

## Una retórica de la inmediatez: los *Diarios* de Gerardo Gandini

**Pablo Fessel**

CONICET

Universidad de Buenos Aires

pablofessel@yahoo.com

### Resumen

Gerardo Gandini (1936-2013) desarrolló desde fines de los años 60 una poética musical basada en la disponibilidad estética de los materiales provistos por la historia de la música occidental. La reinterpretación de materiales procedentes de diferentes contextos históricos estableció la obra de Gandini como un complejo entramado intertextual. La disponibilidad se extendió también a los géneros, musicales y artísticos en general. Los *Diarios* proyectan el diario literario y el ciclo de piezas, conjugando imaginarios musicales, literarios y pictóricos. El trabajo estudia los *Diarios* de Gerardo Gandini con la atención puesta en *a)* los aspectos empíricos relacionados con la datación e integración de las obras; *b)* las formas en que se plasma compositivamente su poética intertextual, para lo cual se examinan en detalle dos piezas, "... pájaro profeta" (*Diario III*) y "Fontana: modelo" (*Diario IV*); *c)* los problemas estéticos que pone en cuestión la adscripción de género implicada tanto en el título como en las condiciones de producción y de circulación de estas piezas; y por último, *d)* diferentes capas de sentido que resultan de estos últimos aspectos.

Palabras claves: Gerardo Gandini, diarios musicales, intertextualidad, música contemporánea argentina.

### Abstract

Gerardo Gandini (1936-2013) developed since the late 60s a musical poetics which main attribute rests on the aesthetical availability of the materials provided by the history of Western music. The reinterpretation of materials coming from different historical contexts shaped Gandini's work as a complex intertextual framework. The availability principle was also extended to all kinds of aesthetic genres. His *Diaries* project the literary diary and the cycle of pieces, intertwining musical, literary and pictorial imaginaries. The article studies the *Diaries* by Gandini with the focus posed on: *a)* empirical aspects related to dating and work's constitution problems; *b)* the ways his intertextual poetics assume compositional shape –to that end two pieces, "... pájaro profeta (I)" (*Diary III*) and "Fontana: modelo" (*Diary IV*), are thoroughly analyzed; *c)* the aesthetical problems that poses the genre adscription, implied in the works' title as well as in the production and reception conditions of these pieces; and finally, *d)* several layers of meaning resulting from these aspects.

Keywords: Gerardo Gandini, Musical Diaries, Intertextuality, Argentine Contemporary Music.

## Introducción<sup>1</sup>

En la poética musical de Gerardo Gandini se observa, hacia finales de los años 60, un desplazamiento en el foco de la composición del material a la sintaxis (Camps 1983, 12)<sup>2</sup>. Ese desplazamiento da origen por su parte a una variedad de procedimientos de apropiación en los cuales la cita (velada o reconocible en mayor o menor medida) adquiere un estatuto estructurante de la composición (Ortíz 1984). Las apropiaciones establecen una condición metamusical de la obra de Gandini. Su idea de que la música es autorreferencial<sup>3</sup> no supone una negación de la semanticidad musical, sino que alude a su naturaleza intertextual: Gandini entendía la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas en un "museo sonoro imaginario". Esa posición asume la disponibilidad de los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia. Su poética articula de este modo una adscripción a la contemporaneidad estética con la plasmación compositiva de una historia personal de recepción.

El desplazamiento del núcleo estético de la composición al plano de la sintaxis no se limitó en la música de Gandini al diálogo de los materiales, sino que se extendió también a otros medios artísticos. En sus obras pueden identificarse materiales, procedimientos y categorías eminentemente musicales, junto con otros que evocan imaginarios de la literatura y la plástica<sup>4</sup>. El imaginario literario tiene una realización singular en la idea de los *Diarios*. Agrupados en seis ciclos, los *Diarios* comprenden un conjunto de piezas compuestas entre 1960 y 1998. Los primeros cinco ciclos corresponden a piezas para piano: *Diarios* I-III. *36 Preludios* fue compuesto entre 1960 y 1987. Gandini vuelve sobre el género con el *Diario* IV, compuesto entre 1987 y 1991, y el *Diario* IV: *Verano 94/95*. El *Diario* VI, por último, compuesto entre 1996 y 1998, contiene versiones para orquesta de piezas originalmente compuestas para piano<sup>5</sup>.

El estudio de los *Diarios* confronta una diversidad de problemas. El primero se relaciona con aspectos genéticos y empíricos en general, tales como las dificultades para determinar la constitución misma de las obras, su ordenamiento en ciclos, la fijación de variantes en los manuscritos, entre otros. El segundo concierne a la caracterización de estas obras en términos de género, para lo cual parece conveniente revisar las categorías relativas al género 'diario' formuladas por la teoría literaria, para considerar su adecuación y pertinencia en este contexto. El tercero se relaciona con los aspectos estructurales, inmanentes, sobre los cuales descansa esta adscripción de género. Estos aspectos se vinculan por su parte con las particularidades con que se plasma compositivamente la poética intertextual de Gandini. Por último, estas

---

1. Las investigaciones que llevaron a escribir este trabajo contaron con financiamiento de CONICET (PIP 0254) y Foncyt (PICT 2008-0707). Versiones previas fueron presentadas en la conferencia *Beyond the Centres: Musical Avant-Gardes since 1950* (Thessaloniki, 2010) y el 19no. Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Roma, 2012). Agradezco a Ernesto Larcade y Amalia Chavarri, quienes pusieron a mi disposición los manuscritos conservados en el Archivo de la editorial Melos.

2. Monjeau (2008, 140) interpreta esa reformulación como una de las respuestas que se dieron en Argentina a la crisis del concepto modernista de material musical, entendido como sujeto de una continua evolución.

3. "La música siempre habla de sí misma", escribió Gandini en 1984.

4. Sobre las relaciones de la obra de Gandini con la literatura, centradas en *La ciudad ausente* (1994); (cf. Corrado 2002; Vinelli 2007; Gianera 2008).

5. Gandini consideró en diferentes momentos la posibilidad de incluir otras piezas entre los diarios, como *Diarios* VI, VII y VIII. Cf. el apartado siguiente.

obras ponen en cuestión conceptos centrales de la modernidad estética, tales como la noción de obra de arte, la relación entre lo estético y lo documental, entre otros.

### Los *Diarios*. Corpus, agrupamiento y fuentes

La constitución misma de los *Diarios* como corpus no está exenta de dificultades. Su composición a lo largo de un período que atraviesa cuatro décadas dio lugar a revisiones que afectan no sólo la materia de algunas de las piezas consideradas individualmente sino también su denominación, su agrupamiento y disposición en los ciclos, y su misma enumeración. Al tratarse, con la excepción del *Diario VI* para orquesta, de una obra inédita, no es posible establecer su constitución sin hacer referencia a las variantes y a las fuentes documentales que las acreditan (que incluyen manuscritos, programas de concierto, correspondencia, catálogos y fuentes sonoras).

Los manuscritos se encuentran repartidos entre el Archivo de la Editorial Melos (en adelante AEM) y el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional de Argentina, ambos en Buenos Aires. Una copia del autógrafo de los *Diarios I-IV*, conservado en el AEM, los separa en dos carpetas. La primera, bajo la denominación de *Diario 1960-87: 36 Preludios*, incluye treinta y seis piezas, algunas de ellas duplicadas con variantes, ordenadas en tres “Cuadernos”.

El Cuaderno 1 (posteriormente denominado *Diario I*) contiene las piezas: 1. “Coro”; 2. “Plantas carnívoras”; 3. “De Don Juan”; 4. “Un comienzo”; 5. “Superposición con polarización del re bemol”; 6. “Continuación probable”<sup>6</sup>; 7. “Tres voces”; 8. “Op. 25 (1)”; 9. “Organum”; 10. “Para piano jazz music”<sup>7</sup>; 11. “Relectura de *hecha sombra y altura* (I)”<sup>8</sup>; y 12. “Op. 25 (II)”.

El Cuaderno 2 (*Diario II*) contiene las piezas: 13. “Pasos en la nieve”; 14. “Impromptu”; 15. “Le coq nell boschetto [I]”; 16. “Relectura de *hecha sombra y altura* [II]”; 17. “Música buena de “Buster Keaton””; 18. “Fugevolle”; 19. “Willie Loman”; 20. “Rsch (I)”<sup>8</sup>; 21. “Fragmento breve”; 22. “Una línea”; 23. “Minimal quechua”; 24. “Para “piano jazz music” II”.

