

## Vorwort

„Samstagnachmittag versammelte sich die elegante Musikwelt im Hotel Roosevelt, wo George Gershwin seine fünf neuen Präludien für Klavier spielte. Es war die erste öffentliche Aufführung dieser Stücke, die bislang ungedruckt sind und die mit anderen, noch nicht komponierten, unter dem Titel ‚Melting Pot‘ [Schmelztiegel] vereint werden sollen. Sie erwiesen sich als kurze und begeisternde kleine Vignetten des New Yorker Lebens“, schreibt der Rezensent der *New York Evening World* über ein Recital, das die Altistin Marguerite d’Alvarez und George Gershwin am 4. Dezember 1926 im Großen Ballsaal des Hotels gaben. Für die über das Musikleben der Stadt Informierten war es keine Überraschung, endlich jene Stücke zu hören, über die schon im März 1925 in der Zeitschrift *Vanity Fair* Folgendes zu lesen war: „Einige der schönsten Eingebungen Gershwins liegen bisher weder im Druck vor, noch sind sie öffentlich aufgeführt. Wahrscheinlich wird das Erscheinen der 24 Präludien für Klavier [...] ihm einen noch höheren Rang im Heer der zeitgenössischen Komponisten bescheren.“ Diese Zeilen stammen aus der Feder des Autors, Musikkritikers und Photographen Carl van Vechten, der Gershwins Karriere seit den Anfängen verfolgt hatte und der zum engeren Bekanntenkreis des Komponisten gehörte. In einem nochmals sechs Monate älteren Brief van Vechtens an Gershwin vom 7. Oktober 1924 erfahren wir schließlich erstmals von den geplanten Klavierstücken: „Ich höre, Sie haben einige Jazz-Preludes geschrieben. Sind sie veröffentlicht?“

Umfangreichere Notierungen in einem Skizzenbuch aus den Monaten März und April des Jahres 1924 belegen, dass sich der Komponist seit einiger Zeit mit dem Verfassen von Klavierstücken beschäftigte. Im hinteren Teil dieses Buches notierte sich Gershwin unter der Überschrift *Small Primary Forms (Liedform)* schematisch den strukturellen Aufbau kleinerer A-B-A-Formen (Anzahl der Takte: 8/4/4, 8/8/8,

16/8/8, 16/16/16). Erhalten sind im vorderen Teil des Buches 13 zum Teil abgebrochene Stücke im Klaviersatz, deren Umfang von acht Takten auf bis zu 53 Takte anwächst. Zu den 13 vorhandenen Stücken muss man noch zwei weitere hinzuzählen, die auf dem nachträglich entfernten ersten, heute nicht mehr nachweisbaren Blatt des Buches notiert waren (die Zählung der erhaltenen Stücke beginnt mit 3). Außerdem finden sich auf der letzten Seite des Skizzenbuches zusätzlich zwei Skizzen und ein weiteres achttaktiges Stück, die ihrer Position im Buch nach zu urteilen wahrscheinlich nur Vorübungen zu den Stücken im vorderen Teil darstellen. Bis auf das zwölfte Stück, das Anklänge an Gershwins späteren Song *The Man I Love* aufweist, sind diese Miniaturen weder Jazz-Stücke, noch weisen sie Ähnlichkeiten mit den drei Jahre später veröffentlichten drei *Preludes for Piano* auf. Darauf, dass es sich hier dennoch vermutlich um erste Versuche handelt, eine Gruppe von Präludien nach dem Modell Chopins, Bachs und vieler anderer zu schreiben, deuten die elf unterschiedlichen Tonarten der im spätromantischen Stil gehaltenen Stücke hin.

Als Carl van Vechten seinem erwähnten Artikel für *Vanity Fair* im Januar 1925 den letzten Schliff gab, waren Gershwins Pläne offensichtlich konkreter geworden. In einem mit *Preludes, Jan. 1925* bezeichneten Skizzenbuch versuchte er sich erneut, dieses Mal eindeutig im „Jazz“-Stil, an Stücken dieser Gattung. Erhalten hat sich ein Fragment in g-moll mit dem Titel *Prelude* und der Datierung *Jan. 1925*. Dessen musikalische Substanz entspricht dem ersten Einsatz des Klaviers im letzten Satz des *Concerto in F* (bis Aufführungsziffer 2 der gedruckten Partitur). Das Blatt, auf dem das Fragment notiert ist, wurde allerdings zusammen mit drei weiteren, heute nicht mehr nachweisbaren Blättern aus dem Skizzenbuch von Januar 1925 entfernt, der Rest des Buches wurde für andere Zwecke benutzt. Das Gesamtprojekt von 24 Präludien scheint also erneut steckengeblieben zu sein, auch wenn Gershwin sicherlich an einzelnen Stücken für die Sammlung arbeitete. Denn in seinem

