



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE MÚSICA

OBRAS DE GEORGE GERSHWIN

NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA – PIANO  
QUE PRESENTA  
MARCELO RODRIGO LEAL CORTÉS

ASESORA: MARÍA EUNICE FABIOLA PADILLA LEÓN  
ASESOR: LUIS IVÁN JIMENEZ OLIVERA

CDMX

2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Llegar a esta etapa de mí vida, es un punto culminante que estuvo lleno de obstáculos, complicaciones, filtros, etc. Por eso, al igual que siempre me gusta hacer la referencia y agradecimiento a las personas que han influido: en este proceso, en las enseñanzas y en su apoyo; quisiera nombrar a varias de ellas esperando no omitir a nadie en este rubro. De todos modos, si por alguna razón se me pasa algún nombre, quiero que sepan que esto es solo un símbolo y que siempre están en mis pensamientos todos los que han transitado en mi proceso y me han ayudado a crecer.

Dicho esto, empiezo agradeciendo a mis padres, que me han dado las bases como persona, humanista, artista y hombre de fe.

Agradezco también a mis hermanos, porque siempre han estado para apoyarme en múltiples ocasiones en la realización de mis proyectos.

En mi crecimiento profesional debo agradecer a los maestros que han sido pilares de mi carrera empezando por la maestra Victoria Espino que me dio las bases del piano, de la técnica y de una inquebrantable ética profesional y humana, ya que sin ella no estaría concluyendo mis estudios. A la maestra Eunice Padilla, quien también me ha apoyado incontables veces, y me ha recordado en diversas ocasiones mi pasión por la música al enseñarme lo más importante: saber escuchar. Finalmente al maestro Alejandro Corona, que me dio grandes e invaluable lecciones de vida y me llevó al siguiente nivel en la técnica e interpretación pianística, sin él no habría llegado a donde estoy.

Agradezco también a maestros que han sido piezas clave en mi formación como el maestro Luis Iván Jiménez, que desde un inicio me recibió de la mejor forma y que ahora me ayudó a concluir mí proceso. A los maestros Cristina Castro, Guadalupe Caro, Edith García, Ricardo Vázquez, Paolo Mello, David Domínguez, Roberto Ruiz Guadalajara, Angélica Romero, Monique Rasetti y muchos más.

Entrados en los maestros y como me gusta hacer mención de nuestras raíces musicales, además de agradecer primeramente a mi papá, me gustaría agradecer a mi tía abuela Emma Díaz Ceballos por la que empezó todo esto. También a los maestros Néstor Castadeña y León, y Aurelio León Ptanick que dejaron un legado sin precedentes en la historia de la Facultad y que, sin haberlos conocido en persona, les debo las enseñanzas que me pasaron mis maestros. Igualmente en proporción a las maestras Edith Picht-Axenfeld y Sophie Cheiner.

Por último, pero no menos importante, a mis grandes amigos con los que he crecido en este proceso y me han ayudado a lo largo de esta titulación: a mis estimados Guillermo Cuellar, Diego Sánchez-Villa, Alan López, Brenda Galindo, Julia Mendoza, Gonzalo Paredes, Ana Lilia Vázquez, Diego Ávila, Ricardo Ortiz, Rachid Bernal, Rigoberto Salgado y tantos más.

A todos ustedes dedico esta titulación.

# Índice

Contexto histórico de las obras .....	5
Historia de la música afroamericana .....	6
La migración en los Estados Unidos .....	10
El jazz en la década de 1920 .....	12
Aspectos biográficos de George Gershwin (1898 – 1937) .....	14
El surgimiento de la Rhapsody in Blue.....	17
El desarrollo de su obra.....	20
Rhapsody in blue, versión para piano solo .....	25
Análisis .....	26
Recursos jazzísticos de la obra.....	36
Grabaciones y referencias de interpretación .....	45
El Concierto en Fa para piano y orquesta .....	48
Primer movimiento .....	51
Segundo movimiento .....	57
Tercer movimiento .....	61
Grabaciones y referencias de interpretación .....	65
Tres preludios para piano solo .....	68
Grabaciones y referencias de interpretación .....	72
Segunda Rapsodia para piano y orquesta .....	74
Análisis .....	75
Grabaciones y referencias de interpretación .....	82
Conclusiones .....	84
Referencias.....	85

## Contexto histórico de las obras

El periodo en el que George Gershwin compuso las obras incluidas en este trabajo inicia en el año de 1924 con la *Rhapsody in Blue*, hasta 1932 cuando fue compuesta la *Segunda Rapsodia*. Este tiempo abarca principalmente la década de 1920, la cual se le conoce como la era del jazz. Se le llama así ya que fue cuando este género logró difundirse, conocerse y aceptarse entre todas las clases sociales por todo el territorio de los Estados Unidos y el mundo (Baraka, 2011) (Tucker & Jackson, 2001).

El asentamiento de este nuevo estilo fue una de las mayores aportaciones del siglo XX. Como Joachim Berendt dice en *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*:

[...] el jazz nutre la música popular de nuestro siglo. Porque toda la música que oímos [...], en los hits musicales del día y en las películas, la música que bailamos, desde el charleston hasta el rock, funk y disco, todos los sonidos que nos rodean en la música de consumo de nuestra época se originan en el jazz (Berendt, 1994, pág. 13)

Aunque el libro de Berendt fue escrito hace varios años -la primera versión se escribió en 1956-, y el único sustento que ofrece es la explicación de cómo los ritmos del rock fueron influenciados directamente por el blues, rhythm and blues, funk y soul (Berendt, 1994, pág. 711), se puede reforzar esta idea al leer diferentes artículos del *Grove Music Online*. Por ejemplo, Robert Walser (2001) y de Mickey Vallee (2014) en las entradas sobre rock and roll, mencionan que el *rock and roll* se influenció en estilos como el rhythm and blues, blues, swing, country, boogie woogie y gospel. Howard Rye (2001) por su parte en la entrada de rhythm and blues dice que el término surgió como sustituto de “discos raciales” -en alusión al mercado de música afroamericana- y que los críticos no saben si tiene mayor raíz en el jazz, el blues, o si en todo caso es una mera mezcla de ambos.

Al hablar de música pop se destaca la enorme influencia de la música negra, ya que desde un inicio este término era una manera en Gran Bretaña de describir el rock and roll, siendo la autenticidad y el manejo comercial lo único que separaba a ambos

estilos (Middleton, "Pop", Grove Music Online, 2001). En la entrada de música popular escrita por Richard Middleton (2015), se describe el desarrollo de la música popular desde diferentes aspectos como sociales, mercantiles, de estilos, etc.; denostando la importancia de la música negra en los estilos surgidos en el siglo XX. Además, al igual que la música popular se enriqueció con la llegada del jazz, en el campo de la música académica también tuvo impacto -como se leerá más adelante-, influenciando obras de compositores como Stravinsky y Ravel.

## **Historia de la música afroamericana**

Para poder entender la relevancia que tuvo la obra de George Gershwin, es necesario primero comprender lo que es el jazz y su historia. En la música de Gershwin frecuentemente se percibe la influencia de elementos del jazzísticos debido a que mantuvo un especial interés en toda la música popular y la cultura afroamericana que gira en torno a ella. Por esto mismo es que se volvió uno de los pioneros del jazz de concierto<sup>1</sup>.

Aunque hoy en día siguen surgiendo dudas sobre los orígenes del jazz. En términos generales, todos los autores coinciden en que su origen tiene como raíz el ragtime y el blues. En *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Berendt enfatiza la influencia del ragtime en el surgimiento del jazz como antecesor inmediato (1994, págs. 16-21); pero en *Blues people: música negra en la América blanca* constantemente dan mayor importancia a la influencia del blues en el jazz (Baraka, 2011). En este último se dice que el jazz surgió como un punto medio entre el ragtime y el *blues clásico* - una rama del blues más comercial que surgió casi a la par del ragtime-. Como había mucho contraste entre ambos estilos, desde el ritmo y el carácter, hasta la instrumentación, enfatiza que el jazz mezcla lo más significativo de ambas corrientes (pág. 84).

---

<sup>1</sup> Se profundizará en este punto cuando se hable de la vida de Gershwin, y más adelante cuando se haga el análisis de las obras.

En otros textos que abarcan el origen del jazz, no se hace esta distinción como en los casos anteriores. En la *Historia de la música occidental*, se afirma que el jazz fue la evolución de diversos estilos, géneros, y funciones sociales, pero que parece que empezó como una mezcla del ragtime y de música de baile con elementos del blues (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 859). En artículos del *Grove Music Online* como los de Maultsby (2001), Collier (2003) u Oliver y Kernfeld (2003) se describe la evolución de la música afroamericana y se explica que cronológicamente, el estilo más antiguo es el blues, ya que se remonta a los tiempos de la esclavitud con los cantos de las plantaciones donde trabajaban los esclavos africanos. Sería hasta finales del siglo XIX y principios del XX que aparecería el ragtime y poco después el jazz ya iniciado el siglo XX.

El *jazz*, así como el ragtime y el blues es producto directo de la cultura afroamericana. Joachim Berendt propone una definición en *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock* que explica de manera muy resumida su historia y características principales:

El jazz es una forma de música de arte que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical del Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos (Berendt, 1994, pág. 695).

La historia de la música afroamericana surge con los cantos que los esclavos africanos empleaban para cada actividad del día. Los más mencionados son los cantos en los campos de plantación ubicados al sur del país mientras trabajaban. Lincoln Collier (2003) reduce en tres las funciones de su música: acompañar el trabajo, bailar y para las ceremonias religiosas. Los cantos religiosos adaptados a las prácticas y creencias del nuevo continente fueron un factor determinante en su cultura, Baraka explica que los amos blancos les prohibieron a los esclavos cualquier actividad u objeto que hiciera referencia a dioses o religiones africanas, con el fin de quitar su sentido de individualidad y así evitar que trataran de regresar



a su país de origen (2011, pág. 29). Casi al mismo tiempo surgieron cantos profanos que les servían para expresar sus sentimientos, frustraciones, pensamientos, etc. Estos cantos dieron origen a lo que después se llamaría blues.

Como mencionan Baraka o Berendt respectivamente, por razones históricas no existe un documento que pueda señalar un lugar y momento específico de su origen. Estas tradiciones se transmitieron de manera oral de una generación a otra en un proceso largo y paulatino.

Al respecto menciona Carmen de la Guardia en la *Historia de Estados Unidos*:

En ese proceso de disolución de lo propio emergió una nueva cultura afroamericana y también un nuevo sentido de comunidad [...] Las fuentes más utilizadas son las narrativas de esclavos, las canciones populares, los cuentos de tradición oral y por supuesto fuentes arqueológicas y escritas de las antiguas plantaciones (De la Guardia, 2010, pág. 184).

Baraka en su libro narra detalladamente el proceso social del pueblo afroamericano: en primer lugar como esclavo, después los cambios a través de la emancipación, y por último la integración social del negro afroamericano que se asentó en las grandes ciudades. Para eso divide la historia de los negros en tres etapas: la primera que es la de los esclavos africanos, la segunda que serían los primeros negros nacidos en Estados Unidos, y finalmente los negros que ya son reconocidos como estadounidenses -propiamente afroamericanos- (2011, pág. 12). Cuando llega la década de 1920 en la que se desarrolla el jazz, los afroamericanos han atravesado un largo camino y se encuentran en la tercera etapa de esta historia.

Un factor que influyó a la mezcla de culturas de los esclavos -con tradiciones africanas- y los amos blancos -con tradiciones europeas-, fue el mestizaje que se dio a consecuencia de las relaciones -y muchas veces violaciones- que tuvieron los amos con sus esclavas. De estos hechos muchas veces violentos surgieron los mulatos, que son los negros de tez más clara (Baraka, 2011, pág. 24). Los mulatos tenían mayores privilegios que los hijos de los esclavos. Algunos incluso obtuvieron su libertad antes de la llegada de la emancipación. Sin embargo, a partir de 1894

perderían varios de estos privilegios debido a la Ley de Segregación, la cual era muy restrictiva para las comunidades negras en general.

Por ello los mulatos se hicieron llamar a sí mismos criollos, con el fin de diferenciarse de los demás negros que seguían siendo esclavos sin ninguna clase de derechos. A muchos de ellos en vez de hacerlos trabajar en el campo los dejaban en el servicio doméstico. Otros que nacieron de amos franceses como en Nueva Orleans, tuvieron una formación europea amplia al grado que varios de ellos lograban estudiar en el extranjero (Baraka, 2011, págs. 78-81).

Las razas que formaron parte del mestizaje con los negros son principalmente las de origen francés. Sin embargo, en *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*, Berendt empieza diciendo que “Nueva Orleans era un hervidero de pueblos y razas” y explica como el origen del famoso estilo de Nueva Orleans se dio también por el intercambio cultural no solo con la gente de origen francés, sino por la amplia gama de migrantes que hubo en esta región de Luisiana. Desde los españoles y franceses que llegaron a colonizar dicha región antes de que la compraran los Estados Unidos, hasta los que fueron llegando después como ingleses e italianos, hasta alemanes y eslavos (Berendt, 1994, págs. 21-26).

Aunque en Nueva Orleans fue donde más se experimentó y enriqueció el jazz de las diferentes culturas, no se puede afirmar que aquí surgió, ya que intervinieron muchos factores en su surgimiento. Constantemente se hace la aclaración de que Nueva Orleans no es el origen, pero destacó porque fue donde mayor actividad artística hubo.

Otra de las razones por las que se expandió y desarrolló el jazz en diferentes regiones del país, fue la divulgación de los cantos que los juglares negros llevaban de plantación en plantación mientras viajaban en busca de trabajo o por el interés de conocer todo el país. Después de la guerra de secesión y la emancipación -1861 a 1865- proliferaron los juglares negros y, como consecuencia, surgió el teatro

negro. De ahí se formaron otros medios de difusión como los circos<sup>2</sup>, los comediantes ambulantes, los vodeviles y los clubes donde los afroamericanos pudieron tener nuevas opciones de trabajo como en el ámbito musical. Este fenómeno se extendió por todo el país (Baraka, 2011, págs. 88-92).

En Nueva Orleans surgieron algunas de las primeras y más importantes bandas de jazz como parte de una evolución paulatina entre la mezcla de las bandas clásicas de metales -que tocaban principalmente marchas y valeses-, y los estilos afroamericanos como el blues y el ragtime. Posteriormente, gente con el característico sonido de Nueva Orleans, emigró a otros estados como Chicago y finalmente Nueva York, convirtiendo a estas ciudades en centros de entretenimiento musical (Collier, 2003).

## **La migración en los Estados Unidos**

El desarrollo del pueblo negro en los Estados Unidos fue más o menos de la mano con otro evento característico del país: la migración. El intercambio cultural entre razas, clases y regiones se debió al constante flujo de personas que hubo desde el origen de la nación, como se mencionó en el tema anterior. Carmen de la Guardia, citando *Los Estados Unidos de América* de Paul Adams, explica los diferentes flujos de migración que hubo en los Estados Unidos dividiéndolos en tres etapas: la primera de 1820 a 1896, donde los principales migrantes venían del norte y oeste de Europa; la segunda etapa de 1896 a 1921 siendo principalmente del sur y este de Europa; y una última etapa de 1921 hasta la actualidad (2010, págs. 210-215). Sin embargo, las políticas restrictivas y condicionantes siempre han marginado algunos pueblos migratorios como los asiáticos y latinoamericanos.

---

<sup>2</sup> Anteriormente existían circos de blancos donde parodiaban a manera de comedia, la vida de los negros y sus formas de actuar. Esto, a fin de cuentas, fue otro medio que propició que poco a poco se difundiera entre los blancos la música y la cultura afroamericana que estaba surgiendo.

Es en esta oleada de migrantes, que llegan los padres de George Gershwin. Ambos originarios de San Petersburgo, Rusia, llegaron a los Estados Unidos en la década de 1890. Primero llegó su madre, Rose Brushkin, y después el padre, Morris Gershovitz. Se conocieron en el distrito de Manhattan, ciudad de Nueva York, y se casaron en 1895. George Gershwin, originalmente registrado como Jacob Gershwine, nació el 26 de septiembre 1898, después de su hermano Ira (Jablonski, 2000, pág. 12).

Los avances tecnológicos y artísticos del siglo XX generaron muchos cambios en la sociedad. Los estados del norte que cobraron mayor importancia desde el siglo XIX -debido a la victoria que tuvieron los estados de la federación sobre los confederados en 1865- y obtuvieron un auge en la industria, lo cual se vio directamente reflejado en su economía. Dado su peso político y económico, se siguieron los valores que encabezaban los estados del norte: modernización y cambio. Gracias a esto, el país aumentó su desarrollo industrial y financiero a finales del siglo XIX y principios del XX. Como consecuencia, la nación obtuvo una economía fructífera y sólida por lo que la población invadió las grandes ciudades del norte que estaban en apogeo como Chicago, Detroit y Nueva York. Migrantes, afroamericanos, campesinos y más, viajaron a las ciudades para vivir el “sueño americano” (De la Guardia, 2010, pág. 209). Además, tras ayudar a ganar la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) debido a su intervención, los Estados Unidos reafirmaron su lugar en la historia como potencia mundial (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, págs. 939-940)<sup>3</sup>.

Para esta época, una gran cantidad de afroamericanos alcanzaron el nivel económico de la clase media y vivían en las ciudades. Muchos trabajando en el campo del entretenimiento como se mencionó anteriormente. De la misma forma, durante los primeros años del siglo XX, varios acontecimientos sociales, políticos y económicos ayudaron a homogeneizar lo que hasta entonces había sido parte

---

<sup>3</sup> Este periodo de paz y prosperidad duraría poco por los eventos posteriores.

exclusivamente de la cultura afroamericana, para formar parte de la cultura estadounidense.

