

**„РАПСОДИЯ В СИНЬО“ В АРАНЖИМЕНТ  
ЗА ПИАНО И СТРУНЕН СЪСТАВ – ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОБЛЕМИ  
И ВЪЗМОЖНИ РЕШЕНИЯ**

*Марин Гонев*

Когато в началото на 1924 г. Джордж Гершуин завършва своята „Рапсодия в синьо“ и предава готовия ръкопис за две пиана на Фердинанд Грофе – опитния аранжор, с когото инициаторът на написването на творбата Пол Уайтман работи, той едва ли си е представял колко много метаморфози ще претърпи оркестрацията на неговото произведение<sup>1</sup> – от първоначалната, която „е била предпоставена от музикантските качества и конкретните възможности за удвояване на партиите в Уайтмановия бенд“<sup>2</sup>, до тази за голям симфоничен оркестър, в която „са налице удвоявания, които скриват идиоматични оригинални тембри“<sup>3</sup>.

Успоредно с различните оркестрации, изпълнителската история на творбата е белязана и от немалко съкращения на различни части от нотния текст, правени впрочем и от самия Гершуин при неговите аудиозаписи на Рапсодията<sup>4</sup> (най-вероятно продиктувани от ограниченото времетраене на тогавашните звуконосители).

---

<sup>1</sup> Действително самият Грофе оркестрира творбата още два пъти: две години след премиерата – за малък театрален оркестър, а през 1942 г. (пет години след смъртта на Гершуин) – и за голям симфоничен оркестър, която се налага в концертната практика от втората половина на XX век до днес. Известни са също така различни аранжimenti на произведението за пиано и духов оркестър, пиано и различни камерни състави, пиано и джаз бенд, пиано и орган, пиано, биг бенд и народен хор и др.

<sup>2</sup> Shiff, David. Gershwin: Rhapsody in Blue. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 9.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>4</sup> Изпълнението и звукозаписът на произведението със съкращения продължават да бъдат практика и при следващите поколения пианисти. Дейвид Шиф отбелязва, че: „Едва през последните години се установява практиката творбата да се изпълнява така, „както е написана“. Цит. по: Shiff, David. Op. cit., p. 7.

В този смисъл вариантът на Рапсодията за пиано и струнен състав, който попада във фокуса на настоящия текст, е само една от многото метаморфози, които оркестрацията на творбата претърпява по време на своя вече стогодишен живот на концертния подиум. Създаден през 2016 г.<sup>5</sup> от американския композитор и аранжор Луис Соутър (Louis Sauter), аранжиментът (замислен за пиано и струнен квинтет) е основан на Гершуиновото второ пиано, от което Грофе създава партитурата за Уайтмановия бенд<sup>6</sup>. Този аранжимент е използван при няколко изпълнения на Рапсодията от автора на настоящия текст с различни струнни оркестри през последните години.

По време на репетиционната работа единствената „козметична“ намеса от страна на диригентите върху нотния текст е била промяната на броя на свирещите музиканти на различни места в партитурата – от един инструменталист в партия (например в самото начало на Рапсодията с емблематичното кларинетно глисандо, дадено тук на виолата) до оркестрово *tutti*. Това решение е продиктувано както от ограничените възможности на струнния състав за голяма звукова плътност, пораждащи необходимостта да се разширява динамичният диапазон в единствено възможната обратна посока към тиха динамика, така и от утвърдената изпълнителска практика на единични солиращи инструменти в големия симфоничен оркестър (например кларинетното соло в началото или солото на концертмайстора от цифра 29 – октава по-високо от написаното).

---

<sup>5</sup> През същата година Соутър създава и аранжимент за пиано и саксофен квинтет. Вж: [Works | Louis Sauter \(lsauter.com\)](https://www.louis-sauter.com/). Прегледан на 06.08.2024.

<sup>6</sup> Важно е да се отбележи, че за разлика от някои редакции, тук соловата партия не претърпява съкращения, като броят на тактовете и местата на репетиционните маркери (цифрите) са идентични с тези при първото издание във варианта за две пиана (1924) и аранжимента на Грофе за голям симфоничен оркестър (1942), което прави този аранжимент удобен за репетиционна работа.