Por último, el Cuaderno 3 (*Diario III*) contiene las piezas: 25. “Pájaro profeta [I]”<sup>9</sup>; 26. “Ballata da Perugia”; 27. “Arabesco (Rsch)”; 28. “Nostalgia de nostalgias”; 29 [36]<sup>10</sup>. “Pájaro profeta [II]”; 30 [29]. “Au Clair de la Lune”<sup>11</sup>; 31 [30]. “Le coq nell boschetto (II)”; 32 [31]. “Mazurca de Tárrega”; 33 [32]. “Grave”; 34 [33]. “Ofelia”; 35 [34]. “Tanka”; 36 [35]. “Sombras”; [36] “Pájaro profeta [Escena en los campos].”

6. Denominada “Probable continuación” en la portada del manuscrito y en el programa de mano de la *Retrospectiva 1959-2005*, correspondiente al concierto del 21 de mayo. Cf. la nota 15.

7. Denominada “Para piano jazz music (1)” en la portada del manuscrito y en el programa de la *Retrospectiva 1959-2005*, correspondiente al concierto del 21 de mayo.

8. Sin número en el programa de mano de la *Retrospectiva*.

9. Número tachado en lápiz, y reintroducido en el programa de mano de la *Retrospectiva*.

10. Modificada la numeración en la portada del manuscrito y en el programa de la *Retrospectiva*, como consecuencia de la reubicación de “Pájaro profeta II” como pieza final del ciclo, con la denominación “Pájaro profeta (I) [Escena en los campos]”.

11. Denominada “Clair de Lune” en la portada del manuscrito y en el programa de la *Retrospectiva*.

GERARDO GANDINI

DIARIO 1960-87 : 36 PRELUDIOS.

<p>CUADERNO I [12'37"]</p> <p>1 CORO ✓</p> <p><del>2 PLANTAS CARNIVORAS</del></p> <p><del>3 DE DON JUAN</del></p> <p>4 UN COMIENZO</p> <p>5 SUPERPOSICIÓN CON POLARIZACIÓN DEL RE BEMOL</p> <p>6 PROBABLE CONTINUACIÓN</p> <p>7 TRES VOCES</p> <p>8 OP. 25 (I)</p> <p>9 ORGANUM</p> <p><del>10 PARA PIANO JAZZ MUSIC [I]</del></p> <p>11 RELECTURA DE "HECHA SOMBRA Y ALTURA" [I]</p> <p>12 OP. 25 (II)</p> <p>CUADERNO II [17'15"]</p> <p>13 PASOS EN LA NIEVE</p> <p>14 INACOMPTO</p> <p>15 LE COQ NELL BOSCHETTO [I]</p> <p>16 RELECTURA DE "HECHA SOMBRA Y ALTURA" [II]</p> <p>17 MUSICA BUENA DE BOSTON KEATON</p> <p>18 FUGEVOLLE</p> <p>19 WILLIE LOMAN</p> <p>20 ASCH I</p> <p>21 FRAGMENTO BREVE</p> <p>22 UNA LINEA</p> <p>23 MINIMAL QUECHUA</p> <p>24 PARA PIANO JAZZ MUSIC [II]</p>	<p>CUADERNO III [17'57"]</p> <p>25 PASAJE PROFETA <del>[I]</del></p> <p>26 BOLLATA DA PERUGIA</p> <p>27 ARABESCO</p> <p>28 NOSTALGIA DE NOSTALGIAS</p> <p>29 PASAJE PROFETA [II]</p> <p>30 CLAR DE LUNE</p> <p>30 LE COQ NELL BOSCHETTO [II]</p> <p>31 MAZURKA DE TARRAGA</p> <p>32 GRAVE</p> <p>33 OFELIA</p> <p>34 TANKA</p> <p>35 SOMBRAS.</p> <p>36 PASAJE PROFETA RECHINA LUS C.</p>
--	---

Figura 1: Diarios I-III. Portada (AEM)

Algunas de las piezas de los *Diarios* I-III fueron estrenadas por Gandini en Barcelona el 25 de abril de 1988. El conjunto completo fue estrenado el 27 de junio de ese mismo año en el Instituto Goethe de Buenos Aires<sup>12</sup>.

Una segunda carpeta agrupa otras ocho piezas bajo la denominación *Diario IV* (1987-91). Estas piezas son: 1. "Pierrot en el desierto"; 2. "Fontana: arabescos"; 3. "In Memoriam Morton Feldman"; 4. "Luna"; 5. "Frontispice" (posteriormente excluida); 6. "A, vous dirai-je, maman";

12. Existen dos registros de estos *Diarios*: uno parcial, en el CD *Gerardo Gandini. Antología personal* (Gandini 1995a) y otro completo, realizado diez años más tarde, que permanece inédito (Gandini 2005).

6. (sic) “Fontana: modelo”<sup>13</sup>; 8<sup>14</sup>. “Soft voices (de La menor)”. El *Diario IV* fue estrenado en el Instituto Goethe de Buenos Aires el 19 de agosto de 1991<sup>15</sup>.

En la *Antología* se encuentra también un registro del *Diario IV: Verano 94/95*, que incluye las siguientes piezas: 1. “En forma de espera”; 2. “Vuelo”; 3. “Una canción escondida”; 4. “In memoriam Tomás Tichauer”. El *Diario IV: Verano 94/95* fue estrenado el 8 de mayo de 1995 en el Instituto Goethe de Buenos Aires.

Vacilaciones semejantes respecto de la denominación de las piezas, su disposición interna y su inclusión dentro de uno u otro de los ciclos se muestran en una serie de proyectos de *Diarios* concebidos para otras formaciones instrumentales.

El 26 de agosto de 1997 el ensamble *La Sinfonietta*, dirigido por Gandini, estrenó en Buenos Aires tres números de un *Diario VI* (1996-97) para conjunto de cámara: 1. “Sobre un canto de Luigi Nono”, para piano, clarinete, dos violines, dos violas y tam tam; 2. “Pessoa. Tres fragmentos”, para voz, piano y clarinete; y 3. “Adagissimo (In memoriam T. T.)”, para septeto de cuerdas, clarinete y piano<sup>16</sup>.

En 1998 Gandini compuso un diario para orquesta (al que designó con el mismo número que el anterior), que incluye las piezas 1. “Berceuse”; 2. “In Memoriam”<sup>17</sup> y 3. “Transfiguración del Rondó en La menor de Mozart”. Este nuevo *Diario VI: Tres piezas para orquesta* fue estrenado en Buenos Aires el 7 de octubre de ese mismo año por la Orquesta Sinfónica Nacional (Argentina) con la dirección del propio Gandini.

Un autógrafo de *Princeton Memories* para dos sopranos y piano, compuesta en 1988 y estrenada en 1999, revela que la obra fue en algún momento concebida como primer número de un *Diario VII*<sup>18</sup>.

Dos cartas escritas en 2002 exponen el proyecto de un *Diario* para piano y percusión<sup>19</sup>. Denominado alternativamente *Diario VII* (1966-2002) y *Diario VIII*, estaría constituido en una primera versión por las piezas: 1. “Escuchando Pierrot chez Mme. Ocampo” (1992); 2. “Acordes errantes I”; 3. “El adiós” (1966); 3 (sic). “Acordes errantes II”; 4. “Con el mazo dando” (2002). En la versión “definitiva” el orden de las dos primeras se invierte y como

13. Denominada “Fontana” en el programa de mano de la *Retrospectiva*.

14. Escrito en números romanos y tachado el último (VIII), evidentemente por la exclusión de “Frontispice”.

15. El programa incluyó las ocho piezas de la carpeta del AEM, con el agregado de la pieza “Gold Berg”, ubicada entre las piezas nos. 6 y 7. “Fontana: modelo” y “Soft voices” fueron registradas por el propio compositor en la *Antología*, donde aparecen incluidas como piezas de los *Diarios I, II, III* (1960/91). Un agrupamiento similar de las piezas, que de alguna manera cancela el *Diario IV*, se encuentra en Lambertini (1999; 2008). En mayo de 2005, en el contexto de una retrospectiva que tuvo lugar en la Asociación Cultural Pestalozzi de Buenos Aires, Gandini interpretó el *Diario 1960-87*, y las piezas no. 1, 3, 4, 6, 7 y 8 del *Diario IV* (1987-91) con el agregado de “Pieza en forma de espera”. Estas piezas se presentan en el programa de mano como “selección”.

