

CIEN AÑOS DE *RHAPSODY IN BLUE* (GEORGE GERSHWIN, 1924)

MÚSICA PARA UNA NUEVA METRÓPOLI

Javier Boned Purkiss

GEORGE GERSHWIN Y LA MÚSICA

Se cumplen 125 años del nacimiento del músico, compositor y pianista estadounidense George Gershwin (Nueva York, 1898-Los Ángeles, 1937), y cien años del estreno de su composición más importante, *Rhapsody in blue* (1924). Gershwin nació en Brooklyn, siendo su nombre real Jacob Gershowitz. Conocido ampliamente por sus numerosísimas canciones, en su mayoría con letra de su hermano mayor Ira Gershwin, su figura como compositor destaca por haber logrado una amalgama perfecta entre la música clásica y el jazz, lo que supuso una verdadera aportación a la modernidad.

George Gershwin es in duda el músico norteamericano más popular, haciéndose famoso de la noche a la mañana por su composición *Rhapsody in Blue* (1924), emprendiendo un camino de ascendente riqueza formal, armónica y rítmica, que continuó con el *Concierto para Piano en Fa mayor* (1925), *An American in Paris* (1928) y la ópera *Porgy and Bess* (1935). Estas obras fueron marcando las principales etapas de una carrera que terminó demasiado pronto (falleció en 1937, a la edad de 39 años). Podemos afirmar que, en la búsqueda de una expresión musical que no fuera tan sólo el eco de los modelos europeos y que simbolizara los rasgos característicos de la América de los años 1920 a 1930, la obra de Gershwin se presenta como un testimonio fundamental.

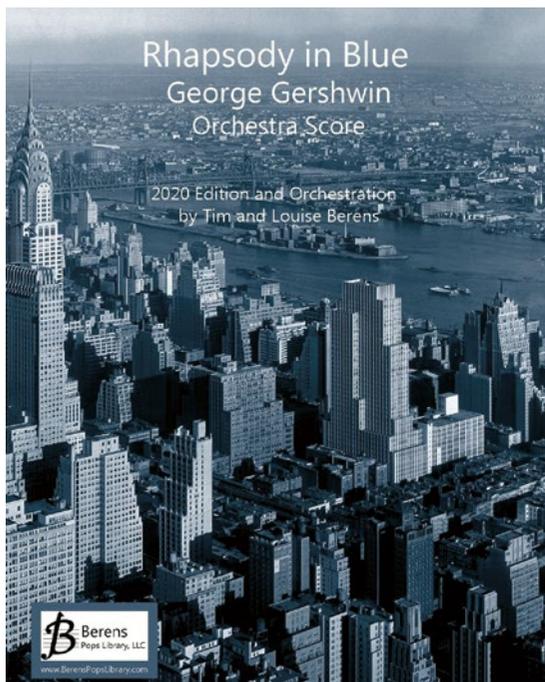
Como asegura Martínez Miura, «...consideraba Gershwin al jazz como música folclórica norteamericana, de tal modo, a su juicio, que podía constituirse en la base de una música sinfónica u operística seria y perdurable. En este sentido, es factible referirse a ella como una for-

ma de nacionalismo, en su adaptación a las peculiaridades del joven país americano».¹

No podemos olvidar que en los años veinte, París se había convertido en un centro de intensos intercambios entre las culturas americanas y europea, y que Nadia Boulanger (1887-1979) profesora desde 1920 en la Escuela Americana de Fontainebleau, se convirtió en aquellos años en la gran maestra de los jóvenes compositores estadounidenses. Con ella estudiaron Russell Bennet, Marc Blitzstein, Elliot Carter, Aaron Copland, Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thomson, George Gershwin, y otros muchos. «En estas relaciones franco-americanas se intercambiaban por un lado la experiencia stravins-

GEORGE GERSHWIN (1898-1937).