vermutlich Ende Februar 1926 geschriebenen, im Juli des Jahres im Magazin *Singing* erschienenen Artikel *Does Jazz Belong to Art?* heißt es zum angekündigten Konzert vom 4. Dezember 1926: „In dem sehr würdevollen und ernstesten Programm, das ich mit Mme. d’Alvarez diesen Herbst in der Reihe der Hotel-Roosevelt-Recitals gebe, wird mein eigener Beitrag aus Ausschnitten aus der ‚Rhapsody in Blue‘ bestehen, ergänzt durch zwei oder drei Jazz-, Preludes‘, an denen ich arbeite und die die Öffentlichkeit bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal hören wird.“ Man kann nur vermuten, dass sich kurze Zeit vor dem Recital bei Gershwin Bedenken einstellten, die „zwei oder drei“ Präludien, an denen er ernsthaft arbeitete, könnten für seinen Solobeitrag zu kurz sein. Jedenfalls kündigten Ende November die New Yorker Zeitschriften einhellig sechs Stücke an, die im Hotel Roosevelt zur Aufführung kommen sollten. Es war anscheinend tatsächlich so, wie Gershwins Bekannter Isaac Goldberg in seiner Biographie des Komponisten im Jahre 1931 schreibt: „Bei vielem, das in großer Eile für den Beitrag im Programm mit Mme. d’Alvarez vorbereitet wurde, handelte es sich offensichtlich um Wiederverwertetes.“ In der Gershwin-Forschung hat sich die Meinung durchgesetzt, dass neben den drei 1927 veröffentlichten *Preludes for Piano* möglicherweise (a) auf die *Novelette in Fourths*, von Gershwin 1919 eingespielt, (b) auf ein Stück ohne Titel mit der Tempoangabe *Rubato*, notiert am 30. August 1923, und (c) auf Material aus einem verworfenen Projekt *Harlem Serenade* von 1924 zurückgegriffen wurde. Letzteres spielte Gershwin laut seiner langjährigen Vertrauten Kay Swift als Präludium (1936 wurde es als *Sleepless Night* bekannt). Die Rezensionen des Recitals in New York und einer Wiederholung in Boston am 16. Januar 1927 stimmen darin überein, dass nur fünf Stücke zur Aufführung kamen. Denkbar ist, dass *Novelette in Fourths* und *Rubato* dabei zu einem einzigen Stück verschmolzen, so wie Gershwin das Material bereits 1925 in einem Arrangement für Violine und Klavier unter dem Titel *Short Story* veröffentlicht hatte.

1927 erschienen dann beim Tochterunternehmen New World Music des Verlags Harms Inc. George Gershwins drei *Preludes for Piano*, die er seinem langjährigen Freund und Kollegen William Daly widmete. Für die Drucklegung reichte Gershwin Abschriften ein, die von einem unbekanntem Kopisten angefertigt worden waren. Autograph erhalten hat sich lediglich das Fragment einer Frühfassung des dritten Präludiums, dessen Titel *Prelude – E<sup>b</sup> MINOR* mit seiner expliziten Nennung der Tonart möglicherweise noch auf den geplanten Zyklus durch alle Tonarten hinweist. Da nur drei Stücke veröffentlicht werden sollten, verschwand die Tonart anschließend aus dem Titel, so geschehen bereits in einer weiteren erhaltenen Abschrift des dritten Präludiums mit dem autographen Titel *Prelude III* und den eigenhändigen Initialen Gershwins (Details zu allen Quellen sind in den *Bemerkungen* am Ende der Ausgabe zu finden). Gershwin selbst überprüfte zweifellos die Stichvorlagen. An einigen Stellen lässt sich seine Hand in Blei und Tinte eindeutig identifizieren, manche andere Bleistifteintragung mag ebenfalls von ihm stammen. Beim Verlag übernahm dann Albert Szirmai (Sirmay) – selbst Komponist – als „Musical Director“ die Durchsicht und Druckvorbereitung der Manuskripte. Er stand zu Gershwin in freundschaftlichem Verhältnis und wirkte an der Drucklegung zahlreicher seiner Werke mit. Szirmai trug italienische Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen, Metronomangaben, zusätzliche Dynamik- und Artikulationszeichen und Angaben zur Verteilung der Hände in die Stichvorlagen ein. Außerdem nahm er zahlreiche kleinere Klarstellungen im Notentext vor, wie zum Beispiel die Ergänzung offensichtlich fehlender Vorzeichen. Anschließend fand mindestens eine Korrektur der Druckfahnen statt, denn die Erstausgabe weist über den letzten Stand des überarbeiteten Notentextes in den Stichvorlagen hinausgehende Änderungen auf. Auch wenn sich für die *Preludes for Piano* Gershwins weitere Teilnahme an der Fertigstellung des Notentextes der Erstausgabe nach der Abgabe der Stichvorlagen nicht belegen lässt, so besteht

