

EL ARCHIVO DE UN COMPOSITOR

PABLO FESSEL

Hace algo más de dos años, la Biblioteca Nacional recibía en donación un conjunto de partituras, cartas, grabaciones, fotografías, bocetos de obras y otros elementos de extraordinario valor documental que pertenecieron al compositor Gerardo Gandini. Tras ardua tarea, ese acervo comienza a estar disponible a la consulta de estudiosos e investigadores. En estas páginas, su curador ofrece un testimonio preciso y conmovedor de esa tarea fascinante.

Julio de 2013. Me encuentro una tarde en el cuarto piso de la Biblioteca Nacional, frente a las cajas que contienen el archivo personal de Gandini, con la comisión de revisarlas y proponer una mecánica de trabajo. Reencuentro partituras que había conocido ya en su estudio de la calle Naón años atrás. Repaso los papeles con el cuidado de conservar el desorden preciso que alcanzaron tras los accidentados últimos meses de vida de Gerardo.

Encuentro manuscritos dispersos con alusiones a “la biblioteca de Babel”, a “Richard Burton”, a “la lotería en Babilonia”, a “la voz de Borges”, menciones a “Tankas”, a “Música japonesa”. Asocio esos manuscritos a los borradores de la quinta sonata para piano. No observo

conexiones musicales; la decisión no resiste un análisis crítico-genético. Sé que en esos apuntes está el origen de la sonata, porque fui testigo de las circunstancias del encargo y de las vicisitudes de su realización. La certidumbre que tengo sobre este caso me abruma por contraste con otros, de los cuales no puedo juzgar más que a partir de relaciones puramente musicales.

El error acecha. Más que eso, su presencia inadvertida es indudable. Decido invertir unos meses, largos meses, en la elaboración de un pre-inventario. Imaginando el caso de un arqueólogo ante un yacimiento devastado, propongo una reconstrucción minuciosa y exhaustiva de la disposición de los papeles en el estado exacto de desorden en que se encontraban al llegar a la

Biblioteca, dejando abierta la posibilidad de que en el futuro otros analistas puedan volver sobre mis pasos y rearmar las piezas en vasijas más certeras.

Las conexiones musicales son un criterio ambiguo para establecer las atribuciones de fragmentos no titulados, por la recurrencia de gestos y materiales musicales que reaparecen en lo que Gandini denominaba “series”: un conjunto de obras que se concatenan por un principio de derivación. *Oneiron*, para piano y viola; el concierto para viola; *Tri-Oneiron*, para piano, viola y clarinete; el concierto para piano. Tengo ante mí un esbozo con unas notas que, con modificaciones de las cuales no hay registro entre los papeles, aparecen en la serie entera. Me pregunto a qué obra corresponde ese esbozo en particular.

Decido confeccionar un registro con información propia de la constitución física de los documentos: color de la tinta, tamaño, marca de aguas y código comercial de los papeles. Asiento dobleces, manchas, decoloraciones. Las correspondencias entre páginas distantes en su disposición original se revelan en los detalles más insospechados.

De los papeles pentagramados utilizados por Gandini entre 1957, los más antiguos, y 2011 surgen patrones reveladores. Papeles norteamericanos como el Passantino Brands, o el Judy Green albergan obras compuestas en su estancia en Nueva York en 1971. Hay papeles italianos de la época de sus estudios con Petrassi. La historia de los vínculos comerciales de Melos, su editorial y representante, con Ricordi, se refleja en los cambios en la denominación de sus papeles: el Ricordi 3117, el Melos de Ricordi 3218, y el Melos (sin más). Me informan de Casa Estrada que el cuaderno Arte profesional 29.7 se comenzó a producir en septiembre de 2004. Las anotaciones que contiene no pueden ser entonces anteriores a esa fecha.

Me encuentro frente a un recorte de papel pentagramado, con tres sistemas escritos en tinta negra para un instrumento melódico inespecificado y un acompañamiento de piano (acaso la reducción de una pequeña orquesta). Ese tipo de papel sólo aparece en los autógrafos de la *Balada* para oboe y dos grupos instrumentales y de *Rsch: Escenas*, para piano y orquesta, ambas compuestas en 1983. No coinciden las notas, y sin embargo el gesto y el contorno de la melodía son los del oboe.