## **El jazz en la década de 1920**

Después de la Primera Guerra Mundial, el estilo de vida del estadounidense involucraba muchos medios de entretenimiento como el cine, Broadway, el Tin Pan Alley, los salones de baile y las bandas de jazz, etc. (Collier, 2003). Desde Nueva Orleans surgieron también las primeras bandas de jazz de blancos, como la *Original Dixieland Jazz Band*. Al no imitar fielmente a las agrupaciones de los afroamericanos, lograron darle mayor variedad a los diferentes tipos de jazz que fueron surgiendo entre blancos y negros (Baraka, 2011, págs. 139-145).

Debido al periodo de la segregación que en principio no permitía hacer muchas cosas a los negros por la alta discriminación y la falta de derechos civiles para los afroamericanos, los que realmente acercaron el jazz a las masas fue la gente blanca que empezó a interpretar este nuevo estilo.: “En los años veinte, cuando el jazz comenzó a hacer acto de presencia en el escenario norteamericano; en cualquiera de sus formas, muchas veces fueron estadounidenses blancos quienes lo presentaron” (Baraka, 2011, pág. 152).

Uno de los éxitos en la industria musical fue el Tin Pan Alley. El mercado de éste era la venta de las partituras de la música popular que surgió a finales del siglo XIX, ya que en ese entonces era muy común que las familias contaran con un piano en casa. Su mayor auge se produjo en las primeras décadas del siglo XX por la gran demanda de la gente que quería interpretar sus temas favoritos. El formato más común de estas partituras era para tocar con piano solo, o también del piano acompañado de una voz con la melodía. Por ello, el Tin Pan Alley tuvo un papel determinante en la difusión de música popular como el ragtime, el jazz, los valeses, y canciones del momento (Hischak, 2014) (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 945).

Otra industria que proliferó como en ningún otro lado del mundo fue la del teatro musical. En conjunto al crecimiento del jazz, los teatros que se encontraban en Manhattan -principalmente sobre la avenida Broadway-, tuvieron el mayor número de producciones de su historia, considerándose los años veinte como su mejor época hasta el momento. Por ejemplo, en el año de 1927 se estrenaron cincuenta producciones nuevas, además de las que continuaban en taquilla. Al igual que en Tin Pan Alley, en Broadway se empleó música popular del momento, por eso también fue un medio para difundir la nueva música de raíces afroamericanas (Block & Winkle Keller, 2014) (Laird & Decker, 2014).

La música se benefició con los avances tecnológicos del siglo XX, surgió la radio y las grabaciones de discos fonográficos. Rápidamente esto se volvió otro de los principales medios de difusión del jazz. Las primeras grabaciones de jazz fueron de la *Original Dixieland Jazz Band* en 1917, una banda de blancos originaria de Nueva Orleans que se volvió de las más famosas en todo el mundo. En este caso es evidente lo que se decía sobre la desigualdad de oportunidades que había entre negros y blancos, ya que a pesar de haber sido influenciados por otras grandes bandas de afroamericanos anteriores a ellos, como la *Creole Jazz Band* de King Oliver con músicos como Louis Armstrong, o la *Original Creole Orchestra* de Freddie Keppard; fue hasta 1923 cuando la banda de King Oliver y otras bandas de negros, pudieron comenzar a hacer sus propias grabaciones, generando su propio mercado y audiencia -a estos se les llamó discos raciales-. Sin embargo, después de la Gran Depresión de 1929, muchos de los trabajos de los negros fueron los primeros en desaparecer y se canceló la producción de los discos raciales durante casi tres años (Baraka, 2011, págs. 104-105, 121) (Tucker & Jackson, 2001).

Un acontecimiento que parece ajeno pero que influyó en el esparcimiento del jazz fue la ley de prohibición, oficialmente conocida como la decimoctava enmienda publicada en 1919. Desde principios del siglo XX surgieron varias organizaciones puristas que realizaron movimientos sociales en contra del alcohol, bajo el

argumento de que su consumo ponía en riesgo el bienestar de la familia estadounidense. Estos movimientos se reafirmaron a nivel político por las implicaciones económicas que en ese momento tenía el producirlo, ya que después de la Primera Guerra Mundial muchas fábricas -no solo productoras de alcohol-, habían sido adaptadas según las necesidades de la guerra. Así, varios estados se fueron convirtiendo en estados secos hasta 1933 cuando se abolió dicha ley a través de la vigesimoprimer enmienda. Irónicamente, una de las razones para permitir nuevamente la venta de alcohol, fue que esperaban que su producción y venta ayudaría a estabilizar la economía que había sido gravemente afectada tras la Gran Depresión de 1929, generando un gran número de empleos y consumidores (De la Guardia, 2010, pág. 240) (Botstein, Novick, & Burns, 2011)

Muchos estadounidenses se opusieron a la prohibición desde su promulgación y el número de opositores fue en aumento con los años. Como consecuencia de ello, empezaron producciones masivas de alcohol casero. La venta clandestina se convirtió en un gran mercado por el surgimiento de los gánsteres| que se dedicaban principalmente a la venta y distribución, apoyada por la alta corrupción que se dio en todos los sectores de la población. Así mismo, los lugares de consumo eran los clubes clandestinos que podían ser establecimientos comunes pero que escondían los licores, también lugares privados como salones o incluso casas particulares. Por ello nunca se extinguió realmente el consumo de alcohol. Fue en estos lugares donde se difundió el jazz ya que era lo que se tocaba y bailaba, mezclándose entre el entretenimiento y la clandestinidad (Botstein, Novick, & Burns, 2011).

### **Aspectos biográficos de George Gershwin (1898 – 1937)**

La obra de George Gershwin fue producto de todo lo que acontecía culturalmente en los Estados Unidos, influyendo el ser judío, descendiente de migrantes rusos asentados en Nueva York y rodeado de las tendencias musicales que se daban en la ciudad, principalmente en Tin Pan Alley y en Broadway.

Richard Crawford en el *Grove Music Online*, lo destaca como uno de los compositores más importantes en la música del siglo XX:

De hecho, el compositor estadounidense que la era recibió con más entusiasmo fue GEORGE GERSHWIN, que acercó el estilo de Broadway a las salas de concierto y de ópera, y cuyos híbridos "jazz concierto" *Rhapsody in blue* (1924) y ópera *Porgy and Bess* (1935) se han vuelto clásicos estadounidenses (Crawford, "United States of America. II. Art music. 20th century", *Grove Music Online*, 2001).

Comenzó su formación musical después de que sus padres consiguieron un piano vertical y de que tomó clases con el pianista Charles Hambitzer quien le enseñó piano y armonía y con el compositor Edward Kilenyi quien le enseñó teoría, armonía y orquestación. De esta forma sentó las bases musicales académicas de tradición europea (Jablonski, *El mundo de Gershwin*, 2000, págs. 19-21). En 1914 comenzó a trabajar en una editorial del Tin Pan Alley llamada Jerome H. Remick & Co. como *song plugger*<sup>4</sup>, y posteriormente como arreglista en otras editoriales (Crawford & Shneider, 2013). Tiempo después, como se mencionará más adelante, empezó a trabajar en Broadway para diversos musicales.

Considerando que empezó sus estudios en 1912 y comenzó a trabajar en Tin Pan Alley en 1914, se puede afirmar que tanto su desarrollo académico como su desarrollo en lo popular fueron muy parejos. El hecho que desde sus comienzos tuvo contacto con ambos mundos le ayudaría a que adquiriera su estilo compositivo tan característico y por el que, como se menciona al inicio de esta investigación, se volvería uno de los pioneros del jazz de concierto.

Como ya se ha explicado la historia y la cultura que hubo detrás de la música popular de ese momento, para profundizar en la música de Gershwin, es necesario ahora entender el arte de tradición europea que también lo influyó a lo largo de su

---

<sup>4</sup> Término empleado por el *Grove Music Online* el cual no tiene una traducción literal correcta pero se refiere a que él, como pianista, se dedicaba a mostrar las canciones tocándolas en el piano con el fin de promocionarlas.



formación y su carrera. En el siglo XX se estaba dando la experimentación irrestricta de las artes, brotando en ello vanguardias como el cubismo, el expresionismo, el arte abstracto, el simbolismo, y el surrealismo. En la música surgían corrientes como el posromanticismo, impresionismo, serialismo, dodecafonismo, y el primitivismo. Al igual que en las demás disciplinas, se empezaba a crear una individualización del arte. Es decir, ante una diversificación enorme de estilos y de formas de generar nuevas obras, cada artista empezó a destacar como un estilo en sí mismo. Esto fue catalogando las obras entre corrientes artísticas o incluso entre cada individuo, fenómenos que aún se pueden observar en la actualidad (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 941).

En el ámbito musical se estaban escuchando a compositores como Debussy, Saint Saëns, Busoni, Fauré, y Puccini, por mencionar algunos. Además, varios estaban presentando sus obras más importantes, como Rachmaninov con sus conciertos para piano No.2 y No.3 -compuestos en 1901 y 1909 respectivamente-, Stravinsky con el *Pájaro de fuego* -1909-, *Petrushka* -1911- y la *Consagración de la primavera* -1913-; *La tumba de Couperin* de Ravel -1920-, etc.

A lo largo de los libros de Edward Jablonski se menciona que Gershwin estudió las obras de compositores como Debussy, Liszt y Chopin. Además, se mencionan casos de autores que tuvieron contacto directo o una especial influencia en él como lo fueron Ravel, Stravinsky y Schoenberg, por mencionar algunos.

En la música de Gershwin se puede encontrar la influencia de ambos estilos musicales: por un lado, de la música afroamericana del jazz, el ragtime y la música popular; y por otro lado de la música académica. Contando con una formación completa, su música refleja el conocimiento de la tradición europea, la técnica pianística, las formas y estéticas de composición; así como estilos salvajes, impulsivos, enérgicos y desgarradores del jazz, que no contaban necesariamente con un cuidado técnico minucioso en su ejecución.

En 1920, George Gershwin empezaba a ser reconocido como pianista y como compositor. Para ese tiempo, ya tenía cuatro años de experiencia en el medio trabajando en Tin Pan Alley. Ese año grabó su primer gran éxito con el cantante y actor Al Jolson, titulado *Swanee*, que sería parte de un musical. En ese periodo también firmó con la revista musical *Scandals* para publicar con ellos obras de su autoría. Una de las obras que compuso para *Scandals* fue *Blue Monday* en 1922, una ópera ligera hecha en un solo acto. A partir de entonces fue reconocido en el medio y fue su puerta de entrada a proyectos posteriores (Jablonski, 2000, págs. 33-37, 80-82).

Su ascenso profesional en el medio popular fue abrupto, ya que compuso un sinnúmero de canciones y musicales completos. Hasta la fecha, canciones como *Someone to watch over me*, *They can't take that away from me*, *Fascinating rhythm*, *Oh lady be good*, *The man I love*, son íconos de la canción estadounidense y especialmente del teatro musical. Toda la gente del medio conocía el trabajo de los hermanos Gershwin, siendo su hermano mayor Ira Gershwin, quien lo ayudó constantemente con las letras de sus canciones. Después, tras la muerte de George, fue quien se encargó de preservar y copiar los papeles y manuscritos para la Colección de Gershwin en la Biblioteca del Congreso, Washington, D.C (Jablonski, 2000, pág. 14).

### **El surgimiento de la *Rhapsody in Blue***

En el año de 1924 Gershwin compuso su primer gran obra de concierto de jazz para piano, la *Rhapsody in Blue*. Para ese momento Gershwin empezaba a ser un reconocido compositor de Broadway y tras su éxito con *Blue Monday* conoció al director Paul Whiteman, quien sería uno de los grandes precursores del jazz sinfónico. Whiteman entonces le propuso componer una obra sinfónica de jazz con el propio Gershwin como solista al piano y se estrenaría en un concierto que tituló *An Experiment in the Modern Music* (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 90).

Cuando se habla de Paul Whiteman en la mayoría de los textos académicos de tradición europea como la *Historia de la música occidental* y los que hablan de Gershwin como los ya mencionados de Edward Jablonski, se le describe como un pionero, un visionario y un emprendedor. Max Harrison en el *Grove Music Online* (2001) incluso lo menciona junto a George Gershwin como los primeros en formar lo que sería el *jazz sinfónico*. Sin embargo, es interesante el contraste con otros libros como *Blues people: música negra en la América blanca*, ya que el enfoque es totalmente distinto.

De hecho, Baraka lo describe como parte de un jazz retrógrado (2011, pág. 144) y sentencia la legitimidad de su propuesta diciendo:

En 1920, Paul Whiteman ganó millones de dólares, y se le llamaba *rey del jazz*. La palabra *jazz* se había incorporado al vocabulario popular. Mediante exhibiciones tales como el concierto de Whiteman en el Aeolian Hall, con el añadido de una orquesta de *estilo europeo* y de Heifetz y Rachmáninov entre el público, el jazz penetró en la corriente social general, sin la ayuda de un solo rostro negro. La única vez que hizo referencia a los anteriores tiempos, tiempos menos lucrativos, de esta *nueva música (síncopa sinfonizada)* fue en la primera parte del concierto [...] para demostrar al público, tal como dijo Whiteman, *cuan primitivo era el jazz del pasado* (Baraka, 2011, págs. 105-106).

Carl Johnson (2001) por su parte califica a los autores de este tipo de declaraciones como los “puristas del jazz”. En cambio, *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock* de Joachim Berendt (1994) ni siquiera menciona a Paul Whiteman -ni a Gershwin- como parte de la historia del jazz.

El concierto fue anunciado el 4 de enero de 1924 y presentado el 12 de febrero de 1924 en el Aeolian Hall. Fue un evento en el que, además de la obra de Gershwin, se interpretarían obras inéditas de otros autores estadounidenses como Irving Berlin -quien fue una gran influencia para Gershwin y autor de canciones como *White Christmas*-, y Victor Herbert. En menos de un mes, el 25 de enero de 1924, Gershwin tuvo lista una versión a dos pianos de la obra. Aunque George había querido finalizar la orquestación, en ese momento carecía de la experiencia y

habilidad necesaria para hacerlo, y era muy importante que tuvieran listo el proyecto antes que “otros competidores” lo plagiaran, por lo que le dejó la orquestación a Ferde Gorfé para terminarla, quien era el arreglista oficial de la banda sinfónica de Paul Whiteman (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 90).

Pese al trabajo de todos para tenerlo listo en tan poco tiempo, Gershwin no pudo decidir los temas en concreto para el piano en la sección final de la obra, por lo que la dejó incompleta. Fue hasta el día del estreno durante el concierto que usando su habilidad para improvisar, fue rellenando los huecos de la partitura. Se dice que su habilidad en el piano era tal que la improvisación que hizo ese día fue brillante y demostró la gran técnica que tenía (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 91-94).

Al respecto existen muchas anécdotas descritas en *El mundo de Gershwin*, donde destacan cómo en cada reunión que Gershwin asistía, se sentaba todo el rato a tocar el piano, sin importar el motivo de la reunión o la gente que tuviera alrededor:

Muchos disfrutaban de su avidez juvenil que lo llevaba a tocar durante horas, hasta que terminaban las fiestas. En una oportunidad en que su madre le advirtió que no exagerara haciendo eso, le contestó que: el problema es que, cuando no toco, no me divierto (Jablonski, 2000, pág. 74).

El día del estreno del concierto de Whiteman asistieron grandes personalidades del medio como Sergei Rachmaninov, Jascha Heifetz, Efrem Zimbalist, Alma Gluck, Walter Damrosch, Ernest Bloch, William Mengelberg, Leopold Stokowski, y Fritz Kreisler; ya que el concierto había sido anunciado como algo que definiría lo que es la música estadounidense. Esa noche pese a que todas las obras fueron estrenos mundiales, la *Rhapsody in blue* fue la que atrajo la atención de todos (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 94).

A partir de esto, no tardó en generar nuevos proyectos, ya que en general si no estaba componiendo musicales estaba trabajando obras “grandes”. Ese mismo año estrenó las obras musicales *Sweet Little Devil*, *Primrose*, y *Lady, Be Good*. En esta

última colaboró con los hermanos Adele y Fred Astaire y a partir de ahí forjó con ellos una relación de trabajo duradera (Jablonski, 2000, págs. 263-264).

## **El desarrollo de su obra**

Después del éxito que tuvo la *Rhapsody in Blue*, el director Walter Damrosch se acercó a Gershwin con la propuesta de componer una nueva obra orquestal, esta vez fue un concierto para piano y orquesta. Para la realización de este se tomó más tiempo: tres meses en esbozar la obra aproximadamente y otros dos para dedicarse a la orquestación. La anécdota más conocida que narran en cualquier texto que hable de Gershwin y su concierto para piano, es aquella que dice que lo primero que hizo Gershwin a la hora de recibir el nuevo encargo fue conseguir unos libros de teoría y forma musical dando a entender que no sabía lo que estaba haciendo.

En este punto de la investigación y por lo que se ha descrito anteriormente se puede deducir que no fue así. Sin embargo, lo que se puede asumir es que igual que con el tema de la orquestación en el momento de hacer la *Rhapsody in Blue* donde le pidió a Ferde Grofé concluirlo, por la falta de experiencia en ese campo y que quería obtener el mejor resultado posible a su manera la razón para hacerlo con el mayor cuidado posible desde el método con los manuales de teoría. De hecho, no existen evidencias donde diga que vuelva a pedir ayuda para la orquestación ni para ningún otro aspecto de su composición después de la rapsodia.

También para poder concentrarse plenamente en su trabajo buscó en numerosas ocasiones aislarse del mundo. Por ejemplo, para este concierto, primero se fue a la casa de su amigo Ernest Hutcheson ubicada en Chautauqua, y después en otro momento en la ciudad rentó un par de cuartos de hotel (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 101-102). Posteriormente lo hacía cada vez que necesitaba ese nivel de concentración, como con las obras *An American in Paris* o *Porgy and Bess*.

