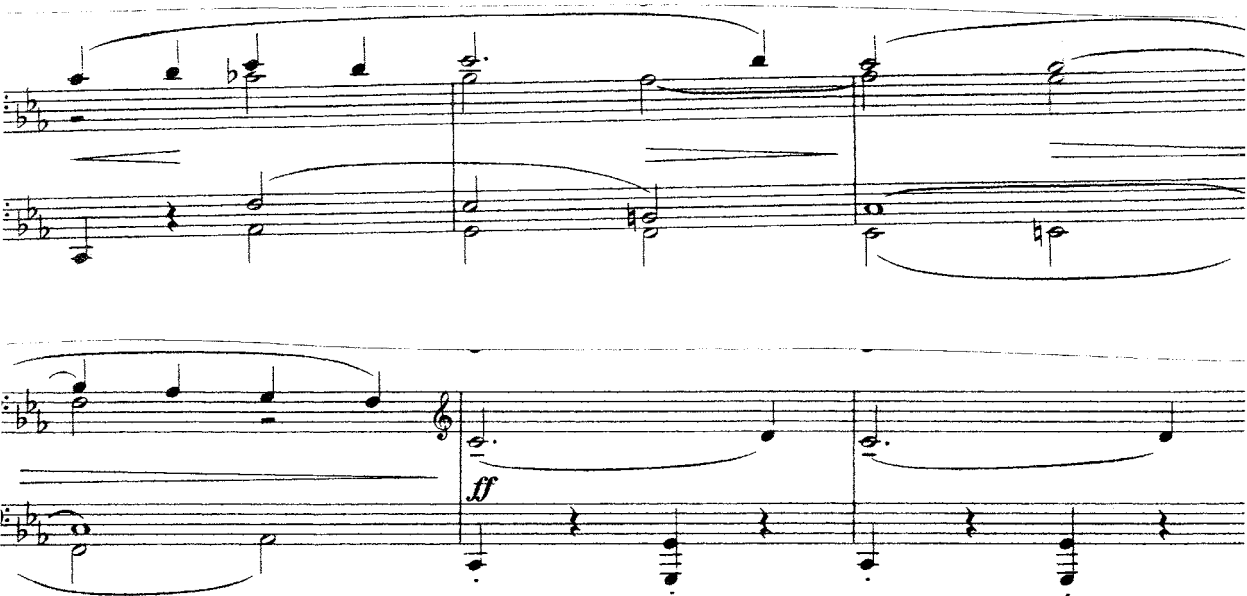
Gershwin benytter seg av her har samme type seige men samtidig framover-rettet fremdrift som temaet i strykerne fra åpningen av Rachmaninovs 1. sats.



Moderato (♩ = 66)

ff con passione

A musical score for a string ensemble, marked 'Moderato (♩ = 66)'. It features five staves with a slower tempo. The notation includes long, sweeping slurs across the staves, indicating a passionate and expressive performance. The key signature has two flats (Bb and Eb). The bottom of the page has a stamp that reads 'HØRSTEDT MUSIKKUNGS'.



Tall 13 – tall 15

Tema B behandles her i klaveret. Bruk av synkoper både i høyre og venstre hånd driver temaet framover,



spesielt synkopen i venstre hånd i takt to i tall 13 (som inntreffer hver andre takt og som fra takt åtte i tall 13 inntreffer hver takt fram til tall 14)

Fra tall 14 av sekvenserer tutti og klaver kromatisk nedover mot tall 15.

I takt én i tall 14 eksisterer en tung puls på hver firedel, utholdt og intens. I takten etter flyter pulsen ut, som et impressionistisk lett regnskyll. Så repeteres mønsteret i de to neste taktene. En liten dialog i for av "spørsmål og svar" inntreffer mellom orkester og klaver i takt to og én før tall 15:



Tall 15 – tall 16

Herfra sekvenseres det kromatisk oppover i tutti mot E-dur i tall 16.

Og rytmiseringen gjør at fremdriften og pulsen alltid heller framover.

I tre takter og én takt før tall 16 skrive Gershwin inn en åttendels-pause som får en sesu-lignende effekt. Drivet og rytmikken stopper på en måte litt opp, eller tar en innpust for så å drives fremover igjen. Dette intensiverer pulsen og gjør at klaveret i tall 16 kan eksplodere som et resultat av hele det rytmiske forløpet fra tall 15.

Tall 16 – fem takter i tall 16

Så fort sekvenseringen har kommet til E-dur sekvenseres det kromatisk nedover igjen fra to takter i tall 16 i piano



som bygger på den rytmiserte figuren 1. fiolin presenterer i takt tre i tall 4



Harmonisk er det vanskelig å rotfeste seg i slike partier, grunnet den stadig søkende og driftende harmonikken. Wagner var et stort forbilde for Gershwin, og nettopp det kan man å se i slike partier hvor det tonale senteret stadig forskyves. Men dette henger også sammen med Gershwins fasinasjon for jazzens tankegang, dette at man

ikke var så nøye med tonearten. Den skulle kun ligge i bunn et sted, og passet det med f.eks. en d7 i C-dur, så gjorde man det, uten noe modulasjon i verken forkant eller etterkant. Det var rett og slett bare en måte å skrive på. Fokuset ligger på *akkord til akkord*, ikke *toneart til toneart*. Debussy og Ravel har mye av det samme i sin musikk, ergo har også jazz og impresjonisme en del til felles, noe Gershwin lar seg inspirere mye av gjennom denne konserten.

Opptakt til fem takter i tall 16 – tall 17

Her skulle man tro at tema B fikk eltet seg og slått ut i full blomst, men Gershwin kutter melodien tvert av midt i og skriver så en tutti fermate foran taktstrekken til tall 17.

Tall 17 – slutt

Epilog over / fragment av introduksjonen

Her gjentar Gershwin det treblåsen introduserte til å begynne med. Og til kontrapunkt bruker han fløyte, obo og klarinett. Klaverstemmen ender på kvinten, Ass i tonearten Dess-dur, noe som får satsen til å helle mot tredjesatsen. Og det med et brak...

Sammenfatning

Formmessig har også denne satsen, som så mye annet av Gershwin, noe rapsodisk over seg. Men den har likevel klare hoved-deler. Den har altså en meget poetisk introduksjon fra start til tall 3, hvor det melodiske materialet får et nasjonalamerikansk preg over seg, mens harmoniseringen har klare impresjonistiske trekk. Tall 3 til fire takter i tall 9 er første hoved-del, hvor det banjo-lignende akkompagnementet i strykerne gir en helt særegen amerikansk sound. Stort sett spiller klaveret unisont i begge hender, noe som kanskje ikke er så vanlig for en 2. sats, historisk sett. Altså fungerer klaveret nesten som et melodiinstrument med bare én stemme....Fra fem takter i tall 9 til tall 10 intreffer en piano-kadens med klare impresjonistiske trekk. Fra tall 10 kommer den neste hoved-delen som gir sterke assosiasjoner harmonisk og melodisk til Rachmaninovs 2. klaverkonsert. Denne delen går helt fram til tall 16, hvor kanskje en lengre coda kunne utarbeides, men blir så avbrutt av den poetiske epilogen som gjenspeiler prologen. Harmonisk kan en nærmest rive seg i håret om man skal forsøke å forstå

toneartenes relasjoner seg i mellom. Ta for eksempel denne progresjonen: Tema A: Dess-dur, Modulasjon 1: tema A i F-dur, Modulasjon 2: Ess-dur, Modulasjon 3: D-dur. Dess-dur er hovedtonearten i satsen, men F-dur, Ess-dur og D-dur er vanskelig å sette inn i et logisk forløp uten å ta et par runder med kvintsirkelen. Men det gjør altså ikke Gershwins. Her er det igjen jazzen som påvirker ham i forlengelsen av å skrive inn toneartsfremmede akkorder til det å skrive lengre partier i toneartsfremmede tonearter.