Това предначертава посоката, в която ще „тръгне“ изграждането на клавирната партия – към търсене на по-камерен звук, разширяване на динамичния диапазон към тихите нива (където инструментът и залата позволяват) и повишено внимание при кулминации и ключови места на ансамблови взаимодействия с оркестъра.

Тук трябва да се направи още едно важно уточнение: гледната точка на автора на текста е на класически пианист. В този смисъл търсената свобода в подхода към музикалния материал, основно на ниво ритъм и агогика, би трябвало да се тълкува като опит за стилизация на значително по-свободния, в немалка степен съавторски подход на джаз музикантите към изписаната музика.

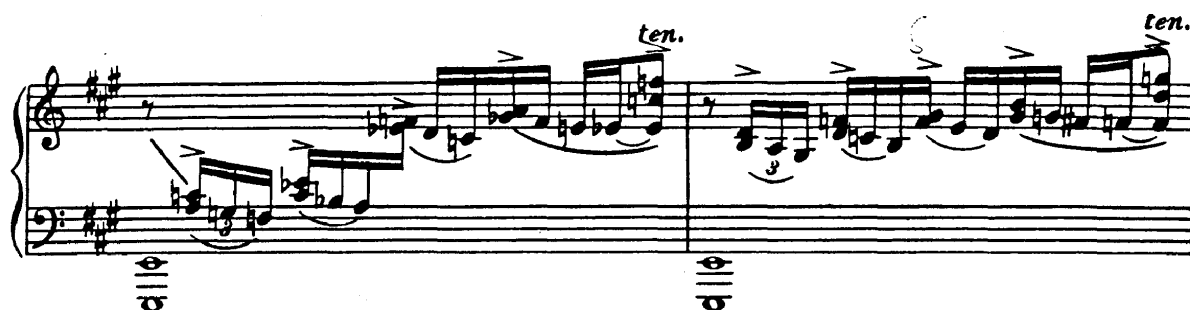
При първото влизане на пианото с различен мотивен материал спрямо двете изложени вече в оркестровото въведение теми (от втория такт след споменатото емблематично глисандо и от цифра 1) солистът сякаш завършва последното – тръгвайки от достигнатия като интензитет оркестров звук с „прибиране“ в *decrescendo* към последния тон преди *Piu mosso*.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked *Moderato assai* and *(Solo) f*. The piano part is marked *mf tranquillo*. The second system is marked *Più mosso* and *ff*. The piano part is marked *2nd Piano*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *ten.* and *ff*. There are also some boxed numbers, possibly indicating measures or fingerings.

И ако в тези два такта пианото се явява в ролята на следствие, то от *Piu mosso* нататък то поема инициативата, довършвайки започнатата от

оркестъра тема. От цифра 4 първоначално изложеният мотив (от примера по-горе) е с друг характер (авторът е поставил ремарка *scherzando*) – от следствие той се превръща в трамплин за разгръщащата се каденца<sup>7</sup>, която на няколко „вълни“ с постепенно покачване на темпото, прекъсвани от моменти на известно успокояване, достига до оркестровото *tutti* при *Tempo giusto* (цифра 6).

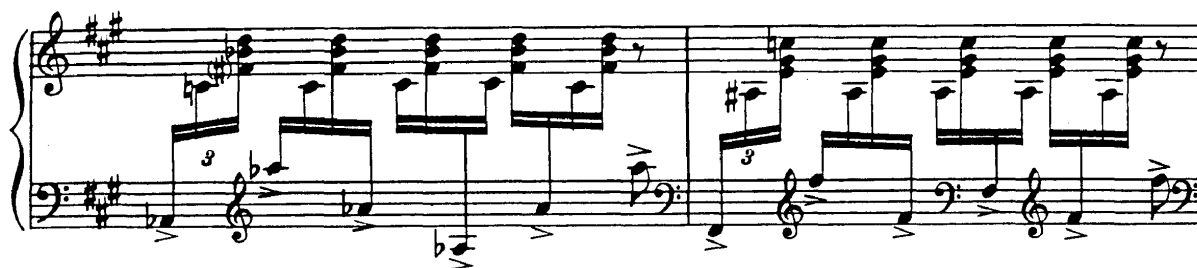
Споменавайки по-горе за ритмичната и агогическата свобода, си струва да обърнем внимание на няколко момента от тази каденца.