Finalmente estrenó su obra titulada *Concierto en Fa* el 3 de diciembre de 1925 en el Carnegie Hall con la New York Symphony Orchestra. Como narra Jablonski (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 105), para los que esperaban que esta obra fuera una especie de secuela de la rapsodia fue una decepción. Sin embargo, hay que destacar el mayor conocimiento y madurez como compositor que se aprecia entre la rapsodia y el concierto debido al trabajo de la forma y al tratamiento orquestal. Ese mismo año estrenó los musicales *Tell me more* -después titulada *My fair lady*-, *Tip toes*, *113 street* -una versión orquestal de *Blue Monday*-, y *Song of the flame* (Jablonski, 2000, pág. 264).

Tras el éxito que obtuvo, se produjeron en Europa varios de sus musicales y obras de concierto, por lo que realizó diversos viajes, principalmente a Londres y París. En este último lugar, durante una de sus estancias en 1926, empezó a esbozar temas para lo que posteriormente sería *An american in Paris* -en alusión a su experiencia en dicha ciudad-. Se trata de un poema sinfónico que terminó hasta 1928 cuando volvió a París (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 128-129).

Durante sus estancias en París conoció a Ravel a quien le pidió clases de composición. Él se negó argumentando que no era necesario porque su estilo ya era perfecto. Él mismo, al quedar fascinado con el estilo jazzístico, compondría su *Concierto en Sol mayor para piano y orquesta* en 1932 utilizando recursos inspirados en el jazz (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 128-129).

En el año de 1926 presentó una suite de cinco preludios para piano con motivo de un concierto especial con la cantante Marguerite D'Alvarez. Más adelante lo dejaría como una suite de *Tres preludios* ya que uno de ellos decidiría cambiarlo y utilizarlo como material para la canción *Sleepless night* y el otro simplemente quedaría sin publicarse (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 118).

El estilo de vida del estadounidense se vio gravemente afectado por la Gran Depresión de 1929. Para el año de 1930 George Gershwin firmó un contrato con la

Fox Film Corporation para hacer toda la producción musical de la película *Delicious*. Una vez contratado para la película, se mudó a Beverly Hills, California, para estar trabajando en Hollywood (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 161-165).

El cine era una de las novedades del siglo, y mientras los avances tecnológicos sucedieron paulatinamente, las películas mudas prevalecieron hasta finales de los años veinte, cuando se hizo la transición al cine sonoro. Las películas mudas normalmente eran acompañadas con música en vivo -piano u órgano la mayoría de las veces-. De esta manera surgieron las primeras bandas sonoras hechas para cine (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008).

En este contexto empezó a trabajar en una nueva rapsodia, esta vez titulada *Manhattan Rhapsody*, aunque después terminaría llamándola sencillamente *Segunda Rapsodia*. Originalmente la escribió para anexarla en la película *Delicious*, pero al final los productores decidieron solo poner un segmento de la obra, lo cual lo impulsó a refinarla y estrenarla el 29 de enero de 1932 con la Orquesta Sinfónica de Boston por su cuenta, libre de la película y de cualquier vínculo con ella.

Con el éxito por sus obras de concierto y los musicales -especialmente después de la *Rhapsody in Blue*-, se volvió una especie de celebridad, viviendo una vida llena de comodidades y lujos hasta el final de sus días. De hecho, según los diversos testimonios de Jablonski en *El mundo de Gershwin* y los comentarios del autor, en la familia Gershwin “nunca conocieron la verdadera pobreza” (Jablonski, 2000, pág. 84). Constantemente lo describen como una persona alegre sin ser efusiva, que disfrutaba de cosas como jugar el golf, el tenis, pintar<sup>5</sup> y tocar rodeado de gente (2000, págs. 73-143).

---

<sup>5</sup> En 1927 empezó a hacer sus primeras pinturas en acuarela y su actividad en la pintura llegó a ser tan importante para él como lo era el piano. Incluso un primo suyo que le enseñó, llegó a ir en ocasiones de parte suya, bajo un pseudónimo, a comprar pinturas para él en galerías y subastas (Jablonski, 2000, p.203-216).

Fue el primer músico estadounidense en aparecer en la portada de la revista Time (Jablonski, 2000, pág. 264), el primer músico junto con otros colaboradores en recibir el premio Pulitzer por el musical *Of thee I sing* (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 953), fue invitado por Franklin Roosevelt a la Casa Blanca en 1934 (Jablonski, 2000, pág. 126) y a lo largo de su trayectoria conoció a las figuras más importantes de su tiempo.

Siempre tuvo la idea de trascender con su música. Jablonski narra que George se preguntaba constantemente si su obra llegaría a trascender en el tiempo (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 131). En su momento, muchos le habían aconsejado que dejara de escribir canciones populares para dirigir su carrera a la composición “seria”. Un ejemplo de esto fue el director Walter Damrosch (Jablonski, 2000, pág. 87). Pero no era algo que angustiara a Gershwin. De hecho, en el libro *The Gershwin years*, Jablonski dice que él no se dividía o clasificaba a sí mismo como “popular” o “serio” y pone una cita del mismo Gershwin hablando al respecto:

Para mí las emociones son más importantes que cualquier otra cosa. A mi parecer eso eventualmente determina la grandeza de cualquier obra artística. Eso importa más que la técnica o el conocimiento, para cualquiera de esos sin sentimientos no tiene importancia. Claro, las emociones por sí mismas no son suficientes, pero son la esencia suprema (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 108).

A lo largo de su vida como describen los libros de Edward Jablonski, recibió muchas críticas tanto positivas como negativas. Unas atacándolo de poco original e innovador, y otras haciendo todo lo contrario: viendo el potencial y aplaudiendo la innovación y destreza que tenía su música. En la *Historia de la música occidental* lo describen como uno de los autores de mayor éxito en el teatro musical junto a Jerome Kern e Irving Berlin (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008, pág. 944). También mencionan a músicos que se inspiraron en su música como Duke Ellington, Henry Cowell y Aaron Copland. Además, obras como el *Concierto en Sol mayor para piano y orquesta* y el *Concierto para la mano izquierda para piano y orquesta* de Ravel -compuestas entre 1929 y 1931- o el *Ebony Concerto* -1945- de Stravinsky que



tienen influencias y recursos del jazz, no hubieran sido posibles sin el antecedente histórico de la propuesta de Gershwin (Griffiths, 2011).

Jablosnki cita a Harold Arlen: “Creo que todo el que conoce la obra de George lo conoce a él. El humor, la sátira, la jocosidad de la mayoría de sus frases melódicas eran la expresión natural del hombre” (Jablonski, 2000, pág. 107).

George Gershwin falleció de manera prematura el 11 de Julio de 1937 a la edad de 39 años a causa de un tumor cerebral en el lóbulo temporal derecho que se complicó. Lo indujeron a estado de coma y lo operaron, pero no sobrevivió al tratamiento (Jablonski & Stewart, 1998, págs. 241-297).

## Rhapsody in blue, versión para piano solo

La *Rhapsody in blue* es la primera obra de concierto que compuso para piano y la más famosa de su repertorio. De ella se conocen distintas versiones a lo largo de su historia. Originalmente se escribió para banda sinfónica –para la banda de jazz de Paul Whiteman con la orquestación de Ferde Grofé- y piano solista. Después vino un arreglo corregido y adaptado para orquesta, del cual también derivó la edición para dos pianos donde el segundo piano toca la reducción orquestal. Finalmente apareció la edición para piano solo, aunque no existe información de cuándo la realizó exactamente.

Es importante contrastar las diferentes ediciones de la *Rhapsody in blue* en sus formas escritas y sonoras, especialmente con la de piano solo, ya que ni el mismo Gershwin ni sus allegados pianistas como Oscar Levant grabaron la versión de piano solo. Lo más parecido a ello es un registro que dejó Gershwin en los rollos de las pianolas aproximadamente entre 1916 y 1927 –según la página Nonesuch Records los rollos de la rapsodia se hicieron en 1925-. Sorprendentemente esta grabación no es sobre el arreglo para piano solo, sino sobre el de dos pianos en la cual él se interpretan ambas partes. Esta se puede encontrar actualmente en el disco *Piano Rolls* (Gershwin, 1993).

Tampoco los grandes pianistas de su momento dejaron grabaciones sobre la versión de piano solo, lo que habría sido muy útil para formarse una idea de lo que quería el autor. Todas las grabaciones de los grandes intérpretes del siglo XX son sobre la versión orquestal. Al indagar en diferentes fuentes sobre Gershwin y su obra, ninguna menciona lo que sucedió con la de piano solo, y dado que la obra fue un éxito en su presentación orquestal, se deduce que la de piano solo se vio opacada por la orquestal. Las razones podrían ser muy variadas: el atractivo tímbrico de una orquesta, la reducción del arreglo de piano solo en algunos pasajes de la obra, que, si bien no son los más importantes, se aprovechan muy bien en el arreglo orquestal. Hacia el inicio del siglo XXI comienzan a aparecer numerosas

grabaciones de piano solo, aunque no están interpretadas por los pianistas más reconocidos a nivel internacional. A pesar de ello, se puede notar que incluso entre estas mismas grabaciones, existen muchas variantes.

Entre una grabación y otra hay demasiadas diferencias importantes a considerar. Esto se debe a las razones históricas que se acaban de explicar, y al hecho de ser una rapsodia, es decir, una obra de forma -y por lo tanto de interpretación- libre. Según John Rink (2001), la forma de la rapsodia ha evolucionado constantemente a lo largo de los años. El término rapsodia se origina en la antigua Grecia. El *rapsoda* era un viajero que se encargaba de recitar de ciudad en ciudad, a manera de cantos sin acompañamiento instrumental, diversos poemas de carácter épico -de este modo perduraron las historias homéricas como la *Ilíada* y la *Odisea*-. Después surge la figura de rapsodia como forma musical y fue cambiando desde el siglo XVI hasta el XIX, donde las rapsodias de Liszt, Brahms, Rachmaninov y otros, estandarizaron sus características principales hasta la fecha.

La rapsodia se destaca por su carácter ampliamente expresivo y sobre todo improvisatorio en donde puede lucir el virtuosismo del instrumentista. Aunque la rapsodia no cuenta con una sola forma concreta como la forma sonata, el rondó, las binarias o ternarias, entre otras, está compuesta de varias a la vez<sup>6</sup>. Por lo tanto, su estructura es compleja ya que tiene diferentes cambios en los temas, en las regiones tonales, en la agógica, etc. Esto produce numerosos contrastes que significan un reto para el intérprete, ya que debe buscar darle fluidez al discurso musical.

## **Análisis**

El análisis de las obras de Gershwin a lo largo de este trabajo presupone un proceso complejo, ya que busca comprender la naturaleza de su muy particular estilo. Para ello, el criterio que se usará como base serán los conceptos empleados por las

---

<sup>6</sup> Este punto se verá más adelante y es más claro en la tabla 2.

hermanas Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal en su libro *Análisis musical. Claves para entender e interpretar la música* (2004). Siguiendo este mismo criterio, para analizar la forma musical de la *Rhapsody in blue*, lo que parece más acertado es dividirlo en tres secciones. Inicia con la famosa introducción donde trabaja el tema A y B, luego en cada una de las secciones desarrolla un tema por encima de los demás, y finaliza con una coda donde retoma material de los temas A y B.

**Tabla 1. Estructura general**

Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Coda
Temas A y B	Tema A	Tema B	Tema C	Con B y A
Compases				
1 - 15	16 - 114	115 - 244	245 - 430	431 - 452

En la tabla anterior se observa a grandes rasgos la estructura de la obra. Existe una sensación de simetría por la distribución de temas entre la introducción -que presenta el tema A y B- y la coda -que presenta de forma inversa el tema B y A-.

A continuación, se irán exponiendo transcripciones de diferentes frases, temas, motivos, etc. Están tomados de la versión original para piano solo y en ellas se omiten figuras como adornos, acompañamientos, algunos signos de fraseo o acentuación -que suelen ser variantes-, etc.; solo se conservan sus elementos principales, con el fin de no distraer al lector del punto importante a analizar.

The image shows a musical score for the first part of 'Rhapsody in Blue'. It is divided into two staves. The top staff starts with an 'Introducción variable' consisting of 17 measures of a chromatic scale. This is followed by 'Material de origen (a)', which includes the 'Motivo principal' (main motif) consisting of two triplet figures. The bottom staff shows 'Material de desarrollo (b)', which is a development of the main motif with various rhythmic and melodic variations.

**Ilustración 1. Transcripción del tema A**

En el tema A se pueden ver sus componentes, y entendidos de esta forma se esclarece su función en cada una de sus apariciones a lo largo de la obra. Generalmente comienza con una introducción de manera anacrúsica, la cual varía constantemente – aunque también llegan a omitirla-. En este caso, la primera parte que se ve en la imagen es la anacrusa que se emplea al inicio de la obra como introducción, pero nunca se vuelve a hacer de esa forma en específico. Aunque sí aparecen otras anacrusas con intenciones similares ya sea por escalas, grados conjuntos, cromatismos, etc.

El tema A es el más emblemático de toda la obra ya que, aunque es sutil la diferencia, nunca deja de aparecer su material en cada una de las secciones, en cambio otros temas sí. El motivo principal, por ejemplo, interactúa con el tema B en su desarrollo como una respuesta breve, y el material de origen del tema A aparece súbitamente con una ampliación en medio de la sección 2 – compás 184 al 195-, que, aunque aparenta no tener mucho que ver en el contexto, cumple con la función de contraste y transición.

Una ampliación se refiere al uso del material de una frase o tema sin ser propiamente un desarrollo, ya que solo emplea una fracción de este material -un motivo, periodo o semifrase- y no contrasta o alterna con ningún otro material nuevo, es decir que no se desarrolla, sino que amplía ese mismo material con diferentes variantes, ya sean armónicas, rítmicas, tímbricas, etc. Este recurso es constantemente empleado a lo largo de la rapsodia con prácticamente todos los temas. En el jazz existe algo muy similar a esto a lo que se le llaman secuencias, las cuales según Mark Levine (1995, págs. 114-119) pueden ser rítmicas o melódicas. Estas secuencias usualmente se aprovechan también para realizar improvisaciones, progresiones armónicas, etc. En esta obra, las ampliaciones son como una especie de “improvisación” escrita.

Al analizar la forma del tema A, se puede distinguir que se conforma de dos partes: la primera que tiene el material de origen del tema, es decir, el material protagónico;

y el material de desarrollo, que puede aparecer ya sea como una conclusión o como conexión a otro pasaje. Estos materiales interactúan entre sí a lo largo de la obra especialmente en la primera sección, siendo éste, el desarrollo del tema A. En la versión orquestal se vuelve evidente el diálogo que se crea de ambos materiales, al presentarse de manera alternada entre el solista y la orquesta.

Del mismo modo, el material de desarrollo del tema A aparece en medio del desarrollo de la sección 3 con esta apariencia descontextualizada. Este material, a diferencia del material de origen, tiene un carácter más rítmico ya que interactúa con el silencio de cada inicio de motivo que encaja con una segunda voz siempre presente. Además, en diversas ocasiones emplea un acompañamiento de carácter rítmico lo que hace que resalte esta característica. Incluso se da la oportunidad de generar contrapunto con otras voces según el acompañamiento que tenga, pero mayormente se presenta con la segunda voz que es la voz intermedia. En el ejemplo anterior no se percibe ya que está escrita solo la melodía.

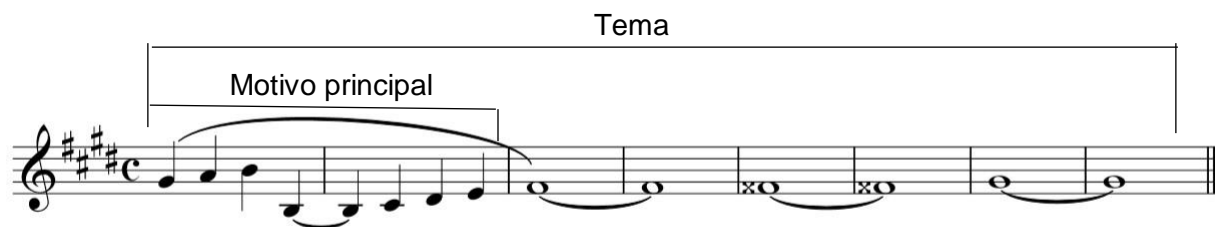
The image displays two staves of musical notation for Theme B. The top staff, labeled 'Material de origen (a)', shows a melodic line in treble clef with a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes with accents, including a chromatic descent and a sharp sign. The bottom staff, labeled 'Material de desarrollo (b)', shows a more rhythmic and melodic line in treble clef, consisting of quarter and eighth notes with a descending contour, ending with a double bar line.

### Ilustración 2. Transcripción del tema B

En el caso del tema B también se compone de dos partes: el material de origen, que consta de diversas notas repetidas dándole un carácter más rítmico que melódico; y el material de desarrollo, que se resuelve con un motivo compuesto de arpeggios descendentes más cantable. En el material de desarrollo se usan saltos melódicos mayores y el motivo es muy reiterativo, pero su variante se encuentra en la

armonización del mismo motivo, ya que la reiteración está armonizada en su homónimo menor.

El tema B es el más equilibrado de los tres ya que es el que tiene mejor proporción en la extensión de sus materiales. Además, durante sus apariciones en la sección 2, constantemente se presenta de manera más equilibrada que los temas A y C en sus respectivas secciones. Se pueden percibir más claramente las formas binarias que se presentan en la sección 2. Justamente en esta es donde se presenta mayor desarrollo de los temas debido a la interacción sutil entre los temas -B respondiendo con el material de origen del tema A- y otros recursos ya empleados como elementos de contraste -el material de desarrollo del tema A responde al de desarrollo del tema B como se pueden ver del compás 221 al 228-.