Concerto in F, 3. Sats

Rapsodisk rondo

Start – tall 4

A

To første takter i A kaller jeg for motiv a.

Orkesteret starter satsen i g-moll, men når klaveret setter inn med motiv a befinner vi oss i f-moll. Satsen er veldig rytmisk orientert, ikke minst med tanke på motiv a og synkopen i andre takt

Et annet rytmisk motiv som presenteres allerede i takt fem er dette (motiv b)

Og kombinasjonen mellom og motiv b og 16-dels figuren i motiv a gir oss motiv c som inntreffer for første gang mellom takt fem-seks



Fra takt syv skriver Gershwin fire 3/8-dels takter etterfulgt av to 2/4-dels takter med en variant av motiv b (takt syv-elleve) og motiv a (takt elleve-tolv)

Klaveret imiterer motiv a og c fra takt ni i tall 1

Tall 4 – tall 5

B

Her siterer Gershwin seg selv fra åpningen av 1. satsen, nærmere bestemt fra tall 5. Først siterer klaveret sin egen stemme, men denne gangen mye mer forenklet, uten overbundne åttendeler og med bare en stemme. Siden tar orkesteret over klaverstemmen fra 1. satsen og lar klaveret akkompagnere.

Tall 5 – tall 7

A'

Tilbake til motiv a og A' i hva som enn så lenge ser ut til å være hovedtonearten, f-moll, men satsen slutter jo i F-dur, så mye tyder på at det heller er det som er hovedtonearten. I tall 6 instrumenteres motiv a's andre slag gjennom i hele orkesteret

Tall 7 – 8

Her inntreffer en ny melodi i orkesteret, presentert av trompeten, melodi 1.

To takter før tall 8 bryter Gershwin pulsen med å sette inn to $\frac{3}{4}$ -dels takter som står skrevet i *poco rubato*. Dette får musikken til å stoppe opp ørlite grann før den i tall 8 presenterer noe helt nytt igjen.

Tall 8 – takt seksten før tall 11

C

I denne nye delen kommer også en ny melodi, melodi 2, som har et snev av *Charleston* over seg

Klaveret har et nesten uhørlig akkompagnement, men det gir et raffinert og lett-på-tå-uttrykk, noe som sikkert er intensjonen. I tall 9 inntreffer melodi 1 i engelsk horn og *muted* trompet.

Seksten takter før tall 11 - tall 11

Klaveret setter inn med motiv a i d-moll, så følger 3/8-dels rytmikken som nevnt innledningsvis. Åtte takter før tall 11 er det klaveret som har snappet opp melodi a fra engelsk horn og *muted* trompet.

Tall 11 – tall 12

A'''

Motiv a går etter fire takter over i melodi a. Nå er vi i F-dur. Etter de to ¾-dels taktene kopiert fra to takter før tall åtte og limt inn i to takter før tall 12, kommer altså melodi b plutselig tilbake i orkesteret.

Tall 12 – tall 13

C'

Denne gangen blir også melodi b presenert i G-dur, men uten akkompagnement av klaveret.

Tall 13 – tall 14

Denne delen åpner med motiv a i klaveret, i B-dur over tre takter, før orkesteret i takt fire tar over med tema B fra 2. satsen i strykergruppa.

Klaveret akkompagnerer med letter 16-dels-figurer.

Tall 14 – tall 15

Melodi a inntreffer nok en gang i klaveret, denne gangen i B-dur, etterfulgt av det omtalte "¾-dels motivet" som igjen bryter pulsen og lader opp til noe "nytt". Hvilket fra tall 15 igjen er melodi b.

Tall 15 – tall 16

Klaveret spiller melodi b to ganger, akkompagnert av treblås.

Tall 16 – tall 17

Her kommer en utagerende og sterk fuge-preget del av melodi a, som etter en liten stund, ”tradisjonen tro”, får en bråstopp i tall 17. Ikke bare melodisk, men også dynamisk.

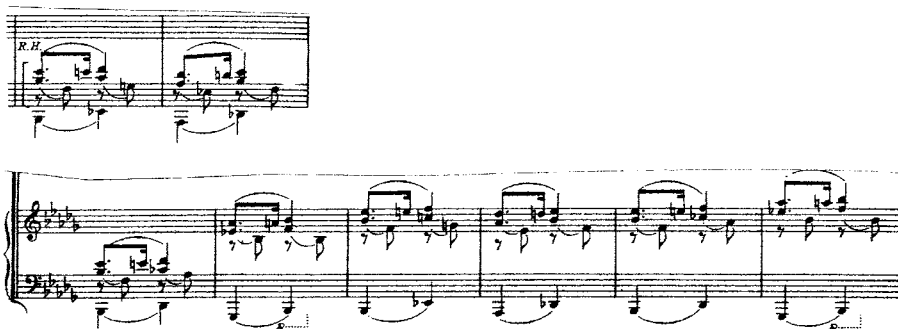
Tall 17 – fjerde takt i tall 17

Her starter Gershwin seks modulerende orkesterakkorder i *piano* etter å ha fra tall 16 vært i *forte* hele tiden. Tall 16 startet i B-dur. Fra tall 17 gjør Gershwin en harmonisk progresjonen for å komme til b-moll med motiv a.

Fjerde takt i tall 17 – tall 19

A''''

Helt fram til tall 18 fortsetter Gershwin bearbeidelsen av motiv a slik han gjorde innledningsvis i satsen da klaveret satte inn for første gang. Men i tall 18 presenterer han noe helt nytt i klaveret - harmonisk, motivisk og også rytmisk:



La oss kalle dette for motiv c. Et motiv som egentlig kun har sitt virke akkurat der og da og blir ikke brukt senere.

Motivet er et akkompagnerende motiv til motiv a som spilles av xylofonen, men etter mitt skjønn et veldig ”solistisk motiv”, eller fremtredene – om man vil, grunnet sitt sterke rytmiske driv.

Tall 19 - tjueto takter før tall 20

Igen får klaveret et solistisk og et meget pulserende akkompagnements-mønster til tema A fra 2. satsen. Harmonisk har vi beveget oss til Ass-dur.

Klaverets akkompagnements-mønster kan sammenlignes noe med akkompagnements-mønsteret fra takt sytten i tall 4, men aksentueringen av venstre hånds akkorder er byttet om. I det siste tilfellet kommer aksentueringen på ubetont tid.



(19) *gliss.*



Tjueto takter før tall 20 – tall 20

Etter en *crescendo* før dobbeltstrek forekommer en liten kadens i klaveret bestående av melodi a, ” $\frac{3}{4}$ -dels motivet”, melodi b og takt én til fem i tall 9 fra 1. sats.

