

Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini

Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro, María Cecilia Villanueva¹

Resumen

El texto analiza la música del compositor argentino Gerardo Gandini, enfocando el proceso de transformación sufrido por los materiales que el músico toma de otros compositores, para la composición de sus propias obras. Centrado en *Lunario sentimental*, para violín, violonchelo y piano, se estudian las diferencias entre Gandini y compositores como Dieter Schnebel y Mauricio Kagel, quienes frecuentemente citan en sus obras músicas ajenas. Asimismo, se propone una hipótesis sobre la proveniencia de los rasgos estilísticos fundamentales del compositor argentino.

Palabras clave

Cita musical; ornamentación musical; estilo; *Lunario sentimental*; Gerardo Gandini, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel.

Abstract

The essay analyses the music of Gerardo Gandini, focusing on the process of transformation suffered by the materials borrowed by the Argentine musician from other composers in order to do his own works. Centered on *Lunario sentimental* for violin, cello and piano, the text studies the differences between Gandini and composers such as Dieter Schnebel and Mauricio Kagel, who often quote in their works the music from other composers. Moreover, a hypothesis is being proposed on the provenience of the main stylistic traits of the Argentine composer.

Keywords

Musical quotation; stylistic traits; *Lunario sentimental*; Gerardo Gandini, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel.

Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg © by Universal Edition. All Rights reserved. Reprinted by permission. Todos los derechos reservados. Reproducidos con autorización expresa del editor.

Lunario sentimental de Gerardo Gandini ©1991 by Ricordi Americana S.A.E.C. Todos los derechos reservados. Reproducidos con autorización expresa del editor.

¹ Este texto forma parte de los trabajos realizados en el marco del Proyecto de Investigación “*Músicas del siglo XX: pensamientos y prácticas compositivas innovadoras*”, llevado a cabo por el Equipo de Investigación en Análisis Musical dirigido por Mariano Etkin, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Publicado en: *Música e Investigación* Nro. 9, Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Buenos Aires, Argentina, 2001, págs. 35-56. ISSN 0329-224X.

Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini

Una de las primeras cuestiones que se plantean al abordar la música de Gerardo Gandini es la presencia de músicas escritas por otros compositores. Sin embargo, encuadrar a su música en la categoría de música de citas sin más, puede resultar una determinación vaga y superficial. El ámbito que abarca esa categoría es, en efecto, tan amplio que muy pocas corrientes y compositores del siglo XX quedan, en un sentido estricto, fuera de ella. Así como para un pintor o un escultor existe un mundo circundante de objetos, con propiedades, funciones y atributos, que se imponen con tanta o más fuerza que el mundo de lo producido por sus antecesores, para un compositor esto es exactamente a la inversa: en la música, el peso de la historia proviene de su carácter esencialmente no representativo. En todo caso, la auto-referencialidad de la música conduce a la inclusión de músicas escritas por otros compositores en cantidad y calidad determinada por estilos, épocas, lugares e individualidades, en un espectro que puede ir desde la secreta y fugaz evocación de una melodía que remite a un hecho de la vida privada del compositor hasta la más cruda de las imitaciones. En una zona intermedia se sitúan los múltiples usos de técnicas, estilos u obras que son tomadas como punto de partida para la elaboración de un objeto nuevo -con las reservas que merece el uso de esta palabra- en el que todavía perdura algo del referente. Esa otra música a la que se alude es celebrada como fuente de sabiduría e inspiración del mismo modo que lo hacen los títulos tomados de la literatura, como en el caso de *Lunario sentimental* de Gerardo Gandini, quién tomó ese título de la obra homónima de Leopoldo Lugones.

En la música de Gerardo Gandini reconocer la procedencia de los materiales que escoge de otros compositores resulta, en la mayoría de los casos, muy dificultoso. Si a ello le agregamos que los materiales pierden su identidad original al ser recontextualizados, extraeremos como conclusión que las citas dejan de funcionar como citas. De allí proviene el carácter enigmático de muchas de sus obras. Dice el compositor: “[...] *una música que suena como música contemporánea en donde uno se da cuenta de que hay otra cosa además de lo que suena como música contemporánea*”. Por otra parte, no es un detalle menor el hecho de que Gandini se apropie de materiales de muy diversa jerarquía estructural. En efecto, podemos encontrar en su música materiales que en la obra de la cual fueron extraídos funcionaban como voz o idea principal pero también, y quizás en igual medida, algunos otros que lo hacían como voz secundaria o como elementos subordinados que, al ser aislados de su contexto, pierden totalmente su identidad. En este sentido, la obra *Lunario sentimental* es un claro ejemplo. Como veremos más adelante, allí

coexisten materiales que, sin lugar a dudas, nos remiten al *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg con otros que, proviniendo de la misma obra, resultan irreconocibles aun para quienes puedan poseer un profundo conocimiento de la obra citada.

En obras como *Lunario sentimental* o *Eusebius*, que están construidas exclusivamente con materiales de Schoenberg y de Schumann, lo que se escucha es, inconfundiblemente, Gandini. En ambas obras -como en otras del autor- se produce un efecto de cambio de foco, de distorsión del texto original. El compositor se convierte en una lente que, a través de diversos procedimientos compositivos, nos acerca al fragmento citado hasta volverlo abstracto. Así, los materiales son casi totalmente despojados de la estética de la que provienen y pasan a formar parte de un contexto hospitalario en el cual el huésped es fagocitado por el compositor. En el caso de las obras citadas, Gandini toma a Schoenberg y a Schumann desde afuera; la perspectiva que le otorga su procedencia argentina posibilita al compositor relacionarse con la historia musical de Occidente desde una posición en la cual el peso de la tradición no ocupa un lugar preponderante.² Prescindiendo entonces de aquellos aspectos relacionados con el estilo y la tradición, Gandini toma de las obras en las que basa sus composiciones, sólo los aspectos parametrales. En este sentido, sus obras basadas en músicas del pasado difieren en forma sustancial con las de otros compositores -sobre todo europeos- que utilizan la misma estrategia. Para ilustrarlo, compararemos *Eusebius (Cinco Nocturnos para orquesta)* de Gandini con *Schubert-Phantasie* del compositor alemán Dieter Schnebel.