### Ilustración 3. Transcripción del tema C

Finalmente, en el tercer bloque se presenta el tema C cambiando drásticamente el carácter enérgico y rítmico que hasta ese momento había prevalecido y representado a la rapsodia. Por ello, se convierte en la sección y a su vez en el tema donde se presenta mayor contraste de toda la rapsodia. Este bloque es contrastante desde el inicio debido a su cambio agógico *Andantino cantábile*, donde también hay un alargamiento métrico del tema usando valores rítmicos más prolongados que parten de la negra en adelante.

Es una sección llena de cambios, ya que después de presentar el tema C con un carácter expresivo, amoroso, apasionado, presenta el tema g que es plenamente rítmico –a partir del compás 325 con andamento *Leggiero/Agitato e misterioso*-, que

en sí no contiene ningún material melódico relevante, por lo que el modo de reconocerlo es en el ritmo. Más adelante servirá este tema para desarrollarse con el tema C. El contraste entre ambos temas es tal, que Gershwin lo aprovecha para desarrollarlo brevemente –del compás 371 al 394- para llegar finalmente a la coda y producir un efecto catártico a la hora de retomar los temas de inicio en la coda.



Ilustración 4. Tema g (Gershwin, *Rhapsody in blue*, 1927, pág. 24)

Para la coda vuelve a aparecer el tema B con el mismo modelo que se presenta en su bloque -AABA- y para dar el cierre contundente a la rapsodia, reaparece el tema A concluyendo con un desglose -de carácter *quasi maestoso* aunque no está escrito propiamente- del acorde de tónica.

Cabe hacer la aclaración que prácticamente en ningún momento se repite a lo largo de la obra un material exactamente de la misma forma. Solo en dos ocasiones pone barras de repetición en el tema g es por un periodo corto. Por ello cada vez que presenta nuevamente un material ya sea temático, puente, ampliación, u otro, lo hace de manera distinta por mucho que se parezcan. Los recursos que usa Gershwin para variarlos son distintos, puede ser desde la región tonal en la que expone cada vez el tema, como el tipo de acompañamiento, los ritmos, los registros, el carácter, etc. En la música académica es muy común ver esto en obras de tema y variaciones, sin embargo, este tipo de herramientas de variación también son muy comunes en el jazz a la hora de improvisar. Así como cuentan autores como Mark Levine (1995) y Bruno Netl (2014), la improvisación se basa en modelos y estructuras, que generalmente se dan en la marcha armónica y/o por la exposición de los temas -en la música popular normalmente se diferencian por los que llaman *coros* o *estribillos*-.



Los puentes entre temas o entre bloques son de características muy diversas. Por un lado, se encuentran puentes conformados por progresiones armónicas que llevan a nuevas regiones tonales, y por otro lado hay puentes hechos con material melódico totalmente independiente que funcionan de complemento de la idea que se acaba de exponer, o de transición ya sea a una progresión armónica o a otro tema.

Además de los puentes, las ampliaciones, los temas antes mencionados y sus desarrollos, aparecen unos temas a los que se les llamarán incidentales. Esto se debe a que aparecen una vez en la obra y funcionan prácticamente de manera independiente. Estos temas son un punto de contraste y conectan con diferentes puentes, sin tener un desarrollo con los demás temas como sí sucede entre el tema g con el tema C.



**Ilustración 5. Transcripción de tema incidental "c"**



**Ilustración 6. Transcripción de tema incidental "e"**

En la exposición del tema incidental "c", correspondiente a la primera sección, se puede observar que tiene una estructura de AABA, lo cual es una estructura muy común de la canción popular. Por lo que explica Mark Levine (1995, págs. 383-391), aunque en este caso se expone de manera muy breve, es igualmente válido en cuanto al formato de canción. De hecho, muchas canciones de la época eran

realmente muy breves en comparación a lo que se está acostumbrado en las obras de concierto. El formato de la canción de blues consta de 12 compases solamente, y lo que durara al final la canción dependía directamente de cuántas veces repitieran la estructura y se improvisara. En el caso de la canción de jazz, la estructura estándar es de 32 compases. Algo similar pasa con la exposición del tema incidental “e”, correspondiente a la segunda sección, que dura 32 compases, lo equivalente aproximadamente a una canción popular de jazz. Este tema usa una forma binaria simple exponiendo un primer motivo con su reiteración y después el siguiente motivo igualmente con su reiteración – AA BB-.

Por ello uno podría explicar la obra según el lenguaje que emplee, por ejemplo, en un análisis más clásico se podría entender que la rapsodia está compuesta de una serie de formas binarias enlazadas de manera compleja -por puentes, progresiones, temas transitorios, etc.-. Pero si fuera en un lenguaje más popular se podría explicar que la rapsodia se conforma con estructuras básicas de canciones, alternando con modelos como ABAB, AABB, AABA, etc.

En la siguiente tabla aparece más claramente y a detalle cómo se van desarrollando cada uno de los materiales que se encuentran en la rapsodia. Las estructuras de cómo se presentan las frases A, B y C aparecen entre paréntesis y con letra minúscula para que sea más claro para el lector distinguir los temas en mayúscula, y las estructuras en como aparecen el orden de sus semifrases que fungen de contraste. También se usan comillas para reconocer en qué casos está variando su contenido del material anterior, aunque como ya se mencionó, prácticamente en toda la obra el material siempre aparece diferente.

Como tiene una gran cantidad de modulaciones, es decir, de cambios de tonalidad, aparece del lado derecho la tonalidad en la que se está exponiendo dicho material por fines prácticos. Ya que, aunque en algunos casos si se puede explicar por funciones tonales, es decir, que el material se fuera a la región mediante, dominante, etc., no siempre se cumple esta condición porque llega a irse a regiones no tan

predecibles. Además, por la naturaleza de la obra, tampoco parece ser una prioridad el orden o el esquema de desplazamiento de regiones tonales.

Tabla 2. Estructura detallada de la rapsodia

SECCIÓN	ESTRUCTURA	REGIÓN TONAL	COMPASES
<b>INTRODUCCIÓN</b>	Tema A	Si bemol mayor	1 - 10
	Tema B	Mi bemol mayor	11 - 15
<b>1</b>	Tema A (ab)	La bemol mayor	16 - 20
	Tema A (a'b' ampliación)	Sol bemol mayor	21 - 29
	<b>Puente 1</b>	Mi mayor-La mayor	30 - 37
	Tema A' (abab' )	La mayor	38 - 47
	<b>Puente 2</b>	Fa mayor-Do menor	48 - 51
	Tema A'' (ab' ampliación)	Do menor	52 - 64
	<b>Puente 1'</b>	Mi mayor-La mayor	65 - 71
	Tema A''' (aba' )	La mayor	72 - 80
	<b>Puente 2'</b>	Fa mayor-Do menor	81 - 84
	Tema A'''' con ampliación	Do menor	85 - 90
	Tema incidental "c" (ccdc)	Do mayor	91 - 105
<b>PUENTE</b>	Progresión con material introductorio del tema B		105 - 114
<b>2</b>	Tema B (aaba')	Do mayor	115 - 130
	<b>Puente 3</b>	Sol mayor	130 - 141
	Tema B' (aaba' ampliación)	Sol mayor	142 - 160
	Tema B'' (aaba')	La mayor	161 - 176
	<b>Puente 4</b>	Re mayor - Sol mayor	177 - 183
	Tema A con ampliación	Sol mayor	184 - 196
	Introducción tema incidental "e"	Sol mayor	197 - 200
	Tema "e" (aa' bb')	Sol mayor	201 - 215
	<b>Puente con tema "e"</b>	Sol mayor - Re bemol mayor	216 - 220

	Tema "e" ' (aa' ampliación)	Re bemol mayor	221 - 237
<b>PUENTE</b>	Cadenza y progresión armónica		238 - 244
<b>3</b>	Tema C (aa' ampliación)	Mi mayor	245 - 262
	<b>Puente 5</b>	Fa sostenido mayor - Fa mayor	263 - 266
	Tema C (aa' ampliación)	Mi mayor	267 - 284
	<b>Puente 6</b> con progresión	Fa sostenido Mayor - Si mayor	285 - 298
	Tema C" (aa' ampliación)	Mi mayor	299 - 316
	<b>Puente 6'</b>	Fa sostenido mayor - Do sostenido menor	317 - 324
	Introducción del tema g	Do sostenido menor	325 - 328
	Tema g (aa)	Do sostenido menor	329 - 332
	Tema g'(a) como puente	Do sostenido menor	333 - 336
	Tema g" (aa)	Do sostenido menor	337 - 344
	Tema g"' (aa' ampliación)	Do sostenido menor	345 - 356
	<b>Puente con material del tema A(b) y del tema g</b>	Do sostenido menor - Do sostenido mayor	357 - 370
	Desarrollo del tema C y el tema g	La mayor	371 - 394
<b>PUENTE</b>	Con el motivo del tema C ampliado		395 - 406
	Reaparece tema A" (b' ampliación')		407 - 424
	Progresión armónica que enlaza a la coda		425 - 430
<b>CODA</b>	Reexposición del tema B (aaba)	Mi bemol mayor	431 - 446
	Reexposición del tema A (ab)	Si bemol mayor	447 - 452

Lo que se aprecia al ver la tabla es que, a *grosso modo*, cada una de las secciones está desarrollada como un tema y variaciones que a su vez está conformado de muchas formas binarias. Al igual que como se mencionaba en un principio, la estructura general está envuelta por una introducción y una coda -que, si no son estrictamente simétricas en cuanto a la distribución del material y extensión de compases, en su estructura sí lo son-.

## **Recursos jazzísticos de la obra**

Al presentar una figura musical sencilla como una escala o un arpeggio a un intérprete de repertorio académico de concierto y a un jazzista, lo más seguro es que se al tocarlos, se escuchen dos versiones muy diferentes. Más aún si se trata de pasajes enteros u obras completas. Esto se debe a los diferentes recursos y habilidades que desarrolla cada uno para traducir dichos símbolos musicales.

Esta cualidad resalta en la obra de Gershwin ya que, como se explicó en el capítulo anterior, aplica el interpretarse de diversas formas por los estilos musicales que abarca. Por eso, para entender mejor este punto, en este apartado se verán elementos concretos que se pueden ver en la obra y que forman parte del lenguaje jazzístico.

Una de las características principales más evidentes en el jazz es el *swing*, que consiste en deformar el ritmo y desplazar la acentuación en que está escrito, por ejemplo, lo más común es atresillar la música. El *swing* es lo que le da este carácter danzable, alegre, movido y enérgico<sup>7</sup>. Tal como dice Berendt (1994, pág. 278), lo novedoso del jazz respecto a la música de concierto sorprendentemente no está tanto en lo melódico ni en lo armónico, sino en lo rítmico y en la formación del sonido, es decir, en cómo se produce -esto último se explicará más adelante-.

---

<sup>7</sup> Es diferente a hablar de la época del swing, que hace referencia al estilo de jazz que se popularizó en la década de 1930 en adelante, donde destacaron big bands como las de Benny Goodman y Glen Miller entre otros.

Howard Spring (2014) explica que hay diferentes grados y tipos de *swing* que varían según la interpretación de cada uno. Esto entra en el terreno subjetivo del sentir de cada persona y de lo que esté tocando en ese momento, su estado de ánimo, sus gustos y preferencias, sus experiencias, etc. Todo esto influye cuando toca el intérprete y en ese momento va decidiendo dónde tocar con *swing* de manera improvisada.

Estas características del *swing* se pueden observar en estilos anteriores como el ragtime. Edward Berlin (2013) explica que su característica principal es el ritmo sincopado y desigual. El término ragtime según Berendt (1994, pág. 18) viene de *ragged time*, que se traduce como tiempo desigual<sup>8</sup>, lo que hace referencia concretamente al ritmo sincopado que da esta sensación de deformar el ritmo. Aunque en sus inicios no se le podría considerar propiamente una deformación del ritmo porque se tocaba tal cual estaba escrito y mantenía el pulso casi siempre de dos tiempos -ya que tiene su raíz en danzas como las marchas y las polcas-.

En el jazz es donde es más evidente esta deformación del ritmo. Por un lado, se puede realizar -como se mencionó antes- al cambiar el ritmo de figuras de ocho notas como negras o corcheas a grupos de tresillos. Este cambio no debe ser necesariamente durante toda la obra, sino que puede ser usado de forma específica según lo considere el intérprete. Lo más común es que cuando se encuentran grupos constantes de un mismo valor se incorpore esta variabilidad rítmica. En el siguiente ejemplo se puede ver cómo algo simple como una escala, que tiene los mismos valores rítmicos, puede tocarse con *swing* al atresillar los valores originales.

---

<sup>8</sup> En el libro de Berendt lo traduce como “tiempo despedazado”, pero no es realmente una traducción ortodoxa, lo más acertado es traducirlo como tiempo desigual.



Ilustración 7. Escala con forma convencional y con *swing*

De esta forma se puede poner un ejemplo de una variante interpretativa con *swing* dentro de la rapsodia usando el material de origen del tema B -Ilustración 2- donde sucede algo similar al ejemplo anterior, ya que consta de valores rítmicos iguales y de notas repetidas.



Ilustración 8. Tema B con *swing*

Otra forma de incorporar el *swing*, además de la deformación del ritmo, es el cambio de acentuación. Esto quiere decir que en un compás de cuatro tiempos, en vez de acentuar los primeros y los terceros tiempos -considerados en la música académica los tiempos jerárquicamente más fuertes- se acentúan los que se consideran los tiempos débiles, es decir, el segundo y cuarto. En la siguiente gráfica extraída directamente del libro de Berendt (1994, pág. 301), se muestra claramente la evolución del *swing* en diferentes estilos y las variantes de la acentuación a la hora de integrar el *swing* en un motivo similar escritos para batería.



Ilustración 9. Evolución del ritmo y desfase de acentuación (Berendt, 1994, pág. 301)

Este recurso produce un efecto sonoro de mayor desfase y deformación. Por ello cuando aparecen figuras escritas como una síncopa o figuras plenamente rítmicas, es cuando se puede aprovechar mejor el recurso de tocar con *swing*. De esta forma la interpretación de la obra se vuelve más subjetiva según se decida hacer con o sin *swing*, si es con *swing* el criterio se vuelve más emotivo y subjetivo que una cuestión técnica ya que no es estrictamente cuantificable.

El intérprete al ubicar la oportunidad de poner *swing* a un fragmento, debe buscar transmitir la sensación del *swing*. Esto lo puede lograr de diversas maneras, una es arrastrar el tiempo, es decir, que se atrase ligeramente el toque de la nota siguiente -la nota que se quiera enfatizar que generalmente puede ser la del tiempo débil-. Otra opción como se vio en los ejemplos anteriores, es atresillar el fragmento según el estilo o contexto –como en la ilustración 7-, e incluso sumar el cambio de acentuación y el atresillado.

Sobre la acentuación en la rapsodia, Gershwin deja muy claro en qué pasajes le interesa este énfasis. Ya sea con síncopas muy bien marcadas, o con símbolos de acentuación como podemos ver en el tema A y otros, o incluso reforzando la idea



poniendo acento, tenuto y marcato al mismo tiempo. En el siguiente ejemplo, que es sobre uno de los puentes más conocidos, se puede apreciar todo lo anterior de los recursos del *swing*.

Ilustración 10. Puente de la rapsodia con recursos del *swing* (Gershwin, *Rhapsody in blue*, 1927, pág. 5)

En este mismo ejemplo se puede ver otro de los recursos que se mencionó, las secuencias rítmicas, ya que está empleando el mismo material varias veces con un cambio meramente armónico, esto a su vez sirve de progresión y puente donde se presentará nuevamente el tema A en una diferente región tonal. Es tan solvente el recurso que lo vuelve a utilizar posteriormente con una variante en la mano izquierda que ahora imita la figura rítmica de la mano derecha, pero en movimiento contrario, lo cual produce un efecto sonoro más enérgico, aunque su intención es la misma.

Un recurso del jazz muy identificable son las famosas *blue notes*, término que viene en referencia al blues y más en concreto al espíritu del blues. El término *blue* según narran Berendt (1994, págs. 250-260) y otros como Baraka (2011) y Elijah Wald (2012), viene desde los tiempos de esclavitud y era la forma de describir un estado de ánimo, una emoción, un carácter que engloba elementos como la tristeza, la nostalgia, la fatiga, la angustia y la frustración. De ahí surgió el género musical del blues en donde encontraron cabida para expresar estos sentimientos en música.

Cuando los negros africanos llegaron a los Estados Unidos y todavía tenían recuerdos y uso de sus costumbres, en su música estaban acostumbrados a emplear sistemas pentatónicos en los cuales carecían -a diferencia del sistema diatónico- del tercer y séptimo grado. Al comenzar a incorporarlos en su música, a veces empleaban el tercer grado menor o mayor indistintamente, y lo mismo con el séptimo grado. Esto sumado a la intención de tocar y cantar con *blue feeling*, se prestó para jugar con esas figuras normalmente escritas a manera de adornos como apoyaturas, acciaccaturas, y notas de paso, también se empleó en otros grados de la escala. Actualmente los más empleados para las *blue notes* son sobre el tercero, el quinto y el séptimo grado.



