

George Gershwin o la necesidad de estilo

Enrique Martínez Miura

Gershwin hubiera cumplido cien años de haber vivido todavía en 1998. Su corta existencia, sin embargo, le impidió desarrollar una carrera en plenitud, por lo que su legado indiscutido se reduce a no más de media docena de piezas.

El lenguaje de Gershwin ha sido tildado de vulgar o de mero epígono del tardorromanticismo europeo, al que habría añadido una notas de color local. Empero, el autor de *Porgy and Bess* tuvo muchos rasgos individuales y uno de ellos fue su facilidad para pasar de una obra a la siguiente del dominio popular al culto. No hizo verdadero jazz, aunque sus temas se convirtieran luego en patrones para los artistas de esta variedad de música, pero de lo que ahora cabe poca duda es de que sí efectuó una aportación a la modernidad, sobre todo en su magistral ópera *Porgy and Bess*.

Es un tópico definirlo como un compositor instintivo, que empezó como pianista de ensayos en las comedias de Broadway, si bien desde el éxito fulminante de la *Rhapsody* procuró mejorar su formación técnica, pero lo fuese o no se sirvió de polirritmos, marcos tonales ambiguos y cambios métricos, todo ello con un pragmatismo evidente: la creación de efectos artísticos concretos.

Gershwin se dio a conocer como compositor de canciones, sobre todo en el ámbito de las comedias musicales, y de hecho llegó a ser en este terreno uno de los autores estadounidenses más extraordinarios de los años veinte. Deben mencionarse también Kern, Berlin y Rodgers en el empeño de crear una simbiosis entre un refinamiento culto y la capacidad de convocatoria característica de la música popular. Por su parte, Gershwin admiraba incondicionalmente las canciones de Irving Berlin, al que tenía como el «Schubert del siglo XX», sin dejar de sentirse igualmente atraído por las de Jerome Kern. La crítica academicista fue incapaz de reconocer la originalidad de la contribución de Gershwin al mundo de la canción. No adelantó una tarea innovadora, sino un empeño por culminar en su máxima expresión un código preexistente: bajo lo que podemos denominar la capa de convencionalismos propios de la música comercial, se distingue un preciso tratamiento armónico, que por colorido e impulso motor es lo que otorga vali-

dez al material melódico. Pero es que dentro de esa llamada «música comercial» descubrió el compositor recovecos, sombras y profundidades antes inexplorados y, en consecuencia, perfectamente exportables al reino culto. Por cierto que la técnica compositiva aplicada a las canciones nada tenía de ortodoxa, como prueba que muchas de ellas tardaran en ser aceptadas por el público. Además, Gershwin siempre las mantenía en su taller, revisándolas y puliéndolas hasta que lo fijado sobre el papel contuviese su pensamiento de la mejor manera posible. Un hito se produjo cuando su canción *Swanee* fue interpolada por el cantante Al Jolson en el espectáculo *Sinbad*, en 1919. Al hacer Jolson una grabación de *Swanee*, se vendió por miles de copias; fue el primer gran éxito de Gershwin. Hacia 1923, sus canciones comenzaron a programarse en conciertos «serios» y los profesionales más despiertos pudieron percatarse de su riqueza, del seductor tratamiento de la parte del piano o de los ritmos cruzados.

Si la crítica europea tiende a menospreciar las comedias musicales hechas en colaboración con su hermano Ira [Israel], obras como *Lady, Be Good* (1924), *Oh, Kay!* (1926) y *Funny Face* (1927) son tenidas por los estudiosos norteamericanos como algunas de las más divertidas en su especialidad de los años veinte. No hay que olvidar que a este típico género de Broadway perteneció la primera partitura completa ultimada por Gershwin, *La Lucille* (1919). Siguió luego una carrera meteórica que fue refinando la escritura de las canciones, con logros como *Fascinating Rhythm*, llena de cambios de metro, y *O, lady, be good!* de la comedia homónima protagonizada por Fred Astaire, que harían de ellas los modelos de la canción norteamericana del momento. La comedia *Of Thee I sing* (1931) es un caso aparte y en gran medida sirvió de trampolín hacia proyectos más ambiciosos. Consiste en una sátira política, donde argumento, diálogos y música se encontraban cuidados al detalle, hasta el punto de que la obra recibió el Premio Pulitzer —el primer musical en lograrlo— de ese año en el apartado de drama.

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 una forma de nacionalismo, siempre y cuando lo adaptemos a las peculiaridades del joven país americano.