Eusebius se basa enteramente en la pieza N° 14 del ciclo para piano *Davidsbündlertänze* (Danzas de la Liga de David) de Robert Schumann (Gráfico 1).

² La posición muchas veces corrosiva adoptada por Mauricio Kagel con respecto a la tradición, tiene, sin lugar a dudas, el mismo origen, a saber: su procedencia argentina. En este sentido, y a pesar de las múltiples y profundas diferencias existentes en otros órdenes, es posible establecer una relación entre ambos compositores ya que, tanto Kagel como Gandini abordan al pasado musical desde una posición privilegiada: la de ser profundos conocedores de la tradición, con la posibilidad de mantener con respecto a ella un cierto distanciamiento.

Gráfico 1

This musical score, titled "Gráfico 1", is for a piano piece in 3/4 time, featuring complex fingerings and articulations. The score is divided into eight systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The measures are numbered 1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36. The notation includes various fingerings (1-4), slurs, and articulations (accents, asterisks, and double asterisks). The piece concludes with a double bar line at measure 36.

Measure 1: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 1, 3, 1, 2, 2, 4, 1, 4. Bass clef: 3, 2, 1, 3. Measure 6: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 4, 3, 4, 1, 4, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 3, 2, 3, 2, 1. Bass clef: 3, 4, 2, 3, 4, 3, 4, 1, 4. Measure 11: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4, 4. Bass clef: 4, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 4. Measure 16: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 4, 3, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 4, 1, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 4. Bass clef: 4, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 4. Measure 21: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 4, 4, 3, 3, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 4, 3, 4. Bass clef: 2, 3, 1, 4, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 4. Measure 26: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 1, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 1, 4, 4, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 4, 3. Bass clef: 1, 4, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 4, 3, 4, 1, 4. Measure 31: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 3, 4, 4, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 3, 4, 1, 4. Bass clef: 4, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 4. Measure 36: Treble clef, 3/4 time. Fingerings: 4, 1, 2, 3, 4, 1, 4, 2, 3, 4, 1, 4. Bass clef: 4, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 2, 3, 4, 1, 4.

El proceso compositivo consiste en seleccionar o filtrar para cada Nocturno aquellas notas que, preferentemente, conformen una relación interválica determinada (en el gráfico 1 los números de cada nota indican el Nocturno en el que fueron utilizadas; por ejemplo, 1 corresponde al Nocturno I). Así, en el primer Nocturno abundan las relaciones cromáticas; en el Segundo, los intervalos de cuarta y quinta justa; en el tercero los de tercera y sexta, mientras en el cuarto prevalecen las octavas.³ De las notas que no fueron utilizadas en el primer Nocturno, el compositor selecciona las que utiliza para el segundo y así, sucesivamente, hasta llegar al cuarto Nocturno.⁴ Gandini utiliza en cada uno de ellos la misma estructura de 40 compases que posee la pieza de Schumann, por lo que cada una de las notas es atacada en el mismo lugar que en el texto original.⁵ Muy excepcionalmente el compositor decide desechar de la pieza de Schumann algunas notas (gráfico 1, notas indicadas con dos asteriscos). En ciertos casos, lo que se elimina es solamente el ataque (gráfico 1, notas indicadas con un asterisco), por ejemplo el del Sib ubicado en la mano derecha al comienzo del 5º compás; sin embargo, esta nota está presente como prolongación del Sib atacado por las violas -tercer Nocturno- y por el corno inglés -cuarto Nocturno- en la última corchea del compás anterior (gráfico 1). Así, una vez establecidas las alturas y sus lugares de aparición, Gandini modifica la duración, la intensidad y la articulación de cada una de las notas. Por otro lado, a las notas provistas por Schumann, Gandini agrega unas pocas más. En el Nocturno I lo hace en los compases 4, 9, 13, 24 y 26, y en el Nocturno IV en los compases 7 y 20 (gráfico 1, notas entre paréntesis). La razón por la que en el Nocturno I se encuentran más notas agregadas, es que la obra de Schumann no le proporciona a Gandini la cantidad suficiente de relaciones disonantes que caracterizan a ese Nocturno. Así, en el compás 4 agrega un Mi que está en relación cromática con el Fa de la mano derecha y de 5ª disminuida con el Sib de la mano izquierda. En el compás 9 agrega un Fa# contra un Sol y en el compás 13 un Mi contra un Fa. En el compás 24 agrega la disonancia Mi-Mib. La nota Sol que toca el violín II en el comienzo del compás 26 tiene otra explicación: se trata de una anticipación del Sol que toca el vibráfono en la segunda corchea de ese compás. En lo que respecta a las notas agregadas en el Nocturno IV, aparece en primer lugar un Fa atacado por

³ A pesar de que esta conclusión no está basada en un criterio estadístico estricto, es indudable que cada Nocturno se identifica con un color interválico determinado.

⁴ Sin embargo, según se observa en el gráfico 1, en los compases 4, 10, 21, 23 y 26, algunas notas son compartidas por dos Nocturnos. Destaquemos el carácter excepcional de estos casos, pues se trata de sólo 7 de las 331 notas que posee la obra de Schumann.