dennoch kein Zweifel, dass der schließlich gedruckte Text der Erstausgabe seine volle Autorisation genoss. Darauf weisen zwei Sachverhalte hin: Im selben Jahr 1927 erschien bei Harms der Klavierauszug des *Concerto in F*, dessen Herstellung ebenfalls Szirmai betreute. Hier haben sich zwei Druckausfallmuster erhalten, die zu letzten Korrekturen am gesetzten Notentext dienen. In ihnen lässt sich George Gershwin als Korrektor eindeutig nachweisen. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass bei den unter denselben Umständen entstandenen *Preludes* der Sachverhalt anders sein sollte. Außerdem belegt die 1928 für Columbia produzierte Aufnahme der Stücke mit Gershwin selbst am Klavier, dass er den gedruckten Notentext bis in die Details hinein als verbindlich ansah (zu kleineren Abweichungen im *Prelude II* siehe unten). Die sich hartnäckig haltende Behauptung, Gershwins Werke hätten beim Verlag ein unautorisiertes Eigenleben entwickelt und seien zum Teil sogar verunstaltet worden, gilt also in Bezug auf die *Preludes for Piano* nicht. Der in der Erstausgabe veröffentlichte Notentext ist die für die Öffentlichkeit bestimmte, autorisierte „Fassung letzter Hand“ und damit Hauptquelle für die hier vorgelegte Edition.

Am 8. Juni 1928 spielte George Gershwin, wie bereits erwähnt, die *Preludes for Piano* in den Londoner Columbia Studios für Schallplatte ein. Während er sich bei den schnellen *Preludes I* und *III* sehr eng an den Text der Erstausgabe hält und auch die dort gedruckten Metronomangaben befolgt, spielt er das *Prelude II* nun um einiges schneller ( $\text{♩} = \text{ca. } 100$  statt  $88$  – vorausgesetzt, es gab keine technischen Manipulationen) und zeigt kleinere Freiheiten beim Einsatz von Verzierungen. So hört man in T. 13 einen zusätzlichen

Vorschlag , Varianten


in T. 24  und in T. 49



während die Vorschlagsnoten in T. 52 (am Anfang) und 55 entfallen. Die vorliegende Edition betrachtet diese im

Geiste der Improvisation entstandenen „Lesarten“ nicht als substanzielle Änderungen einer Fassung letzter Hand, wie sie uns in der rezeptionsgeschichtlich bedeutenderen Erstausgabe vorliegt, und nimmt diese daher, obwohl sie chronologisch später entstanden sind, nicht in die vorliegende Edition auf. Dies gilt gleichermaßen für den erhaltenen Rundfunkmitschnitt des *Prelude II*, das Gershwin am 10. November 1932 in der Sendung *Rudy Vallée „Fleischmann Hour“* spielte. Hier verziert er in der rechten Hand die T. 7 und 8 anders



in T. 11 hört man ;

in T. 13 erklingt derselbe Vorschlag wie in der Aufnahme von 1928, die Verzierung am Beginn von T. 24 wird nicht gespielt, T. 28 klingt wie T. 14, und die Verzierungen in T. 52 und 55 sind wie in der Aufnahme von 1928 weggelassen. Insgesamt wirkt der Rundfunkmitschnitt musikalisch weniger gelungen als die Columbia-Einspielung, nicht zuletzt wegen des mit  $\text{♩} = \text{ca. } 136$  (!) fast gehetzt wirkenden Grundtempos. Interessant ist der Mitschnitt insofern, als Gershwin in seiner Ansage das Stück „eine Art *blue lullaby* [Wiegenlied]“ nennt – so wie er das *Prelude I* laut Kay Swift als sein „spanisches“ Präludium bezeichnete.

Der Herausgeber dankt Robert Wyatt, dessen Dissertation *The Piano Preludes of George Gershwin* (Florida State University 1988) und dessen Aufsatz *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative* (in: *American Music*, Frühjahr 1989, S. 68–85) dieses Vorwort sehr verpflichtet ist, für seine Unterstützung bei den Recherchen zur vorliegenden Edition. Raymond A. White, Senior Music Specialist der Musikabteilung der Library of Congress, sei herzlich gedankt für detaillierte Informationen zur dortigen George and Ira Gershwin Collection und für seine Unterstützung bei Recherchen vor Ort. Schließlich sei noch hingewiesen auf Howard Pollacks Biographie *George Gershwin, His Life and Work* (Berkeley u. a. 2006), die als umfassender Status-

bericht zur Gershwin-Forschung dem Herausgeber von großer Hilfe war.