16. “Adagissimo” se había estrenado como obra independiente el año anterior, con el nombre *Im Memoriam Tomás Tichauer*. Estas piezas se establecerían más adelante como obras autónomas.

17. Denominada “Elegía” en el programa de mano de un concierto realizado en el Teatro Colón de Buenos Aires el 13 de noviembre de 2003, constituye una rescritura del no. 4 de *Diario IV: Verano 94/95*, y de “Adagissimo”.

18. El manuscrito (FGG 011.1-38/1-3) está reproducido en Gandini 2014.

19. Cf. FGG 05.1-44/1 y FGG 05.1-38/1. Sobre la clasificación de los documentos del FGG, cf. Fessel 2014.

tercera pieza Gandini incluyó *Ecós de viejos ritos* (1984/2002), rescritura de *Viejos ritos* para percusión de 1984. La composición, que incluía obras autónomas estrenadas previamente, finalmente no se concretó.

Por último, en 2008, como encargo de la Sociedad General de Autores y Editores (España) que le otorgó el VIII Premio iberoamericano "Tomás Luis de Victoria", Gandini compuso un *Diario VIII* para piano, que fue estrenado con ese nombre el 30 de octubre de ese mismo año en Madrid, pero al que más adelante renombró como *Sonata VIII*<sup>20</sup>.

Se puede ver así que desde la formulación del género hacia 1987 (Torres 1989, 29), Gandini lo revisitó periódicamente, ampliándolo desde su constitución inicial como publicación de esbozos y rescrituras de música para piano, a la reunión y/o revisión de obras previas para conjuntos instrumentales más amplios y variados, incluida la orquesta. Las discordancias en el agrupamiento y denominación de los ciclos, por diversas que sean sus motivaciones, adquieren un sentido especial en el marco de la particular condición de los *Diarios* como género; una condición que se manifiesta en lo estético, como idea de una obra abierta, y en su génesis, como una obra continuamente reescrita, reordenada y extendida.

### El problema del género

*Do#3*, la primera nota que se toca en "Coro", una pieza breve y despojada que abre el *Diario I*, en rigor, no suena<sup>21</sup>. La acción de la tecla simplemente separa el apagador de la cuerda. Ofrece así un espacio de resonancia para el cluster que se articula un instante más tarde como *acciaccatura*: una sonoridad breve, que se articula en *pppp* y un instante después se apaga, para dejar oír su resonancia, que subsiste.



Figura 2: *Diario I*, "Coro" (c. 1, fragmento). AEM.

Esa dialéctica entre lo articulado y la resonancia, tal como se plantea al comienzo mismo de la pieza, puede interpretarse como metonimia de una dialéctica más amplia que se despliega en los *Diarios*, entre lo propio y lo ajeno, entre diferentes obras, y entre dos ámbitos: lo estético –la obra musical entendida como objeto autosuficiente– y lo documental; una remisión que se proyecta desde lo estético hacia la figura de un sujeto, el propio compositor, al cual la denominación de *Diarios*, que se abren con "Coro", invoca.

20. En algunas fuentes *Sonata VIII* (*Diario 2008*). Cf. FGG 011.1-201/1-7.

21. Para la indicación de la posición registral, el no. 4 refiere al do central y su octava inmediata superior.

El diario literario se presenta como un género documental: su enunciación se basa en la apariencia de una exposición inmediata, desprovista de los mecanismos retóricos propios de la construcción literaria. Se plantea, en tal sentido, una dialéctica entre autenticidad y construcción<sup>22</sup>. Con esa inmediatez se asocia una segunda ficción: su pretendida privacidad. A diferencia de géneros públicos, dirigidos a un lector anónimo, el diario se pretende un género ajeno a la circulación social de la literatura, o que la experimenta como un hecho a posteriori que no condiciona su escritura<sup>23</sup>.

Ese desplazamiento de la escritura, de lo estético a lo documental, con las consiguientes ilusiones de transparencia y verdad que se forman en el orden de la génesis, tiene su correlato en un desplazamiento análogo de la posición del receptor, de la contemplación kantiana a una posición similar a la del *voyeur*. “Una de las principales funciones (sociales) de un dietario o diario –escribe Susan Sontag– consiste justamente en la lectura furtiva de otras personas, la gente [...] sobre la que se ha sido cruelmente sincera sólo en el diario” (Sontag 2011, 164).

La atribución de género de los *Diarios* tensiona la condición elusiva de la representación musical, porque le impone un referente preciso (un yo musical, correlato fictivo de un yo empírico)<sup>24</sup>. La pregunta a plantearse, con relación a los *Diarios*, es si puede imaginarse en el ámbito de lo musical un género asociable a narraciones tales como la autobiografía, las memorias, los diarios y la correspondencia, ligadas a la construcción de un yo, sin caer por ello en un subjetivismo ingenuo.

La idea de Girard (1996, 36) de que el diario realiza una forma de descarga se evidencia en los *Diarios* de Gandini en piezas como “Un comienzo”, o “Probable continuación”, caracterizables por una cierta inmediatez, una condición tentativa que se refleja en la misma denominación. La inmediatez puede proponerse así como una de las categorías de lo documental en el medio de la música instrumental. Desde ya, ésta constituye uno de los dispositivos retóricos del género “diario”; forma parte de sus elementos ilusorios<sup>25</sup>.

De acuerdo con de Man –escribe Nora Catelli (1991, 16)–,

lo autobiográfico revela al sujeto tan sólo como retórica, como una figura, una emergencia de la postulación de identidad entre dos sujetos: un autor que es una firma, y que se declara a su vez (en tanto que narrador y segundo sujeto) objeto de su propia comprensión<sup>26</sup>.

---

22. Cf. Blanchot 1996; Catelli 1991.

23. El lector implícito al que se adecuan registro de enunciación y *ethos* discursivo, para decirlo en términos de la teoría de la recepción estética, es distinto del de otros géneros literarios. Es distinto también el pacto de lectura, que presupone una identidad entre yo empírico y yo poético, así como ideas de autenticidad e inmediatez.

24. Sobre el concepto de ‘yo musical’, cf. Adorno 1999, 46.

25. Como lo muestran tanto el análisis musical como el estudio de los manuscritos, las piezas de los *Diarios* están cuidadosamente compuestas y corregidas una vez más antes de su presentación pública. La misma escritura musical representa una forma de mediación. La convicción con que muchos compositores practican y recomiendan el copiado manuscrito de la partitura da cuenta de la interioridad de la escritura al procedimiento compositivo. Cf. por ejemplo (Mariano Etkin 1999).

26. La referencia es a De Man 1984.

Una primera operación retórica de Gandini es la proyección al género 'diario' de un conjunto de piezas constituido a posteriori de versiones 'ficionales' previas<sup>27</sup>. Gandini conforma los *Diarios* como artificio. Ya Demetrio, en su polémica con Artenón, advertía del artificio de la epístola, "escondido tras la aparente espontaneidad" (Demetrio en Barrenechea 1990, 56). "El diario es un banco de pruebas, un ejercicio que permite al poeta la gestación de su obra", escribe Beatrice Didier (1996, 43) y agrega: "el diario es un texto que genera otros textos" (1996, 46). Se produce una inversión en el caso de Gandini: son otras músicas –entre ellas su música anterior– las que "generan" los *Diarios*.

"Todo puede convertirse en diario" –escribe Didier (1996, 39)– "fragmentos, borradores de textos en gestación; a fin de cuentas, casi todo". "*Diario* –escribe Gandini (1995b, 7)– reúne fragmentos, anotaciones, esbozos, relecturas, comentarios reunidos desde 1958 y casi en los comienzos de mi actividad como compositor". Los *Diarios* incluyen reescrituras de obras propias anteriores, música para teatro, reinterpretaciones de obras ajenas, y unas pocas piezas fragmentarias y autónomas.

"Un diario íntimo (...) es, por definición, alusivo. Lo implícito ocupa en él un lugar enorme" – escribe Philip Lejeune (1994, 71). Entre los elementos implícitos en las piezas que conforman los *Diarios* se encuentra la indicación del tempo. En piezas como "Un comienzo" el tempo no está fijado, ni hay tampoco indicaciones métricas. Las duraciones adquieren un valor relativo dado tanto por la jerarquía de las notas como por su espaciamiento en la partitura. El tiempo no mensurado se vuelve así una condición para el desenvolvimiento tímbrico de los materiales<sup>28</sup>.