Tall 20 – tall 22

A''''

Tilbake til satsens åpningstoneart, f-moll. Motiv a blir her variert melodisk med en oppadgående f-moll skalabevegelse, med et svært suggererende resultat.



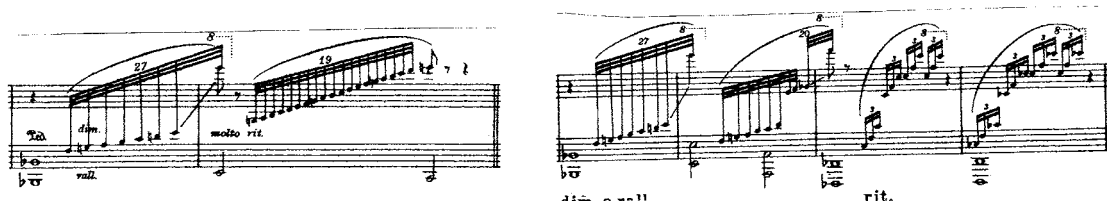
Fra tre takter i *L'istesso tempo* setter Gershwin to takter med en *doul* i klaveret opp mot 3/8 i orkesteret, hvilket er nok et eksempel på det rytmiske drivet og aspektet ved denne satsen. I tall 21 kommer motiv a i samme melodisk varierte form som i tall 20.

Etter en rekke med modulerende akkorder fra fem takter før tall 22, denne gang i klaveret, skriver Gershwin inn en helnote for gong i forte, med fermate over, før det bruser over i tall 22. Akkurat denne innsatsen med gongen synes jeg er et godt eksempel på hvordan Gershwin seksjonerer og uthever selv et kort tidsrom før et stort klimaks. Seksjonering er enten noe Gershwin rendyrker i sin musikk eller noe som ligger veldig naturlig for ham. Etter min mening er det en blanding av begge faktorer. Dette er noe av det som gjør Gershwins musikk så særegen, og på det grunnlaget er det også viktig å markere dette fenomenet når man nettopp spiller Gershwin, spesielt i denne konserten – både for solist og dirigent.

Tall 22 – tall 23

Dette partiet er klippet og limt fra tall 29 – tre takter før tall 31 i 1. Sats.

Kadensen i dette tilfellet er noe minimert fra 1. satsen:



Og i kadensen fra 3. satsen skjer det noe med timingen i ritardandoen. Den blir umåtelig seig og betydelig langsommere i takten før tall 23 enn to takter før tall 23 om man skal "få med seg fingrene" i det siste løpet i høyrehånd, ergo må første-slaget i sistnevnte takt få en betydelig lengre verdi enn det den kanskje vanligvis ville fått i en "normal" ritardando. Men resultatet av denne effekten gir lytteren en slow-motion-effekt som jeg mener er banebrytende for Gershwins tid.

Tall 23 – slutt

A~~~~~

Tilbake til utgangspunktet for satsen - motiv a i f-moll. Fem takter i tall 23 bruker Gershwin den rytmiske figuren fra tall 3 til å klatre seg oppover til akkorden i B-dur



hvorpå han fortsetter i samme stil som i *L'istesso tempo* med bruk av to mot tre helt til vi endelig kommer til konsertens hovedtoneart F-dur i åtte takter før dobbeltstrek. Fire takter før dobbeltstrek skriver Gershwin inn en pentaton F-dur-skala i klaveret mens orkesteret ligger brusende i F-dur, og til slutt kommer nådestøtet, med en *fortszato* i *fortississimo*.

Sammenfatning

I en rondo inntreffer A-delen som regel alltid etter en B, C eller D-del. Men i denne rondo-satsen bryter Gerhswin denne regelen ved heller å bruke A flere ganger etterhverandre, men med variasjoner og forandringer for hver gang. Det blir derfor naturlig å omtale de nye A-delene for A' (merket). Satsen har en stram puls og skiller seg mer ut fra de to foregående satsene som heller har en mer fleksibel puls. De har lengre fraser og melodier, denne satsen har korte motiv. Stort sett veksler konserten mellom F-dur og f-moll, avbrutt av mindre deler med tonearter som i tradisjonell harmonilære ikke "hører hjemme" i hovedtonearten. Men nettopp det gjør satsen harmonisk særegen. Denne satsen har et tettere samspill mellom klaver og orkester enn første og andre satsen, og av den grunn får både klaver og orkester en mer eller mindre delt solistrolle. Den pregnante rytmiske figuren i A-delen, motiv a, er satsens byggestein og fundament. Den preger hele satsen og synkopen i den gir motivet en typisk Gershwin-signatur. Satsen tar opp elementer og større deler av både første og andre sats, eksempelvis i andre takt i tall 19, hvor orkesteret siterer klaverets tema A fra andre satsen, og i tall 22 hvor tutti siterer tall 29 fra første sats.

Gershwins klassiske påvirkning

Maurice Ravel, Igor Stravinskij, Sergei Rachmaninov, Sergei Prokofiev og Arnold Schönberg - alle kom de på Gershwins konserter. Og alle, kanskje med unntak av Prokofiev, var svært begeistret over Gershwin. Rachmaninov overvar nok også samtlige av Gershwins konserter.¹⁸ Men mest begeistret var nok George Gershwin selv – av dem.

Når jeg tidligere har forsøkt å beskrive formen til flere av Gershwins verk har jeg trukket fram begrepet rondo eller ”rapsodisk rondo”, særlig gjelder det siste satsen i *Concerto in F*, hvor A' inntreffer hyppig i ulike variasjoner. *Concerto in F* er mye omtalt som et verk inspirert av Debussy. Og det tror jeg så gjerne, både harmonisk og form-messig. Ikke minst med tanke på rondo-formen i tredje satsen, hvor jeg tror Debussy kan ha vært en avgjørende og inspirerende faktor når det gjelder Gershwins eget bruk av denne formen. Nils Bjerkestrand skriver dette om Debussys tilslørte form i klaverstykket *Reflets dans l'eau*:

*Stykket har en form som kan minne om wienerklassisismens rondo. Men det er likevel klare forskjeller. Den klassiske formen blir gjerne gjengitt slik: A-B-A-C-A-D-A osv., men hos Debussy fremstår formen mer lik: A-B-A-C-a-D-a, hvor temaet A endrer klanglig, rytmisk eller melodisk karakter hver gang det presenteres på nytt. Dermed oppnås vagere overganger mellom formdelene enn i den klassiske rondo, noe som stemmer med impresjonismens grunnidé – med dens antydende karakter.*¹⁹

Likheten mellom Debussys A-er og Gershwins ulike A', er slående. Gershwin varierer også rytmisk og melodisk. Klanglig kanskje ikke så direkte og så mye som Debussy ofte gjør, men melodisk og rytmisk variasjon gir jo ofte et litt annerledes klanglig aspekt.