⁵ No obstante, en los compases 2, 4, 7, 10, 17, 18, 22 y 39 algunas notas aparecen con mínimos corrimientos con respecto a la obra de Schumann. Nuevamente se trata de una excepción a la regla: son 9 desplazamientos temporales mínimos, sobre los 331 ataques que posee la obra. En el gráfico 1, estas notas están señaladas con una flecha.

el piano al comenzar el compás 7; es una anticipación del Fa que una corchea después ataca el corno junto al violonchelo.⁶ La nota Sol, que toca el violonchelo II en el comienzo del compás 20, es una aparición retardada del Sol que en la obra de Schumann se encuentra en la mano izquierda al comienzo del compás 19.⁷ La orquesta de *Eusebius* está dividida en cuatro grupos, cada uno de los cuales toca un Nocturno. El orgánico del primer Nocturno comprende flauta, oboe, clarinete, fagote, corno, trompeta, vibráfono, glockenspiel, celesta, arpa y cuarteto de cuerdas; el del segundo, flauta, oboe, dos clarinetes, fagote, corno, trompeta, violín, viola y violonchelo; el tercer Nocturno es para orquesta de cuerdas y el cuarto es para flauta, corno inglés, clarinete bajo, fagote, dos cornos, trompeta, trombón, platillos, tam-tam, piano, violines, violonchelos y contrabajos. El quinto Nocturno resulta de la superposición de los cuatro primeros. En consecuencia, en este momento debería aparecer -aunque considerablemente transformada- la obra de Schumann. Sin embargo, ésta solo se insinúa débilmente y en muy pocos momentos. En todo caso, la relación no es espontánea; la asociación con Schumann se hace posible sólo mediante una audición muy condicionada. Son varios los factores que influyen para que ello ocurra. Ya hemos hablado en este trabajo de las notas agregadas por Gandini al original de Schumann pero, debido a que las notas que añaden una relación interválica disonante son solamente cinco,⁸ la incidencia que a ellas se les puede atribuir en la metamorfosis que convierte a Schumann en Gandini es muy relativa. La orquestación contribuye en un grado mayor a esa transformación. Al realizar el compositor un proceso de deconstrucción de los materiales a través del filtrado de intervalos y al orquestar cada uno de los Nocturnos de manera independiente, obtenemos en la superposición que se da en el Nocturno V una serie de disociaciones melódicas, desequilibrios y enmascaramientos que ocultan casi por completo a la obra utilizada como base de la composición. Pero el factor de mayor peso en la metamorfosis está, sin lugar a dudas, en la prolongación de las notas extraídas de la pieza de Schumann. La prolongación se presenta en dos variantes; por un lado como simple prolongación del valor de una nota tocada por el mismo instrumento y, por otro lado, como

⁶ Hay además en este compás una nota Mi tocada por el violonchelo II; es probable que se trate de un error en la partitura ya que ese Mi debería ser Mib. En ese caso funcionaría como una prolongación del Mib atacado por el piano en la segunda corchea del compás anterior. Es importante aclarar que ninguna de las notas agregadas en este Nocturno se encuentra en la versión para piano.

⁷ En la versión para piano -a diferencia de lo que ocurre en la versión para orquesta- este Sol es atacado en el mismo lugar que en la obra de Schumann y solo aparece en el compás 20, como prolongación.

⁸ Las demás notas agregadas, una en el Nocturno I y dos en el Nocturno II, son anticipaciones que forman parte de la armonía en la obra de Schumann.

prolongación de la nota a través de una melodía de timbres. Obviamente, la segunda variante es mucho más significativa que la primera: mientras que la simple prolongación emularía el efecto de un inapropiado pedal de piano, la segunda agrega necesariamente nuevos ataques. Más aún, la prolongación del sonido por un instrumento tiene un carácter estático mientras que la melodía de timbres constituye un fenómeno dinámico, ya que como la define Pierre Boulez, se trata de una melodía en abstracto. Esta melodía incorpora a *Eusebius* recorridos que no existen en la obra de Schumann.

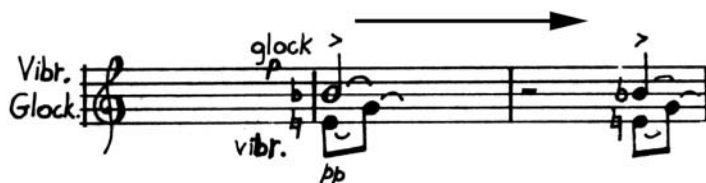
Gráfico 2

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Nocturne II, covering measures 17 to 21. The score is written for a full orchestra, including Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Cello (Cno.), Trombone (Tta.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). A series of 11 numbered attacks (1 through 11) are marked throughout the score, with arrows indicating their distribution across the instruments. Attacks 1, 3, 5, 8, 9, and 10 are associated with the original work by Schumann, while attacks 2, 4, 6, 7, and 11 are part of a new melodic texture. The score also features markings for *s. pont.* (sustained pedal) and *p* (piano).

En el gráfico 2 se reproduce un fragmento del Nocturno II comprendido entre los compases 17 y 21; allí observamos que de los 11 ataques solamente 6 (los ataques 1; 3; 5; 8; 9 y 10) están extraídos de la obra de Schumann. Los ataques 2; 4; 6; 7 y 11 forman parte de sendas melodías de timbres, la primera conformada por fagote/violín I (ataques 1 y 2), la segunda por clarinete

II/viola/violín I (ataques 3; 4 y 7), la tercera por corno/violín II (ataques 5 y 6) y la cuarta por clarinete I/viola (ataques 10 y 11). Este procedimiento, utilizado en la instrumentación de cada uno de los cuatro Nocturnos, reproduce además otra característica que está presente en la mayoría de las obras de Gandini: la polarización de ciertas notas a través de la repetición de ataques. En *Eusebius* esto aparece como consecuencia de la melodía de timbres y también como procedimiento autónomo. Un claro ejemplo de esto último se observa en los compases 26 y 27 del Nocturno I (gráfico 3).

Gráfico 3



Allí las notas del glockenspiel y el vibráfono del compás 26 están tomadas de la pieza de Schumann, mientras que las del compás 27 son una repetición de los sonidos, ya extinguidos, del compás anterior. Esta característica tiene cierta relación con algunas prácticas de carácter improvisatorio en el piano, instrumento que, como veremos más adelante, ocupa para Gandini un lugar de suma importancia en su relación con la música.