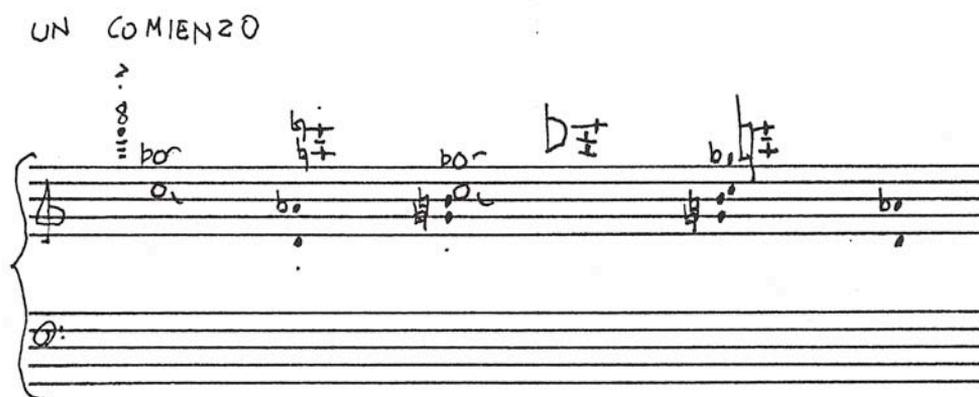


Figura 3: *Diario I*, "Un comienzo" (c. 1, fragmento) AEM.

Una de las "libertades" del diario (Blanchot 1996) es, en el caso de Gandini, la de lo inacabado. No son pocas las piezas que parecen terminar sin concluir. Hay una consistencia entre la condición abierta, como inconclusa, de algunas piezas y esa misma condición en el orden del género. A diferencia de las memorias, o la autobiografía, que pueden tener una conclusión

27. Hay dos momentos de gestación de los *Diarios*, que corresponden a series distintas. Uno es el de la composición de las piezas. Este momento es múltiple y elusivo a la cronología. El otro corresponde a la conformación del ciclo y la postulación de un género, lo que puede ser fechado hacia 1987.

28. Mariano Etkin *et al.* (2001, 42) interpretan elementos tales como la ausencia de barras de compás y de valores precisos de duración así como de indicaciones de tempo en obras como *Lunario Sentimental* y *Eusebius*, como expresiones de una *gestualidad* derivada de la práctica improvisatoria habitual en Gandini.

cuando se alcanza esa “comprensión general” de la que habla Misch (1957), el diario tiene fin más bien como interrupción. Entre los géneros representativos acaso el diario sea aquel en el cual lo real –entendido como lo exterior a la escritura misma– interviene en forma más directa, no sólo en términos de contenido, sino en un nivel formal: el principio de sucesión es exterior a la escritura, y del mismo modo lo es su finalización<sup>29</sup>.

El diario íntimo es un género paradójico [...]; nacido para ocupar esa delgada franja que separa a la escritura de la obra, no ha dejado sin embargo de constituirse muy rápidamente, bajo la presión de la historia y la sociedad, en [un] género plenamente literario: la paradoja del diario íntimo es precisamente [la de] ser un género; como género, une lo más social (nada más social que una obra publicada) con lo más individual (puesto que en él todas las formas de la obra son rechazadas) (Barthes 2002, 155).

Esa paradoja permite entender algunos rasgos –tales como las alusiones históricas implicadas en la denominación de “36 Preludios”, o la inclusión de fragmentos inacabados y de condición tentativa (“Probable continuación”)– como vacilaciones dentro de ese espacio tenso entre la composición y la obra.

A partir de 1984 una serie de obras de Gandini surgen como reelaboraciones de piezas de Robert Schumann. *Eusebius* para orquesta (1984-85) se compone de cinco nocturnos basados en el no. 14 de las *Davidsbündlertänze* op. 6. Los cuatro primeros ofrecen distintas selecciones de las notas de la pieza de Schumann, las cuales se mantienen en su disposición original, pero se ven modificadas en su duración, modo de articulación y dinámica. De este modo “se crean superposiciones, polifonías y relaciones armónicas completamente ausentes en Schumann” (Monjeau 2008, 142). El último nocturno resulta de una superposición de los cuatro anteriores<sup>30</sup>.

Con los *Diarios* las ideas de filtrado y de superposición no se aplican sólo al material musical sino que se extienden a los géneros de diferentes medios artísticos. También a éstos se aplica la metáfora de la disponibilidad estética. Las reelaboraciones de Gandini ponen en juego una proyección de géneros. En los *Diarios* se proyectan el diario literario y el ciclo de piezas breves, con atributos similares a los que mostraba en el siglo XIX. Lo fragmentario de las microformas, su condición expositiva, la inmediatez de la escritura del diario, su pretendida condición documental, son elementos que pertenecen a una misma constelación estética.

“Para que el diario diga la verdad, pues, es necesario expulsarlo de la literatura” (Pauls 1996, 7). Transparencia y retórica se oponen en el diario literario como verdad y ficción. El diario paga el privilegio de un acceso no problemático a la verdad (bajo la figura de la sinceridad) como un relegamiento en la jerarquía de los géneros. La condición documental que la estética decimonónica atribuía a la música instrumental sólo parece recuperable, tras el objetivismo del siglo XX, apelando a un género marginal en la jerarquía literaria.

---

29. Sobre la recepción implícita de estas obras declaró Gandini: “... se me ocurrió hacer una obra ... que intenta ser una especie de diario personal desde los años ‘60 hasta ahora y que el auditor debiera percibir como si leyera un diario personal día a día y no como si leyera una novela, un cuento o un tratado sobre algo. Pretendo que la percepción de esta obra sea similar al modo en que la obra está pensada, es decir en forma dispersa incluyendo materiales muy heterogéneos” (Torres 1989, 29).

30. Cf. un análisis la obra en Monjeau 1991.

Se conjugan, en esta proyección de géneros, imaginarios que toman categorías de la música, de la literatura y de la pintura. Algunos de los títulos de las piezas de los *Diarios* hacen alusión a los procedimientos de composición, en algunas ocasiones en términos técnicos (como en "Superposición con polarización de re bemol", del *Diario I*), en otras en un sentido más metafórico (como en "Una canción escondida" del *Diario IV: Verano 94/95*).

Otras alusiones ponen en juego un imaginario discursivo, ligado a la lectura y a la reescritura. Ese imaginario se manifiesta característicamente en lo que Gandini denominaba "relecturas", una reelaboración de materiales preexistentes (tanto procedentes de obras propias como materiales no originales). Estos materiales, extraídos de diferentes tramos de la tradición histórica, descaracterizados y transpuestos a un contexto nuevo, se vuelven objeto de una reinterpretación. Entran, de este modo, en una dialéctica de rememoración y extrañamiento.

Los apartados que siguen exponen dos de las relecturas que realiza Gandini en los *Diarios*. La primera se aplica a la pieza "Vogel als prophet" (Pájaro profeta), del ciclo *Waldszenen* op. 82 para piano de Robert Schumann. La segunda reelabora la pieza "Jeux d'eau à la Villa d'Este" (Juegos de agua en la Villa de Este) del ciclo *Années de pèlerinage III* S.163 para piano de Franz Liszt.

### Vogel als prophet – ... pájaro profeta (I)

Schumann compuso sus *Waldszenen* en Dresden en el lapso de unos pocos días entre 1848 y 1849. "Vogel als prophet", fechada el 6 de enero de 1849, fue la última pieza en ser incluida en el ciclo que, luego de un prolongado trabajo de revisión, publicó en septiembre de 1850<sup>31</sup>. La pieza exhibe una característica forma ternaria. A una primera sección (A) de 18 compases en Sol menor, que presenta una variante de la forma de *Lied*, le sigue una especie de trío central (B) de 6 compases en la tónica mayor y luego una repetición (A') tonalmente variada del A inicial. Gandini basa sus materiales en motivos tomados de la primera sección. Ésta se caracteriza por la alternancia de una serie de motivos rítmicamente homogéneos, con un patrón interválico similar (una apoyatura en la parte fuerte del tiempo que conduce a un despliegue acórdico), y que se distinguen fundamentalmente por la direccionalidad de la melodía (ascendente, quebrada, o descendente).