Bjerkestrand nevner også at i *Faunen* så ”(...) presenteres temaet 11 ganger. Hvis vi tar utgangspunkt i disse fire parametrene: tema (rytmisk-melodisk profil), harmonisering, toneart og instrumentasjon, viser det seg at de aldri gjentas likt i forhold til hverandre. Det som i klassisk tradisjon var gjenstand for mest

¹⁸ Under en samtale med Ivar Anton Waagaard, høsten 2007

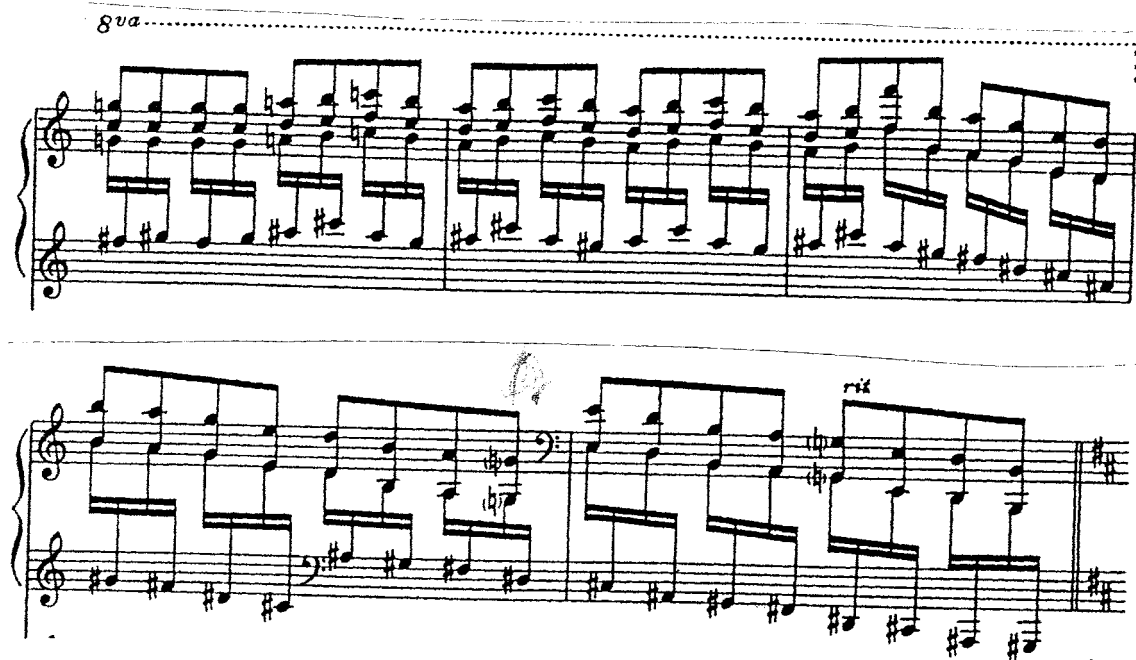
¹⁹ Nils Bjerkestrand: Om satsteknikken i Claude Debussys musikk, s. 58 under *Formanalyse*

bearbeidelse, temaet, ved blant annet å bli presentert og bearbeidet i flere stemmer, forlenget, forkortet, snudd om osv., blir her minst forandret.”²⁰

I *Concerto in F* er det en utpreget bruk av nettopp denne typen variasjon av tema/motiv som Bjerkestrand nevner om Debussys satsteknikk.

Det Gershwin oppnår med inspirasjon fra Debussy er at han nærmer seg jazzens variasjonsfrihet når det gjelder både tonalitet og form. I jazz-musikk forekommer det ofte harmoniske akkorder som i teorien ikke har noe å gjøre det musikalske forløpet med tanke på en tradisjonell harmonilære. Men det er heller ingen teoretisk eller analytisk begrunnelse for tilfellet, det er bare ment som noe ”forbipasserede” eller som en ”plutselig hendelse”.

Debussy bruker ofte skalatyper og melodier som er pentatone²¹, en skalatype han adapterte fra Østen, noe Gershwin igjen også lar seg inspirere av. Eksempelvis i *Second Rhapsody* hvor bass-stemmen i løp ofte er preget av en pentaton-skala på sorte tangenter.



²⁰ Nils Bjerkestrand: Om satsteknikken i Claude Debussys musikk, s. 35

²¹ Nils Bjerkestrand: Om satsteknikken i Claude Debussys musikk, s. 12, eks 5

Når man studerer partiturene til Gershwin, og spesielt Concerto in F, vil man som pianist raskt oppdage at også orkesterstemmen er godt pianistisk anlagt. Det vil si at det er lett å ”gripe orkester-akkordene” på klaviaturet. Dette tyder på at Gershwin ofte satt ved klaveret mens han skrev. Og både bilder og uttalelser fra Gershwins tid bekrefter dette. Ved å sitte ved klaveret og komponere forekommer det i historien ofte en råere okestrasjon. Stravinskij satt mesteparten av tiden, hvis ikke hele tiden, ved flygelet når han komponerte.²²

Bjerkestrand nevner i sin bok om Stravinskij's orkestrasjon at den berømte *akkorden* fra *Vårofferet*, Fess-durtrekklang og Ess-dur septimakkord i første om vending, kan ha oppstått som ”akkordgrip” på klaviaturet. Altså at Stravinskij helt enkelt ”grip den” fordi den ”lå så godt i hånden”, som pianister seg i mellom ofte sier.

Flere slike akkorder kan vi finne igjen hos Gershwin både i orkesterstemmen og klaverstemmen i *Concerto in F*. Stravinskij har også en rå orkesterklang, i følge Bjerkestrand. Noe jeg antar kan ha sammenheng med hans kompositoriske virke ved pianoet, som pianist. Og dette mener jeg Gershwin lett lot seg inspirere av.

Harmonikken i Stravinskij's *Petrusjka* preges av utstrakt bruk av bitonalitet. Og Gershwin, sterkt fasinert av Stravinskij, lar også bitonaliteten diskre oppstå i fler av sine verk kombinert med bruken av dur-moll-tonalitet som også Stravinskij presenterer tidlig i sitt virke. Jazz-musikken har også vært med på, kanskje i like stor grad som Stravinskij – hvis ikke mer, å påvirke Gershwins dur-moll-tonalitet. I jazz finnes både dur og moll-terser i samme akkord, kontrasterende tonaliteter plutselig skutt inn i en sekvens, og ”lave/høye” terser, spesielt på blåseinstrument som gir et slags androgynt tonekjønn. Alle disse parametrene benytter Gershwin seg ofte av. Melodikken til Gershwin er påfallende lik Stravinskij's *Petrusjka* med tanke på de lange utstrakte folkloristiske linjene akkompagnert av hvirvlende kontrapunkt i understemmene, og *Vårofferet* har sikkert vært en stor inspirasjon for Gershwin når man tenker på verkets distinkte rytmer. Men likevel minner også Gershwins melodier ofte om Debussys. Ett eksempel er *Piken med linhåret* sammenlignet med tema A fra *Concerto in F*, 2. sats. Noe som er typisk for begge komponistene er at det ofte er litt motstand/repetisjon av melodisk kurve/tonerepetisjon før temaet/melodien forløses.

²² Nils Bjerkestrand: Om satsteknikken i Igor Stravinskij's musikk, s. 27 under *Vårofferet*

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

stacc. pp

Gershwins plutselige ”rykk” og ”bråstopp” finner man ved flere momenter i *Petrusjka* og *Vårofferet*. Kanskje ikke så tydelige og markerte som hos Gershwin, men det er trolig at Gershwin, bevisst eller ubevisst, har videreført Stravinskijes ”plutselige innfalls-teknikk”. Eksempelvis fra 2. satsen i *Petrusjka* hvor frasen vekselvis henger stille i luften eller raser oppover/nedover uten forvarsel.