La obra *Schubert-Phantasie* de Dieter Schnebel está basada en el primer movimiento *Molto moderato e cantabile* de la Sonata para piano en Sol Mayor D. 894, de Franz Schubert. Al igual que en la obra de Gandini, en *Schubert-Phantasie* la orquesta está dividida, pero en este caso en dos grupos: El grupo I está integrado por maderas, metales, percusión, arpa y un conjunto reducido de cuerdas. Con este grupo Schnebel realiza una orquestación casi textual de la obra de Schubert. El grupo II está conformado por el resto de las cuerdas. Con este grupo el compositor realiza un ensayo acerca de algunas características armónicas que se observan en la Sonata. En el primer movimiento de la obra de Schubert hay una utilización insistente de pedales armónicos en la mano izquierda que, en muchos momentos, produce una ambigüedad tonal provocada por la superposición de las notas pedal con las armonías de la mano derecha. En su obra, Schnebel reproduce y enfatiza esta ambigüedad. A la estructura armónica del texto original, Schnebel agrega sextas, séptimas y otros intervalos, superponiendo además otros acordes. A esto hay que sumarle la utilización de *glissandi*, *portamenti* y la ejecución de las cuerdas sin *vibrato* con una afinación “casi natural” [sic] (no temperada). La obra se divide en dos grandes secciones: en la primera de ellas solamente toca el grupo II (cuerdas) y en la segunda se le superpone el grupo I (maderas,

metales, percusión, arpa y cuerdas).⁹

Retomando nuestra anunciada comparación, observemos que entre *Eusebius* y *Schubert-Phantasie* existen varios puntos en común. Ambas obras respetan estrictamente la estructura de la música citada y, asimismo, la transforman siguiendo un proceso de fragmentación sostenido por la orquestación. En Schnebel la fragmentación sigue una línea horizontal que divide dos estratos, asignando al grupo I los materiales motivicos y al grupo II la estructura armónica. En Gandini el proceso de fragmentación es más complejo: la selección de notas que hace el compositor para cada Nocturno lleva a que la línea sea sinuosa o, si se quiere, multidireccional.¹⁰ Además, en ambas obras la superposición es una estrategia compositiva preponderante. Sin embargo, a pesar de las similitudes, *Eusebius* y *Schubert-Phantasie* difieren sustancialmente en su concepción ya que la posición adoptada por cada uno de los compositores con respecto a la música citada es esencialmente distinta. Como ya vimos, el principal criterio de composición adoptado por Gandini en su obra, sigue otras pautas: la melodía de timbres y la deconstrucción de la obra de Schumann a través del filtrado de intervalos. No descartamos que se pueda percibir en *Eusebius* a la obra que se cita -sobre todo en el Nocturno V-, pero en el caso de que ello suceda, no será Schumann quien prevalezca. En el campo de las artes visuales encontramos un fenómeno similar en las series que Jasper Johns realizó tomando como motivo, por ejemplo, a la bandera de los Estados Unidos de América. Allí el objeto representado casi se desvanece, para revelarse como construcción; Johns toma a la estructura formal de la bandera y no tanto a la bandera en cuanto símbolo. De igual manera, la pieza de Schumann sólo provee a Gandini de una estructura, ya que, sin desdeñar totalmente el aspecto referencial de *Eusebius*, no sobrevive en la obra ningún elemento que desde el punto de vista estético o estilístico pueda asociarse con el compositor alemán: Schumann funciona en la composición de Gandini tan solo como un pretexto para la realización de su obra. Por el contrario, el trabajo de Schnebel consiste en la recomposición de la obra de Schubert a través de la exacerbación de diversos rasgos estilísticos de la obra citada. Como ya se dijo, los agregados armónicos introducidos por

⁹ Debido a que el compositor ha realizado varias versiones de esta obra, hemos considerado en nuestro análisis la que se encuentra grabada en el disco compacto Dieter Schnebel *Re-Visionen* (Wergo 6616-2). Allí, en la primera sección, el grupo II ejecuta -tras el agregado de una introducción de 4 compases- los 64 compases correspondientes a la exposición de la Sonata de Schubert. Luego se repiten los 4 compases de la introducción y se suma el grupo I. El estrato del grupo II constituye una obra titulada *Blendwerk*, que puede tocarse por separado.

¹⁰ La selección de notas, en su multidireccionalidad, recuerda el procedimiento de fragmentación al que Gandini somete a una *Passacaglia* para violonchelo de J. S. Bach, en el Primer Movimiento de su obra *...e sarà...* El mismo Gandini refiere que dicha obra fue sometida a un proceso de vaciado o de generación de agujeros, suerte de “deconstrucción por negación”.

Schnebel refuerzan la ambigüedad tonal que se constata en Schubert. Por el contrario, las disonancias agregadas por Gandini en el Nocturno I de *Eusebius* no reflejan ninguna característica de la obra de Schumann. En la obra de Schnebel, es el *pathos* romántico de Schubert el que prevalece. No se trata solamente de que la obra utilizada como punto de partida se encuentra en un plano perceptivo preponderante sino que, por encima de todo, Schnebel refleja en su *Schubert- Phantasie* tanto a la Sonata citada como a su idea. En suma, el trabajo de Schnebel constituye una suerte de ensayo acerca del estilo de Schubert, entendiendo al estilo -según la formulación de Schoenberg- como la manifestación externa de la idea. Mientras Dieter Schnebel trabaja con la tradición, Gerardo Gandini lo hace con los parámetros.