Ilustración 11. Escala de blues (Levine, 1995, pág. 219)

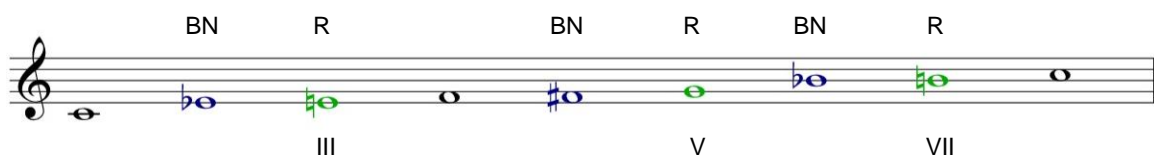


Ilustración 12. Escala de blues con resoluciones

En la ilustración 11 se observa la escala de blues como se toca frecuentemente. En cambio, en la ilustración 12 se desglosa y evidencia dónde se encuentran las *blue notes* de la escala y a qué grado correspondería resolver. Algunas veces resuelven las *blue notes*, pero no hay una regla en particular al respecto, por lo que queda al gusto del intérprete. En el caso del quinto grado es indispensable que se toque en la escala de blues, aunque también sea la resolución de la segunda *blue note*.

Se entiende su origen en el ámbito interpretativo debido a la estética de su música, en la cual se incluyen recursos como gritos, llantos, gemidos, y lamentos. En este campo, una *blue note* se puede usar como una emulación de un sollozo o un lamento. Por eso a la hora de tocarlo, el apoyo va más en la *blue note* -que es donde

se genera mayor tensión armónica- que en la resolución -el grado mayor-. Esto explica por qué es común para ellos cambiar entre tonalidades mayores y sus homónimos menores, ya sea a manera de inflexión, un mero efecto, o una concreta modulación al homónimo. El jazz y las obras de Gershwin están repletas de *blue notes* como se puede observar desde el tema principal. De hecho, cuando se presentan figuras cromáticas o escalas, a lo largo de la rapsodia buscan dar esta sensación del blues y las *blue notes*. El ejemplo más claro de esto es en la anacrusa de la introducción, donde es más evidente en su versión orquestal ya que es el clarinete quien exagera el ascenso buscando dar esa sensación de blues y subiendo muy lentamente de manera cromática -o incluso microtonal a manera de *glissando*- para llegar a la tónica donde desemboca el tema principal.

Por esto mismo además del *swing*, es que se distingue el jazz de la música de concierto. El romper con la estética tradicional occidental de un sonido limpio, puro, con una técnica bien ejecutada a través de ruidos como los ya mencionados, le dio una esencia única -unos autores dicen que más auténtica- con un sonido más crudo y desgarrador, más frenético y enérgico. Con el tiempo estos recursos que partieron de la voz originalmente, se trasladaron a los diferentes instrumentos produciendo todo tipo de sonidos: más brillantes, rasposos, opacos, desafinados, estridentes, toscos, duros y claros por mencionar algunos. A partir de entonces, en el jazz no solo es importante la música en sí misma, sino el cómo se ejecuta, en otras palabras, con qué sonidos/efectos se toca, lo cual da como resultado un sonido propio. Al final importan más las ideas musicales que la pulcritud de la técnica.

Probablemente la *Rhapsody in blue* sea por poco la obra más jazzística de sus obras de concierto para piano, y esto se debe tanto a su origen como por los elementos que contiene. Uno de los elementos más significativos para hacer tal afirmación es su carácter improvisatorio. Como se mencionó en el contexto de las obras, la rapsodia fue compuesta con el apuro del estreno y se estrenó con una participación totalmente improvisada por parte del solista que fue Gershwin. Lo único que estaba asentado en escrito fueron las partes de la banda de jazz. Más

tarde escribió la parte de piano recopilando de lo que había tocado ese día y corrigiéndolo.

Todo esto es evidente al analizar el material de la obra y su estructura, y es que salvo por los temas A, B y C, prácticamente todo el resto se puede decir que son improvisaciones: en los puentes, en el material temático incidental o el de transición, en la *cadenza*, etc. Una improvisación se puede hacer sobre secuencias de modelos armónicos, progresiones, o a nivel temático, ya sea una paráfrasis del tema o también en lo que se llaman frases de coro que es material totalmente nuevo y que no tiene mayor injerencia o afectación en lo demás. Observando el esquema de la tabla 2, es más fácil distinguir cómo se pueden realizar.

Por ello, en teoría y si el intérprete cuenta con la habilidad, podría ser capaz de ejecutar sus propias improvisaciones a lo largo de la rapsodia. Lo que comúnmente han agregado algunos intérpretes es su propia *cadenza* en el apartado correspondiente, que es aproximadamente a la mitad de la obra, poco antes de dar paso a la sección 3. De todos modos, Gershwin nunca dejó escrita alguna indicación que lo aceptara o lo prohibiera y el estilo sí lo permite.

En este proceso, como dice Berendt (1994), el intérprete se vuelve al mismo tiempo compositor y arreglista, ya que se tiene que adaptar al contexto y crear algo único que difícilmente se va a repetir de la forma en que se tocó en ese momento. Para esto se ayudan de esquemas para improvisar que pueden ser desde el cifrado -la marcha armónica-, la melodía o patrones rítmicos. El poder analizar la armonía del pasaje que se desea improvisar facilitará mucho este proceso.

Finalmente, para entender uno de los recursos más socorridos en las obras de Gershwin y que se puede decir que es su firma personal de composición, son las progresiones armónicas empleadas con dominantes auxiliares y que tienen un movimiento melódico cromático mezclado con grados conjuntos. A continuación, se presentarán unos ejemplos de dichas progresiones en la rapsodia.



Ilustración 13. Progresión armónica descendente (Gershwin, Rhapsody in blue, 1927, pág. 5)



Ilustración 14. Progresión armónica ascendente (Gershwin, Rhapsody in blue, 1927, pág. 20)

En ambos ejemplos se puede apreciar que las voces interactúan tanto por movimiento contrario como por movimiento paralelo. Basándose en el extremo de las voces en la ilustración 13, es más evidente el movimiento paralelo, mientras que en la ilustración 14 es más evidente el movimiento contrario, pero es en las voces intermedias donde se hace el juego contrapuntístico menos predecible porque se adaptan para que funcionen armónicamente. Por ello es recomendable estudiar cada una de las voces y para memorizar el pasaje, se sugiere prestar mayor atención en las voces intermedias.

Armónicamente es un movimiento ingenioso de acordes dominantes, en el caso de la ilustración 13 alterna casi siempre entre acordes de séptima y semidisminuidos, y finaliza con la típica progresión II-V-I, que es muy común en el jazz, con algunas variantes en la cualidad de los acordes: el II es semidisminuido, el V sí es con séptima y resuelve al primer grado -la forma del standard de jazz es II menor con séptima, V con séptima, y I con séptima mayor-. En la ilustración 14 es una secuencia similar entre acordes de séptima, semidisminuidos, y acordes con extensión de novena. Lo interesante es que los puntos de mayor “relajación” son los

acordes de séptima, que en otros lenguajes más tradicionales es donde hay mayor tensión. Para este tipo de pasajes se debe de trabajar con el matiz y el color de cada acorde para explotar los elementos melódicos y armónicos, y evitar que suene como una secuencia sin sentido.

## **Grabaciones y referencias de interpretación**

Para entender porque hay tanta variedad de interpretaciones de la *Rhapsody in blue*, es necesario escuchar las diferentes grabaciones existentes de la obra, especialmente de la versión de piano solo, ya que desde ahí encontramos diferencias. Para empezar, muchos de los pianistas intérpretes optan por hacer sus propios arreglos para piano solo, basados en la versión orquestal. Ya que en la versión de Gershwin de piano solo se omiten un par de pasajes, que, si bien no son fundamentales en el desarrollo de la obra, pueden causar cierto descontento para los que tienen de referente la versión orquestal.

El hecho de que ni siquiera Gershwin haya dejado una grabación de esta versión puede ser un factor desmotivante para cualquiera que se acerque a interpretar esta versión, aunque se desconoce la razón por la que no se grabó. Para fines prácticos de este capítulo, se mencionarán algunas grabaciones concretas con el fin de tener un referente sonoro de lo que se puede o no hacer a la hora de interpretar esta obra. Para que el lector pueda entender el aspecto analizado de cada grabación se recomienda escucharlas, por ello se usarán grabaciones que se pueden encontrar en YouTube.

Las grabaciones se pueden dividir esencialmente en dos categorías: aquellas cuya interpretación tiene un carácter más académico, pulcro y ortodoxo; y las que buscan integrar una interpretación más jazzística dada la naturaleza de la obra. Para esto es necesario aclarar que el que existan estas diferentes grabaciones no hace que una sea mejor que otra. Eso depende directamente del gusto y preferencia del oyente, y de lo que busque transmitir el intérprete.

En el ámbito de la interpretación académica, es decir, donde se respetan más los ritmos y las notas de la versión tal cual está escrita, se pueden observar las grabaciones de pianistas como Carles Marigo (2011) y HyeJin Kim (2018) donde lo único que agregan son algunas *blue notes* muy sutiles o algún glissando. Fuera de eso la interpretación es muy fiel a la partitura. Lo que van a variar son las velocidades en que ejecutan cada una de las secciones de obra, algunas dinámicas y detalles por el estilo, lo cual es normal especialmente al tratarse de una rapsodia.

Unas grabaciones que a pesar de ser arreglos se pueden considerar interpretaciones académicas son de pianistas como Jack Gibbons (2012), ya que sus arreglos pretenden cubrir todo lo que se presenta en la versión orquestal y no deforma ni agrega ningún elemento extra en la obra. Como este tipo de grabación existen más.

El otro extremo sería una grabación que tenga una interpretación plenamente jazzística. En versión para piano solo no se encuentra ninguna con estas características, pero sí en la versión orquestal. La única con estas características y relativamente fácil de encontrar es la grabación de Marcus Roberts (2017) bajo la dirección de Seji Ozawa. Esta rompe con todos los cánones tradicionales de interpretación agregando mucho material diferente, deformando en exceso pasajes de la obra, al punto de que parece ser una obra completamente diferente. Incluso incorpora instrumentos que no son parte de la dotación original, como la batería y el contrabajo tocando un *walking bass*<sup>9</sup> formando así el trío clásico de jazz dentro de la orquesta. Lo que destaca de esta grabación es que nunca se pierde el *swing* y el espíritu jazzístico de la obra, aunque también usa recursos jazzísticos más modernos que en el tiempo de Gershwin todavía no se habían desarrollado.

El punto intermedio entre estos tipos de interpretación sería una mezcla de ambos, es decir, que tomen ciertas libertades interpretativas para anexar recursos

---

<sup>9</sup> Un tipo de acompañamiento del contrabajo el cual lleva un ritmo constante y se mueve principalmente por grados conjuntos.

jazzísticos pero sin deformar demasiado la obra. Pianistas como Roberto Capello (2013) y Vestard Shimkus (2012) tienen ese tipo de grabación. En el caso de Roberto Capello, destaca principalmente la cadenza que agrega a la mitad de la obra –del minuto 6' 36" al 6' 50"- que está cargado del estilo de la época ya que suena entre ragtime y el jazz de los inicios. Esto refleja el conocimiento que tiene el intérprete del contexto histórico y estilístico de la obra.

La de Vestard Shimkus es la más ecuánime de las versiones expuestas, ya que, aunque está constantemente presente el *swing* –deformando el ritmo escrito-, las *blue notes* y los cambios de acentuación, respeta bastante la partitura. Su grabación demuestra que, aunque probablemente no tenga la experiencia que tiene Roberto Capello para desarrollar una cadenza al estilo que requiere, sí tiene nociones y conocimiento de los recursos jazzísticos que se pueden explotar en la obra.

Para finalizar este tema y comprender la diferencia entre una grabación con estilo jazzístico y conocimiento de causa, habrá que contrastar la grabación de la pianista Sara Davis Buechner (2012) ya que es un claro ejemplo de lo contrario. Aunque sí emplea algunas *blue notes*, mantiene el carácter enérgico, y agrega una cadenza original –del minuto 5' 42" al 6'-, no contiene los recursos jazzísticos que debería emplear en este tipo de obra. En ningún momento hace un cambio de ritmo ni de acentuación para producir el *swing*, las *blue notes* aparecen muy esporádicas y sin un criterio melódico claro y la cadenza que toca está totalmente descontextualizada al estilo, es decir, que tiene la estructura de una cadenza del formato más tradicional, haciendo una serie de progresiones con libertad métrica y agógica, y usando un motivo melódico simple sin propósito.

La mejor recomendación que se puede hacer para quien busque realizar una buena interpretación jazzística como las que se expusieron en este tema es escuchar jazz –especialmente de la época-, canciones de los musicales de Gershwin y de otros autores para sensibilizarse y asimilar el estilo. Una vez hecho esto se pueden probar los recursos jazzísticos anteriormente se expuestos.



## El Concierto en Fa para piano y orquesta

Aunque pasó poco más de un año entre el estreno de la *Rhapsody in Blue* y el *Concierto en Fa* para piano y orquesta, la diferencia es considerable por diversos factores como el tipo de obra, su estructura y características generales.

A diferencia de la rapsodia, el concierto presenta una estructura más estandarizada. Para esta época se tenía de referente el modelo del concierto romántico que dejaron compositores del siglo XIX como Beethoven, Chopin -que usó de modelos los de Mozart-, Brahms -que tomó de modelo los conciertos de Beethoven-, Liszt, y Grieg se convirtieron en referentes para componer conciertos para piano (Botstein, 2011).

Durante el siglo XX, hubo varios compositores que siguieron las convenciones tradicionales que dejó el concierto romántico. Ejemplo de esto se encuentra en la obra de Rachmaninov, Shostakovich y algunas de Prokofiev. Sin embargo, otros buscaron cambiar el paradigma con estructuras y herramientas de composición diferentes -como Schoenberg, Berg y Webern-. En general, el siglo XX fue donde hubo mayor experimentación sobre romper con las convenciones tradicionales de composición y por ello surgieron propuestas de todo tipo (Griffiths, 2011).

En el caso de Gershwin su tendencia fue más convencional en cuanto a la forma y la estructura, más cercano al modelo del concierto romántico. Esto en su momento como narra Jablonski (2000, págs. 169-202) trajo una serie de críticas a su trabajo ya que un sector de críticos lo consideró como poco innovador y original -aunque no entendieran realmente la aportación e importancia que tuvo posteriormente su trabajo-. Por esto mismo el concierto para piano es aparentemente más claro y ordenado que la rapsodia.

El concierto es un trabajo instrumental que mantiene un constante contraste e interacción entre un ensamble u orquesta, y un grupo más pequeño o un solista (Hutchings, 2011). El término proviene del latín *concertare* que significa contender,

disputar o debatir, y a su vez también hace referencia al hecho de trabajar en conjunto con alguien. En resumen, representa el juego que tiene cada uno de los instrumentos en la obra, contrastando el diálogo del solista con el de la orquesta. Al respecto Leon Botstein (2011) explica que se diseñaban las partes solistas del piano de tal manera que lograran conseguir un sonido profundo que empatara con el de la orquesta, es decir, que no se opacara en sonoridad en comparación a la orquesta. Los solos a su vez reflejan muchas veces el conflicto interno del solista entre la libertad y el orden.

En la *Guía analítica de formas musicales para estudiantes* de Francisco Llacer Pla (1993, págs. 125-126), el autor da unos criterios generales útiles para entender cómo funciona un concierto. Además del diálogo que se mencionaba entre la orquesta y el solista, dice que normalmente un concierto es una obra de grandes dimensiones, como la sonata o la sinfonía, pero a diferencia de ellas, puede tener puentes o periodos de transición más extensos debido al dialogo mencionado. Sugiere también que la orquesta debe tener participaciones más concisas y discretas, para que no pierda protagonismo el solista. Aunque este tipo de criterios son variables como bien explican Leon Botstein y Paul Griffiths sobre el desarrollo del concierto en los siglos XIX y XX respectivamente.

En los escritos que hablan del formato del concierto, destacan que está ligado a la forma sonata en la estructura de los movimientos. En la mayoría de los casos, el concierto consta de tres movimientos únicamente, aspecto que en las sonatas o las sinfonías puede variar más. Dionisio de Pedro (1993, págs. 52-56) y Francisco Llacer Pla (1993, págs. 116-120, 126) explican brevemente la estructura de un concierto y sus movimientos. El primer movimiento es donde generalmente va a estar construido con la forma sonata -exposición, desarrollo, reexposición y coda-, y también es donde se encuentra la cadenza del solista cercano al final del movimiento. El segundo movimiento presenta formas variables -forma sonata, tema y variaciones, romanza, etc.-, aunque su característica común es ser el movimiento lento de contraste –rápido, lento y rápido (Hutchings, 2011)-. Finalmente, el tercer

movimiento vuelve a ser rápido, donde lo más común es que sea en forma de rondó -ABACAD...- o forma sonata.

En palabras de Leo Bolstein (2011), la forma heredada del concierto en tres movimientos -cuya estructura a su vez proviene de modelos del siglo XVIII-, permitió al solista: mostrar su dramatismo, profundidad sonora, junto con toda una paleta de sonidos y registros en los primeros movimientos; musicalidad y expresividad en los segundos movimientos; y velocidad, destreza, gracia y precisión en los terceros movimientos.

Para hablar en concreto sobre el *Concierto en Fa* para piano y orquesta, resulta muy útil citar al mismo Gershwin, quien hace una breve descripción del concierto para el periódico *Tribune* el día 29 de noviembre de 1925 a poco antes de su estreno:

El primer movimiento usa el ritmo de Charleston. Es rápido y pulsante, representando el joven y entusiasmado espíritu de la vida estadounidense. Comienza con un motivo rítmico presentado por los timbales apoyado por otras percusiones, y con un motivo de Charleston introducido por los fagot, cornos, clarinetes y violas. El tema principal es anunciado por el fagot. Luego, un segundo tema es introducido por el piano.