Tras la crisis de la tonalidad que él mismo había propiciado, Schönberg se convirtió en uno de los teóricos más lúcidos para conceptualizar el tematismo musical. Sus continuadores arribaron muy pronto a una conclusión incómoda: no hay ni puede haber un límite teórico que impida derivar un material musical de cualquier otro, en un cierto número de pasos y en virtud de determinadas transformaciones, cuyo número no es infinito y ni siquiera demasiado alto. De modo que lo que se escucha como disimilitud o como derivación temática depende del contexto de la obra y de la inteligencia del compositor para revelar u ocultar esas relaciones. Algo similar ocurre respecto de la génesis de una composición. El punto de partida puede quedar irreconocible comparado con el estado final de los materiales que encontraron cabida en la obra. Pesadilla del archivista. Decido inventariar el recorte como esbozo de la balada.

Encuentro un manuscrito de cuatro hojas con notación musical en papel pentagramado. Aparece en otra caja una fotocopia de cuatro hojas, de las cuales sólo tres coinciden con el manuscrito. Es evidente que el documento original contenía al menos cinco páginas. No es música, sino una ejemplificación de las técnicas de transformación que Gandini aplicaba a sus materiales (exposición para alguna clase tal vez, o algún escrito).

Entre los manuscritos destaca un collage, montado sobre dos hojas desencuadernadas de una edición italiana de las *Davidsbündlertänze* Op. 6 para piano de Schumann, profusamente anotadas en lápiz. La pieza derivó en un conjunto de obras de Gandini: dos de las piezas de *Rsch: Escenas* (III y XI, ambas denominadas “Eusebius”), *Eusebius (Cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos)* de 1984, *Rsch: Testimonios* de 1984, para recitante, piano y cinta; *Eusebius* para orquesta de 1984-85 y, tardíamente, *Eusebius II* para piano de 2006. Tres tipos de marcas sobre las notas en la partitura impresa indican (considerando las notas no marcadas como una cuarta) las selecciones que forman cada uno de los nocturnos de *Eusebius*. La base del collage se revela como un esbozo de *Eusebius*, al cual, adheridos con cinta adhesiva transparente, se interpolan doce fragmentos autógrafos, escritos en tinta negra en las dos caras del papel pentagramado. Los identifico como “Pájaro profeta” y “Florestan”, dos

LABERINTO

Instrumento: Se parte del centro [A]. Se va a cualquier elemento del círculo medio [B, C, D, E, F, G, H]. De ahí a un elemento del círculo periferico [Asociados en número] que correspondan [P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z]. Se va a una nota ligada al círculo periferico, se le quiere un cualquier de las direcciones laterales: como los signos del reloj o al revés. Cuando se llega a un elemento que coincide con otro componente del círculo medio diferente al que se había partido, se puede volver a B o a cualquier otro [A] del que se partió por un elemento del círculo medio o directamente a cualquier punto. Los usos de "P" señalan que cuando hay más personas o músicos que muestran la dirección a B o a cualquier otro punto, se debe ir por los caminos diferentes. Se termina al llegar al centro. Se llama "LABERINTO".

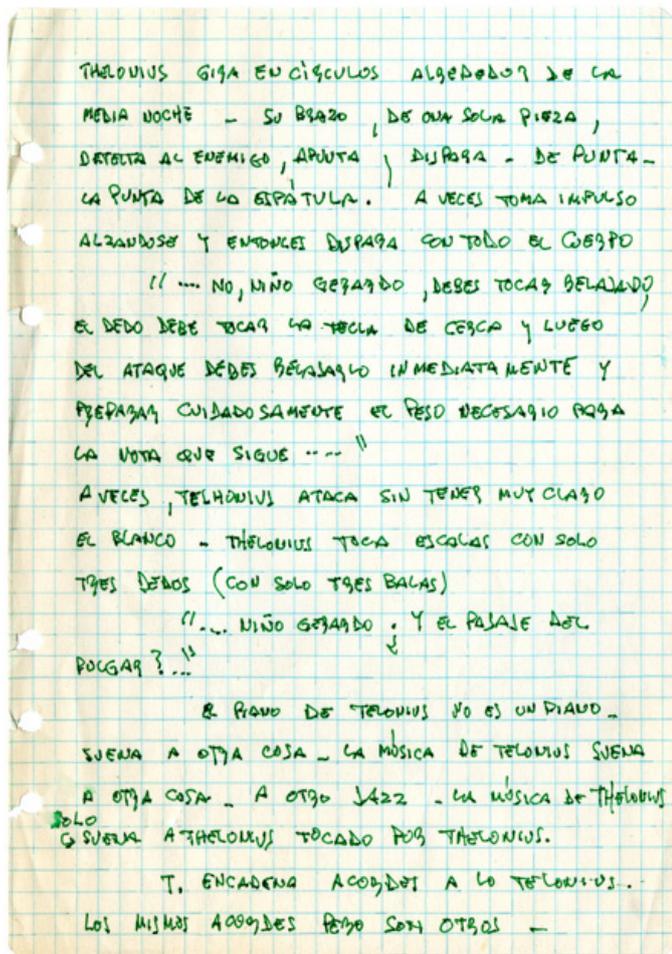
Modelos para el...