München, Frühjahr 2008  
Norbert Gertsch

## Preface

“On Saturday afternoon the musical smart set clustered at the Hotel Roosevelt to hear George Gershwin play his five new preludes for piano. It was the first public performance of these pieces, which are still in manuscript and which are to be joined with others as yet unwritten in a series called ‘Melting Pot.’ They proved brief and glowing little vignettes of New York life.” Thus wrote the reviewer for the *New York Evening World* about a recital given by contralto Marguerite d’Alvarez and George Gershwin in the grand ballroom of the hotel on 4 December 1926. For those well-informed about the city’s musical life it was no surprise finally to hear these pieces, about which the following was written in the March 1925 issue of the magazine *Vanity Fair*: “Some of Gershwin’s finest inspirations have not as yet been either published or publicly performed. It is probable that the production of his twenty-four piano preludes [...] will award him a still higher rank in the army of contemporary composers.” These lines came from the pen of the author, music critic and photographer Carl van Vechten, who had followed Gershwin’s career from its beginnings and belonged to the composer’s inner circle of acquaintances. In a letter from van Vechten to Gershwin written six months earlier still, on 7 October 1924, we finally learn for the first time about the planned piano pieces: “I hear that you have written some jazz preludes. Are these published?”

Extensive notes in a sketchbook from March and April 1924 reveal that the

composer had been occupied with writing piano pieces for some time. In the latter part of this book Gershwin wrote, under the heading of *Small Primary Forms (Liedform)*, a schematic plan for the smaller A-B-A forms (number of measures: 8/4/4, 8/8/8, 16/8/8, 16/16/16). 13 pieces in piano score, some of them unfinished, survive in the first half of the book, ranging in extent from eight to 53 measures. To these 13 existing pieces must be added two more that were written on the opening leaf of the book, which was subsequently detached and is no longer extant (the first surviving piece bears the number 3). There are also two additional sketches on the final page of the sketchbook, and a further, eight-measure piece. Based on their position in the book, these probably served only as preliminary exercises for the pieces in the book’s front portion. Except for the twelfth piece, which is reminiscent of Gershwin’s later song, *The Man I Love* these miniatures are neither jazz pieces nor are similar to the three *Preludes for Piano* that were published three years later. The fact that the surviving pieces are in eleven different keys, and written in a late Romantic style, indicates that this is an early effort to write a set of preludes in the mould of Chopin, Bach and many others.


While Carl van Vechten was putting the final touches to his *Vanity Fair* article cited above, Gershwin’s plans were clearly becoming more concrete. In a sketchbook designated *Preludes, Jan. 1925* he once again attempted some pieces in this genre, but this time clearly in a “jazz” style. A fragment in g minor entitled *Prelude*, and dated *Jan. 1925*, has survived. Its musical material matches that of the first piano-entry in the last movement of the *Concerto in F* (up to rehearsal mark number 2 in the published score). However, the sheet on which the fragment is notated was detached from the January 1925 sketchbook, together with three further leaves that are no longer extant; the remainder of the book was used for other purposes. The whole project of composing 24 preludes appears once more to have been set back, although Gershwin was

certainly working on individual pieces for the collection. Indeed, in his article *Does Jazz belong to Art?*, published in the July 1926 number of the magazine *Singing* but probably written at the end of February that same year, he writes in connection with the concert announced for 4 December 1926: “In the very dignified and sedate program which I shall give with Mme. d’Alvarez in the Hotel Roosevelt recital series this fall, my own part will consist of selections from the ‘Rhapsody in Blue,’ supplemented by two or three jazz ‘Preludes’ on which I am now working and which will come before the public for the first time on that occasion.” We can only presume that, a short time before the recital, Gershwin became concerned that the “two or three preludes” on which he was working with quite some intensity might be too short for his solo spot. Accordingly, at the end of November the New York newspapers were unanimous in announcing six pieces to be performed in the Hotel Roosevelt. Apparently the situation was as described by Gershwin’s acquaintance Isaac Goldberg in his 1931 biography of the composer: “Much of the writing, prepared hurriedly so as to provide a feature for the program with Mme. d’Alvarez, was patently derivative.” Received opinion in Gershwin research is that in addition to the three *Preludes for Piano*, published in 1927, he perhaps fell back upon (a) the *Novelette in Fourths*, performed by Gershwin in 1919; (b) an untitled work with the tempo marking *Rubato*, written on 30 August 1923; and (c) material from *Harlem Serenade*, a discarded project from 1924. According to his long-time confidante Kay Swift, Gershwin played the latter sketches as a prelude (in 1936 this material became known as *Sleepless Night*). Reviews of the recital in New York and in Boston, where it was repeated on 16 January 1927, agree that only five pieces were performed. It is conceivable that *Novelette in Fourths* and *Rubato* were cast together into a single piece, matching the form in which Gershwin had published this material in 1925, in an arrangement for violin and piano, under the title *Short Story*.


