



Aleatory composition and graphic notation in Gerardo Gandini's music

 Pablo Fessel *

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
Universidad de Buenos Aires, Argentina
pablo.fessel@gmail.com

Revista del Instituto Superior de Música

núm. 26, e0071, 2024
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-E: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 28 Agosto 2024
Aprobación: 15 Septiembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0071>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6455109005/>

Resumen: A mediados de la década del 60, tras un estadio caracterizado por una escritura reminiscente del atonalismo libre y la dodecafonía, la música de Gerardo Gandini incorpora un conjunto de principios y técnicas compositivas característicos del post-serialismo. Esa actualización estética coincide con los años de su actuación como docente en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, viajes y estadías de estudio realizados en EE.UU. e Italia, así como su participación en festivales internacionales en Europa y América. Estos intercambios le permitieron un contacto de primera mano con los debates y con la producción artística y teórica más reciente de la escena contemporánea nacional e internacional. Entre las orientaciones de las que Gandini fue particularmente receptivo, con diferente profundidad y alcance, se cuentan la aleatoriedad, la notación gráfica, la composición verbal y fonética, el teatro musical y la improvisación. Estas orientaciones se combinan, naturalmente, en muchas de sus obras, y lo hacen también con expresiones correspondientes a una poética intertextual que se va a extender hasta sus últimas composiciones. El artículo caracteriza la interrelación entre algunas de esas orientaciones estéticas en obras o piezas como *Mutantes I* para conjunto de cámara (1966), *...L'adieu* para piano, percusión y ensamble (1966-67), *Lamento di Tristan. Ceremonia fúnebre para Erik Satie* para piano(s) y ensamble (1975) y «Laberinto» para guitarra y cuarteto de cuerdas (1977-78). Los procedimientos adoptados en estas obras se ponen en relación con escritos del compositor que

Notas de autor

- * Pablo Fessel (Buenos Aires, 1968) es profesor titular de Historia de la música en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigador de CONICET. Estudió Composición en la Universidad Nacional de La Plata y Letras en la Universidad de Buenos Aires. Se doctoró en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires. Fue becario de CONICET y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (daad). Dictó clases y conferencias y participó como expositor en congresos en universidades de América y Europa. En 2014 recibió el Premio Latinoamericano de Musicología. Editó los libros *De música* (2006), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina* (2007), *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* (2015) y *En el final de aquel verano interminable* (2023). Escribe sobre temas de música contemporánea argentina y teoría de la música.
-

documentan su propia interpretación del campo musical en ese período histórico.

Palabras clave: teatro musical, composición verbal, intertextualidad.

Abstract: *In the mid-60s, following a period characterized by free atonalism and dodecaphonic writing, Gerardo Gandini's music incorporated post-serial compositional principles and techniques. This aesthetic update coincides with the years of his position as professor at the Latin American Center for Advanced Musical Studies of the Di Tella Institute, trips and study stays made in the USA and Italy, as well as his participation in international festivals in Europe and America. These exchanges allowed him first-hand contact with the most recent debates and artistic and theoretical production of the national and international contemporary scene. Aleatory composition, graphic notation, speech and phonetic composition, musical theatre and improvisation were the orientations to which Gandini was particularly receptive, with different depth and scope. These orientations are naturally combined in many of his works. They also merge with expressions corresponding to an intertextual poetics that would extend to his latest compositions. The article characterizes the interrelation between some of these aesthetic orientations in works or pieces such as *Mutantes I* for chamber ensemble (1966), *...L'adieu* for piano, percussion and ensemble (1966-67), *Lamento di Tristan. Ceremonia fúnebre para Erik Satie* for piano(s) and ensemble (1975) and *«Laberinto»* for guitar and string quartet (1977-78). The procedures adopted in these works are related to the composer's writings that document his own interpretation of the musical field in that historical period.*

Keywords: *musical theater, speech composition, intertextuality.*

Aleatoriedad y notación gráfica en la música de Gerardo Gandini

A la memoria de Jorge E. Molina,

a quien, creo, le habrían interesado estos tema

La diversificación de técnicas y poéticas que se observa en la música contemporánea entre mediados de los años cincuenta y comienzos de la década del 60 tuvo su correlato en una multiplicidad análoga de categorías historiográficas y estéticas. György Ligeti (2007a) escribía por ejemplo lo siguiente:

Si la situación musical a comienzos de los años cincuenta se caracterizaba por el surgimiento y el precipitado desarrollo de la música serial, hoy estamos, a comienzos de los años sesenta, ante un panorama completamente distinto. La concepción de lo serial se modificó tan ampliamente, y los mismos métodos se licuaron hasta tal punto, que entre la parte más progresista de los compositores, a pesar de la etiqueta «serial» que se mantiene ocasionalmente, apenas se puede hablar de composición serial en el sentido originario de la palabra. Está surgiendo un nuevo tipo de música. Alberga todavía en sí las consecuencias del modo de pensamiento serial, pero en realidad ya no pertenece a ese período estilístico. (p. 112)^[1]

Gianmario Borio (1993) identifica por su parte en esos años

una tensión entre el pensamiento serial y conceptos informales de obra. La historiografía sobre la Nueva Música consideró por lo general la época alrededor de 1960 como la fase de disolución del pensamiento serial y de la transición hacia una pluralidad de modos de composición a los cuales, a falta de un término genérico apropiado, se denominó conjuntamente como «música post-serial». (p. 23)^[2]

Poco después del cambio de década, tras un estadio caracterizado por una escritura reminiscente del atonalismo libre y la dodecafonía, Gerardo Gandini incorporó en su música un conjunto de principios y técnicas compositivas característicos del post-serialismo. Esa actualización estética coincide con los años de su actuación como docente en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, viajes y estancias de estudio realizados en EE.UU. e Italia,^[3] así como su participación en festivales internacionales en Europa y América.^[4] Estos intercambios le permitieron un contacto de primera mano con los debates y la producción artística y teórica más reciente de la escena contemporánea nacional e internacional.^[5] Entre las orientaciones de las que Gandini fue particularmente receptivo, con diferente profundidad y alcance, se cuentan la aleatoriedad, la notación gráfica, la composición verbal y fonética, el teatro musical y la improvisación. Estas orientaciones se combinan, naturalmente, en muchas de sus obras, y lo hacen también con expresiones correspondientes a una poética intertextual que se va a extender hasta el final de su producción.