При построения като това – с оглед да се запази метрумът, като в същото време се „заобиколи“ симетричността в търсене на характерната за тази музика асиметричност, може да се „прикрие“ първият акцент в такта (за да не се получат равни еднакви групи от три шестнадесетини) за сметка на следващия на второ време, който да изиграе роля на скрит синкоп с разрешение в последната осмина *ten.* в същия такт, която да остане активна. Това разместване ролите на времената създава впечатление за характерната за тази музика ритмическа пластичност, като в същото време дава посока на музикалната мисъл, преодолявайки гравитационните тежнения на първото време.

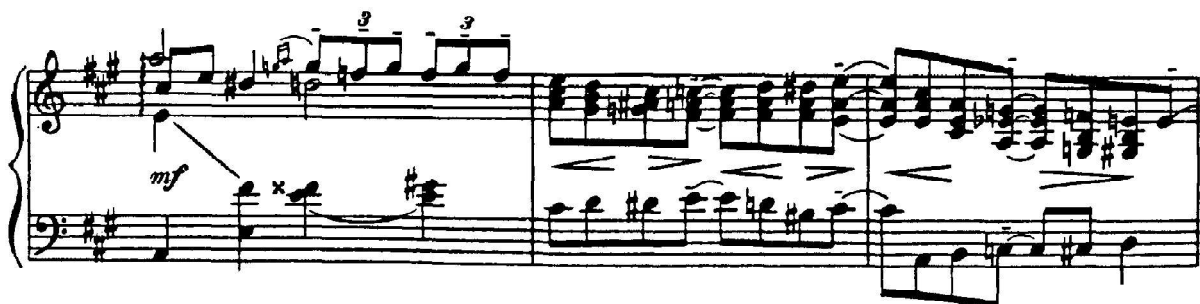
<sup>7</sup> Макар и оркестърът да се намесва за кратко в тези моменти, предвид факта, че целият нотен текст при солиста е изписан и явната асоциация с изписаните авторски *quasi* импровизационни епизоди в класическия тип инструментален концерт (за разлика напр. от импровизацията върху схема при джазовите музиканти), тук и нататък в текста това понятие е използвано като натоварено именно с този негов „класически“ смисъл.

Подобно би било решението и при построения като тези от края на каденцата.



Тук отново, за да се избегне нежеланото изравняване на групите от три шестнадесетини, може да се подчертае по-малко първият, а повече четвъртият акцент (на места, където е възможно, дори посредством изсвирване с юмрук на последния за по-голяма тежест, когато е върху черен клавиш) с известно прикриване на втория, третия и петия, като шестият остане активен за сметка на активността на първия.

Що се отнася до синкопираните построения (като в примера по-долу), те биха могли да се изпълняват доста свободно, дори с известен, но добре премерен луфт съобразно ролята на конкретния синкоп в музикалната фраза. При първия (от втория такт на примера по-долу) луфтът може да бъде по-голям (с оглед подчертаване на новото като ритмична стъпка) за сметка на следващите, за да се прикрива симетричната еднаквост не само като търсена и изградена вече изпълнителска концепция, но и като моментно решение за по-малки или по-големи импровизирани агогически отклонения при всяко сценично изпълнение.



Във връзка с това е добре да се отбележи, че свободата на пианиста за спонтанни решения на сцена е доста добре обезпечена на композиционно ниво, защото солистът е оставен сам през голяма част от времето на протичане на Рапсодията. Това е неоченимо предимство, което дава възможност на много места творбата да звучи като (макар и изписана) импровизация, характерна за джазовата<sup>8</sup> музика.

Тук трябва да споменем още една особеност при изработването с оркестър. С оглед преследването на добър ансамбъл пианистът, който има огромни възможности за ритмическа пластичност и агогическа свобода по време на този и следващите каденционни дялове, е добре да бъде изрядно точен в кратките моменти, в които влиза оркестърът (например при *Piu mosso*, цифра 5) – особено предвид обстоятелството, че често няма достатъчно време за репетиции.