[illegible]

Gershwins melodier har mye til felles med både Debussy og Stravinskij. Det også påfallende hvor mye Gershwins melodier ligner Rachmaninovs melodier, med sine lange, seige, utstrakte og følelsesladde linjer.

Gershwins beundring for Arnold Schönberg kommer kanskje ikke så godt frem i musikken, foruten Gershwins streben etter å skape et særegent tonespråk på samme måte som Schönberg hadde skapt sitt. Det er i denne sammenheng det kanskje er mest interessant å se hva Schönberg faktisk uttalte om Gershwin året etter hans plutselige bortgang i 1937. I følge Schönbergs siste kommentar så har Gershwin lyktes med å skape et særegent tonespråk, på alle plan.

Året etter Gershwins død, i 1938, uttalte Arnold Schönberg dette om sin kollega:

"Many musicians do not consider George Gershwin a serious composer. But they should understand that, serious or not, he is a composer--that is, a man who lives in music and expresses everything, serious or not, sound or superficial, by means of

music, because it is his native language. There are a number of composers, serious (as they believe) or not (as I know), who learned to add notes together. But they are only serious on account of a perfect lack of humor and soul.

It seems to me that this difference alone is sufficient to justify calling the one a composer, but the other none. An artist is to me like an apple tree: When his time comes, whether he wants it or not, he bursts into bloom and starts to produce apples. And as an apple tree neither knows nor asks about the value experts of the market will attribute to its product, so a real composer does not ask whether his products will please the experts of serious arts. He only feels he has to say something; and says it.

It seems to me beyond doubt that Gershwin was an innovator. What he has done with rhythm, harmony and melody is not merely style. It is fundamentally different from the mannerism of many a serious composer. Such mannerism is based on artificial presumptions, which are gained by speculation and are conclusions drawn from the fashions and aims current among contemporary composers at certain times. Such a style is a superficial union of devices applied to a minimum of idea, without any inner reason or cause. Such music could be taken to pieces and put together in a different way, and the result would be the same nothingness expressed by another mannerism. One could not do this with Gershwin's music. His melodies are not products of a combination, nor of a mechanical union, but they are units and could therefore not be taken to pieces. Melody, harmony and rhythm are not welded together, but cast. I do not know it, but I imagine, he improvised them on the piano. Perhaps he gave them later the finishing touch; perhaps he spent much time to go over them again and again--I do not know. But the impression is that of an improvisation with all the merits and shortcomings appertaining to this kind of production. Their effect in this regard might be compared to that of an oration which might disappoint you when you read and examine it as with a magnifying glass--you miss what touched you so much, when you were overwhelmed by the charm of the orator's personality. One has probably to add something of one's own to reestablish the first effect. But it is always that way with art--you get from a work about as much as you are able to give to it yourself.

I do not speak here as a musical theorist, nor am I a critic, and hence I am not forced to say whether history will consider Gershwin a kind of Johann Strauss or Debussy, Offenbach or Brahms, Lehar or Puccini.

But I know he is an artist and a composer; he expressed musical ideas; and they were new -- as is the way in which he expressed them”²³

Gershwins spill

Når man hører Rachmaninov spille sine egne verk, så spiller han nesten uten pedal, i motsetning til våre samtids-pianister som bruker den flittig. Når vi hører Grieg spille sine lyriske stykker så er rubato-spillet ofte rake motsetningen i forhold til våre samtids-pianister som spiller mer eller mindre metronomisk. Ofte spiller komponister sine egne verk for fort i forhold til det de selv angir. Er det nerver? Eller føler de at det ikke er interessant nok slik at de føler de må sette opp tempoet? Idealene for hvordan man skal tolke og spille musikk forandrer seg gjennom tidene. Men når komponistene selv har fått sine egne tolkninger spilt inn for evig og alltid, så bør vel det til en viss grad være en pekepinn på hvordan det skal framføres, og hvordan de selv spilte...

Gershwin rakk å få gjort en god del innspilt materiale, både auditivt og visuelt, før han så alt for tidlig gikk bort. Da Gershwins levde hadde man ikke all verdens tid eller penger til å perfektjonere opptak, og ofte ble det bare med ett opptak, slik at mye sto på spill og mye kunne gå galt. Men likevel mener jeg Gershwin klarte å gi både samtiden og ettertiden et optimalt eksempel på hvordan hans musikk skulle tolkes og spilles.

Spillet hans opplever jeg som spontant, lidenskapelig, humoristisk, men likevel seriøst. Mye tyder på at han også var slik som person.

Anne Brown, som jobbet tett med Gershwin på 30-tallet, sier seg også enig i dette under mitt intervju med henne, 27/10 – 2008, i Oslo. Plutselig kunne han finne på å gjøre noe helt nytt eller bruke noe ”gammelt” materiale i det han spilte live, under

²³ World Socialist Website – Arnold Schoenberg on Gershwin
<http://www.wsws.org/arts/1998/jun1998/ger-j11.shtml>, lest 27/1-08, fritt oversatt

en konsert. Spesielt *accelerandoene* hans og store orkestrale partier (med store akkorder) er fylt med mye pasjon og lidenskap. Han kunne rett før han satte siste akkord etter et stykke reise seg, smilende, og ta applausen nærmest før han hadde sluppet tangentene – så upretensiøst, lettsindig og med et lurt smil om munnen. Men man kunne tydelig se og høre seriøsiteten over spillet hans når han gav seg i kast med partier sterkt influert av for eksempel Rachmaninov, Ravel eller Debussy.

Under mitt intervju med Anne Brown så brukte hun også begrepet ”the Gershwin touch”. Og da snakket hun om hvor lett på hånden Gershwin var, og hvor lekkert og klanglig raffinert både hans anslag og teknikk var når han trakterte klaveret.

De ulike innspillingene jeg har valgt ut er samlet på en dobbelt-cd plateselskapet *Pearl* gav ut i 1991. De har rekonstruert og bearbeidet gamle (noen også veldig dårlige) opptak etter beste evne og på det grunnlaget evaluerer jeg Gershwins spill auditivt. Det generelle inntrykket man sitter igjen med etter å ha hørt mesteparten av Gershwins innspilte klaver-materiale er at han er en pianist med et svært godt teknisk apparat og en særegen evne til å få musikken til å svinge på en meget forlokkende og raffinert måte. Han er tydelig preget av datidens og tidligere klassiske pianisters ideomatiske idealer og musikalske fremdrift kombinert med en innflytelse av datidens jazz-anslag og rytmisering i venstre hånd, med en lekker og ”uavhengig” høyrehånd, noe som også peker på Chopins klaver-ideal om ”fri høyrehånd” i forhold til en stadig venstre hånd. Noen av de omtalte opptakene er preget av at de var spilt inn i en presset situasjon, live under et tv- eller radio-opptak, eller med kun ett eller to opptak til rådighet i studio, hvilket til tider kunne medføre at Gershwins spill kan oppleves som litt stresset. Noe av kanskje det viktigste ved Gershwins spill er det karismatiske, noe vi dessverre ikke visuelt for oppleve gjennom en auditiv analyse, men mye av hans gnistrende karisma skinner gjennom, også auditivt.