El propio Gandini (1978) relacionó la aleatoriedad con el teatro musical como expresiones confluyentes en su crítica a la desaparición —«tanto musical como física»— del intérprete en la música electrónica y concreta de los años cincuenta (pp. 5–6).^[6] Gandini distingue entre dos clases de música aleatoria: uno refiere a la forma total, donde «el intérprete puede elegir el orden» de las secciones; el otro se aplica «al detalle», donde «el intérprete puede ejecutar un sonido u otro, o bien puede allí —si esa es la indicación— improvisar un trozo de un número determinado de compases» (p. 6).^[7]

...*L'adieu* para piano, dos percusionistas y un ensamble opcional de flauta, clarinete, violín y viola, compuesta entre 1966 y 1967,^[8] representa el segundo tipo. El orgánico de percusión incluye vibráfono, *Glockenspiel* (una sola placa), campana, platillos, crótalos, platillo de dedos, gongs, cencerros, tam tams, copas y vasos. La forma se ordena en cinco secciones, cuya estructura interna resulta de la interacción entre la parte del piano, por un lado, y un conjunto de partes *móviles* en las secciones centrales, a cargo de la percusión, un *aria* y un *eco* opcional en la cuarta sección, a cargo del vibráfono y el conjunto instrumental respectivamente, por otro.

El piano, cuya parte provee la referencia para los restantes instrumentistas, interpreta las cinco secciones en una sucesión fija sin recurrencias. En estas se exponen breves módulos, algunos parcialmente indeterminados, que se suceden en tiempo liso e incluyen sonoridades de uno a tres notas registralmente espaciadas así como *clusters*. Estas sonoridades están articuladas en el teclado, tanto plaqué como en arpeggios; en ocasiones con intervención en el cordal —con sordina, así como con filtros tímbricos, mediante teclas pulsadas sin sonido—; o en el mismo encordado, como pizzicatos, cuerdas frotadas con cerda o percutidas con los dedos.

La percusión I cuenta con tres partes móviles; la percusión II cuenta por su parte con cuatro, que se disponen de acuerdo con el siguiente esquema (Tabla 1):

Tabla 1.
Esquema formal de *L'adieu*.

secciones / móviles	Piano	Percusión I	Percusión II	Ensamble
	A	vibráfono	tam tam	
	B	móviles 1 y 3	móviles 1 y 4	
	C	móvil 2	móviles 2 y 3	
	D	móviles 1 a 3, aria	móviles 1 a 4	eco instrumental
	E	vibráfono	campana	

La primera sección (A), con una duración de aproximadamente 25", expone solo tres materiales a cargo del piano. Junto con el tercero se articula una nota tenida del vibráfono, ejecutado con arco (percusión I), cuya extinción coincide con un ataque del tam tam (percusión II). Por su duración y economía de materiales, esta sección adquiere una condición introductoria.

En la sección B, de 60", la paleta tímbrica se diversifica: el piano expone doce materiales con ataques relativamente puntuales, cuyos modos de articulación —en el teclado, en las cuerdas, como pizzicato, con sordina, como resonancia tímbrica— son opcionales. La percusión dispone simultáneamente móviles análogos en términos del instrumental y los modos de ataque: los móviles I-1 (crótalos, platillos y gongs, alternando golpes con la mano y con baquetas) y I-3 (trinos muy rápidos ejecutados con los dedos en los mismos instrumentos), junto con los móviles II-1 (cencerros, platillos, gong, tam tams, alternando mano y baquetas) y II-4 (trinos similares a los del móvil I-3 en los mismos instrumentos más el *Glockenspiel*).

La parte del piano de la sección C, de aproximadamente 70" de duración, presenta un grupo no ordenado de cinco notas (fa³, mi⁴, do⁴, mib⁵, la⁴) ejecutadas por frotación de las cuerdas. La partitura indica tanto las secuencias posibles entre esas notas, con alternativas a elección del intérprete, como la duración de cada nota en función de la sucesión elegida, y dispone libremente reguladores dinámicos. Los sonidos prolongados del

piano dejan oír la evolución lenta del espectro. La percusión interpreta simultáneamente los móviles I-2 (vibráfono, con pedal y ejecutado con arco), II-2 (platillos y tam tams ejecutados con arco) y II-3 (Glockenspiel, copas y cencerros también ejecutados con arco). —Los móviles I-1, I-2 y II-1 a II-3 disponen lo que Gandini (2023b) denomina «grupos móviles de trayectoria múltiple» (p. 124), análogos al del piano en la sección C.