RHAPSODY IN BLUE. AUTORES: TIM Y LOUISE BERENS, EDICIÓN Y ORQUESTACIÓN DE LA PARTITURA PARA DOS PIANOS ESCRITA A MANO POR GERSHWIN. BERENS POPS LIBRARY, LLC, 2020.

kiana, que empezó a ejercer gran influencia en los compositores norteamericanos, y por otro el jazz, que encontró en el ambiente parisense una excelente acogida ya que satisfacía las exigencias cabaretísticas y antirrománticas de la época».²

George Gershwin, autor de famosísimas canciones como *The Man I Love* (1924), *So Are You* (1929) o *Liza* (1929), y comedias musicales como *Lady Be Good* (1924), ¡Oh, Kay! (1925), o *Funny Face* (1927) reelaboró el lenguaje del jazz y de la canción en las dos obras sinfónicas antes citadas y que lograron una extraordinaria acogida: *Rhapsody in blue* (1924) y *An American in Paris* (1928). Estas obras fueron, de los numerosos intentos de utilización de elementos jazzísticos en la música culta, los más fieles al espíritu original de éstos, tanto por su carácter rapsódico como por la estructura melódico-rítmica de los temas, siguiendo fielmente los de la canción sincopada.

LA COMPOSICIÓN *RHAPSODY IN BLUE*

En Estados Unidos «la era del jazz» consiguió su apogeo en la década de los años 20, a través de grandes orquestas con bailes y ritmos sincopados, en una fusión del genuino idioma jazzístico con aspectos de la música culta. El jazz y los jazzistas contribuyeron de forma determinante a la creación de esta era, hasta el punto de que la raza blanca, sintiéndose amenazados en su monopolio cultural por la raza negra, reaccionó intentando apropiarse del nuevo idioma musical, a través del denominado «jazz blanco». Un fiel representante de este estilo fue Paul Whiteman (1890-1967) quien encargó a Gershwin la obra *Rhapsody in blue* para ser interpretada en Nueva York en 1924, orquestándola él mismo y dirigiéndola en el concierto denominado *Experiment in modern music*, cuyo fin era el lanzamiento del «jazz sinfónico», en un intento de rescatar al jazz de su origen popular para incluirlo en las altas esferas del arte. El éxito fue absoluto, llegando a implantarse la obra con rapidez en el repertorio de las mejores orquestas americanas y europeas. En el concierto estuvieron presentes Rachmaninov y Stokowsky, y cuando Gershwin viajó a Europa cuatro años después, comprobó la admiración que la obra había producido en compositores como Stravinski, Ravel, Prokofiev, Weill, Schoenberg, Alban Berg, o en algunos miembros del grupo de los *Six*. Ningún compositor estadounidense había conseguido jamás semejante reconocimiento internacional.

Se puede afirmar que Gershwin afrontó la composición de *Rhapsody in Blue* con la idea de construir un cierto «americanismo» musical, respondiendo a la demanda de un poema de jazz provisto de un caudal enorme de invenciones, primer eslabón de una cadena de sonoridades que iban a reflejar un mundo moderno diferente del considerado como tal por la música europea.

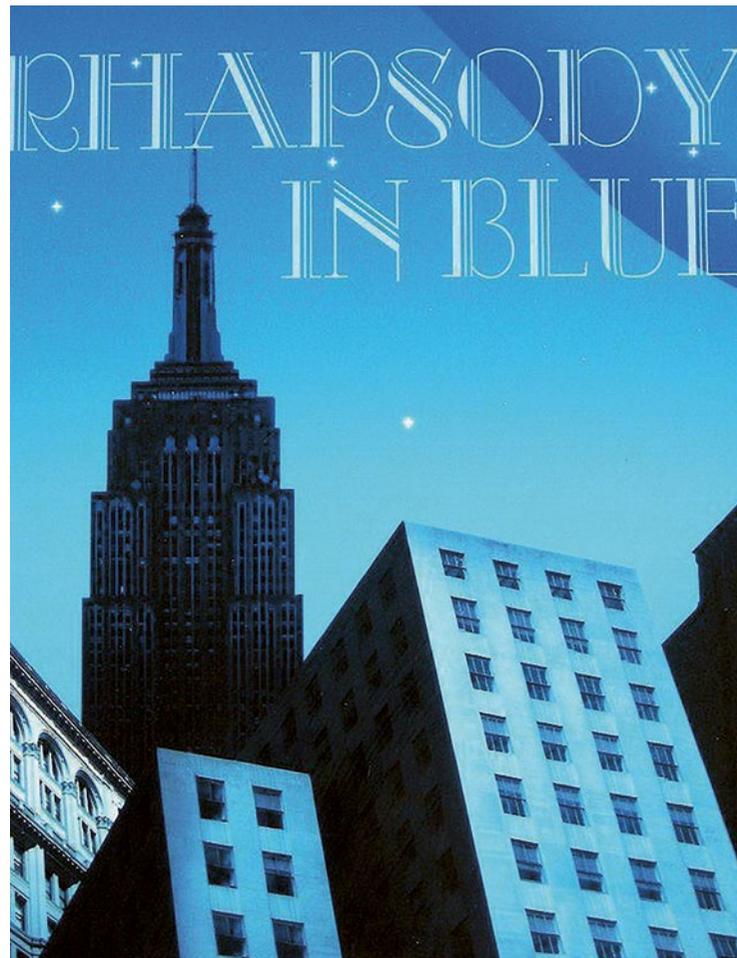
La obra comenzaba, como nos explica Alex Ross «...con un lánguido trino en el clarinete, dando paso a una escala ascendente igualmen-