Rhapsody in Blue²⁴

På denne innspillingen er det to versjoner av konserten, spor 1 og spor 18 på CD nr. 1. Jeg velger ta utgangspunkt i spor 1 fra CD nr. 1. Men først må det nevnes at enkelte opptak fra begynnelsen av 1900-tallet ofte kan gi begrenset eller ”feilaktig” informasjon om hvordan et verk faktisk ble spilt inn. Dels fordi opptaksutstyret noen ganger fikk det innspilte materialet til å gå fortere enn det i virkeligheten gjorde, fordi det tekniske utstyret ikke alltid var godt nok egnet til å fange opp klanglige detaljer og fordi ”gjenskapelsen” av et lydbilde på den tiden rett og slett ikke hadde kommet så langt i utviklingen, i motsetning til det den hadde etter midten av 1900-tallet.

To takter før tall 3 – tall 6

Gershwin åpner med en fast puls og et distinkt anslag. Spesielt i triolbevegelsene er han uhyre rytmisk, man får nesten et slagverksmessig uttrykk i klaveret. Han spiller høyrehåndsløpet takten før tre takter før tall 5 rolig og kanskje litt uten retning. Ganske upretensiøst og bedagelig. Og når hovedtemaet kommer i A-dur tre takter før tall 5 gjør han heller ikke noe stort ut av det. Han spiller det bare som det står, intet mer intet mindre, helt avslappet. I tall 5, derimot, når triol-figurene er tilbake, blir han igjen ganske distinkt i rytmikken. Når han selv skriver *tranquillo* syv takter før *poco agitato* så gjør han ikke direkte noe med anslaget, men heller med timingen. Den har en mindre intensitet enn tidligere, men anslaget er omtrent det samme som før, bedagelig, upretensiøst men presist, kanskje litt hardt? Det er forøvrig ganske sannsynlig at noe av det harde annslaget hans skyldes opptaket. I *poco agitato*-delen er han en mester i å få det til å svinge uten å sluke en eneste tone i triol-bevegelsene. Fra fire takter før tall 6 fremstår Gershwin som en Pollini, med tanke på hans håndledd som nærmest fungerer som et maskingevær i det han fyrer løs 16-delene. I takten før tall 6 tar han seg god tid for hver figur, setter kanskje tempoet ned en smule.

Ut i fra denne delen kan vi danne oss et bilde godt av pianisten George Gershwin. Han bruker timing for å fargelegge en stemning snarere enn klangbehandling. Virtuose løp er av bedagelig karakter, og kanskje da mer en stemnings-skapende

²⁴ CD: George Gershwin plays George Gershwin, PAVILION RECORDS LTD., Sparrows Green, Wadhurst, E. Sussex, England, spor 1, CD nr. 1

faktor, noe som kanskje ikke er så naturlig for den moderne pianist i dag. Gershwins mest påfallende tekniske ferdighet er repetisjons-teknikken av enkelt-toner og akkorder. Selv om det ikke er av høyeste vanskelighetsgrad akkurat i dette partiet kommer det tydelig frem senere i konserten, ikke minst fra tall 33, i *leggiro*-delen. Såkalte ”upianistiske” manøvre ligger tydeligvis lett for Gershwin, da han ofte skriver slik.

Concerto in F²⁵

Dette opptaket ble i følge informasjonen som fulgte CD'en gjort 9. november 1933 under et radioshow som het Rudy Vallee Show. Til dette showet ble tredje-satsen spesielt arrangert av Eliot Jacobi, sannsynligvis for at det tidsmessig skulle passe inn i showet. Det lider kanskje opptaket også noe av. Enkelte steder føles det som om det går litt over stokk og stein, både hos orkester og solist. Men på tross av dette viser Gershwin også her en naturlig *drive* og et veldig temperament. Selv om det kanskje kunne gå på bekostning av detaljer og raffinert spill, så gir det et tydelig bilde av en pianist med et innbitt og målrettet indre som styrer i full fart, men med fatning, mot siste dobbeltstrek. Oktavene i tall 20 kveler den minste tvil om Gershwins overlegne teknikk, men igjen – så er det steder som ikke er så godt teknisk fremført. Men kanskje det ikke var så farlig? Gershwin representerer etter min mening en epoke av pianister med en annen type musisering og hvor andre idealer rådet. Kanskje det ikke var så nøye om man ikke fikk med seg alle notene til en hver tid så lenge spillet og musiseringen gav helheten en fullverdig opplevelse? Kan man da antyde en pianist med nok av teknisk overskudd, men med andre idealer enn det den moderne pianisten har i dag?

I takt to i tall 19 viser Gershwin et utrolig lekent sinn når han nesten bare så vidt berører tangentene i høyre hånds-figurasjonene og med en venstre hånd som pulserende, men diskré sniker seg inn i ny og ne....Mye sier meg at det er dette anslaget Anne Brown mente om da hun snakket om ”the Gershwin-touch”.

²⁵ CD: George Gershwin plays George Gershwin, PAVILION RECORDS LTD., Sparrows Green, Wadhurst, E. Sussex, England, spor 10, CD nr. 2

Second Rhapsody²⁶

I denne innspillingen er Gershwin på høyde med vår tids beste pianister, etter min mening. Fullstending overlegent teknisk spilt med et hav av overskudd. Han har stål-kontroll i de mest utsatte partiene og ikke minst – overskudd til å improvisere i større solo partier, som for eksempel i den improviserte mellom-delen fra *Calmato* til *Cantabile con allegrezza*. En ting er å improvisere på konsert. En annen sak er å improvisere under et opptak. Dette er også et typisk trekk ved Gershwin som pianist. At han til en hver tid får nye idéer og bruker dem der og da, selv om han har skrevet noe annet. Men selvfølgelig – når det nærmer seg tutti-partier så spiller han, så klart, slik at dirigenten oppfatter hvor han befinner seg i løypa. Noen steder i konserten lar han være å spille et par partier hvor klaveret er notert spillende sammen med tutti. Hvorfor? Det er vanskelig å si, kanskje han rett og slett ikke følte for å spille det akkurat da?

I takt fire i tall 25 og fram til tall 28 er han som komponist tydelig inspirert av Rachmaninov. På en måte så forandrer han også spillestil, det blir litt mer høytidelig og andektig, som om han av respekt for en av sine inspiratorer bøyer hodet og nesten går ut av sin egen rolle som komponist og kun blir sittende som den formidlende pianisten. Klangene blir mer distansert, anslaget mer distingt, frasene mer seriøse.

I tall 34 kan en nesten få et bilde av en kombinasjon mellom den amerikanske trad-melodien: *Little drummer boy* og amerikanske soldater som spiller skarptromme og piccolo-fløyte i det Gershwin kombinerer skarptrommen med klaverstemmens lekke motiver. Som pianist - utsøkt gjort! Det høres ut som Gershwin leker, igjen et eksempel på at han i utgangspunktet er en mer ”leken” enn ”seriøs” komponist, men med det seriøse boende i seg. På de åtte taktene med dette ”tromme- og fløyte-motivet” får man inntrykk av en ung amerikansk gutt som springer lekent over prærien.... Og slik kan også Gershwins spill oppleves, som en ungutt som leker seg ved klaveret – også i voksenalder.