George Gershwin's three *Preludes for Piano* were published in 1927 by New World Music, a subsidiary of Harms Inc., and he dedicated them to his long-time friend and colleague William Daly. For the printing, Gershwin supplied copies made by a now unknown copyist. There is a surviving autograph only for the fragment of an early version of the third Prelude, whose title of *Prelude – E<sup>b</sup> MINOR*, with its explicit mention of key, perhaps still bears a reference to the planned cycle in all keys. Since only three pieces were to be published, the key subsequently disappeared from the title, and in a further surviving copyist's manuscript of the third Prelude it appears with the autograph title *Prelude III* and Gershwin's autograph initials (details of sources can be found in the *Comments* at the end of our edition). Gershwin himself certainly checked over the engraver's copies: in some places his handwriting in pencil and ink can be clearly identified, while some other pencil annotations may likewise be his. At the publishing house, Albert Szirmai (Sirmay), himself a composer, then took over the checking and preparation for printing of the manuscript in his capacity as Musical Director. His relationship with Gershwin was a friendly one, and he collaborated on the printing of many other Gershwin works. To the engraver's copies Szirmai added Italian tempo and expression marks, metronome marks, further dynamic and articulation signs and instructions for the distribution of notes between the hands. He also suggested numerous small clarifications to the musical text, for example by adding accidentals that were obviously missing. Finally, at least one correction of the proofs took place, for the first edition reveals further differences from the last stage of the revised musical text in the engraver's copies. Even if Gershwin's further involvement in finalizing the musical text of the first edition of the *Preludes for Piano* after the release of the engraver's copy cannot be proved, there is absolutely no doubt that the text that was finally printed as the first edition had his full authorization. Two facts make this clear: in the same year, 1927, Harms published the piano edi-

tion of the *Concerto in F*, whose production was likewise entrusted to Szirmai. In this case two advance sheets survive, which served for the final correction of the published musical text. George Gershwin's hand is clearly evident as one of their correctors. There are no grounds to assume that in the case of the *Preludes*, which appeared under the same circumstances, the situation would have been different. Furthermore, the recording of the pieces produced for Columbia in 1928, with Gershwin himself at the piano, proves that he regarded the published musical text, down to its fine details, as definitive (see below regarding small differences in *Prelude II*). Thus in the case of the *Preludes for Piano*, one can refute the persistent claim that Gershwin's works developed an unauthorized life of their own, and were sometimes even distorted during publication. The musical text published as the first edition is the "latest authorized version" intended for publication, and thus is the main source for our own edition presented here.

As mentioned above, on 8 June 1928 George Gershwin performed the *Preludes for Piano* for a recording at London's Columbia Studios. While in the case of the quick *Preludes I* and *III* he adhered very closely to the text of the first edition and followed the metronome markings printed there, he played *Prelude II* rather more quickly ( $\text{♩} = c. 100$ , rather than 88, assuming no technical manipulation has occurred), and takes some liberties in the performance of ornaments. Thus in M. 13 we hear


 in the right hand, in

M. 24 , and in M. 49

, while the appoggiaturas at the beginning of M. 52 and in 55 are omitted. The present edition does not regard these "readings", which are in the spirit of improvisation, as being substantial alterations to the final version as presented in the first edition, which is more important in the history of the piece's reception; con-

sequently, although they date from a later time, these readings have not been adopted in our edition. The same applies to the surviving radio broadcast of Gershwin playing on the *Rudy Vallée "Fleischmann Hour"* program on 10 November 1932. Here he changes the ornamentation in the right hand in M. 7 and 8



in M. 11 one hears 

in M. 13 the same appoggiatura sounds as in the 1928 recording. The ornament at the beginning of M. 24 is not performed, M. 28 sounds the same as M. 14, and the ornaments in M. 52 and 55 are abandoned, just as in the 1928 recording. All in all, the radio broadcast is musically less successful than the Columbia performance, not least on account of its basic tempo ( $\text{♩} = 136!$ ), which comes across as almost rushed. The recording is of interest insofar as Gershwin, in announcing the piece, describes it as "a sort of *blue lullaby*" – just as, according to Kay Swift, he described *Prelude I* as his "Spanish" prelude.