От цифра 6 (ремарка *Tempo giusto*) оркестърът се „връща в играта“ с първата тема от началото на произведението, но в почти два пъти по-бързо темпо и с по-призивен, категоричен характер. Възлово при това „предаване на щафетата“ между солист и оркестър е при динамичното напластяване непосредствено преди това място да се прецени добре динамичният мащаб, до който ще се разгърне солистът (още повече предвид факта, че сме

<sup>8</sup> За проблема при дефиниране на понятието джаз, в т.ч. необходимо ли е солистът да импровизира, за да бъде определена конкретна творба като джазова, вж: **Gridley**, Mark, Robert Maxham, Robert Hoff. Three Approaches to Defining Jazz. – In: *The Musical Quarterly*, 1989, Vol. 73, № 4, pp. 513 – 531.

свикнали тук да очакваме мощния звук на целия огромен симфоничен оркестър при оркестрацията на Грофе от 1942 г.), за да не се получи гротескно изглеждащо звуково „хлътване“ при влизането на струнния състав в момент, който е следствие от процесите в пианото дотук. Друго възможно решение би било известно *decrescendo* върху последния такт преди влизането на оркестъра.

Оттук нататък следва относително дълъг дял, в който основна роля във формоизграждането на пиесата с експониране на още две теми (при цифра 9 и 14) играе оркестърът, а тази на пианото е по-скоро виртуозно допълваща го.

С влизането на солиста (два такта преди цифра 18) – с „промушване“ под провежданата в оркестъра тема – започва преход към втората голяма, отново почти самостоятелна каденца (от цифра 19, ремарка *Meno mosso e poco scherzando*).

19 © *Meno mosso e poco scherzando*  
(*Slower and marked*)

Тук темата, експонирана вече в оркестъра при цифра 1, е с различен характер – този път в посока ирония, шега, насмешка. На това място пианистът има възможност да проявява всякакви „волности“ по отношение на ритъма, темпото, цезурите и клавирият звук, като, както вече казахме, внимава да бъде точен при влизането на оркестъра на цифра 20.

Контрастната поява на началната тема (пет такта преди цифра 22), която тук звучи като апотеоз, и мотива от първото влизане на пианото е последвана от изненада: оркестърът се включва със същата начална тема, но

скерцозно-иронично преобразена – характер, подсилен и от форшлазите във виртуозния акомпанимент на солиста.

22 Più mosso  
(Solo)

23 *mp*

И съвсем скоро още една изненада – два такта преди цифра 24 солистът, отново „промушвайки се“ под оркестъра, го „елиминира“ и продължава своето иронично скерцообразно соло.

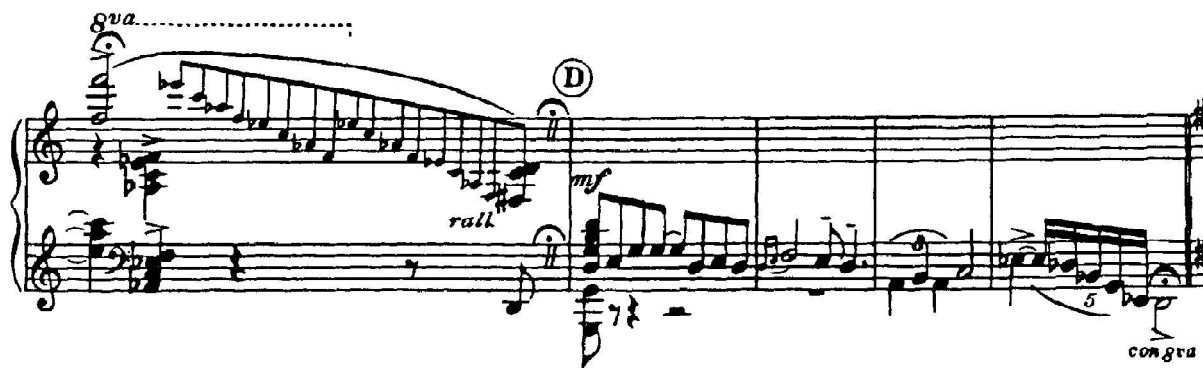
8va.....

