



THE INTERNATIONAL CENTER
FOR AMERICAN MUSIC

info@icamus.org
www.icamus.org

RHAPSODY IN BLUE

UN'OPERA DI GERSHWIN, UN *WORK IN PROGRESS*, UN'OPERA "COLLETTIVA"*

di PAOLO SOMIGLI (Libera Università di Bolzano)

Parlare di *Rhapsody in Blue* di George Gershwin (1898-1937) in occasione dei cent'anni dalla sua composizione e della sua presentazione al pubblico, il 12 febbraio 1924, offre in primo luogo un'ottima occasione per riflettere su cosa fosse la musica "americana" nella prima metà del Novecento e come in questo contesto si collochi quest'opera. Allo stesso tempo ci fa guardare oltre: a dove va la musica nel Novecento e, forse, dove continua ad andare, almeno un po', anche oggi.

Credo che ai nostri giorni non vi siano dubbi che *Rhapsody in Blue* costituisca agli occhi di appassionati e studiosi uno dei capisaldi della letteratura musicale novecentesca. Non sempre, però, è stato così. Se questo è potuto avvenire è per un doppio ordine di fattori: da una parte una recezione della musica più aperta a innovazioni e ibridazioni, e dall'altra una serie di problematiche specifiche al tempo della composizione. Su queste ci soffermeremo adesso. Comprenderle, infatti, ci aiuta a cogliere più in profondità le caratteristiche e il senso di questo lavoro, sia per allora sia per i decenni successivi fino ai giorni nostri: dunque, possiamo dire, le "ragioni" del suo successo.

Il primo aspetto da tenere in considerazione, trattando di quest'opera, riguarda la situazione della musica in America tra fine Ottocento e inizio Novecento e il problema costituito, all'interno di essa, dalla definizione di una musica colta, o d'arte, "americana" in quanto "non-europea". Negli Stati Uniti dell'Ottocento prende sempre più chiaramente forma un repertorio musicale di inni sacri e civili, di canzoni e brani *popular* (p. es. di Stephen Collins Foster, 1826-1864), di musiche per *marching bands* avvertito, assieme ai canti di tradizione afroamericana o dei nativi, come tipico, "autoctono", nonostante le sue stesse non infrequenti radici europee. Non così accade nell'ambito della musica "colta".

* Il presente scritto rielabora la comunicazione in occasione dell'incontro-tavola rotonda *Gershwin, a 100 anni da "Rhapsody in Blue"*, svolto a Bologna, Casa dei pensieri / Festa dell'Unità, il 20 settembre 2024. Deliberatamente si mantiene qui un tono piano e discorsivo.

Qui il rapporto con l'Europa rimane molto più netto, stringente, quasi soffocante. Non solo i compositori tardo-ottocenteschi americani più celebri, i cosiddetti "Boston Classicists", erano di salda formazione europea, ma anche praticamente per tutta la prima metà del Novecento, per il *curriculum* di un compositore formatosi negli Stati Uniti, il passaggio in Europa era un momento irrinunciabile. Basterà ricordare come lo possiamo trovare addirittura nei percorsi di compositori come John Cage (1912-1992) ed Elliott Carter (1908-2012). Neppure George Gershwin volle o poté sottrarsene: dal suo soggiorno a Parigi nel 1928, e dalla sua sensazione di spaesamento e nostalgia, nacque il celeberrimo *An American in Paris*, non a caso un "poema sinfonico".

Per un compositore americano che voleva farsi riconoscere e legittimare, insomma, il confronto diretto (e subordinato) con l'Europa e la tradizione colta europea era una necessità. Del resto, quasi per paradosso, a fine Ottocento proprio dall'europeo Antonín Dvořák (1841-1904) era giunto l'invito per i compositori statunitensi a trovare nel riferimento alle musiche degli afroamericani e dei nativi, collocate ovviamente in un saldo impianto di tradizione d'arte, una strada verso una musica che fosse espressione del Paese: egli stesso ne aveva offerto un modello con la sua Sinfonia "Dal Nuovo Mondo" (1893).