te lánguida, convirtiéndose a continuación en un *glissando* superelegante y en absoluto estentóreo. Tras haber llegado al Si bemol más agudo, el clarinete entona luego despreocupadamente una melodía ligeramente sincopada apoyándose de modo perceptible en el séptimo grado descendido de la escala. La melodía baja bailando por la misma escalera por la que había subido contorneándose la escala inicial, acabando en el Fa con el que comenzó la obra: una típica simetría gershwiniana»³.

Esto suponía el manifiesto, musicalmente hablando, de una clara ambigüedad: «...a veces, la séptima descendida se oye como una nota alterada, característica del blues y del jazz, mientras que otras veces se interpreta como parte de un puritano acorde de séptima dominante, lo que tiene el efecto de lanzar la armonía a una tonalidad cercana. *Rhapsody in blue* concluye como una vertiginosa secuencia de modulaciones; el tema de amor rachmaninoviano en el centro de la obra acaba estando en la tonalidad de Mi, a una distancia de tritono de la tónica Si bemol. También en este tema hay desparramadas notas extrañas alteradas descendentemente, lo que proporciona a Rachmaninov una cierta informalidad, chasquidos de dedos incluidos, al tiempo que impulsa la armonía a través de una segunda serie de modulaciones hasta regresar al punto de partida»⁴.

Rhapsody in blue, como todas las obras sinfónicas de Gershwin, representó en el compositor un máximo esfuerzo en el ámbito sinfónico para afirmarse como músico «serio», presentando una estructura casi idéntica: tres secciones principales (tres movimientos en el *Concierto en fa*), un movimiento lento central (el andantino nostálgico moderato de la *Rhapsody in blue* o el blues grandioso de *An American in Paris*) y una coda final en la que volvían a aparecer fragmentos de los temas principales. Se trataba de una estructura muy hábil en la que los temas, extremadamente comunicativos, eludían el auténtico desarrollo.

Podemos así afirmar que Gershwin respondió a la demanda de un poema de jazz con un



CARTEL DE LA PELÍCULA *RHAPSODY IN BLUE*, ERIC GOLDBERG, (2000).

grado de invención desbordante, «...siendo *Rhapsody in blue* probablemente una composición en la que sus contrastes continuos, tanto de *tempo* como de carácter, se impusieron a costa de una organicidad endeble, pero que reflejaba con elocuencia la imagen caleidoscópica de Norteamérica que perseguía el compositor. Puede que el marco de esta música derivase de la herencia romántica y posromántica europea, pero su contenido, sin ser en absoluto jazz en sentido estricto, inauguraba una sonoridad totalmente nueva y por completo estadounidense.»⁵

Pero iba a ser también justamente esta obra la que inaugurase una nueva concepción metro-

politana de la música. No hay música más urbana que la de Gershwin, no hay una composición musical que haya sido más relacionada con una gran urbe, en este caso Nueva York, que *Rhapsody in blue*. Estamos en condiciones de analizar por qué esta obra resulta tan significativamente urbana, por qué su ritmo y su sonoridad nos evoca con tanta claridad la ciudad de los rascacielos. Y es que si podemos hablar de los edificios de Manhattan de la década 1920-30 como manifestaciones relevantes del Art Deco —en clave de sugerente modernidad arquitectónica— también podemos convenir que George Gershwin, y en concreto *Rhapsody in blue*, es una «música Deco», basándonos en determinadas cualidades intrínsecas a su estructura formal. La relación música-ciudad se nos revelará entonces como algo clarificador, significativo, binomio ofrecido a la percepción sensible para su disfrute y comprensión.