*p*

*mf*

След 14 такта виртуозни пасажии каденцата продължава с импровизация върху изложената в оркестъра още при цифра 14 тема.





Тук, предвид крешендото към *f* в предшестващите виртуозни пасажи и *rallentando* в края на низходящия арпез преди короната, е по-добре темата да бъде изложена във *forte* с оглед удължаване ефекта на динамичното напластяване и подчертаване контраста, който последващата скерцообразно-иронична трансформация на току-що изложената за първи път в партията на солиста тема претърпява.

Придържайки се към този преобладаващ за цялата каденца характер, с оглед поддържане на напрежението, че нещо различно непременно ще се случи, е добре да се направи максимално различен като звуково, артикулационно и темброво решение мотивът от такта преди цифра 26, който да бъде своеобразно много кратко „лирично отклонение“<sup>9</sup> (последния такт от примера по-долу) – още повече, че композиторът го е оградил със знаци за цезура и *fermata*.



<sup>9</sup> Този мотив играе същата роля при внезапната му поява в оркестъра по-рано в творбата – пет такта преди цифра 16.

Оттук нататък трансформацията и преобразяването на прекъснатата за кратко тема довеждат до втория кулминационен момент в тази каденца (от цифра 27).

The image displays three staves of musical notation for piano. The first staff begins at measure 27, marked with a fortissimo (fff) dynamic. It features a cadenza (Cad.) and is labeled 'L.H.' (Left Hand) and 'brillante'. The second staff includes a 'rubato e legato' marking and a pianissimo (pp) dynamic. The third staff is marked 'rall.' and 'pp'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Възходящите виртуозни пасажи, последвани от „спускането“ в октави и „сгромолясването“ върху финалното *sf* са последвани отново от ярък контраст – появилото се съвсем преди малко при солиста, но тук превърнато в секвенция „лирично отклонение“, което сякаш се „изпарява“ и изчезва с *rallentando* (а защо не и *decrescendo*?) към последния акорд от примера по-горе.

И точно тук, в зоната около „златното сечение“, оркестърът експонира нова (пета по ред) тема, която определя ролята на това място на лиричен център на творбата. В третия такт на тази тема се появява контратема с характерен ритмичен рисунок (две осмини и три четвъртини), която ще я съпътства оттук нататък при всяка нейна поява в първоначалния ѝ вид. При второто провеждане на темата, вече разпростирайки се върху по-голяма регистрова амплитуда (от цифра 30, *Grandioso ma non troppo*), се включва и солистът, на когото е дадена контратемата.

The image shows a musical score for piano and solo. The top system is for the piano, starting at measure 30 with the tempo marking "Grandioso ma non troppo" and "a tempo". The middle system is for the solo, marked "Poco rubato (Solo)", with dynamics "f", "leggiero", and "stacc.". The bottom system is for the 2nd Piano, marked "2nd Piano", with dynamics "ff" and "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Проблемите на това място при свирене с камерен състав произтичат основно от невъзможността на последния да постигне изискваното от автора огромно динамично напластяване, съчетано със забавяне на темпото към *allargando*-то (последните четири такта преди цифра 31). Възможно решение

тук изглежда максимално да се задържи голямото забавяне за последния момент, влизане на оркестъра при цифра 28 при най-тиха динамика (добро решение е да се остави по един инструменталист в партия), почти от нищото (последните тактове преди това място с клавирен звук на прага на тишината позволяват това). Необходимо е внимателно включване на солиста (два такта след цифра 30) с ясната идея, че оттук напластяването трябва да продължи още доста време, както и свиренето в малко по-бързо темпо като компенсация на ограничените възможности на малкия щрайхов състав за постигане на грандиозна звукова маса.

От цифра 32 с *quasi*-секвенционното изкачване, основано на вариран материал от контратемата на изложената преди малко тема, започва третата голяма каденца в пианото. Следва солово експониране на темата с неизменната контратема в октави и по-разгърнат акомпанимент в лява ръка, съчетани с виртуозни арпежообразни пасажии в дясна.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings: *dim.*, *mp*, *rall*, and *p*. Above the second staff of the first system, the instruction *con moto, espressivo* is written. The second system also consists of two staves, featuring more complex rhythmic patterns and a marking *gva...* above the treble staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4.