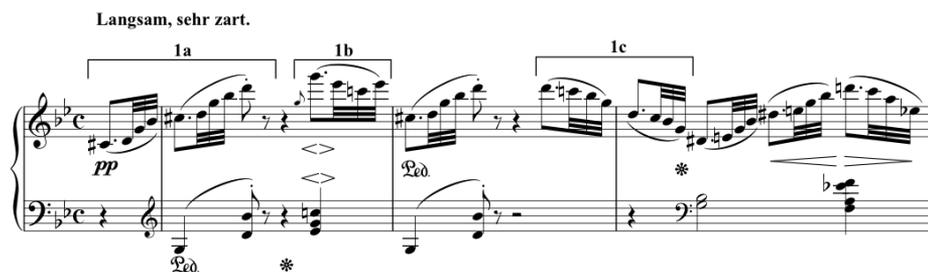


Figura 4: *Waldszenen*, "Vogel als prophet" (cc. 1-3).

31. Cf. Daverio 2001; Jensen 1984.

La disposición de los motivos en las frases da lugar a una línea melódica ondulante y rítmicamente irregular. Las apoyaturas, jerarquizadas métricamente, destacan las disonancias que se forman entre esas notas “ajenas a la armonía” y su acompañamiento. En la construcción de la línea melódica, en la posición métricamente jerarquizada de las apoyaturas que escanden la línea destacando las disonancias, podrían residir los atributos que llevaron a la crítica a caracterizar la pieza como bizarra y enigmática (Jensen 1984, 83).

“Pájaro profeta (I) [Escena en los campos]” es el último preludio de los *Diarios I-III* (y uno de los dos de este ciclo basados en “Vogel als prophet”). El título (que alude asimismo al tercer movimiento de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz) y el comienzo del preludio hacen explícita la relación entre estas piezas: las primeras cuatro notas forman un motivo idéntico desde el punto de vista de las alturas, el registro y la articulación, y ligeramente variado desde el punto de vista rítmico y dinámico, al del comienzo de “Vogel”. La célula motívica que en “Vogel” funciona como anacrusa, y que se reitera en el tiempo fuerte de c. 1 para resolver la apoyatura del Do# en el segundo tiempo del compás, es objeto, por parte de Gandini, de un seccionamiento que elide tanto la repetición del motivo como la resolución de la apoyatura<sup>32</sup>.

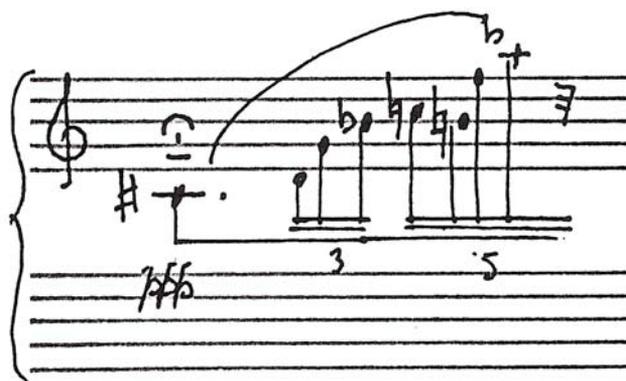


Figura 5: Diario III, “...pájaro profeta (I)”, sist. 1. AEM.

El motivo que en “Vogel” se encuentra atravesado por el juego de tensiones tonales<sup>33</sup> se ve dispuesto en el preludio en un espacio atonal en el que las alturas, carentes de funcionalidad armónica, destacan su condición disonante<sup>34</sup>. Hay una disparidad en “...pájaro profeta” entre el gesto del arpeggio, derivado originariamente del despliegue de un acorde subyacente, y un contenido de disonancia que lo fragmenta y lo asocia al estallido weberniano de la línea.

El *temps lisse* que caracteriza la pieza desprovee asimismo el material del juego de ambigüedades que se establecen entre la métrica lineal (los acentos agógicos) y la estructura

32. En lugar de la reiteración, Gandini extiende el material con un quintillo de fusas cuyo contenido de altura resulta de la transposición (a una séptima menor ascendente) del material inicial, con una permutación de sus dos primeras notas. Transposición y permutación son dos de las técnicas de derivación de nuevos materiales a partir del objeto recortado, a las que Gandini (1991) denomina “proliferación”.

33. Por ejemplo en notas como el Do#, cuya justificación armónica no es vertical sino lineal y que en tal sentido contienen, implicada, su resolución.

34. El primer motivo aparece repetido con una transposición que suma 4 alturas, y el material que sigue, también derivado de “Vogel” agrega otras 4, con lo que “...pájaro” comienza con una colección de doce alturas. La aparición de la duodécima nota (La) da comienzo a una breve retrogradación en la sucesión de alturas.

métrica global. Las alturas y la configuración rítmica del material inicial de "...pájaro profeta" son idénticas a las del motivo de "Vogel", pero su inserción en un contexto atonal y amétrico supone una profunda transformación en su naturaleza. Se establece así una tensión entre el reconocimiento que permite la literalidad del citado y la transformación del material en la relectura de Gandini.

El tercer material del preludio (considerando las cesuras como criterio de segmentación) posee una configuración rítmica similar a la del primero (corchea con puntillo, tresillo de fusas seguido de quintillo de semicorcheas), pero su diseño interválico se deriva por transposición del motivo "descendente" de "Vogel" (rítmicamente idéntico al motivo "ascendente").

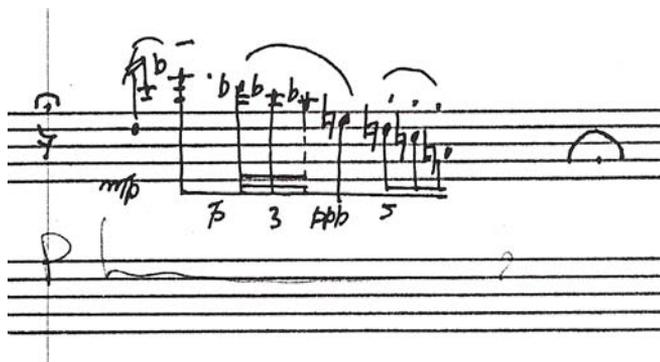


Figura 6: *Diario III*, "...pájaro profeta (I)", s. 1. AEM.

El característico tresillo de fusas de los motivos de "Vogel" da lugar a una compleja estructura rítmica en "...pájaro", de gran cantidad y variedad de valores irregulares que en ocasiones adquieren autonomía y eliden el distintivo comienzo del material con su apoyatura "disonante": quedan entonces solo las fusas, que se despliegan en un material como de figuración<sup>35</sup>.

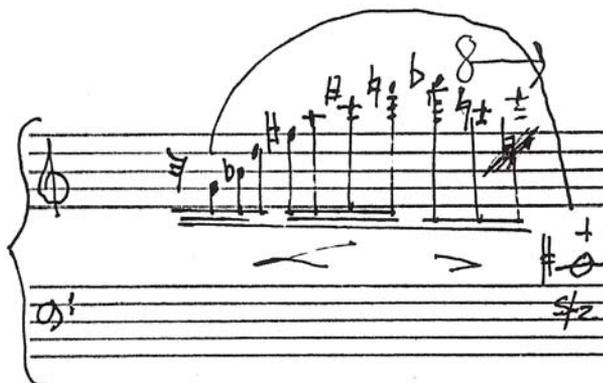


Figura 7: *Diario III*, "...pájaro profeta (I)", s. 5. AEM.

Lejos de esa remisión a la danza que Uhde y Wieland (1988) encuentran en "Vogel", la ausencia de una estructura métrica y las cesuras que articulan los diferentes materiales dan a la textura de "...pájaro" la apariencia de una improvisación libre entrecortada. Sin embargo, cada una de las notas de esa textura puede derivarse de alguno de los motivos de "Vogel".

35. Cf. final del tercer sistema, final del cuarto y comienzo del quinto sistema.

Gandini construye sus materiales a partir del recorte de fragmentos motivicos de la pieza, del entresacado de notas<sup>36</sup>, o de una sucesión articulada por imbricación de motivos<sup>37</sup>.