El segundo movimiento tiene un ambiente poético y nocturno el cual hace referencia al blues estadounidense, pero en una forma más pura de como normalmente es tratado.

El último movimiento vuelve al estilo del primero. Es una orgía de ritmos, empezando violentamente y manteniendo el mismo ritmo a lo largo del movimiento. (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 105)

Después de esta cita, Jablonski explica que la estructura del primer movimiento es la tradicional forma sonata, del segundo reitera lo que describió Gershwin, y del tercero dice que es un rondó. Después de analizar el concierto, se puede confirmar en gran medida las descripciones las de Gershwin y las de Jablonski.

## Primer movimiento

En este movimiento, lo que más destaca es su ritmo de *charlestón*. De hecho, la forma en que mejor se podrán distinguir los materiales del tema A y del tema B es justamente a través de los ritmos. El *charlestón* es un tipo de danza que hoy en día se clasifica dentro de los diferentes bailes de salón y tuvo su auge en la década de 1920. Esta danza tiene origen en la ciudad de Charleston ubicada en Carolina del Sur, posee un carácter plenamente jazzístico y un ritmo -además de los pasos que se emplean en este tipo de danza- muy característico (Norton, 2001). En el siguiente ejemplo extraído del *Grove Online*, se puede observar en qué consiste este ritmo.

**Ex.1** C. Mack and J.P. Johnson: *Charleston*(1923)





modulantes y pueden considerarse un complemento a la exposición del tema-. Para fines de este escrito se le llamará subsección o tema de transición. Otro ejemplo es la subsección del tema A, que se reconoce al tener el mismo ritmo punteado como se puede apreciar entre los compases 170 y 175.

Dentro de la subsección del tema B se presenta este ritmo característico de clave. En la siguiente ilustración, que es un fragmento de esta sección en la versión para dos pianos, se puede apreciar mejor esta clave.

Ilustración 20. Ejemplo del uso de la clave 3 en subsección del tema B (Gershwin, pág. 9)

En el nombre de la Ilustración 20 no se agrega el nombre completo de *clave 3 y 2*. Esto no es por descuido, sino para mostrar claramente que no se representa la clave completa sino solo la primera parte -como se ve en el primer compás de la Ilustración 17 que representa el valor de 3, es decir, de tres golpes-. Este fenómeno es común entre los jazzistas, según describe Mark Levine (1995, pág. 464), ya que es difícil adaptar el ritmo cubano a la música sin sacrificar algunos de los motivos melódicos de las obras -cambiando el ritmo, el número de compases o incluso eliminando compases para que encaje-.

También se puede deducir que Gershwin conocía la cultura afrocubana por la narrativa de Jablosnki en sus libros, pero principalmente la mayor evidencia del

acercamiento de Gershwin a la música latinoamericana está en su obra orquestal que compuso posteriormente titulada *Obertura Cubana*.

El tema B, que es el que interactúa con el tema A en el desarrollo y que incluso se vuelve más importante que el A, es introducido por el piano después de la introducción del tema A por parte de la orquesta. Como parte de la forma sonata, el tema B se presenta en una región tonal cercana de la obra -la dominante-. Otro elemento de los segundos temas es que contrastan con los primeros, los primeros temas siendo más rítmicos y los segundos más melódicos (Llacer Pla, 1993, pág. 119).



**Ilustración 21. Transcripción del tema B**

En la siguiente tabla se puede observar de manera general la estructura del primer movimiento, considerando el material que se ha explicado. En esta tabla se pone como referencia los números de compás ya sea la aparición de un tema, el desarrollo, etc. Como se puede observar, cumple con el esquema que conforma la forma sonata en una obra de concierto. También hay que enfatizar como menciona Douglas M. Green (1979, págs. 233-234) que, aunque tiene una forma sonata, la estructura base se complementa de otros elementos como puentes, subsecciones, cadenzas, *tutti*, y *solos*, al tratarse de un concierto, dando como resultado una estructura más compleja.

Tabla 3. Estructura general del primer movimiento

<b>SECCIÓN</b>	<b>ESTRUCTURA</b>	<b>COMPASES</b>
<b>EXPOSICIÓN</b>	Tema A (orquesta)	1 - 50
	Tema B (piano)	51 - 90
	<b>Puente</b>	91 - 94
	Subsección del tema B	95 - 126
	Tema B	127 - 142
<b>CADENZA</b>		143
<b>DESARROLLO</b>	Interacción de los temas A y B	144 - 169
	Subsección del tema A	170 - 175
	<b>Desarrollo del tema A</b>	176 - 206
	Interacción de los temas B y A	207 - 223
	<b>Desarrollo del tema B</b>	224 - 255
	Interacción de los temas B y A	256 - 283
	Subsección del tema A	284 - 306
	<b>Desarrollo del tema B</b>	307 - 350
<b>PUENTE</b>	Con material del tema A	351 - 365
<b>REEXPOSICIÓN</b>	Tema B	366 - 383
	Subsección del tema B	384 - 395
	Interacción de materiales tema A y subsección del tema B	396 - 405
	Subsección del tema B	406 - 421
<b>PUENTE</b>	Con material de subsección tema B	422 - 439
<b>CODA</b>	Con material del tema A	440 - 467

Algo que es importante analizar es el papel que juega la orquesta con respecto al piano solista. En la *Rhapsody in blue* el papel de la orquesta es presentar cada uno



de los temas y luego dar paso a la participación del piano solista que destaca por sus improvisaciones y pasajes virtuosos, como se mencionó en el capítulo anterior.

En el caso del primer movimiento del concierto esto es diferente en el sentido en que es más equilibrada la participación de cada componente. Mientras la orquesta inicia la obra exponiendo el tema A, el piano solista presenta el tema B en contraste al anterior. Esto continúa en cada una de las partes del movimiento: por cada participación del piano, hay una en correspondencia de la orquesta y viceversa.

Hablando en términos de textura y siguiendo los parámetros que plantean Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004, pág. 215), se mantiene mayormente la polifonía, sobresale la polirritmia a lo largo del movimiento por los diferentes estilos que se abordan como se mencionó anteriormente, se mantiene la tonalidad y aunque es variada predomina en el piano una textura armónica densa.

La relación entre textura y estilo es coherente ya que a pesar de abordar diversos estilos como los que se mencionaron, nunca suena un motivo lo suficientemente ajeno al discurso central como para considerar que se rompió el flujo del discurso - cosa que sí podría parecer en la rapsodia-. En el compás 207 por ejemplo, hace un cambio de estilo entre la mezcla de ragtime y de charlestón que traía a uno más posromántico el cual complementa el discurso y ayuda a dar paso al cantabile que se va a presentar en el compás 224.

Este tipo de cambios de estilo después fue utilizado por otros autores. Uno de los ejemplos más claros es Claude Bolling en una gran cantidad de obras como la *Picnic Suite*, la *Toot Suite*, las sonatas para dos pianos y trío de jazz, las suites para flauta y trío de jazz, etc.

## Segundo movimiento

El segundo movimiento presenta el pleno carácter del blues del cual ya se ha abordado en el capítulo referente a la *Rhapsody in blue*. De alguna forma es lo más lógico dado al lenguaje jazzístico y a que los segundos movimientos son los que llevan el movimiento lento; por lo que el estilo del blues es lo que mejor embona a este carácter. También ayuda que es donde normalmente se da mayor libertad compositiva al autor para desarrollar ideas sin tener necesariamente que adaptarse a una forma musical concreta como sucede con el primer y tercer movimiento. Por lo mismo no se habla mucho al respecto en los textos de análisis como los de Douglas M. Green (1979), Francisco Llacer Pla (1993) o Dionisio de Pedro (1993). Dentro de los segundos movimientos las formas musicales más empleadas son romanzas, fantasías, tema y variaciones, entre otros.

Este segundo movimiento en específico tiene una forma binaria de apariencia simple, aunque realmente es más compleja al tratarse de una obra orquestal. Se compone de una primera sección con su correspondiente tema A para desarrollar, y en contraste una segunda sección con un tema B. Esto se hace todavía más evidente ya que emplea dos estilos distintos para cada uno. En la sección 1 como se mencionó en un inicio, va cargado todo el estilo de blues con *blue notes* y otros de sus recursos que hacen que se desarrolle de manera más rítmica. En la sección 2, en contraste, va una presentación más orientada al posromanticismo con un tema más melodioso y emotivo.

Al igual que los temas de la *Rhapsody in blue*, en la primera sección de desarrolla el tema con sus dos componentes: el material de origen del tema y el material de desarrollo del tema. En este caso, el material de desarrollo es el que más se explota debido a que es precisamente el material que más se usa en el desarrollo del tema A. El material de origen, cumple una función complementaria del material de desarrollo, ya sea como contrasujeto o como respuesta. En la siguiente ilustración se puede observar el material de origen del tema A, es de los materiales más

reconocibles del movimiento ya que aparece como introducción junto con el resto del tema A. Dentro de esta transcripción no se ve todo el material melódico que van tocando diferentes elementos de la orquesta, pero con fines de claridad se pone lo más importante.



**Ilustración 22. Transcripción del material de origen del tema A**

Este material no llega a ser tan importante ya que aparece generalmente para introducir una sección. Sin embargo, es un material importante ya que aparece en tres momentos cruciales del movimiento: la introducción de A, la conclusión de A que continúa con el solo del piano donde contiene la cadenza y da paso a la segunda parte; y para la coda, que es nuevamente la exposición de este material.

Para el inicio, el material de origen del tema A se presenta y se expone junto con el resto del tema. Esto va a dar paso después al piano de reiterar el material de desarrollo del tema A junto con la orquesta con una variante -ilustración 24- que va a desenvolver. El material de desarrollo del tema A parte de una base muy simple que consiste en repetir una nota tres veces con cierta pesadez al estar marcada por un tenuto. De ahí surgen diferentes variantes las cuales se entenderán mejor en la siguiente ilustración.



**Ilustración 23. Transcripción del material de desarrollo del tema A**



**Ilustración 24. Transcripción de su variante**

Durante el solo del piano -que se encuentra a la mitad de la obra junto con la cadenza- se crea una breve interacción entre el tema A y B de tal modo que es la primera vez que aparece el tema B. Sin embargo, se hace más reconocible cuando finaliza el solo y la orquesta reitera este tema con mayor claridad. En esta segunda sección hay un momento en que aparece alguna breve remembranza del tema A, pero es más un desarrollo del tema B. Este desarrollo continúa hasta llegar a la coda, de la cual ya se habló anteriormente.

Motivo principal

**Ilustración 25. Tema B (Gershwin, 1927, pág. 42)**

Es muy evidente el contraste entre las dos secciones del movimiento. Incluso el papel que juega la orquesta en este movimiento es más variado. En la primera sección, la orquesta tiene una función de mayor acompañamiento del solista -salvo cuando aparece el material de origen del tema A que lo presenta siempre la orquesta-. En cambio, en la segunda sección se encuentra un mayor diálogo entre orquesta y solista lo cual genera una mayor densidad sonora. Esto va a llegar a un punto culminante para súbitamente retomar el material de origen del tema A en la coda con el carácter y densidad sonora del inicio del movimiento, provocando un

efecto opuesto, que a su vez va a producir un contraste mayor en el último movimiento del concierto con un carácter muy enérgico y rítmico.

Como se puede ver en la siguiente tabla, no es estrictamente proporcional el uso del material A al material B, ya que incluso en la sección 2 aparece nuevamente el material de A -aunque no cumpla una función protagónica en ese momento- tanto en el desarrollo de B como en la coda. La coda es el único momento del concierto en que el piano toca material de origen del tema A, de manera que concluye el movimiento como inició, pero ahora ejecutado por el solista. Esto produce -al igual que en la rapsodia- una sensación de simetría ya que termina como inicia.

**Tabla 4. Estructura general del segundo movimiento**

<b>SECCIÓN</b>	<b>ESTRUCTURA</b>	<b>COMPASES</b>
<b>1</b>	Tema A	1 - 46
	Desarrollo del tema A	47 - 105
	Conclusión con el material de origen del tema A	106 - 122
<b>CADENZA</b>		123 - 140
<b>2</b>	Tema B	141 - 149
	Desarrollo del tema B con el tema A	150 - 206
<b>CODA</b>	Con material de origen del tema A	207 - 222

Según Jablonski fue este segundo movimiento donde más tiempo tardó Gershwin en desarrollar. Aunque no da mayor explicación del porqué, se puede entender que se deba a la libertad compositiva en este movimiento y porque tenía que encontrar la forma de unir el carácter y el discurso de los otros dos movimientos.

## Tercer movimiento

Con el fin de concluir el concierto, el tercer movimiento avanza de manera enérgica y fugaz, ya que es el más veloz y no es muy extenso. En él, Gershwin desarrolla un ingenioso *rondó concierto* al estilo de una toccata que busca emular a un *medley*, característico del teatro musical.

A continuación, se explicarán cada uno de los términos empleados en esta descripción. Primero es necesario entender lo que involucra al rondó y sus variantes *-rondó concierto-*. El rondó esencialmente es una forma musical inspirada en modelos de la poesía en el cual se mantiene un elemento constante que alterna sucesivamente con un material variante *-ABACAD...-* (Green, 1979, págs. 150-161). En el siguiente esquema se muestra la forma general de un rondó con las regiones tonales en que se suele abordar.

Tabla 5. Estructura de un rondó (Green, 1979, pág. 158)

SECCIÓN	1			2	3	Coda (opcional)
ESTRUCTURA	A-	B	A	C	A-B' A	-
REGIÓN TONAL	I	V (III)	I	I, IV o VI	I	-

La variante al ser una obra orquestal *-rondó concierto-*, por ende, de dimensiones mayores, se encuentra al centro de la estructura, es decir, en lo correspondiente a la sección 2, ya que ahí es donde se creará un desarrollo asemejándose, de alguna manera en su estructura, a la forma sonata de la cual se habló anteriormente.

A continuación, se verán los materiales principales de este movimiento. En primer lugar, están los temas A y C, ya que estos son los que se desarrollarán mayormente en la segunda sección del movimiento. Como se ha mencionado en la descripción

que hizo Gershwin al inicio del capítulo, el tercer movimiento es muy rítmico, enérgico y violento. Lo que le da este carácter viene del material del tema A, que más que reconocer una melodía destaca el ritmo constante de dieciseisavos y los acentos. Una vez presentado el tema de esta sección, el ritmo se va a mantener prácticamente en el resto del movimiento salvo por algunos momentos de contraste.

Motivo principal

Listesso tempo

Ilustración 26. Tema A (Gershwin, 1927, pág. 48)

Debido al carácter rítmico de este material se dice que se trata de un rondó al estilo de toccata. La toccata es una forma musical que proliferó principalmente en el periodo barroco, cuya característica principal es mostrar la destreza del intérprete con figuraciones rítmicas de tipo virtuoso. Con el tiempo, esta forma también se pudo incorporar a otras estructuras más consolidadas como la fuga o como la forma sonata (Caldwell, 2001). Dado que estos ritmos continúan a lo largo del movimiento es que se afianza esta afirmación.

El tema C es más melódico que el tema A y más ligero -hablando en términos de textura musical-, por ello se complementan bien en el desarrollo de la segunda sección del movimiento.



**Ilustración 27. Transcripción del tema C**

Los demás temas -B, D, E y F- ya son conocidos, porque son los que se presentaron en los movimientos pasados. Es decir, el material de los temas D y E son los temas A y B del segundo movimiento -ilustración 23, 24 y 25-; el tema B de este movimiento es el mismo tema B del primer movimiento – ilustración 21-, y el tema F es la clave 3 que se expone en la subsección del tema B del primer movimiento -ilustración 20-. En el caso del tema F aparece como un breve puente que conecta con la tercera parte del movimiento con el tema A, pero se le asigna una letra ya que es material que no había aparecido anteriormente en el movimiento y por la procedencia que tiene. Por esta razón se habla que este movimiento a su vez, trata de emular lo que es un *medley*.

El *medley* es una forma musical de origen inglés similar al *popurrí* que consiste en presentar temas bien conocidos de manera continua. Esta forma ha destacado principalmente en el teatro musical ya que frecuentemente se emplea ya sea como obertura, intermedio, final o incluso en las tres partes. Normalmente el material que se expone en un *medley* tiene un origen en común ya sea un autor o una obra, en este caso los temas que se involucran son los que han aparecido a lo largo de todo el concierto (S., 2001).

Una vez que están desglosados los aspectos más importantes de este movimiento y para su mayor entendimiento, se mostrará en la siguiente tabla la estructura de este tercer movimiento con forma de *rondó concierto*.



Tabla 6. Estructura general del tercer movimiento

<b>SECCIÓN</b>	<b>ESTRUCTURA</b>	<b>COMPASES</b>
<b>1 EXPOSICIÓN</b>	Tema A	1 - 74
	Tema B	75 - 106
	Tema A	107 - 122
<b>PUENTE</b>	Progresión	123 - 130
<b>2 DESARROLLO</b>	Tema C	131 - 166
	Tema A	167 - 174
	Tema C	175 - 204
	Tema A	205 - 207
	Interacción tema D con tema A	208 - 224
	Tema C	225 - 256
	Tema A	257 - 283
	Interacción tema E con tema A	284 - 300
	Tema C	301 - 318
<b>PUENTE</b>	Con tema F	319 - 322
<b>3 REEXPOSICIÓN</b>	Tema A'	323 - 345
	Tema B	346 - 360
	Tema A'	361 - 385
<b>CODA</b>	Con material del tema A del primer movimiento	386 - 392

Existen muchos rubros en los cuales se podría profundizar y analizar de este concierto y de cada uno de sus movimientos, como la armonía, la polirritmia, el manejo de los temas, y más. Pero para fines de esta investigación -que tiene como fin ser una herramienta de ayuda a quien esté interesado en abordar estas obras- es una sólida introducción al tema.