Magnifica eccezione in questo rapporto complesso fra Nuovo e Vecchio Mondo fu Charles Edward Ives (1874-1954), del quale ricorrono quest'anno i 150 anni dalla nascita e i 70 dalla morte. Egli, pur avendo studiato con Horatio Parker (1863-1919), allievo a propria volta in Europa di Joseph Gabriel Rheinberger (1839-1901), non sentì di dover andare personalmente a "risciacquare i panni" nel Reno o nella Senna. Ives, infatti, indicò una via americana alla musica attraverso scelte sonore, costruttive e armoniche fondate tanto sul riferimento al pensiero tipicamente americano dei trascendentalisti – gli rese un magnifico omaggio con la sua grandiosa e visionaria *Sonata n. 2: Concord, Mass., 1840-60* (1916-1919) – quanto sull'impiego sistematico del repertorio dei cori civili o religiosi e delle bande quale materiale per la composizione. Poteva farlo, però, forse anche perché, per scelta, non voleva (im)porsi nel mondo musicale del suo tempo come compositore "professionista" ma come "dilettante": per guadagnarsi da vivere, faceva, come si sa, l'assicuratore.

Il percorso di Gershwin è differente da ambedue i tipi di esperienza ora evidenziati e si sviluppa (letteralmente, come vedremo!) su un'altra strada. La formazione musicale di Gershwin non passò attraverso i canali istituzionali, anche se non fu priva dello studio e della conoscenza della musica classica europea, e la sua prima attività di musicista non si svolse in contesti accademici e formali, ma si dispiegò come pianista-improvvisatore, *song writer* e, inizialmente, *song plugger* in Tin Pan Alley, ovvero il "vicolo delle padelle di latta". Esso era una strada di New York dove avevano sede le case musicali. Era così chiamato per il continuo frastuono prodotto dai pianoforti verticali posizionati nelle vetrine e sui marciapiedi e suonati da musicisti e autori pagati per promuovere dal vivo le musiche commercializzate dalle case musicali stesse. Gershwin fu uno di loro e presto fu riconosciuto ben al di là di quell'angolo di Manhattan sia come eccezionale autore di canzoni per il teatro di Broadway sia come straordinario improvvisatore. Fu così ch'egli conobbe Paul Whiteman (1890-1967) e la sua grandiosa *band* e concepì con lui l'idea di *Rhapsody in Blue* nel 1923, in vista di un concerto, *An experiment in modern music*, mirato fra l'altro a evidenziare le potenzialità di un impiego del jazz in una prospettiva di carattere "sinfonico".

Eccoci, dunque, a *Rhapsody in Blue*. Possiamo dire che questo titolo contenga già tutto. Da un lato vi è la "rapsodia", la tradizione d'arte (immediato, per esempio, il pensiero può andare alle celeberrime rapsodie di Brahms o Liszt), e dall'altro il "blue", le "blue notes" tipiche del jazz. In questo titolo e in questo lavoro si incontrano due mondi, e – dopo alcuni tentativi precedenti come per esempio le due *Negro Rhapsody* di Franklin Gilbert (1868-1928; 1913) e di Rubin Goldmark (1872-1936; 1922) – si apre definitivamente la strada a una tendenza musicale che s'imporrà con forza nel mondo e cambierà anche i rapporti fra Europa e America.

Infatti, se fino agli anni Venti erano i musicisti americani a dover svolgere il "pellegrinaggio" nel Vecchio Continente mentre i compositori europei in America erano accolti come maestri, d'ora in poi potrà avvenire anche il contrario e il jazz, con implicazioni positive o negative a seconda degli osservatori, diventerà il simbolo di una musica intrinsecamente americana con cui un musicista europeo, pure "d'arte", non potrà più esimersi dal confrontarsi in qualche modo. Emblematico fu il caso di Maurice Ravel (1875-1937). Conobbe Gershwin mentre questi era a Parigi e subito si recò, nel 1928-29, negli Stati Uniti. Nell'incontrare e recepire il jazz egli andò ben oltre la curiosità superficiale, il citazionismo, la parodia, il pezzetto d'occasione: lo integrò in un'opera straordinaria quale il Concerto in Sol per pianoforte e orchestra, una composizione unica, memore anche del Concerto in Fa di Gershwin (1925), una terza via fra due mondi.

Non solo per questo – oltreché ovviamente per la sua musica – la *Rhapsody in Blue* merita però la nostra attenzione come lavoro capitale del Novecento. Essa, infatti, con alcune sue specificità sulle quali adesso ci soffermeremo un momento, ci pone anche di fronte ad un altro paio di aspetti su cui dobbiamo riflettere.