EL ART DECO

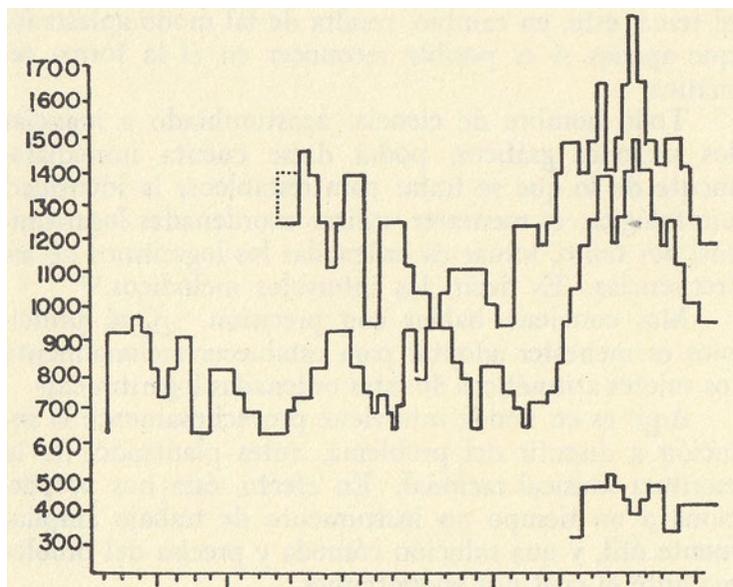
El Art Deco no podrá nunca desprenderse, junto a su carácter dinámico y publicitario, de la gran

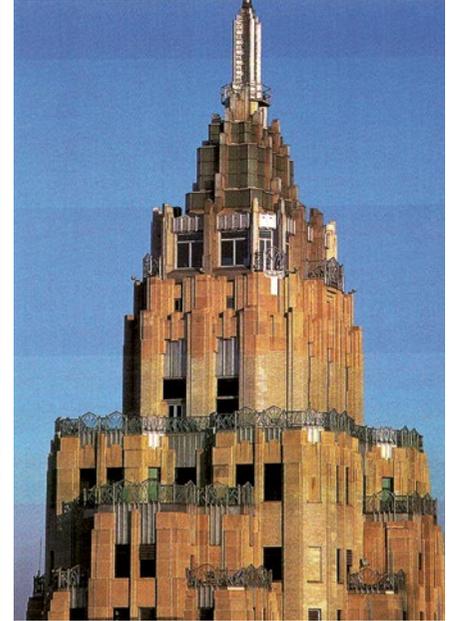
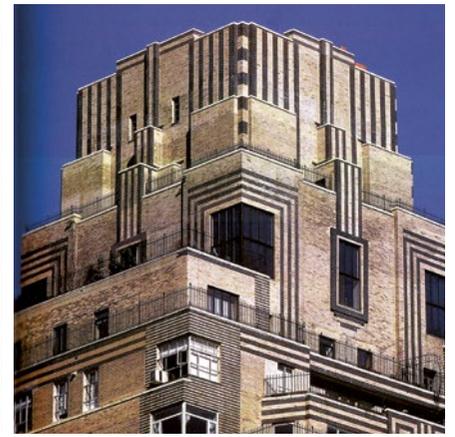
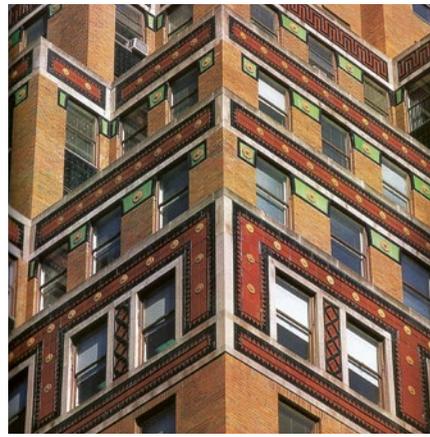
vocación ornamental, acumulativa y expresiva de sus manifestaciones. Como comenta Juan Daniel Fullaondo, «... fue precisamente desde este punto de vista de vocación ornamental, desde el que Aldous Huxley, en unas lejanas y poco conocidas notas (1930), rendía al espíritu de la época un relativo tributo, entendiendo el Deco como una suerte de fusión entre la ascesis cubista y la voluntad decorativa, convirtiendo al movimiento cubista en lo que denominaba como “algo más humano”, una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau. Se trata quizás de otra formalización, en clave diversa, del parentesco Secesión-Futurismo-Expresionismo».⁶