Las secciones B y C son internamente homogéneas y complementarias entre sí: sonidos puntuales o iterados en la primera se contraponen a sonoridades continuas en la segunda. Estas secciones amplían su duración respecto de la sección inicial. La sección D, con una duración de $c4'$, es la más extensa y compleja de las cinco. El piano dispone veinticinco materiales, de entre uno y seis ataques cada uno, con una ocupación más rápida de los diferentes registros y con una amplia variedad de modos de ataque, en ocasiones combinados en una misma sonoridad. Cinco de estos materiales (nos. 8, 16, 18, 22 y 25) están identificados como «áreas de improvisación»: sobre la base de los sonidos indicados, la partitura requiere «repetir, cambiar los modos de ataque, inventar, ser imaginativo» (Gandini, 1970). Junto con el piano, la percusión I interpreta los móviles 1, 2 y 3 hasta la entrada del *aria*, en coincidencia con el material número 14 del piano. Ésta, interpretada por la percusión I, expone once módulos para vibráfono, ejecutado con dos arcos y platillos de dedos, crócalos y copas. El último módulo ataca un $\text{sol}^{\#4}$ que se extiende hasta la última sección de la obra, donde se va a prolongar con otros modos de articulación. La percusión II, en tanto, interpreta todos sus móviles hasta el comienzo de la sección E. Entre el segundo y el tercer material del piano se introduce, opcionalmente, un *eco* instrumental, a cargo de la flauta, clarinete, violín y viola con sordinas, ubicados detrás del escenario o entremezclados con la audiencia. Estos exponen once módulos, todos en *pianissimo* y con sonidos largamente prolongados, cuyos momentos de ataque y extinción están indicados en la *particella* de piano.^[9] A los modos de articulación mencionados, el *eco* agrega sonidos armónicos, *glissandos*, trinos, trémolos y el sonido de las llaves (en el clarinete). Los intérpretes de viola y violín ejecutan también las copas con arco.

La sección D representa una cima de intensidad dramática. Esta cima está dada por la duración de la sección, la diversificación todavía mayor de la paleta tímbrica, un incremento en la cantidad de materiales, el contraste más acentuado entre elementos determinados y aleatorios, una interacción más compleja entre el piano y la percusión —se repiten todos los móviles en una misma sección— así como un incremento en la complejidad textural, debida a la incorporación de otros dos componentes, el *aria* y el *eco*.

En la última sección, con una duración aproximada de 70", el piano y el vibráfono (percusión I) tocan al unísono un $\text{sol}^{\#4}$, que repiten lenta e irregularmente, alternando todos los modos posibles de ataque, hasta que el percusionista II, luego de un gesto que inicia la ejecución pero que se extiende unos sesenta segundos sin concretarla, ataca finalmente esa misma nota en una campana que resuena hasta el final de la obra.^[10] La duración extrema del gesto de ataque, el único a cargo de ese instrumentista, en un contexto sonoro más restringido que el de las secciones anteriores, pone de relieve un aspecto escénico que no se limita a esta última sección. Todos los gestos de los instrumentistas, escribe Gandini en la partitura editada (1970), «deben ser concebidos como una ceremonia. Debe prestarse la máxima atención a los aspectos visuales-teatrales de la ejecución.»^[11] Debido a su estatismo, la restricción instrumental y de materiales, esta sección adquiere un carácter conclusivo.

La diversificación de los modos de articulación en los materiales del piano, sobre todo en las secciones B y D, su confluencia con los de la percusión I y II en la sección C, y el unísono de piano, vibráfono y campana en la sección E se orientan en un mismo sentido. La singularidad de las partes instrumentales se desdibuja, en función de una paleta tímbrica variada. Los instrumentos no participan como entidades individualizadas en una configuración estructuralmente compleja, sino que contribuyen al despliegue de sonoridades diferenciadas, tanto internamente como unas respecto de otras en la sucesión, pero integradas desde el punto de vista textural.

La obra exhibe así elementos de determinación —la secuencia formal, la disponibilidad de móviles en cada una de las secciones, la sucesión de materiales en la parte del piano, del *eco* y del *aria*— y aleatoriedad —la determinación concreta de los materiales en términos de sus duraciones, modos de ataque y articulación, alturas y timbres, así como de los fragmentos improvisados—. Es aleatoria también la disposición precisa de los móviles al interior de cada una de las secciones centrales. En esa compleja interacción, pese al alto grado de indeterminación y aleatoriedad en el orden del detalle, la determinación prevalece: la forma exhibe una dinámica orgánica —y tradicional— de crecimiento inicial (sección A), intensificación gradual (secciones B y C), clímax (sección D) y decrecimiento final (sección E).

Ese proceso no está, sin embargo, subrayado por Gandini: «La obra entera —escribe (1970)— debe ser interpretada con la mayor suavidad posible y muy lentamente». En efecto, la obra transita de comienzo a fin por dinámicas *pp*. Como escribe Julio Novoa (1968): «La obra es la “apoteosis del pianísimo”, y se mantiene en un juego sonoro casi inaudible, pese al número de ejecutantes.» Las resonancias, los trinos y los sonidos ejecutados con arco o frotados con cerda son dinámicos en términos tímbricos, pero tan estáticos como los sonidos puntuales en el plano textural.^[12] Significativamente, desde el punto de vista perceptivo, las sonoridades individuales y las estructuras locales, más abiertas a los elementos de aleatoriedad que la forma, compositivamente estructurada en un arco dramático, prevalecen sobre esta. Forma y sonoridad divergen, como escribía Adorno (2006, p. 541), de un modo distinto al que lo hacían en el contexto serial. La divergencia resulta acá de una relativa disimilitud en la naturaleza de cada uno de estos órdenes de configuración musical.