de las catorce piezas que forman *Rsch: Escenas*. Son recortes de un autógrafo del concierto, que Gandini destruyó para elaborar el collage. Encuentro también una fotocopia de una copia limpia de *Rsch: Escenas*, con un título autógrafo en la portada y revisiones en lápiz en todas sus páginas. Los fragmentos del collage, si bien casi idénticos a la fotocopia desde el punto de vista de su contenido, no constituyen su fuente: ligeras diferencias en la caligrafía, representaciones alternativas de los mismos materiales musicales, evidencian la existencia, al menos alguna vez, de un segundo autógrafo. (Lo encuentro, meses más tarde, en el archivo de la editorial Melos).

Obsesiones de Ginastera. Entre 1963 y 1971 Gandini, con menos de treinta años, actuó como profesor asistente de Alberto Ginastera en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. En 1963, para el concierto de navidad del semi-

nario de composición, Ginastera encargó a la primera cohorte de becarios la composición de villancicos latinoamericanos. La propuesta, algo excéntrica en el contexto de uno de los núcleos de la vanguardia musical local, tuvo, según se dice, resistencia entre los jóvenes compositores y Ginastera no volvió a reiterarla en adelante. Entre los manuscritos aparece un villancico del propio Gandini, compuesto en 1961, época de sus estudios particulares con Ginastera.

Me escriben de la productora del documental de Andrés Di Tella sobre los *Diarios* de Piglia. En una escena, aparece Gerardo escribiendo una partitura en el living de su casa de la calle Washington. De fondo, suena algo que él había tocado al piano, el audio de una toma eliminada en la edición. Me preguntan si lo reconozco, si puedo identificarlo como una obra suya. Reviso en la Biblioteca esos mismos apuntes en tinta roja que aparecen en la escena. La música se relaciona



con la partitura, pero no es exactamente la que está escrita. No es tampoco una improvisación. Lo escrito y lo filmado ponen en evidencia dos momentos de un proceso de composición inacabado. Sugiero que lo acrediten como “Esbozo sin título”.

Escribe Borges: “... no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”¹. Cuatro manuscritos de la primera sonata para piano. Del primero (genéticamente hablando), un borrador escrito en lápiz, con revisiones en tinta roja y titulado *Sonata Renzi*, se conserva una sola página (la primera del primer movimiento, denominado “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”). Ese movimiento había tenido una corta vida previa como pieza autónoma para piano. Busco en la tinta y el trazo del título indicios que lo revelen como un agregado posterior. El segundo documento

es una copia limpia de la sonata, firmada y fechada en 1995 y 1996, que perdió el “Renzi” y cuyo título (*Sonata I*) inicia una numeración que llegaría, presumo, con la segunda sonata para piano. Escrito en tinta negra en el reverso del borrador y plagado de revisiones (en lápiz, blanqueador, tinta roja y negra, borrados), sus dos movimientos (el segundo titulado “Nostalg[hy]ia”) están dedicados a Ricardo Piglia y Beba Eguía, y a Gabriel Brncic, respectivamente. Ésta es la fuente de la primera edición de la sonata, publicada por Ricordi en 2001. Se trata de una edición facsimilar, que reproduce algunas de las revisiones observables en el autógrafo, pero no todas. Es evidente que Gandini continuó revisando la partitura después de su publicación. (En el Fondo Gerardo Gandini, se conserva su propio ejemplar de esa primera edición de la sonata, que muestra también, por su parte, otras revisiones escritas en lápiz). Por último, se conserva una fotocopia que reproduce por su parte otra (no conservada) del manuscrito autógrafo de la sonata. La fotocopia conservada revela, en la fotocopia perdida, revisiones ulteriores diferentes de las que se observan en el autógrafo.

Cintas abiertas de ¼”, cassettes, long plays, digital audio tapes, VHSs, discos compactos, DVDs. Las grabaciones inéditas de música de Gandini componen, como una segunda trama, una historia de los soportes de registro audiovisual a lo largo del siglo XX. Escuchar esos registros, vestigios de estrenos e interpretaciones de obras que no volvieron a tocarse, demanda un pequeño museo de tecnologías en desuso.