От цифра 33 каденцата продължава с нов материал, чийто ритмичен рисунок създава асоциация с ритъма на чарлстона.

Musical score for measure 33, marked "Leggiero". The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (R.H.) plays a melodic line with eighth notes and rests. The left hand (L.H.) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked "f" (forte) and "assai staccato". The measure ends with a piano dynamic marking "p".

Musical score for measure 34, marked "Agitato e misterioso". The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (R.H.) plays a melodic line with eighth notes and rests. The left hand (L.H.) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked "mf" (mezzo-forte) and "sempre stacc." (sempre staccato). The measure starts with a tempo instruction: "(start slowly and gradually increase in speed)".

Тук е важно да се съхранят характерните за танца метроритмични акценти – съответно на първата, четвъртата и седмата шестнадесетина в такта, които много лесно могат да бъдат обезличени от акордите и съответно пулсацията разместена.

Проблемно ансамблово място в този (да го наречем) танцов момент е влизането на оркестъра при цифра 34.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows measures 34-37. The left hand (L.H.) has a glissando marked 'glissando brillante' and a triplet. The right hand (R.H.) has a triplet. The tempo is marked 'Allegro agitato e misterioso'. The second system shows measures 34-37. The third system shows measures 34-37. The tempo is marked 'Allegro agitato e misterioso'.

Изпълнителският ми опит ме е довел до убеждението, че макар и наложено до някаква степен в изпълнителската традиция, правенето на цезура преди цифра 34 е излишно. Много по-лесно за солиста<sup>10</sup> изглежда диригентът да си вземе темпото от двете триоли преди *Allegro agitato e misterioso*, мислени като два такта от темпото, в което трябва да влезе оркестърът.

От цифра 37, с връщането в партията на солиста на материал от първата му голяма каденца, архитектурното решение на творбата е на огледална динамична реприза.

Два такта след цифра 39 в пианото се появява втората (изложена в оркестъра при цифра 1) тема: от октави тя преминава в масивни четиризвучия, което създава твърда категоричност на израза.

<sup>10</sup> Точно на това място целият торс на пианиста е обрнат към високия регистър, респ. и погледът му е в обратна на диригента посока.

А с ауфтакта в оркестъра към *Molto allargando* (цифра 40) сякаш влиза триумфално началната тема, предвещавайки утвърждаващия финал.

The image displays a musical score for piano and orchestra, starting at measure 40. The piano part is written in two staves, with the upper staff for the Right Hand (R.H.) and the lower for the Left Hand (L.H.). The R.H. part is marked 'rapido' in some measures, while the L.H. part is marked 'Molto allargando'. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *sf*, and tempo markings like 'Molto allargando' and 'molto rit.'. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses various articulation marks like accents and slurs. The orchestra part is indicated by a star symbol and shows a similar rhythmic complexity.

И отново ограничените възможности за огромни динамични и темброви напластявания тук (впрочем няма може би друго място в тази оркестрация, където да ми липсват повече ударните и духовите инструменти) налагат известна предпазливост в забавянето на темпото – с оглед да не изглежда непостижимо преследването на такъв невъзможен при този тип състав динамичен мащаб.

Макар и доста оскъден по отношение на тембровото богатство и динамичния размах, аранжирментът за струнен състав дава възможност тази творба да бъде изпълнявана на места, където няма симфонични оркестри или съставът на оркестрите не позволява да се извърши пищната оркестрация на Грофе от 1942 г. А това е необходимо заради жизнеността и универсалността на творбата – или по думите на Ленард Бърнстейн отпреди повече от половин век:

*„Можете да махнете част от текста, да добавяте нови каденци, да я свирите с различни инструменти или само като солово клавирна пиеса. Тя може да бъде петминутна, шестминутна или дванайсетминутна пиеса. Всъщност това се прави с творбата всеки ден. И тя все още е „Рапсодия в синьо.”<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Bernstein, Leonard. The Joy of Music, 52 – 53. Цит по: Shiff, David. Op. cit., p. 4.