La inclinación de Gandini hacia el repertorio de la música erudita occidental ha sido muy estimulada por su actividad como pianista: "*Tocar el piano es lo que me produce más placer*", dice el compositor. En este sentido resulta interesante comprobar la importante presencia del piano en su trabajo compositivo, tanto en el aspecto referido a la elección del instrumental como en la proveniencia pianística de los materiales tomados de otros compositores. Hay además otra característica, íntimamente relacionada con su actividad de intérprete, que se manifiesta como uno de los rasgos estilísticos sobresalientes de toda su producción. Nos referimos a una gestualidad instrumental relacionada con la práctica de carácter improvisatorio en el piano. Esa gestualidad -que se traslada a todos los instrumentos- está vinculada con una concepción ornamental de la elaboración de los materiales. En muchas obras del autor, esa concepción da cuenta de un hedonismo que se manifiesta en el papel subordinado que desempeña la estructura con respecto a la materia sonora. La inmediatez del placer producido por la ejecución del instrumento se traslada a una fuerte presencia del ornamento por encima de los andamiajes estructurales. No obstante, sería erróneo afirmar que en la música de Gandini no se encuentran ideas estructurales: la misma reiteración de los procedimientos -ya sean ornamentales o de otro tipo, aplicados a los más variados materiales- se convierte en un comportamiento de tipo estructural. Este es el caso de los Números II y IV de *Lunario sentimental*, donde algunos de los materiales -extraídos en su totalidad del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg- son utilizados varias veces a lo largo de cada pieza. De esta manera, al reiterarse aquellos materiales -que al ser presentados ostentaban como señal inequívoca esa gestualidad de la que hablábamos más arriba- adquieren un carácter estructural que deviene en una concepción orgánica de la forma musical. Lo ornamental, entonces, es inseparable de la estructura.

Junto con esta práctica compositiva, encontramos dentro de la producción de Gandini una serie de trabajos en los que el planteo estructural se

manifiesta como idea primordial y en donde se puede observar la presencia de un procedimiento único para generar la estructura. Este es el caso, por ejemplo, de *Eusebius*; como ya hemos visto, Gandini procede a la deconstrucción de la obra de Schumann utilizando como único recurso el filtrado de intervalos. En este tipo de obras la utilización de recursos ornamentales se encuentra muy restringida o desaparece por completo. Todo ello explica el carácter apolíneo y la austeridad que las caracterizan.¹¹ Al igual que en *Eusebius*, en el Número I (*A la manera de un comienzo*) de *Lunario sentimental* se observa la implementación de ideas estructurales a través de un único procedimiento compositivo. El material está tomado de la parte de piano (c.25, 26 y 27) del primer número, *Mondestrunken*, de la obra *Pierrot Lunaire*. El material de Schoenberg está constituido por 29 notas que son una elaboración del propio Schoenberg del módulo de 7 notas que se repite 4 veces al comenzar la pieza (gráfico 4).

Gráfico 4

El gráfico muestra un fragmento musical en 3/4 de tiempo, con una clave de sol y una clave de bajo. Se indica un 'Sua' (Sustenido) en la parte superior. El fragmento se divide en cuatro secciones: 'Módulo de 7 sonidos del compás 1', 'Transposición a partir de la 2ª nota', 'Transposición a partir de la 3ª nota' y 'Transposición de las últimas 4 notas'. Una línea horizontal superior indica 'Últimas 4 notas del módulo original'.

Gandini toma esas 29 notas y, tras eliminar los silencios que se encuentran en el original de Schoenberg, las somete a un proceso de sustracción que constituye, a su vez, según palabras del compositor, "*una cita del procedimiento de la obra de Zoltán Jeney, Rimbaud en el desierto*" (gráfico 5).

¹¹ Puede resultar oportuno establecer un paralelismo entre las dos prácticas compositivas de Gandini y las dos personalidades musicales con las que Schumann abordaba sus obras, ya sea con un espíritu dionisiaco a través de Florestán o apolíneo a través de *Eusebius*.

Gráfico 5

EJE

20

Referencias

- Piano
- Violín
- Violoncello

+ Pno.

Sin embargo, en la nota número 20 de este módulo de 29 notas que toma Gandini, encontramos un cambio con respecto al original de Schoenberg: Gandini sustituye un Fa por un Re. Este cambio genera entre las notas 19 y 20 un intervalo de octava. Consultado el compositor acerca de este cambio, nos respondió no recordar el motivo del mismo. En todo caso, más allá de cuál haya sido el motivo de la sustitución, ella corrobora lo dicho en la primera parte de este trabajo: Gandini toma a Schoenberg **desde** afuera y toma **el** afuera; despoja a los materiales de sus rasgos estilísticos y se queda con los parámetros. En efecto, Gandini se distancia radicalmente de Schoenberg, al menos por dos cuestiones técnicas: 1) El salto de octava entre las notas 19 y 20 sería poco probable en Schoenberg ya que, además de provocar una polarización sobre la nota Re, rompería la estructura interválica generada a través de la transposición del módulo original del primer compás. 2) El carácter de elaboración que el fragmento ostentaba en Schoenberg, se diluye por completo en Gandini al ser repetido 15 veces -siguiendo el mecanismo mencionado de sustracción- sin llegar a constituirse, sin embargo, en un ejemplo de música minimalista.

Resumiendo: el momento del pasaje de Schoenberg a Gandini se produce en la primera presentación del módulo de 29 notas del *Pierrot Lunaire*. En esa presentación, Gandini ya introduce la modificación mencionada. Ella es, probablemente, el resultado de un descuido en el trámite práctico de la copia del fragmento de Schoenberg.