La aleatoriedad tiene una expresión distinta en «Laberinto» para guitarra (Gandini, 2014a), en la que está entendida como forma móvil.^[13] La pieza formó parte de una primera versión de *Seis tientos* (1977) para guitarra, denominada *Seis tientos y un laberinto*,^[14] escritos —señala Gandini (1986b)— «a la manera de un estudio para la “*Música nocturna IV*” para guitarra y cuarteto de cuerdas.»^[15]

«Laberinto» comienza con el material más simple posible (denominado A): una única nota, un *mi*. en redonda con calderón, para cuya realización efectiva, en sucesivas apariciones, se presentan nueve variantes de articulación, entre ellas una reservada para el final. Ubicado en el centro de la partitura, las «células temáticas» (Camps, 1980) sucesivas se disponen en dos círculos concéntricos a su alrededor. El primero, —«círculo medio» en las «Instrucciones» de la partitura— cuenta con siete materiales (B a H): se trata, en todos los casos, de polícordios de entre dos y seis notas en redonda con calderón. El segundo círculo —denominado «periférico»— cuenta con veintiún materiales (numerados del 1 al 21) más diversificados en términos rítmicos, tímbricos, dinámicos y de articulación, entre otros: incluyen arpeggios, breves fragmentos melódicos, armónicos naturales, trinos, grupos de apoyaturas, *glissandos*, trémolos, vibratos con oscilaciones microtonales y, significativamente en este contexto, grupos móviles de trayectoria múltiple. Estos materiales, algunos ligeramente modificados, provienen de las seis piezas anteriores.^[16]

La dinámica formal efectiva queda a elección del intérprete, de acuerdo con las siguientes especificaciones: comenzando con A, puede seguir cualquiera de los siete materiales del círculo medio. A cada uno de estos le corresponden tres materiales del círculo periférico: 1, 2 y 21 a B; 3, 4 y 5 a C, etc. Al material elegido del círculo medio puede seguirle cualquiera de los tres que le corresponden. Luego debe recorrerse ese círculo en cualquiera de los dos sentidos. Escribe Gandini (2014a):

Cuando se llega a un elemento [del círculo periférico] que coincida con otro componente del círculo medio diferente al que se había partido, se puede volver a él y luego al centro (A), del que se partirá por un elemento del círculo medio diferente, y así sucesivamente. Las idas a «A» —agrega— deben ser cada vez más frecuentes a medida que avanza la ejecución, y A debe ser progresivamente repetido, modificándose por los modelos adjuntos. Su última aparición será el modelo denominado «Final».

El número de realizaciones posibles de «Laberinto», tanto como de las diferentes duraciones de la pieza, es, como es fácil imaginar de acuerdo con el dispositivo propuesto, extremadamente alto. Sin embargo, tal como observaba Dahlhaus en una mesa redonda dedicada al problema de la forma en la Nueva Música, realizada en Darmstadt en 1965, esa multiplicidad es abstracta para el oyente.

La variabilidad [de la forma abierta] desde el punto de vista estético es una ficción —decía Dahlhaus (1966, p. 74)—. Para el oyente no existe; este no relaciona la versión que oye con otras posibilidades que el intérprete pudiera haber elegido pero no eligió. La forma variable en el papel se vuelve una forma fija en la interpretación; y, en tanto que forma sea una categoría que se refiere al resultado perceptible y no al método, la «forma abierta» no es «abierta».^[17]

Pero incluso en la eventualidad de escuchar sucesivamente diferentes versiones de la obra, como proponen por ejemplo Henri Pousseur para *Scambi* o Mauricio Kagel para *Heterophonie*, esas alternativas tendrían poco impacto sobre la forma en este caso. La disposición modular de los materiales, que hace posible sucesiones tan diversas entre éstos, se traduce en una cierta equivalencia de las distintas posibilidades formales. La forma se constituye como una sucesión relativamente plana de elementos fragmentarios, de la que se destaca A por su recurrencia, pero cuya simplicidad como material obtura en cierta medida su papel como pivote formal, volviéndose poco más que un elemento demarcatorio. Esto no significa un demérito de la pieza; sugiere, más bien, una reorientación de la percepción tanto como de la valoración estética. Una escucha apropiada no se dirigiría al reconocimiento de las relaciones de las partes con la totalidad en un sentido orgánico, sino a los atributos concretos de cada elemento, que adquieren un valor estético por sí mismos (Borio, 1993, pp. 87–88).

Cada una de las piezas de *Seis tientos* tiene características armónicas, tímbricas, de tempo y texturales distintivas.^[18] Cualquiera sea el recorrido que elija el intérprete, «Laberinto» disuelve esas características y se constituye en una forma caleidoscópica —el dispositivo no permite *instalarse* mucho tiempo en los materiales de ninguna de esas piezas de un modo prolongado— y heterogénea —debido a la multiplicidad de las fuentes de sus materiales.

La disposición circular de los materiales en «Laberinto» le da a la partitura una cualidad plástica que adquiere cierta autonomía, y la inscribe en el campo de lo que se denominaba en la época «música gráfica» o «notación gráfica».^[19] En un simposio sobre problemas de grafía musical realizado en Roma en 1972 Gandini se refirió a «partituras gráficas que aparentemente pretenden ser juzgadas no solamente por su resultado sonoro, sino además por sus valores puramente plásticos» (Gandini, 2023b, p. 122). Gandini identifica en su escrito *December 1952* de Earle Brown como «tal vez la primera partitura totalmente

gráfica» (p. 114), «el primer intento de abstracción gráfica analógica» (p. 115). El desarrollo de la notación gráfica se explica sin embargo para Gandini como resultado de las inadecuaciones de la «grafía totalmente estricta» del serialismo integral respecto de sus resultados sonoros deseados; se trata, en última instancia, de una contradicción «entre pensamiento musical [...] y resultado sonoro» (p. 116).^[20]

En 1966 Gandini compone *Mutantes I* para conjunto de cámara, agrupados en cuatro grupos instrumentales separados unos de otros en el escenario.^[21] Estos grupos son el piano, las maderas (flauta, dos clarinetes y clarinete piccolo), las cuerdas (violín, viola y violoncello) y la percusión (tam tam, platillos, tom tom, campana). La obra se compone de once números —Gandini los denomina «estructuras»—, cuyos nueve primeros tienen una disposición móvil, a elección del director. Algunos de estos números son igualmente abiertos: en el número VI, indica Gandini, «mientras la percusión improvisa siguiendo libremente el diseño propuesto, el director elegirá el orden de las entradas instrumentales [...], pudiendo superponerlas. [...] En la [estructura] VIII, cada grupo de instrumentos tiene tres grupos de microestructuras señaladas A, B y C. El director dará tres entradas, pudiendo cada grupo elegir un orden diferente» (Gandini, 1966) (Imagen 1).