The editor thanks Robert Wyatt, to whose *The Piano Preludes of George Gershwin* (dissertation, Florida State University, 1988) and essay *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: a Historical Narrative (American Music, Spring 1989, pp. 68–85)* this preface is very much indebted, for his help with research for the present edition. Raymond A. White, Senior Music Specialist at the Music Department of the Library of Congress, is warmly thanked for detailed information about the library's George and Ira Gershwin Collection, and for his help with research *in situ*. Finally, Howard Pollack's biography *George Gershwin, His Life and Work* (Berkeley et al., 2006), which was of great help to the editor, is acknowledged as a comprehensive report on the state of Gershwin research.

Munich, Spring 2008  
Norbert Gertsch

## Préface

«Le monde élégant de la musique s'est réuni samedi après-midi à l'hôtel Roosevelt, où George Gershwin interprétait ses cinq nouveaux préludes pour piano. Il s'agissait de la première audition publique de ces pièces qui ne sont pas encore éditées et seront rassemblées en un recueil sous le titre de «Melting Pot», avec d'autres partitions encore à composer. Les préludes se sont révélés être de merveilleuses petites vignettes de la vie new-yorkaise.» Ainsi s'exprimait le critique du *New York Evening World* à propos du récital donné conjointement par l'altiste Marguerite d'Alvarez et George Gershwin dans la grande salle de bal de l'hôtel le 4 décembre 1926. Pour les personnes au fait de la vie musicale de la ville, ce n'était pas une surprise d'entendre enfin ces morceaux à propos desquels on pouvait lire dès mars 1925 dans les colonnes du journal *Vanity Fair*: «Certaines des œuvres les plus inspirées de Gershwin ne sont ni éditées ni jouées en public. Peut-être la publication des 24 préludes pour piano [...] lui conférerait-elle un rang encore plus élevé au sein de l'armée des compositeurs contemporains.» L'auteur de ces lignes est l'écrivain, critique musical et photographe Carl van Vechten qui suivait la carrière de Gershwin depuis ses débuts et appartenait à son cercle de relations proches. Une lettre de van Vechten à Gershwin, antérieure de six mois à cet article et datée du 7 octobre 1924, évoque pour la première fois ce projet d'écrire de nouvelles pièces pour piano: «J'ai appris que vous avez écrit quelques préludes de jazz. Sont-ils édités?»

Des notes assez importantes figurant dans un carnet des mois de mars et avril 1924 attestent que le compositeur travaillait déjà depuis un certain temps à la composition de pièces pour le piano. Dans la dernière partie du carnet, Gershwin avait noté schématiquement sous le titre de *Small Primary Forms (Liedform)* la structure de petites formes A-B-A (répartition des mesures: 8/4/4, 8/8/8, 16/8/8, 16/16/16). La première

partie du carnet contient treize morceaux dont il avait partiellement abandonné la composition, et dont la taille varie de huit à cinquante-trois mesures. À ces treize ébauches, il faut ajouter deux autres pièces notées sur le premier feuillet, aujourd'hui perdu (la première pièce conservée commence en page 3). La dernière page du carnet comporte en outre deux ébauches supplémentaires ainsi qu'un fragment de huit mesures. Comme semble l'indiquer leur place à la fin du carnet, il s'agit là sans doute d'exercices préparatoires pour les compositions de la première partie du carnet. Hormis le douzième morceau dont les sonorités évoquent *The Man I Love*, de composition plus tardive, ces miniatures ne sont pas du jazz et ne présentent aucune similitude avec les *Preludes for Piano* publiés trois ans plus tard. Le style d'écriture marqué d'un romantisme finissant ainsi que les onze tonalités différentes utilisées semblent indiquer qu'il s'agit d'essais préliminaires pour un ensemble de préludes à la façon de Chopin, Bach et de nombreux autres compositeurs.

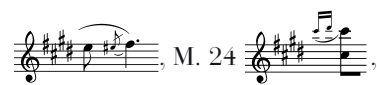
En janvier 1925, au moment où Carl van Vechten mettait la dernière main à l'article qu'il écrivait pour *Vanity Fair* mentionné plus haut, les projets de Gershwin étaient visiblement devenus plus concrets. Dans un carnet de notes intitulé *Preludes, Jan. 1925*, le compositeur s'essaye à nouveau à la composition d'œuvres de ce genre, mais cette fois, sans équivoque possible, dans un style très «jazz». Un fragment en sol mineur nous est parvenu. Il porte le titre de *Prelude* et est daté de *Jan. 1925*. Sa matière musicale correspond à la première intervention du piano dans le dernier mouvement du *Concerto in F* (jusqu'au repère 2 de la partition). Le feuillet sur lequel est noté ce fragment a été retiré du carnet de notes de janvier 1925 en même temps que trois autres feuillets dont il n'existe plus de trace aujourd'hui. Le reste du carnet a été utilisé à d'autres fins. Ainsi, le projet global d'écrire 24 préludes semble à nouveau être resté en plan, même si Gershwin a certainement continué à travailler des morceaux indépendamment pour ce recueil. En effet, dans son