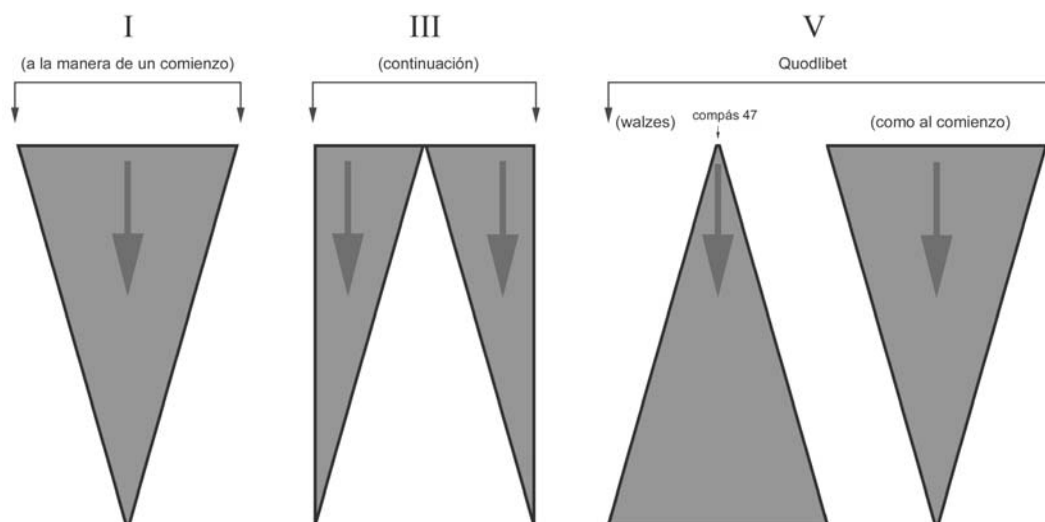
El procedimiento de sustracción de alturas utilizado por Gandini consiste en reemplazar las notas ubicadas en ambos extremos por silencios de igual valor, en cada aparición del módulo (gráfico 5). Esto provoca una creciente separación a medida que se repiten los módulos.

A partir de la repetición número 2, Gandini agrega irregularidades en el procedimiento sistemático de sustracción: son las que aparecen en las repeticiones número 2 y 3 y entre la 10 y la 11. En la número 2 se elimina el séptimo ataque (nota Mi) pero la nota, sin embargo, suena en ese lugar como prolongación del primer ataque que estaba a cargo del violín. Lo mismo ocurre con el Fa# de la repetición número 3: se elimina el ataque número 16 pero la nota aparece como prolongación, también en el violín, del Fa# del décimo ataque. Ambas prolongaciones funcionan como reemplazo del ataque omitido. Esto no ocurre con las restantes prolongaciones de las notas del módulo. Entre la repetición número 10 y la número 11 se agrega un compás de silencio (c.23); éste constituye una transgresión a la sistematicidad, dentro del régimen de separación creciente entre los módulos.

En los Números III y V Gandini también utiliza el módulo de 29 notas. Sin embargo, en ellos el compositor varía tanto el criterio para la sustracción de

notas del módulo como la funcionalidad del mismo. En el Número III, *Continuación*, el módulo está sometido a un proceso de sustracción que va del centro hacia los extremos. La resultante (gráfico 6) es una especie de retrogradación del negativo de lo realizado en *A la manera de un comienzo*.

Gráfico 6



El Número V de la obra, *Quodlibet*, tiene tres secciones claramente identificables; el módulo de 29 notas aparece en la segunda y en la tercera sección.¹² La segunda sección comienza en el compás 47 con el piano ejecutando la nota central del módulo (Do) que, tras un proceso de adición que va del centro a los extremos, se completa en la repetición número 15. Como puede observarse en el gráfico 6, la resultante es el negativo de lo sucedido en el Número III *Continuación* o, si se quiere, la retrogradación del Número I *A la manera de un comienzo*. La tercera sección de *Quodlibet*, que comienza en el compás 81, es la repetición casi textual del Número I de la obra; la única diferencia radica en el desplazamiento de los materiales por el valor de una negra con respecto a su ubicación dentro del compás y en la omisión de las repeticiones 5 y 6 del módulo.

A diferencia de lo observado en el Número I, en el Número III el módulo de 29 notas está realizado exclusivamente por el piano. Pero el contraste más significativo aparece en el cambio de textura ya que, a diferencia de lo

¹² Sin embargo entre la primera y la segunda sección hay una transición de tres compases (44 a 46), en donde el piano anticipa el material de las dos siguientes secciones ejecutando una vez el módulo completo de 29 notas.

sucedido en el primer Número, -donde el material extraído del Número *Mondestrunken* del *Pierrot Lunaire* cumplía un rol temático- en el tercero funciona más bien como acompañamiento del tema realizado por el violín. El material de los primeros 26 compases de este tema proviene de 12 compases de la parte de violín de *Colombine*, segundo Número de *Pierrot Lunaire*. En el gráfico 7 se presenta la relación existente entre el material melódico de los primeros 15 compases de la obra de Gandini y los 5 primeros compases del citado Número de la obra de Schoenberg.

Gráfico 7

El gráfico muestra la relación entre dos fragmentos musicales. En la parte superior, se presenta la 'parte de violín de Colombine (C1 - 5)' con una melodía en sol mayor, marcada con 'p espress'. Debajo, se muestra 'Gandini (C 3 - 5)' con una melodía en sol menor, marcada con 'pp subito'. Se establecen conexiones entre los compases de ambas obras:

- Una flecha vertical indica la 'Transposición de 6ª menor + retrogradada' desde Gandini (C 3 - 5) hacia Gandini (C 11 - 15).
- Una flecha horizontal indica la 'Transposición 5ª J ↑ del C 8' desde Gandini (C 8 - 10) hacia Gandini (C 11 - 15).
- Se muestran fragmentos de Gandini (C 6), (C 7), (C 8 - 10) y (C 11 - 15) con sus respectivas notaciones y marcas de dinámica.