Imagen 1.

Mutantes I, número VIII, pp. 8–9. Transparencia. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM), Fondo Gerardo Gandini (FGG). Se reproduce con autorización.

El número X cuenta con tres partes fijas (piano, clarinete II y campana) y seis módulos (A a F, a cargo de la flauta, clarinete I y cuerdas) cuya disposición temporal es móvil. Todos tocan un sol#4 al unísono, con variantes de cuarto de tono y distintos modos de articulación.

En esta obra, escribe Laura Novoa (2014, pp. 10–11),

el ojo es determinante del concepto y [la] forma musical. Esa predominancia visual en *Mutantes I* parece aludir a la denominada música visual (*Eye music* o *Augenmusik*) producida en el Renacimiento [...]. La indeterminación en *Mutantes I* alcanza no solo al aspecto formal de la pieza, que parece no tener ni principio ni fin dentro de la forma circular en la que se organizan los materiales de cada instrumento, sino también a las alturas y al ritmo asignados al piano y a la percusión respectivamente.

La circularidad de la partitura del número IV de *Mutantes I* al que se refiere Novoa, y que inscribe efectivamente la pieza en el horizonte de la música visual, no excluye, sin embargo, elementos de representación musical simbólica, que posibilitan una representación sonora tradicional. Efectivamente, la pieza se caracteriza por la combinación de una escritura indeterminada para el piano y la percusión con representaciones tanto precisas como parcialmente indeterminadas para los restantes instrumentos, en configuraciones características de la música de Gandini de esos años: trémolos, trinos y *glissandos*, secuencias de alturas que eluden las recurrencias, con interválicas amplias y cambios de direccionalidad, dinámicas y articulaciones diferenciadas y contrastantes, entre otros elementos. (Imagen 2)

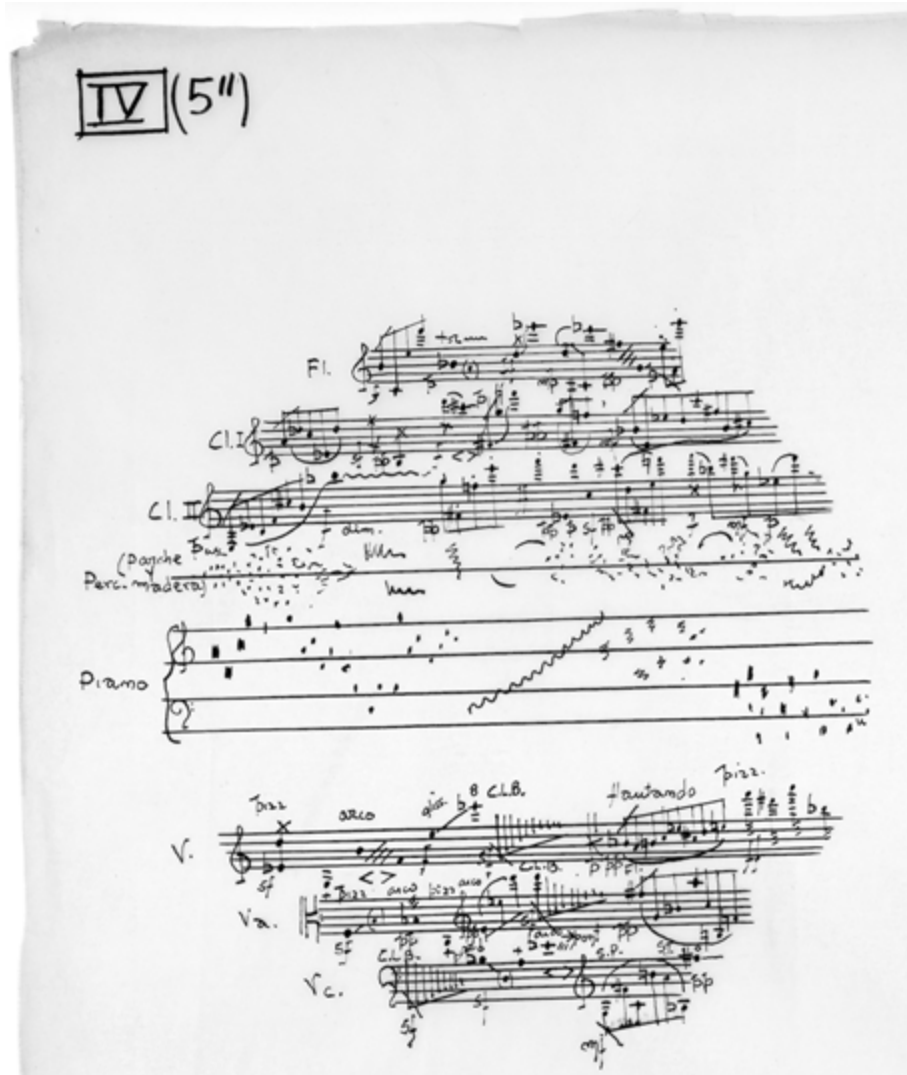


Imagen 2.

Mutantes I, número IV, p. 6. Transparencia. BNMM, FGG. Se reproduce con autorización.