Con estas ideas compuso una pequeña colección de piezas instrumentales. La primera de ellas, ciertamente significativa, nació de un cúmulo de contradicciones y de un proyecto descaradamente comercial. A pesar de todo, se trata de una obra maestra cómodamente instalada en el repertorio de las orquestas americanas y europeas. La concepción del encargo se le

ocurrió a Paul Whiteman, quien quiso ofrecer un concierto de «nueva música» un tanto *sui generis*, donde se potenciase el «jazz sinfónico», sin duda una contradicción en los términos. Del concierto, titulado «Un experimento de música moderna» (Aeolian Hall de Nueva York, 12 de febrero de 1924), sólo la obra de Gershwin ha resistido el paso del tiempo. El músico respondió a la demanda de un poema de jazz con una invención caudalosa –un mes antes del estreno no existía una sola nota de la obra–, primer eslabón de su cadena de sonoridades como espejo del mundo moderno, que, según el anecdotario del compositor, se le vino a la cabeza durante un viaje en tren. La *Rhapsody in Blue* es probablemente una composición en la que sus contrastes continuos, tanto de *tempo* como de carácter, se imponen a costa de una organicidad endeble, pero que refleja con elocuencia la imagen caleidoscópica de Norteamérica perseguida por Gershwin. Puede que el marco de esta música derivase de la herencia del romanticismo y postromanticismo europeos –Chopin, Liszt, Chaikovski–, pero el contenido, sin ser en absoluto jazz en sentido estricto, inauguraba una sonoridad totalmente nueva y por completo estadounidense. La versión final necesitó la orquestación de Ferde Grofé, dada la inexperiencia del autor en estas materias.

La composición de la *Rapsodia* reveló a su creador muchas de las deficiencias que padecía en el manejo de la técnica clásica, que se decidió a conocer a fondo. En muchos sentidos, el *Concierto para piano en fa mayor* (1925) supuso un avance notable, en especial por lo que concierne al problema del dominio de la técnica compositiva. Surgido como un encargo de Walter Damrosch y la Sociedad Sinfónica de Nueva York, representó para el compositor la necesidad de enfrentarse a la escritura de una página sinfónica a gran escala. Su naturaleza de pianista se impuso desde un primer momento, pues el contrato recogía una cláusula estipulando siete apariciones –Nueva York, Filadelfia, Washington y Baltimore– del propio Gershwin como solista de la obra en el transcurso de la gira del estreno. Las dificultades inherentes a la orquestación encontraron a un músico más maduro, que optó realizar por sí mismo esta tarea, pero, reconociendo las limitaciones que aún sufría, tomó lecciones en la materia de Rubi Goldmark, maestro de Aaron Copland. Desde luego, formalmente el *Concierto* es una partitura que sigue las convenciones tardorrománticas en el género; sin embargo, el lenguaje es original por su incorporación de muchas pinceladas de la música popular norteamericana. Estos elementos se incrustan en un plano estético que historiadores y críticos han calibrado como superior al de la *Rapsodia*. No hay ahora un modelo pseudojazzístico del material temático, pero toda la obra respira una

atmósfera que parece impregnada en el *blues*, que de hecho cristaliza en uno verdadero en el tema que toca la trompeta con sordina en el tiempo central (adagio).

Nacido de un encargo de la misma sociedad que promocionara el *Concierto*, el poema sinfónico *Un americano en París*, estrenado el 13 de diciembre de 1928, es tal vez la obra de un valor más cuestionado incluso por los partidarios incondicionales de Gershwin, caso de Leonard Bernstein, para el que sólo presenta buenas intenciones. Con todo, no puede desestimarse la manera en que el compositor recogió la agitación y velocidad de una urbe moderna y aunque no faltan proponentes que defiendan que se ignore por completo el guión descriptivo, es evidente que existe un tema de «paseo del turista» –tal vez una broma dirigida a *Cuadros de una exposición* de Musorgski– y una serie de escenas, donde se oyen motivos procedentes del *music hall*, el *charleston* o el *blues*. La orquestación, con nutrida presencia de instrumentos de percusión, es imaginativa y original, demandándose aun cuatro bocinas de taxi.

La *Segunda Rapsodia* hace una obvia referencia a la *Rhapsody in Blue* y en muchos aspectos hay un equilibrio más medido entre espontaneidad y técnica. El título «Rapsodia para orquesta y piano» es una clara señal de la dimensión sinfónica de la página, estrenada por la Sinfónica de Boston, dirigida por Serge Kusevitzki y el autor al teclado, el 29 de enero de 1932. Reutilizó Gershwin parte de su partitura cinematográfica para el film *Delicious* (1931) en esta *Rapsodia* de fuerte contenido rítmico y percusivo.

La *Obertura cubana* es una piececita orquestal carente de toda pretensión «artística»; muestra simplemente la fascinación de Gershwin por los ritmos de danza y los instrumentos de percusión que conoció en la isla caribeña durante unas vacaciones. Esa sensación de exotismo un poco ingenuo es lo que permanece de esta página, cuyo título primero era *Rumba*, tal como se estrenó en un concierto íntegramente dedicado al autor, celebrado en Nueva York, en agosto de 1932, bajo la dirección de Albert Coates, pero luego pasó a denominarse como hoy la conocemos.

Las *Variaciones «I got Rhythm»*, para piano y orquesta, escritas en diciembre de 1933, quedaron como la última incursión del compositor en el campo sinfónico. Demuestran los horizontes abiertos por los estudios de 1932 con Joseph Schillinger. El brillante tratamiento del teclado es abiertamente lisztiano –aunque también puede darnos una pálida imagen de Gershwin como improvisador extraordinario–, pero el tema, procedente de la comedia *Girl Crazy* (1930), y el despliegue de las variaciones proyectan la idea de la dignificación de unos materiales en principio sujetos al interdicto de la trivialidad.