En la siguiente tabla comparativa se observa de manera general los rubros esenciales de cada uno de los movimientos y la diferencia entre cada uno de ellos.

Tabla 7. Comparación de elementos entre cada movimiento

<b>Movimiento</b>	Primer Movimiento	Segundo Movimiento	Tercer Movimiento
<b>Estructura</b>	Forma Sonata Concierto	Forma Binaria	Forma Rondó Concierto
<b>Estilos</b>	Charlestón Blues Afrocubano (clave3) Ragtime Romántico	Blues (A) Romántico (B)	Toccata Charlestón Ragtime Afrocubano (clave 3) Medley
<b>Función de orquesta</b>	Diálogo	Acompañamiento y breve diálogo	Diálogo
<b>Textura</b>	Densa	Mixta	Densa
<b>Extensión</b>	Larga	Media	Corta

## Grabaciones y referencias de interpretación

Para la ejecución e interpretación de este concierto es necesario recordar conceptos que se han mencionado anteriormente como los recursos jazzísticos, las estructuras, y el contexto en que fue escrito. Aunque en esta obra está plasmado nuevamente el estilo jazzístico y con ello diversos de sus recursos, habrá que tomar mayores restricciones que en la rapsodia.

Como la forma del concierto es una estructura más sólida y establecida de convencionalidades compositivas -forma sonata, forma rondó, etc.-, no se presta a tantas libertades para alterar o deformar el material como sí lo permite la rapsodia. Ésta fue la misma intención de Gershwin al intentar cubrir todos los rubros que conforman lo que es un concierto -ya sea por decisión personal o por ser una petición específica de Walter Damrosch-. Sin embargo, como obra jazzística, se pueden agregar estos recursos como el *swing* con prudencia a determinados

pasajes que lo permitan de manera que no se perciba muy alterado el pasaje en cuestión.

Para analizar esto se encuentran grabaciones de referencia del *Concierto en Fa*, cada uno con características a destacar. Una interpretación que se puede considerar académica es la de Marc-André Hamelin (2011) que se acerca a una interpretación más posromántica por su manera de hacer rubatos en su fraseo. Esto es más notorio es en la primera participación del piano al inicio del primer movimiento, donde muchos pianistas como él aceleran y desaceleran junto con las indicaciones de dinámica, aunque no tenga la indicación correspondiente de agógica.

En el otro extremo aparece nuevamente una grabación de Marcus Roberts (alain, 2014), que al agregar demasiados elementos jazzísticos se vuelve una obra completamente diferente. En medio de estos extremos se encuentran unas versiones interesantes, como la de Alejandro Corona (Corona, 2002) donde incorpora algunos de los recursos jazzísticos sin alterar prácticamente la escritura de la obra. Como este tipo de versiones se encuentra la grabación histórica de Roy Bargy (2013) hecha en 1928 con la orquesta de Paul Whiteman y con arreglo de Ferde Grofé, que dice ser la primera grabación de este concierto. En esta grabación la orquesta, que es más parecida a una big band, emplea *swing*, solos y algunos recursos jazzísticos muy usados en esa época.

Dentro de otras grabaciones históricas se encuentra la de Oscar Levant (2017), que fue realizada en 1944 e interpreta algunas figuras musicales de una manera muy particular ya que hay pasajes que los toca en estilo cercano al posromántico y académico, y en otros es latente el estilo jazzístico cuando incorpora el *swing* lo cual se aleja del rigor académico. Aunque mantiene el carácter enérgico de Gershwin da la sensación de que es contrastado a capricho. La versión más importante por observar es la que es hecha por el mismo Gershwin (Gibbons, 2016) grabada en 1934. Desafortunadamente no se encuentra el material completo de ese concierto

ya que solo se presenta desde el solo del piano que introduce a la sección B del segundo movimiento junto con el tercer movimiento -este último completo-. En el material que se logra escuchar se puede percibir como el mismo Gershwin ejecuta algunos pasajes atresillados -con *swing*- sin que esté escrito propiamente de esa forma.

Otra grabación que merece la pena escuchar es la de Jack Gibbons (2015) aunque es solo sobre el segundo movimiento del concierto y es un arreglo suyo -igual que la que tiene de la *Rhapsody in blue*-. En general resulta muy útil escuchar sus grabaciones ya que se trata de un pianista reconocido por su interpretación de la música de Gershwin –en uno de los videos de su canal de YouTube se encuentra una entrevista hecha al biógrafo Edward Jablonski (2007) en la que destaca esta habilidad de Jack Gibbons-. Además, en dicho canal, cuenta con diverso material inédito de Gershwin que ha conseguido en colaboración con Edward Jablonski y Leila Godowsky -quien está a cargo actualmente del acervo de los hermanos Gershwin-, tal como la grabación de Gershwin sobre el *Concierto en Fa* que se mencionó antes.

En general se debe ser riguroso con el tempo a la hora de ejecutar cada uno de los movimientos, por lo que trabajarlo con metrónomo puede ser una herramienta muy útil. Además de ser muy cuidadoso con las digitaciones que se usen -ya que hay pasajes que se vuelven muy difíciles de ejecutar si no se cuenta con una óptima digitación-, y saber dosificar el peso que se va a emplear según la naturaleza de cada pasaje -ya que hay pasajes virtuosos que requieren de ligereza y otros que son profundos y requieren mayor peso-.

## Tres preludios para piano solo

Después de dos obras grandes como el concierto y la rapsodia, llega este compendio de tres preludios de extensión breve que no por ello son menos interesantes. Cada uno destaca por alguna característica específica, pero todos encajan en las formas simples ternarias. Esto quiere decir que se presenta un material A, luego un tema B que es variante o contrastante, y finalmente regresa a la exposición del primer tema -A B A o A B A'- (Llacer Pla, 1993).

Aunque el preludeo en muchas ocasiones cumple una función introductoria y tiene una forma libre, muchos preludios posteriores al siglo XIX tienen un carácter más independiente, sin la necesidad de anteceder otra obra musical (Ledbetter & Ferguson, 2014). Esto es lo que sucede con estos preludios.

Cada uno de estos invariablemente cumple con una introducción, ya sea rítmica solamente o con temática. En el caso del primero, presenta la esencia de la obra en los seis compases iniciales, en dos introduce el motivo principal del tema, y en los siguientes cuatro introduce el ritmo base.

El ritmo en que se va a desarrollar este preludeo es un ritmo conocido ya que es la misma clave 3 que aborda en el primer movimiento del *Concierto en Fa* -observar ilustraciones 17 y 20-. Este ritmo se mantendrá como acompañamiento en la mano izquierda. Solo en el segundo tema del preludeo -compás 16 al 41- tendrá una ligera variante del ritmo cambiando a otro ritmo cercano que es la clave de rumba -como en la ilustración 19-. Se creará una poliritmia al juntarse con el ritmo independiente de la mano derecha que lleva el tema, mezclando tresillos, dieciseisavos y octavos. Después de un pequeño puente, el tema A hace su reexposición con una igualmente breve coda.

Ilustración 28. Introducción primer preludio. Tema A (Gershwin, 1927, pág. 2)

El segundo preludio es el más largo de duración debido a su tempo lento, contrastando entre el primero y el tercero que son rápidos -similar al contraste entre movimientos del *Concierto en Fa*-. Su característica principal está en su tema ya que tiene todo el carácter y estructura de un blues, el cual se desarrolla en 12 compases.

En términos de armonía, lo más convencional de un blues es que los primeros cuatro compases se desarrollen en la tónica -I-, luego los siguientes dos compases en la subdominante -IV-, dos en la tónica -I-, uno con la dominante con séptima -V7-, uno en la subdominante -IV- y regresa con dos en la tónica -I-. En el caso del segundo preludio cumple con esta estructura, a excepción del orden de -V7-IV- el cual lo hace de manera inversa -IV-V7- (Wald, 2012).

Hablando de su estructura general que es ternaria, la exposición del primer tema -A- se desarrolla en la tónica, el segundo tema -B- se presenta en la región subdominante -compás 31 al 44-, y la reexposición del primer tema vuelve a la tónica. En el blues lo más empleado es trasladarse mayormente a regiones subdominantes, lo que le otorga un carácter más “suave” -blue-.

En la siguiente ilustración se muestra la exposición del tema en 12 compases. A diferencia del primero, en el segundo no van a haber grandes variantes del material original porque que se respeta más la estructura. El motivo principal en que se desarrolla el tema es anacrúsico.

Ilustración 29. Presentación del tema con introducción (Gershwin, 1927, pág. 6)

Finalmente en el tercer preludio vuelve un carácter más veloz y rítmico. Se puede encontrar el ritmo de las claves 3 y 2 en este preludio, pero no es tan evidente como en el primero. Esto se debe a que el ritmo de las claves se encuentra repartido entre las dos manos ya que está generando a su vez polirritmia con las otras voces y cuenta con un material melódico más elaborado que el del primer preludio.

El material que se expone en el primer tema -A- se divide en dos, uno donde presenta el motivo principal en una tonalidad menor, y otro donde responde en su homónimo mayor. El segundo tema -B- que contrasta, se desarrolla en la región subdominante para volver a la tónica en su reexposición -compás 29 al 45-. Cada uno de los temas son anacrúsicos.

Material de origen

Motivo principal

Material de extensión

Ilustración 30. Tema A del prelude 3 (Gershwin, 1927, pág. 9)

Tabla 8. Estructura general de los tres preludios para piano solo

PRELUDIO	ESTRUCTURA	COMPASES
<b>1</b>	Introducción	1 - 6
	Tema A	7 - 15
	Tema B	16 - 41
	Puente	42 - 49
	Tema A'	50 - 62
<b>2</b>	Introducción	1 - 4
	Tema A	5 - 30
	Tema B	31 - 44
	Tema A'	45 - 61
<b>3</b>	Introducción	1 - 4
	Tema A	5 - 28
	Tema B	29 - 45
	Puente	46 - 50
	Tema A'	51 - 58



## Grabaciones y referencias de interpretación

El reto a la hora de ejecutar estos preludios es no perder el carácter y aprovechar los momentos de contraste que siempre están presentes en las segundas secciones. En el caso de los preludios uno y tres, su carácter es rítmico y son realmente muy breves si se ejecutan al tempo adecuado. Por ello no hay suficiente desarrollo del material para interactuar con los recursos jazzísticos en la ejecución.

En el caso del segundo preludio que es el lento, se encuentra mayor oportunidad para emplear estos recursos. En la misma partitura se encuentran acciaturas - que representan *blue notes*- y algunos ritmos sobre todo de la segunda sección que se prestan para tocarlos con *swing*.

Aunque de estos preludios hay una gran cantidad de grabaciones, las más importantes para utilizar como referencia principalmente son dos: la grabación del mismo Gershwin (2011) por encima de cualquier otra, y la grabación de Oscar Levant (2014) que, si bien no es la más ortodoxa, refleja unas ideas musicales que podrían tomarse en cuenta dada su cercanía con Gershwin.

En el caso de la grabación de Gershwin es muy claro lo que quiere destacar de cada preludio como se mencionó anteriormente. Del primero y el tercero el carácter rítmico, enérgico y alegre -indistintamente de la tonalidad-. En el caso del segundo preludio lo toca a un tempo más veloz de lo que uno podría imaginar -a fin de cuentas, es un *andante* aunque en muchas otras versiones lo toquen *quasi adagio*-. Además, en la sección intermedia toca con *swing* sin cambiar el tiempo, lo cual de todos modos genera un contraste sonoro debido a su cambio armónico.

En términos generales los preludios son los que se suelen tratar con mayor simpleza a la hora de estudiarlos y tocarlos debido a que son los más sencillos en comparación con las demás obras. Sin embargo, esto no debe ser razón de su descuido, ya que por muy breves o “simples” que sean, requieren un desarrollo

técnico y de interpretación tanto para poderlos tocar de manera fluida como también para no atorar o ensuciar alguno de los pasajes.

Algo que se debe considerar en general para el estudio de los preludios rápidos es trabajar la agilidad de los dedos junto con la claridad y certeza en los desplazamientos debido a que no hay mucho espacio para pensar detenidamente en el movimiento, por lo que deben ser movimientos rápidos y certeros. En el caso del segundo que es lento la dificultad es más bien interpretativa, lo cual implica lograr destacar su carácter de blues.

## Segunda Rapsodia para piano y orquesta

Gershwin, a lo largo de su trayectoria y con las pocas obras que dejó de concierto, fue mostrando su desarrollo como compositor. Al comparar la *Segunda Rapsodia* con la rapsodia anterior se pueden observar diferencias sustanciales entre ellas. Probablemente sea la obra que está más alejada del estilo original de la *Rhapsody in blue*, lo cual nuevamente pudo haber decepcionado a los seguidores de la primera obra.

La *Segunda Rapsodia* fue una obra a la que Gershwin quiso dedicar especial atención en su desarrollo musical, como se mencionó en el capítulo del contexto histórico. Después de haber sido fragmentada en la película *Delicious* -junto con otras canciones que había compuesto para el filme-, se dio un tiempo para madurar la obra y volverla una propuesta independiente de la película. Sin embargo, no pierde ese carácter de ambientación en ocasiones con diversos efectos sonoros lo cual recuerda mucho a lo que hizo en *An american in Paris*.

Uno de los elementos que destaca más es el desarrollo orquestal. De hecho, Gershwin plantea este problema en una carta que escribe a Isaac Golberg quien fue su primer biógrafo.

La estoy llamando simplemente Segunda Rapsodia y, aunque el piano tiene bastantes partes solistas, tal vez podría solo convertirlo en uno más de los instrumentos de la orquesta, en vez de ser solista (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 176)

En este caso surgen diferentes pasajes donde la orquesta presenta algún material o desarrollo sin ninguna o una mínima participación del piano solista -similar a algunas interacciones en el *Concierto en Fa* pero ahí es más equilibrado dada la naturaleza del formato de concierto-. Esto es de lo que genera mayor contraste entre las dos rapsodias debido a que son mínimos los pasajes de la *Rhapsody in blue* donde no toca el solista. Por la misma razón hay más momentos virtuosos del solista en la *Rhapsody in blue* que en la *Segunda Rapsodia*, donde incluso hay acompañamientos muy simples por parte del solista.

Jablonski pone en su libro la primera página de la partitura orquestal y en la descripción de la imagen dice que el título que se lee en el manuscrito es *Segunda Rapsodia para orquesta con piano*, lo cual habla del mismo punto donde se pone en segundo plano al solista debido al tipo de participación que tiene, algo similar como con las sonatas de violín de Beethoven cuyo nombre original es *Sonatas para piano y violín* destacando en su título el nivel de protagonismo que toma el piano incluso por encima del violín.

## **Análisis**

Lo que destaca Jablonski principalmente de la obra es su manejo armónico cada vez más complejo que las obras anteriores, y la forma en que maneja la orquestación, los timbres y los efectos sonoros que produce según cada instrumento. Todos estos elementos producen sonoridades más complejas y modernas de lo que venía haciendo en las obras anteriores.

En principio la obra está en fa mayor, aunque al ser una rapsodia la tonalidad va a estar cambiando constantemente a regiones cercanas y lejanas de la inicial. A su vez, dentro de cada sección va a emplear frecuentemente progresiones armónicas de gran tensión, ya que las armonías que emplea son de amplia extensión y grandes disonancias, lo cual es muy característico en el jazz y en mucha música académica desarrollada en esa época. La función de la armonía jazzística es generar texturas armónicas más que necesariamente cumplir una función tonal. Esto sucede en la música académica desde antes con autores como Debussy y otros.

En consecuencia, la marcha armónica de las frases muchas veces será rápida debido a que transita rápidamente de un acorde a otro. La forma en que emplea estos acordes es muy variada, ya sea por progresiones como las que se han visto anteriormente desde la rapsodia anterior o similares a éstas, como también progresiones de acordes predominantemente disminuidos, o con acordes de extensión amplia -novenas, suspendidos, trecenas o sextas agregadas, etc.-.

Para esclarecer este punto a continuación se presentarán dos ejemplos. En la ilustración 31, se trata de la progresión inicial que presenta el solista una vez que introduce el tema A. En él, las líneas melódicas se mueven en movimiento contrario y se apoyan en una nota pedal que deja la exposición del tema. Para ver claramente el tipo de acordes que usa en ambos ejemplos se usará un cifrado más jazzístico con el que es más fácil entender las sonoridades que se está empleando. Por lo mismo, no se es riguroso con el cifrado en cuanto a las inversiones de los acordes para que no se confundan las nomenclaturas.

Dm(sus)7 Bb(11) C9 Dm7 C7 Bbmaj7 Am(sus)(b9) Fmaj7(13) C7 Dm7 C7 F(add6)

**Ilustración 31. Progresión de la introducción (Gershwin, 1932, pág. 5)**

Para comprender mejor estos cifrados se recomienda guiarse de algún manual o libro de teoría del jazz como el de Levine (1995), ya que existen diversas convencionalidades para cifrar un mismo acorde. Ya sea para escribir el modo - menor con “m” o con “-“, disminuido con la abreviación “dim” o con el exponente “o” entre otras- o la forma que se representan las extensiones ya sea como por trecena o sexta agregada, etc.

En la ilustración 32, el solista vuelve a exponer el tema C que expuso la orquesta con una armonía bastante compleja, al punto de introducir acordes bitonales -dos acordes diferentes superpuestos- y acordes alterados. En el jazz es muy característico encontrar acordes alterados y se les denomina así cuando algunas o

todas las notas de la extensión se encuentran alteradas -como la séptima mayor o novenas, oncenos o treceñas bemoles o aumentadas "#"-.