A pedido de John Cage, Gandini le envió una copia autógrafa del manuscrito para incluirla en una exhibición de partituras en el Lincoln Center de New York con la idea de Cage de vender posteriormente la colección para beneficio de la Foundation for Contemporary Performing Arts (Cage, 2014).^[22] Cage publicó una selección de fragmentos de los manuscritos recibidos en su libro *Notations*, que incluyó el número IV de *Mutantes I* (Cage y Knowles, 1969, s. np. [p. 108]).^[23] Gandini participó con la misma obra en la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas, organizada por Eduardo Bértola, Graciela Paraskevaídis y Mariano Etkin en la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, en abril de 1967 (Novoa, 2014). Hacia mediados de los años 90, Gandini retiraría *Mutantes I* de su catálogo.^[24]

La incorporación de elementos inaugurales no se limitó en la música de Gandini de esos años al orden de lo visual, sino que se extendió también al plano lingüístico. *Lamento di Tristan. Ceremonia fúnebre para Erik Satie*, para piano(s) y eco instrumental (1975) organiza el orgánico en dos grupos que incluyen diversas alternativas. El primero comprende cuatro posibilidades: uno o dos pianos, dos arpas, y arpa, celesta y vibráfono. El segundo, correspondiente al eco instrumental y ubicado detrás de la escena, admite cinco posibilidades: violoncello y laúd, flauta y viola, clarinete y violín con sordina, corno inglés y voz o dos laúdes y, por último, arpa, celesta y voz.^[25]

La aleatoriedad se aplica en *Lamento* a la constitución del orgánico instrumental, a la realización efectiva de algunos de los materiales, así como al proceso formal. Este último es análogo al que se va a plantear en «Laberinto». La partitura del grupo I tiene igualmente la forma de dos círculos concéntricos que enmarcan una única nota: un la^4sf en redonda con ligadura de prolongación, ubicado en el centro. Un primer círculo contiene seis materiales, identificados como A a F. Se trata de polícordios —uno por material, excepto E— escritos en valor de redonda pero *senza mensura*, dispuestos en el registro central del piano. Un segundo círculo contiene dieciocho materiales análogos a los del primero pero más densos, tanto en términos de la cantidad de notas como de su espaciamento. Muchos de estos polícordios se presentan con variantes —con cambios de registro y en ocasiones de inversión en sus notas internas— de las que los intérpretes pueden elegir una, un grupo o todas ellas.

Líneas punteadas conectan los materiales del primer círculo entre sí, con el centro y con los del círculo exterior —en grupos de tres por cada uno del primer círculo—. Líneas continuas, por último, conectan los materiales adyacentes del círculo exterior. En las indicaciones para la ejecución del grupo I, escritas en la misma partitura, Gandini establece una trayectoria, que

parte del CENTRO. Se sigue en cualquier letra del círculo central. De ahí —continúa Gandini—, [se puede ir] a alguno de los tres números del círculo grande correspondientes a esa letra. P. ej. de A ir a 1, 2 o 3. Una vez en el círculo grande continuar a izq. o der. Al llegar a un número correspondiente a otra letra del círculo central, se puede volver a este. Una vez en él, puede volverse al círculo grande o ir al centro y de ahí hacia una nueva letra y recomenzar el juego. Las idas al CENTRO deben ser c[ada] vez más frecuentes, hasta que uno de los ejecutantes se queda en él y comienza a repetirlo. El otro lo sigue y toda la sección final, que debe ser bastante larga, estará basada en la repetición del centro (LA), *rallentando* y con progresiva intrusión de los «modelos», citas del *Lamento di Tristan* que figuran aparte. (Gandini, 2014b, énfasis agregado)

Los modelos para el final constituyen elaboraciones, progresivamente más extensas, del *incipit* y continuación del *Lamento di Tristano* medieval,^[26] transcritos como notas sin plica ligadas. La aparición de estas citas coincide con la entrada de los instrumentos del grupo II, que interpretan individualmente —comenzando en distintos momentos y con distintos tempos— una versión textual, rítmicamente precisa, de la primera y segunda parte de esa misma pieza (Wolf, 1918, p. 41). Se conforma así una textura heterofónica, tanto al interior del grupo II como con relación al grupo I. «La obra —agrega Gandini— termina *diminuendo, rallentando, desaparendo* en la nada» (2014b, énfasis agregado).

La sucesión de polícordios, cualquiera sea el recorrido elegido, recuerda las secuencias de acordes yuxtapuestos frecuentes en la música de Satie, como por ejemplo los de las *Sarabandes* (Satie, 1911) o de *Le Fils des Étoiles* (Satie, [1896]). Los *clusters* compactos como los de E, 2 o 9, o conformados por tonos enteros como 1 y 2, remiten por su parte a los de los número 1 y 2 de *Heures Séculaires et Instantanées* (Satie, 1989c). El material 17, por su parte, el único escrito con valores rítmicos precisos en la parte del grupo I, es una cita textual del comienzo de la *Gymnopédie* número 1 (Satie, 1986).