Esta idea ya nos aproxima al Deco de las artes plásticas, a la arquitectura neoyorquina de la década de los años veinte y a la música de Gershwin. Pero el panorama resulta extraordinariamente intrincado, de una más difícil interpretación, continua Fullaondo, si consideramos el Deco «...a través de una sucesión integral de ingredientes Art Nouveau, Secesión, Decorativismo, Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Wright, ecos del Bauhaus, etc., en una suerte de amable, popularizado, *totum revolutum* de la época. Una espuma de lo moderno, con todos los idiomas a su disposición, comodín de variados significados, absolutamente ecléctico, en una suerte de elegante vulgarización, carente de monotonía, de todas las aportaciones de los grandes estilos internacionales, un momento de pragmática creatividad, desenfadada y libre, que sólo dentro de nuestro peculiar clima contemporáneo, estamos en condiciones de comenzar a entender.»⁷

Podríamos asegurar que el Deco terminaba de proponer, frente al eclecticismo historicista —y de una manera muy similar a como lo hacía la música de Gershwin—, la alternativa de un nuevo eclecticismo moderno, muy poco reductor en sus planteamientos, encaminado socialmente hacia la doble vertiente de las nuevas clases medias y altas, emergentes en las grandes ciudades desde principios del siglo veinte. En una primera aproximación, cabe re-

ARABESCO MELÓDICO DE VARIAS MELODÍAS SUPERPUESTAS, SEGÚN ÉTIENNE SOURIAU.





REMATES DE RASCACIELOS DE NUEVA YORK, EN LA DÉCADA DE 1920.

salta como característico del Deco el carácter diverso de sus trazados, sus orígenes variados, sus acentos heterogéneos centrados en torno al citado neo-eclecticismo. En la arquitectura, la ambientación sugerida por el clima del Deco quería abarcar más aspectos, pretendía ser más totalizadora, integradora, que la desprendida por las corrientes habituales manejadas por los esquemas arquitectónicos. Hemos visto como en su música, Gershwin consiguió dinamizar los presupuestos de la música abstracta y expresionista europea con los vibrantes recursos del jazz.

En este sentido conviene recordar la importancia que en el arte, y también en la música, ha tenido el concepto de «arabesco», y en concreto el de «arabesco melódico».

ARABESCO Y MELODÍA

Nos dice Étienne Souriau: «...el arabesco es el gesto propio del mago, el acto al cual va unida, por el solo perfil del movimiento, una virtud, una eficiencia, una acción de taumaturgo, encanto o sortilegio, del que pueden surgir rostros o paisajes, plantas fantasmales o ciudades míticas. Preguntémonos si este arabesco no es una comparación, una metáfora. ¿Acaso, aplicada al ritmo de un verso, o al perfil de una melodía, indica sólo la comunidad de principio artístico, la proximidad del lugar en el esquema de una clasificación? (...) ¿Acaso existen afinidades morfológicamente precisas entre ciertos arabescos y ciertas melodías? ¿Acaso pueden imponerse leyes estructurales análogas, hasta en sus porme-

nores, a unas artes tan distintas entre sí, una de las cuales se dirige a la vista, en lo simultáneo, por unos rasgos susceptibles de ser trazados en negro sobre blanco, con pluma sobre el papel, y la otra al oído, en la sucesión, por estremecimientos esporádicos del aire, por la vibración de una cuerda de chelo, o de una garganta?»⁸