Se trata de una ampliación en la que algunas de las células se transcriben textualmente (compás 6 y final del compás 9). En los compases 3 a 5, además de los cambios efectuados en la figuración, se observa como único desvío el cambio de octava del sonido armónico Sol#, realizado en la primera cuerda. En el compás 7 las notas Do# y Re se transforman en un trino. El compás 8 y la primera mitad del compás 9 constituyen una aumentación estricta del compás 6. Los sonidos armónicos La y Do (3ª menor compuesta ascendente) comprendidos entre los compases 10 y 13 provienen de lo realizado entre los compases 3 y 5. En rigor, se trata del retrógrado de la transposición, a la 6ª menor ascendente, de la 3ª menor compuesta

¹³ Tanto el compás 26 de la obra de Gandini como el compás 39 de la de Schoenberg, constituyen una prolongación del trémolo y del trino, respectivamente iniciados en el compás anterior.

No hay aquí, a diferencia de lo visto en los primeros 15 compases, células melódicas del original de Schoenberg que aparezcan transcritas literalmente; también se observa en general, un incremento en el grado de transformación del material citado. Las notas de los compases 16 -a partir del Mib- y 17 están extraídas del último ataque del compás 35 y de los dos primeros del compás 36 de *Colombine*. En los compases 18, 19 y 20, Gandini utiliza el fragmento de la obra de Schoenberg comprendido entre los compases 33 y comienzo del 36. A pesar de los cambios efectuados en la figuración y del cambio de octava del Sol#, se observa, con respecto al original, cierta relación, no estricta, en la duración de las notas: largo – corto – corto – corto – largo. En los compases 21, 22 y 23 se expone dos veces la secuencia de notas extraídas de los compases 36 y 37. Es en el compás 24 donde Gandini más se aproxima a la repetición textual de una célula de Schoenberg. Se observa allí, como única variante con respecto al original, el cambio de octava de las notas Do y Sol. En el compás 25 Gandini transforma el trino Sib – Si en un trémolo compuesto por las notas Si – Fa. En esta transformación el compositor toma la nota Si del trino y la nota Mi# (=Fa) de la segunda negra del compás 35 de *Colombine*, el Mi# es la única nota que no había sido utilizada hasta ese momento.

Debe destacarse que Gandini elige como material de referencia para la composición de estos 26 compases, los primeros y los últimos compases de la obra de Schoenberg, como si quisiese realizar con esta elección una elipsis de la obra referida. Sin embargo, esta elipsis, en un movimiento complementario, está ampliada considerablemente y, sobre todo, transformada a través del reordenamiento de las células, los cambios rítmicos y las modificaciones de octava en diferentes notas. Todo ello hace que podamos establecer una vinculación entre esta forma de proceder y la observada en *Eusebius*. Si bien en los procedimientos utilizados para la composición de la parte de violín de este tercer número de *Lunario sentimental* no podemos encontrar la organicidad que encontrábamos en *Eusebius*, es indudable que en ambos casos Gandini aplica un criterio deconstructivo mediante el cual se establece una estrecha relación entre la referencia al material citado y, simultáneamente, su alejamiento de éste. A partir del compás 27 se observa en el violín una tendencia a asociarse con el módulo de 29 notas realizado por el piano. Allí

Gandini elige como material a los compases 12 y 13 de la parte de violín del primer Número del *Pierrot Lunaire, Mondestrunken*.¹⁴ Como puede observarse en el gráfico 9, se trata de una cita casi textual; el único cambio es la sustitución de la segunda nota, Mi por Mib.

Gráfico 9

parte de violín de Mondestrunken (C 12 - 13)

The image displays a musical score transformation. At the top, a violin staff from Schoenberg's *Pierrot Lunaire* (Measures 12-13) is shown, marked *pp*. An arrow points down to a series of piano staves. The first piano staff is labeled 'FLAUTATO' and 'pp', and contains the transcribed notes with an annotation 'P122'. Subsequent staves show further transformations, with annotations like 'P122 A9C0', 'P122 A9C4', and 'P122' indicating specific pitch or fingering changes. The final staff shows a single note 'F' with the annotation 'P122'.

Este grupo de 11 sonidos es sometido al mismo proceso de sustracción aplicado por Gandini al módulo de 29 notas en el Número I de *Lunario*

¹⁴ El material de la parte de violín de los compases 12 y 13 es, al igual que el módulo de 29 notas (gráfico 4), una elaboración de Schoenberg del módulo de 7 sonidos realizados por el piano en el compás 1.

sentimental. La diferencia con respecto a lo realizado en *A la manera de un comienzo*, reside en que la separación entre las seis presentaciones del módulo no se origina en los vacíos provocados por la sustitución de sonidos por silencios. En este caso, el módulo del violín rellena parte de esos vacíos dejados por el proceso de sustracción al que el módulo de 29 sonidos del piano es sometido y que, como se ha dicho, va del centro hacia los extremos. Cabe señalar que tanto en el módulo del violín como en el módulo del piano, la nota que funciona como eje es Do. El bicordio Sib–Mi, con el que termina la parte de violín, no posee una procedencia clara. Dos posibles explicaciones, no excluyentes entre sí, son: por un lado, el hecho de que en *Colombine* el Sib es la última nota del violín y el Mi la del clarinete; por el otro, la intención del compositor de establecer una relación cromática con las dos últimos sonidos del módulo del piano, La–Mib (gráfico 9).

A diferencia de los Números I, III y V, no encontramos en los Números II y IV un procedimiento compositivo de índole estructural. Como dijimos más arriba, se encuentra en estos últimos una gestualidad que remite a la práctica improvisatoria. La escritura sin barras de compás y tendiente a lo analógico refleja en buena medida esa característica.

Al considerar la alternancia de procedimientos compositivos existente entre los distintos Números de la obra, surge una concepción simétrica de la forma, reforzada con la mencionada reexposición del primer Número, en la tercera y última sección de *Quodlibet* (Cuadro 1).