Las indicaciones de ejecución para el grupo I terminan con la siguiente frase: «Los textos...?» Gandini hace referencia a un conjunto de doce fragmentos textuales no atribuidos, escritos en castellano y francés, dispuestos a lo largo de las líneas que conectan los materiales musicales, o atravesando más de una de ellas. Estos fragmentos, provenientes de inscripciones incluidas en partituras de piezas para piano de Satie, son: «delante de la luz» (línea A-B), tomado de «Sur Une Lanterne», número 2 de *Descriptions Automatiques* (Satie, 1989a); «ce' n'est pas l'heure» (líneas A-1, A-2, A-3), de «Obstacles Venimeux», número 1 de *Heures Séculaires et Instantanées* (Satie, 1989c); «la Som...Bra» (línea A-3), de la misma fuente que el anterior; «de los árboles milenarios» (líneas B-4, B-5), también de «Obstacles Venimeux»; «Convaincre» (línea 4-5), de *Véritables Préludes Flasques (pour un Chien)* (Satie, 1912); «Treize heures vont (sonner)» (línea B-6), tomado de «Affolements Granitiques», número 3 de *Heures Séculaires et Instantanées* —la dirección de la flecha en la partitura marcaría la 1 en un reloj—; «un Coup (de) Ssoleil» (línea C-7), de «Crépuscule matinal (de Midi)», número 2 de la obra anterior; «(están sentados en la sombra)» (línea C-9), de «Regrets Des Enfermés», número 3 de *Chapitres Tournés en Tous Sens* (Satie, 1913); «Votre main devant la lumière» (línea 13-12), de «Sur Une Lanterne», número 2 de *Descriptions Automatiques*; «se meurt d'épuisement.» (líneas E-14, E-13), de «Celle qui parle trop», número 1 de *Chapitres Tournés en Tous Sens*; «elle tombe» (línea 15-14), tomado de «Le Porteur De Grosses Pierres», número 2 de la misma obra; y «mélancolie maritime» (línea F-18), de «Sur Un Vaisseau», número 1 de *Descriptions Automatiques*.

El propio Gandini, poco antes de la composición de *Lamento di Tristan*, se había referido a

ciertas músicas (pensamos en algunos compositores rumanos) que incorporan frases verbales no referidas directamente a la acción musical en sus partituras. El antecedente de Erik Satie y su «ruiseñor con dolor de muelas» es el más notable en este sentido [...].^[27] El mismo Satie prohibió la lectura o proyección de estas frases durante la ejecución de sus obras. En ese caso quedarían como un secreto compartido entre él y el eventual intérprete, quien sin embargo es condicionado por ellas y tocaría la obra de otra manera si estas no estuvieran. (Gandini, 2023b, pp. 122-23)

Es probable que la pregunta con la que concluye ese fragmento de las indicaciones haya procurado conservar esa ambigüedad en la notación de *Lamento*.

La partitura incluye una indicación escénica para los instrumentistas del grupo I, visibles para la audiencia. Como en *...L'adieu*, escribe Gandini: «Los gestos deben ser siempre muy lentos y ceremoniales» (Gandini, 2014b). Es la única incursión de la obra en el campo de la dimensión escénica en la composición instrumental, incorporada poco años antes entre las orientaciones post-seriales de la Nueva música.^[28] Esa disposición gestual por parte de los intérpretes se corresponde con una sonoridad general apocada en lo dinámico (sobre todo en el final), y con un ritmo muy espaciado de articulación de los eventos —Gandini requiere un tempo «Siempre lentísimo, [con] una acción cada 6" a 10" (aproximadamente)» (2014b).

Lamento di Tristan conjuga así una diversidad de elementos que caracterizan el post-serialismo: la aleatoriedad, la notación gráfica y la composición de acciones escénicas, junto con elementos de intertextualidad —las citas musicales al *Lamento di Tristano* medieval, y textuales y musicales también a las piezas para piano de Satie.^[29]

Lamento di Tristan no constituye la única obra de Gandini que incorpora fragmentos textuales. *Viejos ritos* para percusión (1985) fue compuesta como estudio para *Espejismos* para soprano y ensamble de flauta, violín, cello, piano y percusión (1985).^[30] Ambas obras incluyen —significativamente en este contexto— fragmentos del ensayo «La poética de la obra abierta» de Umberto Eco (1985).^[31] Esos fragmentos, escribe Gandini (2023a), «leídos en momentos precisos de la partitura, es como si explicaran el sentido del proceso

[compositivo] [...]» (p. 181). El paso de las alusiones privadas a las inscripciones de Satie en *Lamento di Tristan* a la inclusión abierta de fragmentos textuales de Eco en *Viejos ritos* y *Espejismos* establece una relación, tenue, por cierto, y mediada por la reinterpretación modernista del melodrama, con orientaciones relacionadas con la composición verbal y fonética (Op de Coul, 1974).^[32]

La confluencia entre los elementos de aleatoriedad y de intertextualidad en la música de Gandini no se refleja solo en la coincidencia cronológica de obras que se inscriben en una u otra orientación, sino también en obras en las que ambas tienen una expresión articulada. *Rsch: Escenas* para piano y orquesta (1983–84) remite a los ciclos de piezas para piano de Robert Schumann, algunas de las cuales cita o reescribe, así como a las Tres piezas op. 11 de Arnold Schönberg (Gandini, 2023c, pp. 146–47; 2023a, p. 181). «Habla el poeta», el número final, se configura a partir de la interrelación de una parte solista improvisada con fragmentos orquestales determinados, algunos de ellos intertextuales, en el marco de una de la configuración general aleatoria (Fessel, 2021). *Espejismos* establece una densa trama de referencias a la música del pasado —música sefaradí, obras de Schönberg, Poulenc, Músorgski, Berg, Webern, Debussy, Granados, Chaikovski, Rimsky-Korsakov—, así como a obras del propio Gandini: los *Estudios para Espejismos*, que incluyen: *Berceuse*, para violín, cello y piano; *Arnold strikes again*, para flauta; *Prespejismos* para voz y piano y *Viejos ritos* (Gandini, 2023c, pp. 153–56; 2023a, pp. 179–81). En la última sección (D) de *Espejismos*, la relación entre las partes vocal e instrumentales es «totalmente libre, debiendo respetarse solamente y de manera relativa el comienzo de cada línea» (Gandini, 1985a, p. 12).