Podemos de esta forma interpretar los arabescos como la proyección en el espacio de una idea estética originalmente destinada a aparecer de forma específica en el tiempo. Y también podemos afirmar la existencia de una profunda relación entre los arabescos de la cultura plástica del Art Deco neoyorquino con los arabescos melódicos de la música de Gershwin en su *Rhapsody in Blue*, coincidiendo ambos en el tiempo. Un arabesco rítmico puede bastar para engendrar la inmensidad de un universo poético, y una compleja melodía puede contener por sí sola el poder de una línea sonora. «El parentesco entre del arabesco y de la melodía es indiscutible y más que las diferencias entre el espacio visual y la dimensionalidad sonora de los intervalos, demuestra la existencia de una especie de medio artístico común, fundado por el espíritu creador, al instaurar una arquitectónica sensible.»⁹

HUGH FERRISS. DIBUJO DE LA OBRA *THE METROPOLIS OF TOMORROW* (1929).



En muchos de los rascacielos neoyorquinos de la década de los años veinte, podemos observar esa variedad de diseño de arabescos propios del Deco, que cobran su máxima intensidad en los remates, dando rienda suelta a las ascendentes líneas de fuerza del edificio, siguiendo desarrollos tendencialmente infinitos.

Unos remates «melódicos», personalizados, intentando significar su propia existencia allí, en las alturas, en una culminación sofisticada del propio espíritu de la ciudad. Unas «melodías visibles», que dan vida a sus propias leyes. Como asegura de nuevo Étienne Souriau, «... si bien es cierto que no puede decirse que la estructura plástica del arabesco musical le confiera un valor estético relacionado con su figura sonora, al menos sí se puede afirmar que posee una estructura, y que esto no obedece a una casualidad. Las combinaciones imaginativas de las melodías tienden a dibujar formas en lo que se puede llamar el espacio sonoro, ya que, aunque sean interpretadas gráficamente, estas combinaciones sonoras siguen siendo arquitectónicas.»¹⁰ En muchos de los rascacielos de Manhattan de los años veinte, sus superficies están dibujadas con una suerte de decoración plana, sincopada, un estilo que se había puesto de moda en la Exposición de las Artes Decorativas de París. A la estructura de zigurat de estos edificios se le superpone otra estructura, rítmico-melódica, como en *Rhapsody in blue*, concluyendo como una vertiginosa secuencia de modulaciones.

NUEVA YORK, METRÓPOLI DE RASCACIELOS

Para la mentalidad de las vanguardias europeas la metrópoli neoyorquina llegó a significar, en la década de los años 20, una nueva Atenas; Manhattan, su Acrópolis, y los rascacielos, el Partenón. También resulta sugerente y acertada la observación que relaciona la línea del horizonte, trazada por los rascacielos de Manhattan, con una suerte de definición paisajística o de diseño urbano en términos Deco. Resulta asimismo co-



CONJUNTO DE RASCACIELOS EN NUEVA YORK, EN LA DÉCADA DE 1920.

nocida la asimilación del transvase laico de las elevadas estructuras urbanas, desde el templo medieval hasta el organismo técnico de la ciudad contemporánea, con la gran altura como carácter referencial con relación al tejido urbano, afirmando un motivo Deco de forma predominante, el zigurat. «Una especie de vuelta al sentido romántico de “lo sublime” en su grado extremo, el hombre arrollado y envuelto por el ambiente, como nos demuestran los dibujos de Hugh Ferriss en su obra *The Metropolis of Tomorrow*: casas que emergen de las montañas, plásticamente más mayas que góticas, debido al peso visible de los perfiles piramidales.»¹¹

Los años entre 1923 y 1932 se caracterizan por una proliferación de temas y sugerencias que, si bien tocan problemas escasamente estructurales, ofrecen un abanico de soluciones que irán desapareciendo a partir de 1930. Conviven los modelos decorativos de gusto remotamente maya, combinando inspiraciones Art Deco, propias de la cultura autóctona y primi-

genia de la América precolombina —en continuidad con el «nuevo primitivismo» de la metrópolis en desarrollo— con el gusto de la burguesía europea y su cultura decorativa de tendencia moderada.