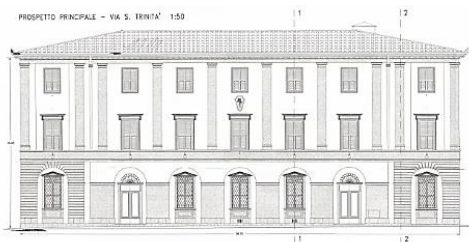
Credo che a tutti noi, quando pensiamo a questa composizione, venga subito in mente l'assolo di clarinetto che la apre. Quell'assolo non è di Gershwin o perlomeno di sicuro non lo è del tutto. Esso fu definito in vista dell'esecuzione con la *band* di Whiteman. Tale compagine presentò al pubblico il brano con molte delle sonorità che tutti conosciamo. Ma quelle sonorità non sono di Gershwin, che tutt'al più diede delle indicazioni. Esse sono di un altro importantissimo compositore americano: Ferde Grofé (1892-1972). Egli di *Rhapsody in Blue* elaborò nel tempo addirittura tre versioni (1924, 1926 e 1942). La partitura originale di Gershwin, infatti, è per due pianoforti. Lo stesso Gershwin forse ne trasse una versione per pianoforte solo (la questione è oggi dibattuta). Ma quella orchestrale i cui caratteri timbrici più evidenti tutti abbiamo in mente – e che spesso sono anche il modello ideale per i pianisti e i duo pianistici nonché per chi li ascolta – è l'unica sicuramente non sua! Quest'informazione, invero, è quasi sempre presente nei *booklet* o nelle note illustrative per i concerti o le incisioni discografiche. Ma, poi, all'atto pratico, quanti fra gli ascoltatori la ricordano?

Ascoltare *Rhapsody in Blue* nelle sue tre versioni (per due pianoforti, per pianoforte solo e per orchestra, nelle sue ulteriori tre versioni che qui consideriamo sinteticamente nell'insieme) significa ascoltare almeno tre opere differenti. La funzione del suono, dell'arrangiamento negli esiti espressivo-comunicativi di un lavoro è infatti cruciale. Gershwin di tutto questo era consapevole, e nella corrispondenza con l'editore Harms, tra 1936 e 1937, mostra di cominciare a pensare a una nuova e propria versione per grande orchestra. La morte ne troncò il progetto. Esso fu condotto a termine, di nuovo, da Grofé, nel 1942. Da questo punto di vista, possiamo dire che *Rhapsody in Blue* possa essere

assunta anche quale simbolo di un'idea della composizione come *work in progress*, sempre in trasformazione nella mente del suo autore: un'idea che evidentemente travalica Gershwin e che ritroviamo in molti compositori sia prima sia dopo di lui.

L'orchestrazione – come del resto, in generale, l'arrangiamento nella *popular music* –, però, non è un elemento accessorio, esornativo. Esso determina conseguenze profondissime in termini sonori, di espressione, di efficacia, addirittura di senso. Un esempio lo abbiamo, di nuovo, con Ravel, sia con le sue orchestrazioni di brani propri (p. es. la *Pavane pour une infante défunte* per pianoforte, 1899, trascritta per orchestra nel 1910) sia con la sua orchestrazione e di conseguenza riscrittura dei *Quadri di un'esposizione* (1874) di Modest Musorgskij (1839-1881), non a caso ormai sempre presentanti ed eseguiti come *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij-Ravel.

Parlare di una *Rhapsody in Blue* per pianoforte e orchestra come opera di Gershwin-Grofé, e come tale indicarla nei programmi, non toglierebbe nulla al genio del suo primo autore, ma ce ne farebbe ancor più apprezzare l'unicità. Ci porterebbe con ancor più evidenza nel mondo in cui egli agiva e nel quale la *Rhapsody* vide la luce, e allo stesso tempo ci introdurrebbe a un'idea, sempre più diffusa nel corso del Novecento tanto *popular* quanto d'arte, di una musica come incontro di realtà diverse, come opera in divenire e, in ultimo, talora, come "opera collettiva".



**ICAMus ▪ Centro di Documentazione sulla Musica Americana
Palazzo della Musica ▪ Via Santa Trinita 2 ▪ 59100 Prato**