Hay también implícita en los documentos una historia de las tecnologías, si se les puede llamar así, o mejor: dispositivos de mensajería. Un telegrama de la empresa Italcable remitido el 17 de agosto de 1967, un mes antes del estreno de *Cadencias II* para orquesta en el Festival de Música Contemporánea de Venecia. Los organizadores le piden a Gandini *con urgencia* una foto, una biografía y un texto introductorio sobre la obra.

Aparecen dos cartas manuscritas de John Cage, escritas en el mismo sobre de un aerograma que incluye, como estampilla impresa, la imagen de John Kennedy. Cage despacha la primera en mayo de 1966 desde Nueva York, a la dirección del Di Tella en calle Florida. Le cuenta a Gandini del proyecto de una exhi-

bición de manuscritos musicales del siglo XX en el Lincoln Center y lo invita a enviarle una obra suya. Gerardo le envía una página del n.º IV de *Mutantes I*, que Cage, en la segunda carta, elogia y reproduce en la página 107 de su libro *Notations*. Años más tarde, Gandini retira la obra de su catálogo.

Se conservan los autógrafos de cartas que Gandini mandaba por fax. Entre ellas, una enviada en 2002 a Lucas Schmidt, productor alemán para quien Gandini escribiría *Tango y postango* para Big Band. Escribe Gerardo: “A) Problemas que se presentan al intentar un proyecto de tango con una Big Band. 1) No tiene que sonar a jazz ... B) Mi idea acerca de qué escribir para nuestro proyecto 1) No Ravel no tango tradicional [salvo como cita] ... 3) ... la premisa fundamental es ¡No debe sonar a Piazzolla!! 4) ... sería algo así como postpostangos o ‘subtangos’ (el tango apareciendo como una presencia subliminal) ...7) Modelos en cuanto a cómo utilizar la Big Band: de forma muy enmascarada: Gil Evans, Ellington, ¡Charles Ives! 8) ... la orquesta estará totalmente desagregada, si tenemos 20 instrumentos tendremos 20 partes reales. ‘La Big Band como un gran conjunto de cámara’”.

Impresos a simple faz, decenas de e-mails de su cuenta personal, que administraba Amalia Chavarri, en la editorial Melos. En el reverso de esos papeles, anotaciones de toda clase: bocetos musicales, proyectos de discos, programas de conciertos, números de teléfono, listas indescifrables.

Unas pocas fotos. Una con micrófono en mano, entrevistando a Fito Páez en un set de televisión. Otra con Astor Piazzolla, los dos vestidos con polleras escocesas. En medio de la gira mundial con el último sexteto de Piazzolla, Gandini se ausenta una semana. Viaja a Cardiff, para estrenar al piano su *Paisaje imaginario*, junto con la Welsh Symphony Orchestra. El manuscrito de la partitura del piano solista, con revisiones y tachaduras en tinta negra, roja y azul, parece un palimpsesto del que pudieran leerse todas sus capas.

La vida pública. 1963-1967, 1971-1982. Cuatro carpetas n.º 5 de marca Michelangelo, con hojas canson numeradas en lápiz (no es su letra). Adheridos con pegamento o cinta, cientos de recortes periodísticos (notas, entrevistas, anuncios, críticas, avisos, cartas de lectores) intercalados con programas de conciertos, cartas, premios. Imagino, bajo la forma de una me-



tonimia, una historia de la crítica musical en la Argentina. Una que, tomando la figura de Gandini como variable dependiente, permitiera revisar las valoraciones, perspectivas y los modos de lectura de los críticos y los medios gráficos en los últimos cincuenta años. Noviembre de 2015. Distribuido en 39 cajas, el Fondo Gerardo Gandini se aloja en el Repositorio de materiales especiales. Contiene autógrafos musicales, correspondencia, programas de concierto, autógrafos y escritos, registros audiovisuales de su música, fotografías, un cuadro al óleo, recortes periodísticos, escritos sobre su obra, documentos personales y profesionales. Contiene también discos, partituras, libros y revistas de su biblioteca y su discoteca personal. En estantes vecinos, se extiende el archivo de la Agrupación Nueva Música, ingresado poco tiempo antes. Unos metros hacia el lado del río, en la Sala del Tesoro, los autógrafos de las *Memorias* de Juan Carlos Paz, donados por Daniel Divinsky, su editor. Líneas invisibles de continuidades históricas y disyuntivas estéticas que atraviesan la historia de la música argentina. Los vestigios documentales de la vida y la obra de Gandini se suman a las colecciones de la Biblioteca Nacional, como la hebra más reciente de un entramado incesante. ■

1 Citado en Élica Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 15.