Eduardo Subirats se plantea la metrópoli de Nueva York como contrapunto a la ciudad expresionista europea, comentando las palabras del pintor John Marin: «... ¿hemos de considerar la vida de la gran ciudad como confinada simplemente a la muchedumbre que se mueve por sus calles y edificios? ¿Acaso los edificios, considerados en sí mismos, están muertos? En algún lugar se ha dicho que la obra de arte es una realidad viviente. No puede crearse una obra de arte si los objetos que se asumen en ella no corresponden al mismo tiempo a algo de nuestro interior. Pero, si esos edificios me conmueven es porque poseen también una vida propia. La ciudad entera es una realidad viviente (...) Veo en ellos cómo operan grandes fuerzas, un poderoso dinamismo. Los edificios grandes y los pe-



MANHATTAN (WOODY ALLEN, 1989).
FOTOGRAMAS DEL COMIENZO DE LA PELÍCULA.

queños, la tensión entre lo grande y lo pequeño, las influencias de una masa sobre otra, todo ello despierta emociones que me llevan a expresar esas fuerzas pulsoras.»¹²

En Nueva York, no sólo el edificio y la ciudad poseen una individualidad definida, a diferencia de las anónimas representaciones expresionistas y futuristas de paisajes urbanos, sino que esta individualidad se expande debido a su

carácter musical expansivo, rítmico y melódico, y al mismo tiempo equilibrado, en una línea vertical dominante. Como en la ciudad, las fuerzas constructivas y compositivas de *Rhapsody in blue* de Gershwin se condensan en una síntesis monumental y dinámica, en la que todo asciende y desciende con un ímpetu exasperante.

LA OBERTURA DE WOODY ALLEN EN *MANHATTAN*

En Nueva York edificios y gentes irradian vitalidad. Desde el comienzo nos vemos inmersos en un ambiente en el que los cuerpos y las ideas circulan libremente, donde se juntan los contrarios. También se dejan sentir el brillo y ajeteo de la vida urbana; el aire desenvuelto con que se desliza el clarinete apunta al futuro carácter jazzístico que sirve de pórtico a la *Rhapsody in blue* de Gershwin. La escala también podría sugerir un encuentro de sistemas de creencias irreconciliables. El cineasta Woody Allen reafirma estas ideas en el comienzo de su película *Manhattan* (1989), en la que utiliza *Rhapsody in blue* a modo de obertura, precedida de las siguientes palabras: «...él adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo desproporcionado. Él la sentimentalizaba desesperadamente. Para él, sin importar la época del año, aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía bajo los acordes de las melodías de George Gershwin (...) Él adoraba Nueva York; para él, era una metáfora de la decadencia de la cultura contemporánea...»¹³

«Con frecuencia oigo música en medio del ruido», afirmó George Gershwin, explicando los orígenes de *Rhapsody in Blue*, la personificación misma de la Edad del Jazz en cada poro de su delicado ser. Gershwin fue el fenómeno supremo de la música estadounidense de comienzos del siglo XX, componiendo para una nueva metrópoli hecha de rascacielos, un lugar melódico donde las tendencias discordantes de la época encontraron una radiante armonía. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE. «George Gerswin o la necesidad de estilo». Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, 1998, p. 86.
- 2 VINAY, GIANFRANCO. «Historia de la música. El siglo XX, segunda parte», S.A. de Promoción y Ediciones Club Internacional del Libro, Madrid, 1991, p. 90.
- 3 ROSS, ALEX. «El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música», Editorial Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 190.
- 4 ROSS, ALEX. Ibidem, p.190.
- 5 MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE. Op. Cit., p. 87.
- 6 FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, M^a TERESA. «Historia de la arquitectura contemporánea. Tomo II. Los grandes olvidados», Molly Editorial, Madrid, 1995, p. 319.
- 7 FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, M^a TERESA. Ibidem, p. 320.
- 8 SOURIAU, ÉTIENNE. «La correspondencia de las artes», Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1998, pp. 236-237.
- 9 SOURIAU, ÉTIENNE. Ibidem, p. 269.
- 10 SOURIAU, ÉTIENNE. Ibidem, p. 250.
- 11 TAFURI, MANFREDO. «La montaña desencantada». En CIUCCI, DAL CO, MANIERI ELIA, TAFURI. «La ciudad americana», Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 451.
- 12 SUBIRATS, EDUARDO. «La transfiguración de la noche. (La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss)» Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga, 1992, pp. 64-65.
- 13 ALLEN, WOODY. Monólogo inicial de la película *Manhattan* (Woody Allen, 1989).