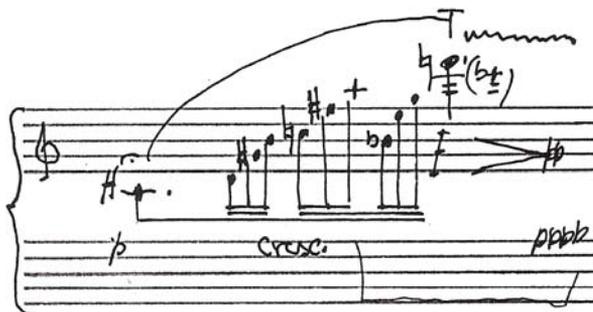


Figura 8: *Diario III*, "...pájaro profeta (I)", s. 4. AEM.

La cita de "Vogel" exhibe una técnica a la cual Gandini se refiere con la expresión de "objetos encontrados": se trata de la elección y delimitación de un elemento musical no propio, que se convierte en material (Gandini 1991). Al igual que en Duchamp, tan (o tan poco) importante como el objeto en sí es la operación de recorte, y consiguiente descontextualización, a la cual el material se ve sometido.

### Jeux d'eau - Fontana modelo

Otra expresión del imaginario pictórico en los *Diarios* está dada por una idea de aumentación, de ampliación de la escala de los materiales musicales. Éstos, 'recortados' de su contexto original y descaracterizados, se vuelven capaces de dar lugar por sí mismos a una pieza completa. Este es el caso de "Fontana: modelo", del *Diario IV*.

"Jeux d'eau à la Villa d'Este", compuesta en 1877 durante una de las periódicas estadías de Liszt en Roma, constituye la cuarta pieza del tercer ciclo de los *Années de pèlerinage*, publicado con algunas revisiones en 1883. La pieza, singular por su tono (no tiene el carácter de un canto fúnebre, como las otras) integra el conjunto por su función en el esquema tonal<sup>38</sup>, por un complejo entrelazado de similitudes motivicas<sup>39</sup>, así como por su papel en un entramado simbólico (vinculado tanto con motivos religiosos<sup>40</sup> como nacionalistas<sup>41</sup>).

La recepción crítica de la pieza ha destacado su sonoridad "impresionista", que se inscribe en la idea más general de la última producción de Liszt como anticipatoria de la música del

36. El contenido de altura del cuarto material de "...pájaro" resulta de una selección de notas de los motivos de cc. 3-4 de "Vogel".

37. Como en el material al comienzo del cuarto sistema (cf. Fig. 8), donde la cuarta nota (Si) funciona a su vez como primera del grupo de notas 4-7, y la séptima (La) lo hace por su parte como primera del grupo 7-10.

38. Las piezas 4 a 6 conforman una simetría Fa#-La-Fa# que traspone el de las tres primeras Mi-Sol-Mi sobre la supertónica antes del retorno a Mi en la séptima pieza Cf. el análisis de Baker 2005.

39. Analizado por Pesce 1990.

40. Cf. Baker 2005, 149-150.

41. Cf. Pesce 1990.

siglo XX<sup>42</sup>. En la recepción compositiva se destaca, por sobre los elementos emocionales (la melancolía), simbólicos (los cipreses como símbolo del duelo), nacionales (la hipótesis de una representación musical de la corona húngara) y religiosos, uno evocativo (Leibowitz 1957, 95): la ideación por parte de Liszt de un tópico del agua fluyente. Esa es la serie que liga "Jeux" de Liszt, con "Jeux d'eau" de Ravel, *L'Isle Joyeuse* (que cita virtualmente los cc. 44-47 de "Jeux") o "Reflets dans l'eau" (*Images*, Libro I, 1905) de Debussy. Y ese tópico es también el objeto de la relectura de "Jeux d'eau" en "Fontana: modelo".

El comienzo de la pieza revela la fuente de la relectura: el material, un arpeggio ascendente de nueve semicorcheas que despliega un ámbito de más de dos octavas entre Sib<sup>3</sup> y Re<sup>#6</sup>, remite claramente, por su figuración, direccionalidad, articulación y dinámica, al comienzo de "Jeux".<sup>43</sup> Ese material se inserta, al igual que el de "Jeux", en una textura homogénea, resultado de una rítmica uniforme.



Figura 9: *Années de pèlerinage III*, "Jeux d'eau", c. 1.

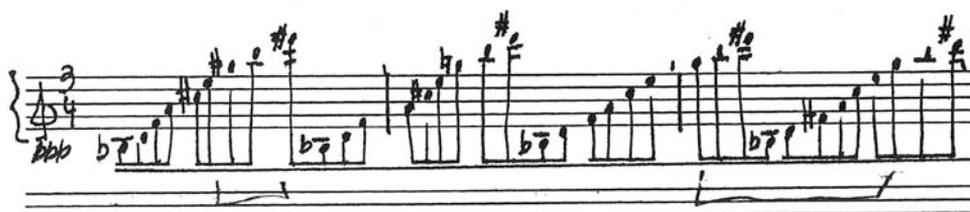


Figura 10: *Diario IV*, "Fontana: modelo", cc. 1-3. AEM.

La mecanicidad rítmica se ve desdibujada, sin embargo, por un conjunto de elementos. En primer lugar, Gandini transforma la imbricación del motivo inicial de "Jeux" en el tiempo fuerte del compás en una relación de estricta sucesión. De este modo, tanto la extensión del material inicial (de nueve semicorcheas en un compás de 3/4) como sus expansiones y contracciones a lo largo de la pieza, producen una métrica irregular. En segundo lugar, la aparición aleatoria del pedal produce una alternancia irregular entre sonoridades resonantes y no resonantes. En tercer lugar, el material sufre un proceso de transformación mínima y progresiva en el contenido de altura de los sucesivos arpeggios que asegura la no repetición

42. Me refiero sobre todo a trabajos como los de (Leibowitz 1957; Alan Walker 1970; Kabisch 1986; y Forte 1987).

43. Desde el punto de vista de la altura, solo las últimas tres notas son idénticas a las del motivo inicial de "Jeux" (sol#-si-re#), las restantes resultan de extender hacia el grave el principio triádico (en orden descendente: mi-re#-la-fa-re-sib). El material de "Jeux" pierde así tanto el elemento de repetición interior (la segunda mitad de cada tiempo repite a la octava superior el contenido de altura de la primera) como su condición acórdica tonal.

de las sonoridades<sup>44</sup>. Por último, cambios en la direccionalidad del material, en su ubicación registral y en su disposición temporal producen discontinuidades en la textura, de lo cual resultan cuatro secciones y una coda.

La primera sección (A, cc. 1-16) cuenta con 19 segmentos del material ascendente (el mismo número que en “Jeux”). La segunda sección (A', cc. 16-31) expone el mismo material de A pero en sentido descendente, y con una condensación en el proceso de transformación de alturas que abrevia los segmentos no. 7 y no. 8 de A a uno solo, y que reduce así el número total de segmentos a 18. La tercera sección (B, cc. 31-45) mantiene la dirección descendente y sitúa su material dos octavas más abajo<sup>45</sup>. Desde el punto de vista rítmico, B sigue el mismo dispositivo de expansiones y contracciones del material (un esquema “hiperrítmico”) de A<sup>46</sup>.

secc.	no. de notas (semicorcheas) por segmento																			
A	9	9	9	9	9	9	9	9	9	10	11	12	12	12	12	12	10	8	9	9
A'	9	9	9	9	9	9	9			10	11	12	12	12	12	12	10	8	9	9
B	9	9	9	9	9	9	9			10	11	12	12	12	12	12	10	8	9	9
B'	9	9	8	10	12	12	12			12	12	11	10	9	9	9	9	9	9	9
coda	8	7	6	5	18															

Tabla 1: Esquema hiperrítmico de “Fontana: modelo”.

La cuarta sección (B', cc. 45-60) reintroduce el ascenso en el despliegue del material, que se constituye a partir de una retrogradación rigurosa desde el punto de vista del esquema hiperrítmico aunque no tan rigurosa desde el punto de vista de las transformaciones en el contenido de altura de las estructuras interválicas<sup>47</sup>. Por último, en la coda (cc. 60-64) el último material de B' (a su vez idéntico al primero de B) es objeto de un proceso de contracción gradual (de 8 a 5 notas) hasta un ascenso final que atraviesa cinco octavas (superando el registro agudo de A) y que en su despliegue incluye el segmento inicial de la pieza.

44. La primera presentación del material (en c. 1) expone el ámbito máximo dentro del cual se producen estas modificaciones de color: Sib<sup>3</sup>-Re<sup>#6</sup>. Dentro de ese ámbito las modificaciones son siempre de semitono, y usualmente una sola en cada segmento, excepto cuando se producirían duplicaciones, en cuyo caso Gandini modifica dos alturas simultáneamente. Las expansiones rítmicas mencionadas implican lógicamente la incorporación de nuevas alturas. El material alcanza el total cromático en el segmento no. 11.