27 Allegretto (♩=108)  
*gva.*

F(#9) F#° C(add6) G#° Fmaj7(9) G°

B° A°(b9) Bbmaj7(9) Bbm(maj7) F7 Bb Am C7

28 Allegro  
*rit e cresc.* *ff* *Horns*

F(add6) Am7 Bbmaj7(9) Dm11 Ab+/D7 G(alt) Eb7 Db7 Bb7 C7 F

Ilustración 32. Armonía de tema C con cifrado jazzístico (Gershwin, 1932, págs. 33-34)

Además de la armonía, emplea figuras que producen un efecto sonoro de acompañamiento o para lucir el virtuosismo más que producir una melodía temática, una progresión u otra cosa. El ejemplo más claro es el material que aparece para el piano en la cadenza -a partir del compás 162-.



Ilustración 33. Ejemplo de efectos sonoros en la candenza (Gershwin, 1932, pág. 22)

El ejemplo anterior se puede observar como utiliza nuevamente los movimientos cromáticos pero de forma distinta a lo que había presentado anteriormente, produciendo una sonoridad más cercana a las obras de Prokofiev o Bártok. En términos generales, parece ser la obra en donde explota más los movimientos cromáticos con diferentes funciones como de acompañamiento, efectos, líneas melódicas, *blue notes*, armonías, progresiones y más.

De este modo, la *Segunda Rapsodia* está llena de elementos como éstos además de los conocidos -como los recursos jazzísticos-. El ritmo es otro elemento que destacará nuevamente en su obra, con los cambios de compás, el uso de ritmos sincopados cercanos a la clave 3 y la rumba, la polirritmia producida entre la orquesta y el solista, cambios de acentuación, etc.

La estructura por su parte es más compleja en el sentido en que es difícil clasificarla en un modelo predeterminado como la sonata, rondó, preludio o concierto como lo ya visto. Realmente hay poca información acerca de la perspectiva de Gershwin sobre esta obra, pero en una de sus cartas describe brevemente la obra.

No hay planeación en la rapsodia. Como la parte de la película donde se toca se lleva a cabo en muchas de las calles de Nueva York, usé un punto de partida al cual llamé un “tema de remache” pero, después de eso, simplemente escribí una obra musical sin estructura. (Jablonski & Stewart, 1998, pág. 179)

La mejor manera de entender la forma de esta obra es comparándola con las anteriores, ya que toma elementos estructurales de ellas. Por un lado, al ser rapsodia cuenta nuevamente con diferentes variaciones de los temas -emulando la improvisación- y están conectados entre sí por puentes de diferentes extensiones y formas -igualmente de carácter improvisatorio-. Una vez presentados los dos temas

iniciales, realiza un desarrollo de los diferentes materiales que van apareciendo -similar al *rondó concierto*-. Posteriormente al igual que en la primera rapsodia, contiene un tema lento -D- contrastante a la mitad de la obra -compás 226 al 330- e irá retomando los temas pasados para finalizar con una coda que cuenta con el tema inicial y el tema D.

El tema más importante -tema A- es de carácter meramente rítmico con un mínimo movimiento melódico. Éste es el tema al que Gershwin llama “tema de remache” ya que, como el nombre lo indica y a pesar de ser protagónico -porque no cuenta con los elementos melódicos suficientes como para considerarlo memorable o cantable-, es el tema que conecta de manera universal a los demás temas y secciones. La riqueza de este tema en sí está más en cómo se desarrolla este material a través de los diferentes acompañamientos, de la orquestación, de los ritmos, etc.



**Ilustración 34. Transcripción del tema A**

Los temas B y C tienen una función complementaria al tema A. Ayudan a trabajar el desarrollo y diálogo entre los temas para cuando llegue el tema D. En el caso del tema B está compuesto de dos partes, el material de origen está conformado esencialmente de una línea melódica sincopada que produce un contratiempo con el acompañamiento. Por otro lado, el material de desarrollo responde al primero y la línea melódica se vuelve más reconocible, ya que la síncopa se pasa al acompañamiento.



Material de origen

Material de desarrollo

**Ilustración 35. Transcripción del tema B**

El tema C es un motivo breve que se repite con algunas variantes. Aunque tiene menos apariciones que el tema B, tiene dos apariciones sustanciales: una en el desarrollo y otro para introducir la sección final.

**Ilustración 36. Transcripción del tema C**

Cuando aparece el tema D es el punto de mayor contraste en la obra, muy similar a lo que sucede en la *Rhapsody in blue*, donde el tema lento se vuelve un parteaguas en el discurso musical. El tema es extenso y se divide en dos partes, cada una de 8 compases de duración, que se irán desarrollando ambos materiales a lo largo de ese bloque que conforma casi una cuarta parte de la obra.

Material de extensión

Material de origen

**Ilustración 37. Transcripción del tema D**

Finalmente en la cuarta sección, retoma el tema A y mezclando algunas variantes de los demás temas -del tema B retoma la sensación del ritmo a contratiempo y de

los otros algún motivo o frase- llega a la coda donde presenta de una manera no tan evidente el tema A, y cierra con la exposición breve del tema D además de la reiteración del acorde de la tónica, algo similar a los finales que realizó en el primer y tercer movimiento del *Concierto en Fa*.

A continuación se muestra la estructura general que tiene la rapsodia ya una vez explicados sus elementos más relevantes. En cada sección se destaca el material de mayor importancia según cuánto desarrollo tiene o el tiempo que aparece. Por ejemplo, en la tercera sección que funciona como contraste, se destaca en el título el tema D ya que, aunque también aparece el tema C nuevamente, su participación es mucho menor a toda la exposición y desarrollo del tema D.

También se muestran algunas estructuras entre paréntesis para entender mejor la naturaleza del tema, es decir, si sus materiales son contrastantes entre sí o si el material de desarrollo o extensión es una variante de la primera.

**Tabla 9. Estructura general de la Segunda Rapsodia**

<b>SECCIÓN</b>	<b>ESTRUCTURA</b>	<b>COMPASES</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	Tema A	1 - 6
<b>1</b> <b>PRESENTACIÓN</b> (A y B)	Desarrollo del tema A	7 - 39
	Tema B	40 - 55
	<b>Puente</b>	56 - 60
	Tema A' (a' a'')	61 - 83
	Tema B' (a b)	84 - 100
<b>PUENTE</b>		101 - 106
<b>2</b> <b>DESARROLLO</b> (A B C)	Interacción de los temas B y A	107 - 117
	<b>Puente</b>	118 - 128
	Tema A'' con motivos del tema C	129 - 142
	<b>Puente</b>	143 - 147

	Tema C	148 - 155
	<b>Puente</b>	156 - 161
	<b>CADENZA</b>	162 - 175
	Tema A	176 - 204
	Interacción de los temas A y C	205 - 218
<b>PUENTE</b>	Progresión armónica	219 - 225
<b>3</b> <b>CONTRASTE</b> <b>(D)</b>	Tema D (a b)	226 - 235
	Desarrollo del tema D	236 - 330
	Tema C'	331 - 352
<b>PUENTE</b>	Progresión armónica	353 - 357
<b>4</b> <b>CONCLUSIÓN</b> <b>(A y D)</b>	Tema A' (a'')	358 - 376
	Interacción de los temas A''' con B' (a)	377 - 388
	<b>Puente con material del tema C</b>	389 - 397
	Interacción de los temas A''' con B' (a)	398 - 417
	<b>Puente con material del tema D</b>	418 - 425
	Tema A''''	426 - 429
<b>CODA</b>	Material del tema A	430 - 439
	Material del tema D	440 - 447

### Grabaciones y referencias de interpretación

En la *Segunda Rapsodia* las referencias son bastante menores, ya que es de las obras de Gershwin que menos se tocan, desde su estreno hasta la actualidad. Sin embargo, las versiones que existen dan una buena noción de la obra.

La primera y la más importante es la grabación que dejó Gershwin de su obra (2011). Al ser aparentemente la primera grabación que hubo se notan algunos cambios con respecto a la partitura oficial que se editó después. Por ejemplo, en el

punteo de la primera sección -compás 56- que tiene un carácter improvisatorio, Gershwin toca un material totalmente diferente y retoma en la reexposición de A con su variación.

De esta versión se puede percibir claramente la intención que tenía Gershwin en cada sección y con cada uno de los temas, según la velocidad que lo toca, el carácter, los ritmos, las dinámicas y las jerarquías de las voces con respecto a la orquesta.

Otra versión a considerar es la de Oscar Levant que aún más que Gershwin modifica la forma de tocar ciertos pasajes. Incluso omite el puente que se hace con el material del tema C en la última sección -compás 389-. Algunos pasajes los toca con un carácter más posromántico y caprichoso, y otros con más *swing*. En términos generales, lo que más modifica son los ritmos y las velocidades de los pasajes. El resultado es que no es una interpretación académica y ortodoxa, pero se vuelve una propuesta más a considerar en la interpretación.

Otra de las grabaciones que se recomienda por el contexto es la de la misma película *Delicious* (2019), que aunque está cambiada en diversas partes y no es continuo el discurso debido a lo que va sucediendo en la trama, es útil comparar el momento visual en que se presenta cada uno de los temas. En este video se puede encontrar el fragmento de la película donde se presenta la obra que es el tema con el que concluye la película.

El que sea una de las obras menos tocadas del repertorio de Gershwin, permite encontrar más variantes de interpretación que en el resto de las obras, ya que al ser más famosas, es más común estandarizar la forma de tocarlas.

En la *Segunda Rapsodia* es muy importante trabajar con atención la lectura, dado a la dificultad de la estructura, los ritmos, la armonía y los diversos movimientos cromáticos. En el aspecto técnico probablemente no exija el mismo nivel que el

*Concierto en Fa*, por ejemplo, pero si requiere destreza en algunos pasajes, lo cual implica trabajar la ligereza de los dedos en los momentos más virtuosos, y el peso del brazo para tener mayor control en las dinámicas.

## Conclusiones

Con lo que se ha expuesto a lo largo de este trabajo, se da una completa introducción al estudio de este compositor que resulta ser tan interesante y un elemento clave en el desarrollo de la música estadounidense del siglo XX.

Quedan muchos temas por abordar en el estudio de su música y sobre este estilo tan particular que propuso a través del jazz concierto. Aun así, se logró abarcar en gran medida su contexto histórico, entender el fenómeno social del jazz y la evolución de Gershwin como compositor en sus obras de concierto.

La pregunta obligada siempre será, como con otros grandes compositores: ¿Qué más podría haber compuesto si no hubiera muerto tan joven? ¿Hasta dónde habría llegado? Sin embargo, con la música que dejó de concierto, además de su acervo de música popular, dejó un legado enorme no solo para la música estadounidense, sino del mundo moderno.

# Referencias

- 2ndviolinist. (2013). *1st Recording/Original Version - Gershwin: Concerto in F - Hot!* Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/KBAGh-aIIII>
- alain, c. (2014). *Gershwin PIANO CONCERTO in FA Marcus Roberts Trio, Ozawa, Berliner Phil.* Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/iOZLI3SkRw8>
- Baraka, A. (2011). *Blues people: música negra en la América blanca.* (C. Ribalta, Trans.) Barcelona: Nortedur.
- Berendt, J. E. (1994). *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock.* (J. R. Utrilla, Trans.) Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Berlin, E. A. (2013). "*Ragtime*", *Grove Music Online.* Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252241>
- Block, G., & Winkle Keller, K. V. (2014). "*Musical theater. 1. Overview*", *Grove Music Online.* Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2262833>
- Botstein, L. (2011). "*Concerto. 4. The 19th century*", *Grove Music Online.* Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>
- Botstein, S., Novick, L., Burns, K. (Producers), Ward, G. C. (Writer), Burns, K., & Novick, L. (Directors). (2011). *Prohibition* [Motion Picture]. Netflix. Retrieved Enero 25, 2020
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2008). *Historia de la música occidental* (séptima edición ed.). (G. M. Torrellas, Trans.) Madrid: Alianza Editorial.
- Caldwell, J. (2001). "*Toccata*", *Grove Music Online.* Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28035>
- classicalarities. (2017). *Levant/Toscanini: Gershwin, Concerto in F - Live (1944).* Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/IFQF95pgm9s>
- Classixs, B. (2019). *Gershwin - Delicious 1931 - Stereo - Second Rhapsody.* Retrieved from Youtube: [https://youtu.be/iWnBW\\_SXDEk](https://youtu.be/iWnBW_SXDEk)
- Collier, J. L. (2003). "*Jazz (i)*", *Grove Music Online.* Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J223800>
- Corona, A. (2002). *George Gershwin: Concerto In F & Rhapsody In Blue.* Retrieved Enero 25, 2020, from Spotify: <https://open.spotify.com/album/6k7O6MxuM6RKclUpE9Hd5I?si=huXOFSAWR8ehk52vTSYd6w>

- Crawford, R. (2001). *"United States of America. II. Art music. 20th century"*, *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28794>
- Crawford, R., & Shneider, W. J. (2013). *George Gershwin*, *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252861>
- De la Guardia, C. (2010). *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Silex.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de formas musicales*. Valencia: Real Musical.
- FroggieTheROgue. (2013). *GERSHWIN Rhapsody in Blue Piano - solo version*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: [https://youtu.be/C7hb\\_1ysjZ8](https://youtu.be/C7hb_1ysjZ8)
- Gershwin, G. (1927). *Concerto in F*. New York: New World Music Corp.
- Gershwin, G. (1927). *Preludes*. New York: New World Music Corporation.
- Gershwin, G. (1927). *Rhapsody in blue*. New York: HARMS Inc.
- Gershwin, G. (1932). *Second Rhapsody*. New York: New World Music Corporation.
- Gershwin, G. (1993). *Piano Rolls [Recorded by G. George]*. [Spotify]. New York, USA: Nonesuch Records. Retrieved Enero 25, 2020
- Gibbons, J. (2007). *Jack Gibbons plays Authentic Gershwin*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/inSuDNVsf2o>
- Gibbons, J. (2012). *Gershwin Rhapsody in Blue - Gibbons*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: [https://youtu.be/\\_hzG8XpLRck](https://youtu.be/_hzG8XpLRck)
- Gibbons, J. (2015). *Gibbons plays Gershwin Concerto in F: II Andante con moto*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: [https://youtu.be/yl2Rin2\\_LrY](https://youtu.be/yl2Rin2_LrY)
- Gibbons, J. (2016). *Gershwin plays Concerto in F fragments*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/mmaZmbA6uy0>
- goodmanmusica. (2011). *Gershwin plays and conducts his Second Rhapsody (1931)*. Retrieved from Youtube: <https://youtu.be/dVtbCFoDc9c>
- Green, D. M. (1979). *Form in tonal music. An introduction to analysis*. London: Holt, Rinehart and Winston Inc.
- Griffiths, P. (2011). *"Concerto. 5. The 20th century"*, *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>
- gullivior. (2011). *Gershwin plays Gershwin 3 Preludes*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/soEUH4H7gog>
- Harrison, M. (2001). *"Symphonic jazz"*, *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27249>

- Hischak, T. S. (2014). "Tim Pan Alley", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257382>
- Hutchings, A. (2011). "Concerto", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737>
- Jablonski, E. (2000). *El mundo de Gershwin*. (J. Fondebrider, Trans.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Jablonski, E., & Stewart, L. D. (1998). *The Gershwin years. George and Ira*. New York: Da capo Press.
- Johnson, C. (2001). "Paul Whiteman", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30223>
- Kim, H. (2018). *G. Gershwin Rhapsody in Blue (Piano Solo) | HyeJin Kim 김혜진*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/UE3YEERyPmY>
- Laird, P. R., & Decker, T. (2014). "Musical theater. 6. 1918-30", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2262833>
- Ledbetter, D., & Ferguson, H. (2014). "Prelude", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43302>
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Llacer Pla, F. (1993). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Valencia: Real Musical.
- Lorenzo de Reizábal, M. y. (2004). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.
- madlovba3. (2011). *Hamelin plays Gershwin - Concerto in F*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/DxUHCXUJZgY>
- Marigo, C. (2011). *George Gershwin, Rhapsody in Blue, Piano solo*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/SQVbL99qZGo>
- Maultsby, P. K. (2001). "United States of America. II. Traditional music 2. African American", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28794>
- michallustg. (2017). *George Gershwin - Rhapsody In Blue [Seiji Ozawa]*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/OeF5n3eTJqA>
- Middleton, R. (2001). "Pop", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online.
- Middleton, R. (2015). "Popular music I. Popular music in the West", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43179>



- Netl, B., Wegman, R. C., Kernfeld, B., & al, e. (2014). "*Improvisation*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>
- Norton, P. (2001). "*Charleston (ii)*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05463>
- Oliver, P., & Kernfeld, B. (2003). "*Blues (jazz)*", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J048900>
- pianopera. (2014). *Oscar Levant plays Gershwin Three Preludes*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/kxeNX4d5gbs>
- Rink, J. (2001). "*Rhapsody*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23313>
- Rye, H. (2001). "*Rhythm and blues*", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23336>
- S., a. (2001). "*Medley*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18254>
- SaraDavisBuechner. (2012). *Rhapsody in Blue - George Gershwin's Arrangement for Solo Piano*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/qbwLA74ADyA>
- Shimkus, M. (2012). *Gershwin - Rhapsody In Blue (piano solo version) - Vestard Shimkus*. Retrieved Enero 25, 2020, from Youtube: <https://youtu.be/nH9pU7z1NVk>
- Spring, H. (2014). "*Swing*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258226>
- Tucker, M., & Jackson, T. A. (2001). "*Jazz*", *Grove Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45011>
- Vallee, M. (2014). "*Rock and roll [rock 'n' roll]*", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257196>
- Wald, E. (2012). "*Blues*", *Grove Music Online*. Retrieved Enero 25, 2020, from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223858>
- Walser, R. (2001). "*Rock and roll [rock 'n' roll]*", *Grove Music Online*. Retrieved from The Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49136>