²⁶ CD: George Gershwin plays George Gershwin, MASTERSOUND DFCDI-117, spor 10

Three Preludes²⁷

Det som først slår meg når jeg hører Gershwin spille disse preludiene er anslaget hans. Det virker konsekvent løst, lett og ledig. Og hans egen tolkning av preludium nr 2 er av mye lystigere karakter enn hvordan moderne pianister spiller det (og ikke minst mye raskere). Kanskje er dette også noe som er særegent for Gershwin – at han ikke nødvendigvis er en så grav-alvorlig pianist?

Humoren hans kommer tydelig fram i siste akkord av første preludium, hvor han egentlig har notert to sekstendeler i bassen, og i *fortissimo* - men faktisk spiller det som to firedeler, og i *pianissimo*! Frimodig gjort, som en liten humoristisk kommentar til lydteknikerne i studio...

Og i det tredje preludiet viser Gershwin at han fortjener følgene tittel mer enn noen annen pianist, nemlig ”**synkopenes mester**”. Timingen mellom, før og etter synkopen er av meget raffinert utførelse. Han får det til å svinge nesten uten å løfte en finger. Dette var nok en avgjørende grunn til at han var så elsket av sitt publikum som utøver også. Han hadde evnen til å gi tilhørerne ”fot” så fort han begynte å spille. Gershwin kunne hensette publikum i en spesiell stemning på en brøkdel av et sekund – en gudegave for en musiker!

Ved Gershwins spill kan man, etter min mening, nærmest sette et ”likhets-tegn” til Gershwins personlighet –

Leken, uanstrengt, varm, fullt av overskudd, brilliant, spontan og idé-rik.

²⁷ CD: George Gershwin plays George Gershwin, PAVILION RECORDS LTD., Sparrows Green, Wadhurst, E. Sussex, England, spor 15, CD nr. 1

Hvordan spille Gershwin

Skal man spille Gershwin ut i fra et klassisk utgangspunkt eller ut i fra et jazz-påvirket utgangspunkt? Som pianist velger jeg å spille Gershwin ut i fra det klassiske, og heller krydre musikken med impulser fra en verden full av jazz og negro spirituals. Utgangspunktet for Gershwin var jo nettopp den klassiske sjangeren, og man kan jo heller ikke snakke om en *innflytelse* fra jazz/negro-spirituals om ikke innflytelsen kom i etterkant av utgangspunktet. Det er klart at Gershwin også hadde en sterk *påvirkning* fra de store klassiske og samtids-komponistene, men det var påvirkning som bygget videre på *et klassisk utgangspunktet*. Her bør også Gershwins dualisme nevnes, fordi han også skrev populær-orientert musikk og enklere "låter" i jazz-sjangeren. Men det er ikke den musikken jeg tenker på når jeg mener at utgangspunktet var klassisk. Da mener jeg konsekvent de større verkene, altså klaverkonsertene, operaen og de større orkestrale verkene han skrev. *I got rhythm*-variasjonene for klaver og orkester er kanskje det eneste av de større orkestrale verkene som med sikkerhet har et utgangspunkt i jazz-musikk og er heller influert av det klassiske. Man hører tydelig at Gershwin var klassisk skolert som pianist, og *det* er av stor betydning for hva slags teknikk man bør ha for å mestre Gershwins klavermusikk. Gershwin har inspirert både klassiske musikere og jazz-musikere. Og bemerkelsesverdig nok, på tross av det klassiske utgangspunktet, så fungerer musikken ofte like godt i begge sjangrer. Men det er mest takket Gershwins fleksible tonespråk og dets universale inspirasjonskilde. Likevel – å gjøre Gershwins original-musikk *too jazzy* blir ofte ikke helt vellykket, etter min mening. Men, å bruke motiver, melodier og rytmiske elementer fra Gershwin til improvisert musikk mener jeg kan gi veldig heldige resultater. Skal man imidlertid spille Gershwin slik Gershwin selv spilte og trolig også ønsket å bli spilt, bør man ha riktig en riktig prioritert innfallsvinkel på hvordan Gershwins musikk faktisk ble til.

Chopins ideal om "fri høyrehånd" mener jeg er særdeles viktig å ha med seg når man spiller Gershwin, samtidig med en uhyre stram puls i venstre hånd. Få har vel klart å kombinere disse to parametrene bedre enn den legendariske jazz-pianisten Art Tatum. I Gershwins klavermusikk kan man kanskje snakke om behovet for en flørtende, lekker, glitrende og til tider frenetisk høyrehånd - og en pulserende, Chopin-lignende og til tider seig eller slepende venstrehånd. Med begrepet Chopins

”frie høyrehånd” menes det at venstrehånden skal være stødig og rytmisk, mens høyrehånden skal kunne spille med rubato og være friere i forhold til venstrehånd.

Dette er essensielt med tanke på å oppnå et optimalt Gershwin-spill, det dreier seg i bunn og grunn om *forming av musikken, anslaget og pedalbruken*.

Forming av musikken

Det som kanskje er mest utfordrende med å spille Gershwins musikk, og særlig klaverkonsertene, er altså å forme verkene til en helhet – fordi de består av så mange og ulike deler. Delene seg i mellom har ofte ingen direkte sammenheng annet enn at de noen ganger bygger på samme tema. Som oftest er de av helt ulik karakter og form. Og dette er etter min mening det mest særegne for Gershwins musikk, nemlig det rapsodiske. Da må man som pianist gjøre *det* til et poeng, altså at noe nytt plutselig inntreffer i det musikalske forløpet, men samtidig utbrodere hver enkelt del til det ytterste og binde de ulike delene sammen på en elegant, men enkel måte. Og der ligger det en selvmotsigende utfordring: formidle noe plutselig og tilfeldig og samtidig trekke linjer fra det foregående. På innspillingen fra plateselskapet *Pearl*, (se s. 66) knytter Gershwin formdelene elegant sammen, samtidig som han klarer å overraske med noe nytt.

Anslag

Et annet viktig aspekt ved Gershwins klavermusikk er anslaget. Ofte spilles Gershwin for hardt og med lite følelse av romantisk karakter. Når man hører Gershwin selv spille så er det alt annet enn hardt og følelsesløst, men mykt, lekende og med store svulmende partier. Noen er kanskje av den oppfatning at Gershwin må spilles på en ”røff” måte for å skape en annen karakter enn det tradisjonelle klassiske uttrykket. Men uttrykket man heller bør hige etter er den såkalte *novelty-stilen* som Gershwin og et knippe pianister fra hans samtid representerte. Og den er slik Gershwin spiller: elegant, grasiøs, svært følelsesladd, men også veldig rytmiserende, men ikke på bekostning av klangen! Ofte skjer dette også hos dagens jazz-pianister, med tanke på det ”harde anslaget”. Dette adapterer klassiske pianister, og føler kanskje at de tar et skritt i riktig retning... Men hvem har sagt at man ikke kan spille jazz med et mykt og fleksibelt håndledd og likevel få musikken til å ”groove”?