Cuadro 1

Pieza N°	I	II	III	IV	V
Procedimiento compositivo	Procedimiento estructural	Gestualidad improvisatoria	Procedimiento estructural	Gestualidad improvisatoria	Procedimiento estructural

No es este el único rasgo de simetría que podemos encontrar ya que en el interior de cada Número la simetría aparece de diferentes maneras. Por ejemplo, en el procedimiento de sustracción o de adición de notas que hemos descrito en el análisis de los Números I, III y V, que es, en sí mismo,

estrictamente simétrico. También, en el Número II *Moonlight Serenade*, la simetría se expresa en la forma: **A B A'** y en el Número IV en los diversos procedimientos que se aplican a los materiales (gráfico 10).

Gráfico 10



La procedencia de los materiales de *Moonlight Serenade*, es la siguiente: los acordes del piano están extraídos del Número 9, *Gebet an Pierrot*, de *Pierrot Lunaire* (compases 10, 13, 12 y 20); el material del violonchelo está tomado del Número 8 *Nacht* (compás 2 a 10) y el del violín de los Números 16 *Gemeinheit* (compás 14 -las notas repetidas- y compás 26 -el acorde *pizzicato*-) y 2 *Colombine* (el arpeggio del compás 27). Por su parte, los materiales del Número IV provienen, en el primer sistema, del compás 13 del Número 20 *Heimfahrt* y del compás 12 del Número 3 *Der Dandy*; en el segundo sistema del compás 25 del Número 11 *Rote Messe* y del compás 6 del Número 13 *Enthauptung*; los materiales del tercer sistema provienen de los compases 8 y 9 del Número 3 *Der Dandy*; los del cuarto sistema están extraídos de los compases 30 y 31 del Número 3¹⁵ y del compás 20 del Número 10 *Raub*; por último, el material que aparece al comenzar el quinto sistema está tomado del

¹⁵ Este material se repite variado en el próximo sistema y es el único que aparece en dos oportunidades.

compás 3 del Número 20 *Heimfahrt*. En este Número de *Lunario sentimental* se observa, como elemento destacado, la repetición de la nota Mib enmarcando a los demás objetos sonoros. Esta característica -distintiva de varias obras de Gandini- aporta cohesión al discurso; en efecto, el Mib es el único elemento de continuidad frente a la constante renovación de los materiales. De hecho, este es el único Número de *Lunario sentimental* en el que -a excepción del grupo de notas La que aparece dos veces, hacia el final- todos los materiales son presentados por una única vez. El Mib funciona, además, como elemento de continuidad con el Número anterior (III) y con el que le sigue (V). Esto es así ya que, por un lado el Mib proviene del último sonido del módulo ejecutado por el piano en el Número III y, por el otro, el mismo Mib continúa repitiéndose en uno de los materiales del piano del Número V (gráfico 11, mano izquierda del elemento pn1).

Gráfico 11

pn 1



Ubicación	Procedencia	Veces
C1-8; C10-11; C13-16; C27-29	C20 del nº 20 "Heimfahrt"	12

pn 2



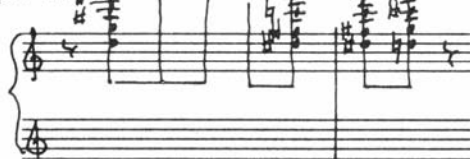
Ubicación	Procedencia	Veces
C8-9; C12-13; C25-26; C33	C19 del nº 8 "Nacht"	4

pn 3



Ubicación	Procedencia	Veces
C9-10; C11-12; C19-20; C22-23; C26-27; C32-33; C40-41	C30-31 del nº 3 "Der Dandy"	7

pn 4



Ubicación	Procedencia	Veces
C17-19; C20-21; C29-32	C11 del nº 3 "Der Dandy"	5

pn 5



Ubicación	Procedencia	Veces
C22; C23-24; C41-42; C43	C20 del nº 10 "Raub"	4

pn 6



Fragmento del material comprendido entre los compases 34 y 40. Deconstrucción del fragmento comprendido entre los compases 3 y 9 de la parte de piano (mano derecha) del nº 20 del Pierrot "Heimfahrt"

En la primera sección del Número V de *Lunario sentimental*, aparece la zona de mayor densidad de toda la obra. El título alude a la superposición de diversos fragmentos extraídos de diferentes Números del *Pierrot Lunaire*, algunos de los cuales aparecen aquí por primera vez; otros ya habían sido

utilizados en los números precedentes. En el gráfico 11 se presenta una tabla de varios de esos materiales que sufren modificaciones de diferente magnitud.

Una de las características sobresalientes de esta sección es la repetición. Ésta se presenta en dos variantes: por un lado, en la repetición de una nota o de un grupo de notas, característica común a varios de los materiales incluidos; por el otro, en la repetición misma de esos materiales. Efectivamente, la cantidad de materiales utilizados en el *Quodlibet* es relativamente baja. Con ellos el compositor construye tres *cuasi ostinati* superpuestos, uno por cada instrumento.

*

Cuando Gandini se apropia de fragmentos de Schumann, Chopin, Schoenberg, Mozart, Rameau, Frescobaldi o Debussy, ¿qué es lo que queda de ellos? Además, en los casos en que resulta prácticamente imposible reconocer la procedencia de los materiales, ¿cuál es el sentido de la cita? Responde el compositor:

“Las citas se utilizan para hacer referencia a otra obra; por ejemplo, la cita de Tristán e Isolda en la Suite Lírica de Alban Berg o el Scherzo de la Segunda Sinfonía de Mahler en la Sinfonía de Berio. En ambas obras estas citas son reconocibles, pero en mi caso la utilización de citas es una especie de procedimiento esquizofrénico que consiste en tomar determinados materiales de un autor para que después no sean reconocidos. Los materiales que yo tomo de otros compositores pueden tener un valor simbólico personal pero no lo tienen para los demás”.

© Mariano Etkin,
Germán Cancián,
Carlos Mastropietro,
María Cecilia Villanueva.