article intitulé *Does Jazz Belong to Art?* rédigé probablement en février 1926 et paru en juillet de la même année dans le magazine *Singing*, il écrit à propos du concert annoncé pour le 4 décembre 1926: «Dans le très digne et sérieux programme que je vais donner cet automne avec Mme d'Alvarez dans le cadre des récitals de l'hôtel Roosevelt, ma contribution sera constituée d'extraits de la «Rhapsody in Blue» complétés de deux ou trois «préludes»-jazz auxquels je travaille et qui seront présentés au public pour la première fois à cette occasion.» On ne peut que supposer que, quelques temps avant le concert, Gershwin s'est rendu compte que les «deux ou trois» préludes auxquels il travaillait sérieusement pourraient se révéler trop courts pour une intervention en solo. De fait, la presse new-yorkaise annonce unanimement fin novembre qu'il présentera six nouvelles compositions lors du récital de l'hôtel Roosevelt. Les choses se sont passées apparemment telles que les décrit en 1931 Isaac Goldberg, un proche de Gershwin, dans sa biographie du compositeur: «Ce qui a été préparé pour le programme présenté avec Mme d'Alvarez consiste pour une grande part en matériaux recyclés.» Parmi les spécialistes de Gershwin, il est communément admis que, outre les trois *Preludes for Piano* publiés en 1927, il se serait éventuellement servi de matériaux issus (a) de la *Novelette in Fourths* qu'il avait enregistrée en 1919, (b) d'une pièce sans titre comportant l'indication *Rubato*, écrite le 30 août 1923, (c) de matériaux tirés du projet avorté de la *Harlem Serenade* de 1924. Selon Kay Swift, une amie de longue date du compositeur, il aurait joué cette esquisse sous forme de prélude (qui accèdera d'ailleurs à la notoriété en 1936 sous le titre de *Sleepless Night*). Les comptes rendus du récital de New-York ainsi que d'une reprise à Boston le 16 janvier 1927 s'accordent à dire que seuls cinq morceaux furent joués. Il est vraisemblable que *Novelette in Fourths* et *Rubato* ont été fondus pour former une pièce unique. Gershwin avait d'ailleurs publié ces matériaux dès 1925, dans un arrangement pour piano et violon, sous le titre de *Short Story*.

En 1927 parurent ensuite, dans la filiale New World Music des éditions Harms Inc., les trois *Preludes for Piano*, dédiés à son collègue et vieil ami, William Daly. Pour l'impression, Gershwin fournit à l'éditeur des copies réalisées par un copiste inconnu. Le seul manuscrit autographe conservé consiste en un fragment d'une première version du troisième prélude. Son titre, *Prelude – E<sup>b</sup> MINOR*, avec la mention explicite de sa tonalité, suggère qu'il a peut-être appartenu au cycle de préludes couvrant toutes les tonalités que Gershwin avait imaginé composer. Seuls trois d'entre eux ayant été édités, la tonalité finit par ne plus figurer dans le titre, comme cela s'était déjà produit sur une autre copie du troisième prélude portant le titre autographe de *Prelude III* ainsi que l'initiale du compositeur écrite de sa propre main (pour plus de détail sur toutes les sources, se reporter aux *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de ce volume). Gershwin a relu lui-même les copies destinées au graveur, cela ne fait aucun doute. À certains endroits, son écriture au crayon et à l'encre est clairement identifiable – et quelques autres annotations au crayon peuvent également lui être attribuées. Chez l'éditeur, c'est ensuite Albert Szirmai (Sirmay) en tant que «Musical Director» – il était lui-même compositeur – qui se chargea de la relecture et de la préparation des manuscrits pour l'impression. Szirmai entretenait des relations d'amitié avec Gershwin et fut partie prenante dans l'impression de nombre de ses œuvres. Ses interventions consistaient à compléter les indications de tempo et d'expression en italien, les indications métronomiques, les signes additionnels d'intensité et d'articulation ainsi que les indications de répartition des mains pour les copies destinées aux graveurs. Il procéda également à de nombreuses petites clarifications dans la partition, en complétant notamment les altérations visiblement manquantes. Il semble qu'il y ait eu ensuite au moins une correction effectuée sur les épreuves, car la première édition présente des modifications par rapport aux dernières versions des copies destinées aux graveurs. Même si la participation de Gershwin à la finali-