45. Una vez más, el primer segmento del material en B expone el ámbito más amplio, que se despliega entre Fa<sup>#1</sup> y Sib<sup>3</sup>.

46. Empleo el concepto de hiperritmo en el sentido de Imbrie 1973. En una revisión posterior de “Fontana”, Gandini elimina el c. 42 (se encuentra tachado en la partitura) que contiene el final del segmento no. 13 y el comienzo del no. 14. La eliminación produce un cambio en el esquema hiperrítmico: la sucesión 19-18-18-18-5 se convierte en una progresión 19-18-17-18-5. Se produce también una anomalía en la retrogradación de B en B' que, al incluir el compás eliminado, ya no es rigurosa. Desde el punto de vista de la métrica, el c. 42 es idéntico al c. 41 (dado que las modificaciones del segmento no. 13 se producen al comienzo en c. 41 y las del segmento no. 14 al final en c. 43). Una razón para la eliminación del compás podría haber sido una transposición del principio de la transformación progresiva al plano de la métrica: es decir, de la sucesión de segmentos a la sucesión de compases (Hay otro caso similar en c. 25, idéntico a c. 24; pero en éste hay que considerar la posibilidad de un error en el copiado de una nota, ya que el c. 24 difiere de su equivalente en “Descripción de las aguas”, donde no se da la repetición. Sobre “Descripción de las aguas”, véase más abajo). Se puede suponer que esta revisión habría sido realizada poco antes de 1995: algunas de las piezas del *Diario IV* fueron registradas en vivo dos ocasiones (cf. Gandini 1995a y 2005). La versión revisada de “Fontana: modelo” puede oírse ya en el registro de 1995.

47. Los segmentos 6 a 9 presentan ligeras variantes respecto de sus equivalentes (13 a 10 en el orden inverso) en B.

La Tabla no. 2 presenta un esquema formal de la pieza, que resulta de considerar las discontinuidades que se dan respecto de la direccionalidad melódica de los arpeggios, su ubicación registral, y la disposición temporal de los materiales.

Sección	cc.	No. de segmentos	Direccionalidad	Registro	Disposición de los materiales	Esquema hiperrítmico
A	1-16 (189 semic.)	19	ascendente	agudo	A (1-19)	
A'	16-31 (180 s.)	18	<b>descendente</b>	agudo	= A (1-19)	= A
B	31-45 (180/168 s. v. revisada)	18 (17 vers. revisada)	descendente	<b>grave</b>	B (20-38)	= A
B'	45-60 (180 s.)	18	ascendente	grave	<b>retrogradación de B</b> (38-20)	retrogradación de A
coda	60-64 (44 s.)	5	ascendente	grave-agudo	39 (x5)	B

**Tabla 2:** Esquema formal de "Fontana: modelo".

En resumen: cada nueva sección introduce una variación en un parámetro hasta ese momento constante (sin que por ello dejen de producirse modificaciones en parámetros modificados previamente). Así, la segunda sección (A') introduce un contraste en la direccionalidad; la tercera (B) en el registro y el contenido de altura de los materiales; y la cuarta (B') en la direccionalidad del esquema hiperrítmico. De este modo, Gandini extiende el principio de la transformación sucesiva y gradual del contenido de altura de los materiales a la disposición de los parámetros involucrados en la forma, en una suerte de "melodía formal".

Si el material inicial de "Fontana" está tomado del motivo inicial de "Jeux" (transformado en una formación triádica pero atonal), el principio de la transformación gradual y la idea de una "melodía formal" tienen otro origen. "Fontana: modelo" constituye el extracto<sup>48</sup> de la parte solista de la V sección (letras F a I) del primer movimiento de *Paisaje imaginario*, un concierto para piano y orquesta compuesto en 1988 por encargo de la BBC para la Welsh Symphony Orchestra, y estrenado en Cardiff el 5 de mayo de 1989<sup>49</sup>. El movimiento se denomina "Descripción de las aguas" y está basado en dos tópicos: una representación del agua en movimiento, para la cual Gandini emplea materiales derivados de "Jeux"<sup>50</sup>; y una representación del agua en reposo, que se vale de "Farben", la tercera de las *Cinco piezas para orquesta* op. 16 de Arnold Schönberg, a la cual el propio compositor en su revisión de 1949 denominó "Summer Morning by a Lake"<sup>51</sup>.

48. Esto tanto desde un punto de vista musical inmanente como desde el punto de vista genético: su inclusión como pieza en los *Diarios* es posterior a la composición de *Paisaje Imaginario* (Gerardo Gandini, comunicación personal, 2010).

49. La parte del piano en las dos piezas es idéntica excepto por un par de notas distintas en cc. 21 y 24 de "Fontana", correspondientes a los cc. 69 y 72 de "Descripción de las aguas".

50. No sólo el motivo del c. 1 sino también los de c. 11 y c. 136.

51. Cf. una reconstrucción de las denominaciones que recibió la pieza en Burkhard 1973, 142.

La parte de piano, que da lugar a la pieza del *Diario IV*, constituye el eje sobre el cual se configura la textura de esta sección (cc. 49-113). El Glockenspiel, la celesta, el arpa y el vibráfono por un lado, los clarinetes por otro lado y por último los violines en *divisi* despliegan materiales derivados del motivo de “Jeux” en un canon múltiple. Por su parte, los vientos primero y luego el resto de las cuerdas, conforman a partir de los arpeggios del piano una sonoridad estática. Cuando el piano concluye la exposición de “Fontana” el canon de los violines se extiende todavía unos compases (cc. 116-21), momento en que aparece una cita literal del comienzo de “Farben” (c. 122, letra J).

En síntesis: las alturas y la configuración rítmica del material inicial de “Fontana” son similares a las del motivo inicial de “Jeux”, pero su alteración de un elemento figurativo (más allá de su función retórica) en un elemento motivico, su inserción en un contexto atonal y polimétrico y su evolución de acuerdo con un principio schoenbergiano de transformación progresiva, producen una reinterpretación de acuerdo con la cual esa similitud pierde importancia.

### **El problema del sentido**

El entramado intertextual que despliega la obra de Gandini no se integra en una síntesis apacible. Parte del sentido de esta música está dado por una cierta tensión entre los elementos que la conforman. Esa tensión atraviesa varios órdenes.

Uno es el de la individualidad artística de la obra. El desplazamiento que transfiere el centro estético de la composición al plano de la sintaxis obedece a lo que Gandini entiende como un agotamiento de la etapa de experimentación y descubrimiento de materiales musicales nuevos. Se trata, como en la literatura de Jorge Luis Borges en la caracterización de Ricardo Piglia (1993), de una sintaxis de la erudición. La dialéctica entre los materiales no originales y los procedimientos de que son objeto en la música de Gandini establece una tensión entre el reconocimiento y la transformación.

El museo imaginario que construye esa erudición histórica no es la imagen estática de una yuxtaposición de obras, sino que involucra una dialéctica histórica entre –para plantearlo en los términos de Carl Dahlhaus (1977)– la condición de pasado de la música apropiada y una actualización que, selectivamente y bajo la forma de una reinterpretación, la dispone en un presente estético. La elección de un material no original, el recorte del cual es objeto, la derivación de otros materiales a partir de aquél y la reinterpretación que se produce como consecuencia de ella, conforman una secuencia de procedimientos que dan lugar a una música cuya textura enlaza la rememoración y la actualización. Las “relecturas” de Gandini suponen una dimensión diacrónica en la que, si fuera posible, el material apropiado retiene su contenido histórico a la vez que revela su potencial de futuro. Las relecturas constituyen de alguna forma reinterpretaciones, formuladas en términos puramente musicales, que destacan aspectos del objeto susceptibles de producir una música nueva.

La dialéctica entre el objeto del recuerdo y la metamorfosis a la cual lo expone la memoria se relaciona también con una cualidad introspectiva de la música de Gandini. Sus relecturas representan de alguna forma vestigios de una rememoración privada que recorre frente al piano la historia de la música. Las piezas breves de Gandini son alegóricas, como auténticos fragmentos musicales. La melancolía de una escritura que nace póstuma como la del diario

literario recuerda la de las ruinas estetizadas en el siglo XIX. Los fragmentos de Gandini tienen algo de esa melancolía, dirigida al pasado musical europeo<sup>52</sup>.