Pedalbruk

For å gi Gershwins klavermusikk sitt optimale uttrykk bør det etter min mening spilles med en klassisk skolert teknikk med romantiske idealer, men supplert av elementer fra jazz og negro spirituals som heller går på selve uttrykket enn på klangen. Mangelen på romantiske idealer oppstår når frasene ikke tøyes til det ytterste og når rytmikken blir for mekanisk. Løp bør låte klokkeklart og man bør heller ikke gjemme seg bak for mye pedal. I Gershwins preludier skriver han selv til utøveren at pedal kun bør brukes på steder der hvor det ønskes å gi musikken et spesielt uttrykk, altså heller svært sparsommelig og nøye gjennomtenkt pedalbruk. Dessuten kommer ikke all pulserende rytmikk godt nok til uttrykk om man drukner det i for mye bruk av pedal. Preludiene for klaver som finnes innspilt av Gershwin selv på plateselskapet *Pearl* blir spilt med minimal pedalbruk.

Musikkformidling

Når man på gamle video-opptak ser Gershwin spille, så ser man en veldig karismatisk pianist opptre. Musikken hans har også godt av å bli forsterket med et kommuniserende og lekent, visuelt uttrykk. Om man spiller Gershwin for ”seriøst” og med lite glimt i øyet, faller mye av det sjarmerende bort fra musikken. For *sjarmerende* er vel nettopp et uttrykk som man bør ha i bakhodet før man går inn og spiller en Gershwin-konsert. Selve musikkformidlingen er her svært viktig. Når man entrer scenen, må smilet være på plass, også glimtet i øyet, det flørtende blikket, det smittende og det gode humøret som Gershwin var kjent for å ha. Skal man for eksempel spille noe for piano solo kan det ofte være et smart trekk å begynne å spille like før applausen har gitt seg. Da oppstår en litt uhøytidelig og innbydende stemning, noe som gjør formidlingen meget sjarmerende. De gangene jeg har spilt *Preludiene, An American in Paris (piano-versjon)* og *Porgy and Bess (piano-versjon)*, har jeg ofte startet rett etter å ha fått publikum til å le eller å klappe. På den måten smyer Gershwins musikk seg elegant inn i publikums ører og man sitter igjen med smilet fra latteren eller applausen og ledes inn i musikken i stedet for å slutte å le/slutte å klappe, vente, konsentrere seg om musikken, la stillheten senke seg i salen, la ting bli alvorlig – og så la musikken begynne. *Rhapsody in Blue* er av en slik leken karakter at det ikke skader om klarinetten begynner før roen har senket seg i salen. Men, i noen tilfeller kan det helt klart fungere å vente med å spille Gershwin til det er stille i salen, som f.eks når man spiller *Second Rhapsody* eller *Concerto in F*.

Når det gjelder å improvisere i Gershwins musikk, som pianister ofte gjør, så mener jeg faktisk at man bør være svært varsom med det, selv om Gershwin selv var en stor improvisator. Og nettopp av den grunn, fordi mye av hans klavermusikk ble til under improvisasjoner så er det på en måte ”improvisert frem nok” som det er. Klart man kan legge til et par *forslag* her og der for variasjonens skyld, men noen større utskielser bør man ikke tillate seg, om ikke man tar for seg et tema av Gershwin og selv lager variasjoner/improvisasjoner over dét separat!

Min Gershwin interpretasjon

Gjennom avhandlingen har jeg gitt flere sammenligninger og note-eksempler på Gershwins klassiske utgangspunkt og inspirasjon, både fra den franske og russiske tradisjonen. Men det er også eksempler på hans innflytelse fra Amerikas jazz-musikk og negro spirituals, noe som nå gjør at tittelvalget mitt, *A Russian in Brooklyn*, har fått en underbyggende og dypere mening.

Selv om jeg ganske direkte sier at man bør ha et plett-fritt teknisk apparat når man spiller Gershwin og at det bør låte klokkeklart og ”rent”, så bør dette ikke overskygge det som bør være viktigst med akkurat Gershwins musikk, nemlig det *lekende mennesket*. Det lekende mennesket er Gershwin selv, som sitter og improviserer, klekker ut nye idéer, gjerne med en sigar i munnen, med venner rundt seg, i det glade og lystige livet han levde. Dét bør skinne gjennom spillet. Om det så går på bekostning av et par toner eller to spiller ingen rolle, såpass tåler musikken om det blir spilt på riktig måte. Man hører også hvor robust Gershwins musikk er de gangene Gershwins eget spill går litt over stokk og stein.

Den tiden Gershwin levde i hadde så absolutt andre musikalske idealer enn det vi har i dag. Slik som forholdet mellom et klassisk utgangspunkt og innflytelsen fra jazz bør være når man spiller Gershwins musikk bør også forholdet mellom datidens og nåtidens musikalske idealer være. Men hva skal veie mest? Historiens eller nåtidens spillestil? Dette spørsmålet stilles musikere i enhver sammenheng. Enten det dreier seg om Bach, Mozart, Dvůrak eller Rachmaninov. Men med Gershwin tror jeg likevel det blir annerledes, fordi han stod med beina i to forskjellige genre. All tolkning av historisk musikk bør, etter min mening, ha utgangspunkt i den opprinnelige spillestilen – men med rom for modernisering av uttrykket.

Når det gjelder Gershwins musikk mener jeg at spillestilen er ganske gitt, siden musikken har blitt til gjennom to ulike musikk-stiler, altså at den kun bør spilles slik Gershwin spilte den – men med rom for variasjon og improvisasjon i timing og karakter. Gershwins musikk synes jeg bør spilles med stramme tøyler, men med løst håndlag og gjerne med en sigar i munnviken - uten at det skal gå på bekostning av fremførelsen. Gershwins musikk bør ose av leken underholdning!!

Litteraturliste:

Bøker:

Bjerkestrand, Nils E.: *Om satsteknikken i Claude Debussys musikk*,
Høyskoleforlaget, Kristiansand 1998

Bjerkestrand, Nils E., og Elef Nesheim: *Grunnbok i musikk*, Norsk
Musikkforlag a/s, Oslo 1989

Chalupt, René: *Gershwin*, Nasjonalforlaget, Oslo 1959

Rushmore, Robert: *The Life of George Gershwin*, Crowell-Collier Press, New York
1966

Websider:

http://en.wikipedia.org/wiki/George_Gershwin, lest 7/10-06

<http://www.answers.com/topic/second-rhapsody>, lest 15/10-06

<http://www.wsws.org/arts/1998/jun1998/ger-j11.shtml>, lest 27/1-08

Noter:

Gershwin - Rhapsody in Blue, Piano-solo m/orkesterreduksjon
1924 Warner Bros Music Corp. (Revidert)

Gershwin - Second Rhapsody, Piano-solo m/orkesterreduksjon
1932 Warner Bros Music Corp. (Revidert)

Gershwin - Concerto in F: Partitur: Warner Bros /
MCMXXVII New World Music Corporation
Utgave for to klaver: MCMXXVII New World Music Corporation

Gershwin - Three Preludes: Warner Bros /
New World Music Corporation (1927)

Ravel - Jeux d'eau: Edition Peters Nr. 10602

Rachmaninov - Klaverkonsert nr. 2: Boosey & Hawkes 19565

Debussy - Préludes I: Edited by Hans Swarzenski, Edition Peters
No. 7255a

Stravinskij - Petrouchka, Hawkes pocket scores,
Boosey & Hawkes. No. 639

Chopin - Balladen, urtext, G. Henle Verlag

Audio:

CD: George Gershwin plays George Gershwin, Pavilion Records LTD., Sparrows
Green, Wadhurst, E. Sussex, England.

CD: George Gershwin plays George Gershwin, MASTERSOUND DFCDI-117, spor
10