sation de la partition de la première édition après qu'il eut remis sa copie au graveur, ne peut être matériellement vérifiée, il ne fait aucun doute cependant que le texte finalement imprimé de la première édition reçut son assentiment clair et complet. Deux éléments concrets permettent de tirer cette conclusion: en cette même année 1927, parut chez Harms la réduction pour piano du *Concerto in F*, dont la préparation fut également confiée à Szirmai. Deux bonnes feuilles qui ont servi aux dernières corrections nous sont parvenues. Et il a été clairement établi que ces corrections sont en partie de la main de Gershwin. Il n'y a aucune raison de penser que le processus s'est déroulé différemment pour les *Preludes*, alors qu'ils furent édités dans les mêmes conditions. De plus, l'enregistrement réalisé pour Columbia en 1928 avec Gershwin en personne au piano démontre que le compositeur se fiait à la partition imprimée jusque dans les moindres détails (pour ce qui concerne les légères divergences dans le *Prelude II*, voir ci-dessous). À l'encontre de l'affirmation tenace selon laquelle les œuvres de Gershwin auraient acquis chez l'éditeur une indépendance non autorisée, on ne peut qu'infirmar cette supposition pour ce qui concerne les *Preludes for Piano*. Le texte imprimé dans la première édition est «la version de dernière main» autorisée par le compositeur et destinée à la publication, devenant ainsi la source principale de la présente édition.


Comme nous l'avons déjà signalé, George Gershwin a enregistré ses *Preludes for Piano* les 8 juin 1928 dans les studios londoniens de la Columbia en vue de la réalisation d'un disque. Tandis que pour les *Preludes I* et *III* rapides, il se conforme strictement à la partition de la première édition et suit les indications métronomiques qui y figurent, il interprète le *Prelude II* un peu plus rapidement que ce qui est indiqué (♩ = environ 100 au lieu de 88 – à condition bien sûr qu'il n'y ait pas eu de manipulation technique entre temps). Il prend également quelques libertés avec les ornements. Ainsi, M. 13, on entend à la main droite



tandis qu'aux M. 52 (au début) et 55 les ornements disparaissent. La présente édition ne considère pas ces «versions» issues d'un contexte d'improvisation comme des versions fondamentalement différentes consécutives à une éventuelle correction de dernière main, comme celles de la première édition qui, du point de vue de la réception de l'œuvre, étaient beaucoup plus significatives. C'est pourquoi, bien qu'elles soient postérieures à la première édition, elle ne les prend pas en compte.

Il en va de même pour l'enregistrement radiophonique du *Prelude II*, réalisé par Gershwin le 10 novembre 1932 au cours de l'émission *Rudy Vallée «Fleischmann Hour»*. Dans cet enregistrement, il ornemente les M. 7 et 8 différemment



M. 11 on entend , à la

M. 13 on retrouve la même appoggiature que dans l'enregistrement de 1928, l'ornement au début de la M. 24 n'est pas réalisé, la M. 28 sonne comme la M. 14 et les ornements des M. 52 et 55 sont supprimés, comme dans l'enregistrement de 1928. Dans l'ensemble, l'enregistrement radio semble moins réussi musicalement que l'enregistrement pour Columbia, notamment du fait d'un tempo général semblant presque précipité, à ♩ = environ 136 (!). Cet enregistrement radio est cependant intéressant dans la mesure où Gershwin présente ce morceau comme «une sorte de *blue lullaby* [berceuse]» – tandis que, selon Kay Swift, le *Prelude I* était pour lui de caractère «espagnol».

L'éditeur remercie Robert Wyatt, dont la thèse *The Preludes of George Gershwin* (Florida State University 1988) ainsi que l'article *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative* (in: *American Music*, printemps 1989, p. 68–85) ont largement inspiré cette préface, pour son soutien au cours des recherches nécessaires à la présente édition. Que Raymond A.

## VIII

White, Senior Music Specialist du département musique de la Library of Congress soit également chaleureusement remercié pour les informations détaillées qu'il a fournies au sujet du fonds George et Ira Gershwin conservé

dans cette bibliothèque ainsi que pour son aide dans les recherches sur place. Signalons, pour finir, la biographie écrite par Howard Pollack, *George Gershwin, His Life and Work* (Berkeley etc. 2006), qui nous a été d'une aide pré-

cieuse pour toutes les informations qu'elle réunit sur l'état actuel de la recherche sur Gershwin.

Munich, printemps 2008  
Norbert Gertsch