Por último, se articula también una dialéctica cultural, que refiere al modo en el que la relectura de músicas como las de Schumann o Liszt, provenientes del núcleo de la tradición centroeuropea, interviene en la cultura argentina contemporánea. La poética intertextual de Gandini, y la elección de sus objetos musicales entre los del repertorio europeo tienen, en el contexto cultural argentino, el valor de una toma de posición en el debate sobre la identidad nacional. La poética de Gandini puede inscribirse en los dos presupuestos que, de acuerdo con Beatriz Sarlo, definen la concepción de Borges de la literatura argentina: la pertenencia a su tradición de toda la cultura occidental, y una irreverencia hacia esta tradición de la cual no gozarían los artistas europeos, "para quienes la transgresión es un acto de ruptura más violento y excluyente" (Sarlo 2003, 107).

La relación de la música de Gandini con la tradición no se limita al plano de la técnica, sino que incorpora sus diversas expresiones como objetos musicales concretos, y por eso mismo reconocibles en su alteridad. Su música asume una posición crítica respecto de la relación de la música contemporánea con el pasado, así como de la idea de una identidad cultural homogénea, nítidamente distinguible de otras tradiciones e identidades.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1999. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Península.
- Baker, James. 2005. "Liszt's late piano works: Larger forms". En *The Cambridge Companion to Liszt*, editado por K. Hamilton, 120-51. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barrenechea, Ana María. 1990. "La epístola y su naturaleza genérica". *Dispositio* XV (39).
- Barthes, Roland. 2002. *Variaciones sobre literatura*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice. 1996. "El diario íntimo y el relato". *Revista de Occidente* 182-183: 47-55.
- Burkhard, Charles. 1973. "Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, No. 3". *Perspectives of New Music* 12 (1-2): 141-72.
- Camps, Pompeyo. 1983. "Realidad en la creación: Gerardo Gandini". *Realidad musical argentina* 2: 11-16.
- Catelli, Nora. 1991. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Corrado, Omar. 2002. "De Museos, Máquinas y Esperas. La ciudad ausente de Gerardo Gandini". *Boletín Música* 9.

---

52. Cf. la interpretación de Danuser 1990 de la melancolía en la música de fines del siglo XX en el contexto del debate sobre la postmodernidad.

- Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Danuser, Hermann. 1990. "Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post) Moderne-Diskussion". *Jahrbuch: Bayerische Akademie der schönen Künste* 4: 395-409.
- Daverio, John. 2001. "Schumann, Robert. §17. Unbounded creativity: Dresden, 1848-50". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por S. Sadie, 2.a ed., 1848-50. London: Macmillan.
- De Man, Paul. 1984. "Autobiography as De-Facement". En *The Rhetoric of Romanticism*, 67-84. New York: Columbia University Press.
- Demetrio. 1979. *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas por J. García López. Madrid: Gredos.
- Didier, Beatrice. 1996. "El diario ¿forma abierta?". *Revista de Occidente* 182-183: 39-47.
- Etkin, Mariano. 1999. "Cerca de la composición y su enseñanza". *Arte e Investigación* 3 (3): 11-15.
- Etkin, M., Germán Cancián, Carlos Mastropietro, y Cecilia Villanueva. 2001. "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini". *Música e investigación* 9: 35-56.
- Fessel, Pablo. 2014. "El Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional". En *Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*. Mendoza: AAM [en prensa].
- Forte, Allen. 1987. "Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century". *19th-Century Music* 10 (3): 209-28.
- Gandini, Gerardo. 1984. "Estar". En *Actas de las Segundas Jornadas de Música del siglo XX*. Córdoba. <http://www.latinoamerica-musica.net>.
- . 1991. "Objetos encontrados". *Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales* 1: 57-64.
- . 1995b. *Notas de librito*. Gerardo Gandini (piano). Buenos Aires: Ricordi Americana. Disco compacto.
- Gianera, Pablo. 2008. "La redención por la máquina". *La Biblioteca* 7: 162-70.
- Girard, Alan. 1996. "El diario como género literario". *Revista de Occidente* 182-183: 31-39.
- Imbrie, Andrew. 1973. "'Extra' Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven". En *Beethoven Studies*, editado por A. Tyson, I:45-66. New York: Norton.
- Jensen, Eric. 1984. "A New Manuscript of Robert Schumann's Waldszenen op. 82". *The Journal of Musicology* 3 (1): 69-89.

- Kabisch, Thomas. 1986. "Franz Liszt und die Tradition der "nichtdiskursiven" Musik". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28 (1-4): 125-36.
- Lambertini, Marta. 1999. "Gandini, Gerardo". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por E. Casares, V:365-68. Madrid: SGAE.
- . 2008. *Gerardo Gandini - Música ficción*. Madrid: Fundación Autor.
- Leibowitz, René. 1957. "Las profecías de Franz Liszt". En *La evolución de la música de Bach a Schönberg*, 89-96. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Misch, Georg. 1957. "El problema de la verdad en la autobiografía". *Revista del Instituto de Filosofía* 1: 29-36.
- Monjeau, Federico. 1991. "Eusebius". *Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales* 1: 25-26.
- . 2008. "Anotaciones sobre la presencia europea en la música argentina contemporánea". En *Los caminos de la música. Europa y Argentina* 135-49. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Ortiz, Pablo. 1984. "La citation dans la musique contemporaine argentine". *Contrechamps* 3: 133-37.
- Pauls, Alan. 1996. "Las banderas del célibe". En *Cómo se escribe el diario íntimo*, 1-13. Buenos Aires: El Ateneo.
- Pesce, Dolores. 1990. "Années de Pèlerinage, Book 3: A 'Hungarian' Cycle?". *19th-Century Music* 13 (3): 207-29.
- Piglia, Ricardo. 1993. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- Sarlo, Beatriz. 2003. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sontag, Susan. 2011. *Renacida. Diarios tempranos, 1947-1964*. Barcelona: Mondadori.
- Torres, Rodrigo. 1989. "Composición en la encrucijada: Entre la decadencia y el balbuceo. Entrevista a Gerardo Gandini". *A pulso* 0: 17-29.
- Uhde, Jürgen, y Renate Wieland. 1988. *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*. Kassel: Bärenreiter.
- Vinelli, Elena. 2007. "La persistencia de la poética macedoniana en La ciudad ausente de Gerardo Gandini". En *Historia crítica de la literatura argentina*, editado por R. Ferro, 8:141-66. Buenos Aires: Sudamericana.

Walker, Alan. 1970. "Liszt and the Twentieth Century". En *Franz Liszt. The Man and His Music*, editado por A. Walker, 350-64. London: Barrie & Jenkins.

### Partituras

Gandini, Gerardo. 1960-87. "Diarios I-III. 36 Preludios, para piano". Manuscrito inédito. AEM.

———. 1987-91. "Diarios IV, para piano". Manuscrito inédito. AEM.

———. 1991. *Paisaje imaginario (Imaginary Landscape)*. Buenos Aires: Ricordi Americana. BA13519.

———. 1994-95. "Diarios IV: Verano 94/95, para piano". Manuscrito inédito. FGG.

———. 1998. *Diario VI* para orquesta. Buenos Aires: Ricordi Americana.

———. 2008. "Diario VIII". Manuscrito inédito. FGG.

———. 2014. *Gerardo Gandini. Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, editado por P. Fessel y E. Grimson. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Liszt, Franz. 1975. *Années de pèlerinage III*, S.163. Neue Liszt Ausgabe. Kassel: Bärenreiter.

Schumann, Robert. 2001. *Waldszenen Op.82*, editado por E. Herttrich. München: Henle.

### Fuentes musicales

Gandini, Gerardo. 1989. "Imaginary Landscape". Welsh Symphony Orchestra. Dir. O. de la Martínez. Solista: G. Gandini. Grabación inédita. Disco compacto.

———. 1995a. *Gerardo Gandini, Antología Personal para piano*. Gerardo Gandini (piano). Ricordi Americana. GAN 01 ACR 20.001. Disco compacto.

———. 2005. "Restrospectiva". Grabación inédita. Disco compacto.

### Material de archivo

Archivo de la Editorial Melos. Buenos Aires.

Fondo Gerardo Gandini, Biblioteca Nacional. Buenos Aires.