Ambas obras, compuestas hacia mediados de los años 80, muestran un retroceso de la aleatoriedad a espacios formales más acotados —el último número de *Rsch: Escenas*; la última sección de *Espejismos*—. La producción posterior de Gandini va a subrayar más decididamente los vínculos intertextuales.^[33] La idea de apertura, característica de las preocupaciones estéticas de los años sesenta y setenta, entendida como la incorporación del intérprete a la definición de aspectos decisivos de la configuración sonora y/o formal de la obra, se desplaza al oyente, invitado a recuperar y extender, de acuerdo con las posibilidades que resultan tanto de las claves de lectura que provee el artista como de su propio horizonte de recepción, las relaciones de sentido que se inscriben en la obra.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2006). *Vers une musique informelle* [1961]. En *Escritos musicales I–III. Obra completa*, 16 (R. Tiedemann [Ed.], A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth [Trad.], pp. 503–49). Akal.
- Borio, Gianmario (1993). *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber.
- Cavalotti, Pietro (2016). Zufall. En J. P. Hiekel y C. Utz (Eds.), *Lexikon Neue Musik* (pp. 624–27). Metzler / Bärenreiter.
- Corrado, Omar (1998). Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina, *Punto de vista*, 60, pp. 27–31.
- Dahlhaus, Carl (1966). S. t. [Über Form in der Neuen Musik]. En E. Thomas (Ed.), *Form in der Neuen Musik = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (vol. 10, pp. 71–75). Schott.
- Dahlhaus, Carl (1984). Abkehr vom Materialdenken [1982]. En F. Hommel (Ed.), *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken? = Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (vol. 19, pp. 45–55). Schott.
- Danuser, Hermann (2014). Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert [1990]. En *Gesammelte Vorträge und Aufsätze* (H.–J. Hinrichsen, C. Schaper y L. Spaltenstein [Eds.], vol. 1: *Theorie*, pp. 141–153). Argus.
- Eco, Umberto (1985). *Obra abierta* [1962/.1967] (Roser Berdagué [Trad.], 2da. ed.). Ariel.
- Fessel, Pablo (2021). Fragmentación y aleatoriedad en «Habla el poeta» de Gerardo Gandini. En R. González y A. Niño Amieva (Eds.), *Interdisciplinarietà y abordajes teórico–metodológicos en la Historia de las Artes*. XIV Jornadas Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró». Universidad de Buenos Aires. <<http://payro.institutos.filo.uba.ar/publicacion/xiv-jornadas>>;
- Fessel, Pablo (Ed.). (2015). *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Fessel, Pablo (2023). Dicotomía Gandini: la espontaneidad sobre la reflexión. En R. Zanón (Ed.), *Gerardo Gandini, Postangos* (p. 12). Melos.
- Fessel, Pablo (2024). El post–serialismo como concepto historiográfico. En *Arte e ideología = XVI Jornadas Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»* (en prensa). Universidad de Buenos Aires.
- Frobenius, Wolf (1977). Aleatorisch, Aleatorik. En A. Riethmüller (Ed.), *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* (5ta. ed., pp. 1–14). Steiner.
- Fugellie Videla, Daniela (2012). La música gráfica de León Schidlowsky: *Deutschland, ein Wintermärchen* (1979) como partitura multimedial, *Revista Musical Chilena*, 66 (128), pp. 7–37. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200001>
- Gandini, Gerardo (1978). *Introducción a la música contemporánea para profesores de nivel secundario*. Ministerio de Cultura y Educación y Teatro Colón – Organización de Estados Americanos.
- Gandini, Gerardo (1986b). Análisis. En *Seis tientos para guitarra* (s. np [p. 4]). Melos.
- Gandini, Gerardo (2023a). Comentarios de obras. En G. Gandini, *En el final de aquel verano interminable* (P. Fessel y E. Grimson [Eds.], pp. 161–97). Gourmet musical.

- Gandini, Gerardo (2023b). Nuevas tendencias – nuevas grafías: interacción creadora [1972]. En *En el final de aquel verano interminable* (pp. 114–24).
- Gandini, Gerardo (2023c). Seminario Objetos encontrados [1995]. En *En el final de aquel verano interminable* (pp. 135–59).
- Lanza, Alcides (s. f. [1993]). *Gerardo Gandini*. Mecano–escrito inédito. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Fondo Gerardo Gandini, 12f.
- Ligeti, György (2007a). Kompositorische Tendenzen heute [1960]. En *Gesammelte Schriften* (M. Lichtenfeld [Ed.], vol. 1, pp. 112–16). Schott.
- Ligeti, György (2007b). Wandlungen der musikalischen Form [1960]. En *Gesammelte Schriften* (vol. 1, pp. 85–104).
- Mondolo, Ana M. (2008). Anexo III: Catálogo de obras. En M. Lambertini, *Gerardo Gandini. Música – Ficción* (pp. 187–224). Fundación Autor).
- Novoa, M. Laura (2014). Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas, Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4. <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2014-1-04-d13/>>.
- Op de Coul, Paul (1974). Sprachkomposition bei Ligeti: «Lux Aeterna». Nebst einigen Randbemerkungen zu den Begriffen Sprach– und Lautkomposition. En R. Stephan (Ed.), *Über Musik und Sprache: 7 Versuche zur neueren Vokalmusik* (pp. 59–69). Schott.
- Paraskevaïdis, Graciela (1993). Werkverzeichnis Gerardo Gandini, *Musik Texte. Zeitschrift für neue Musik*, 50, p. 15.
- Pareyson, Luigi (1954). *Estética. Teoria della formatività*. Edizioni di Filosofia.
- Xenakis, Iannis (1955). La crise de la musique sérielle, *Gravesaner Blätter*, 1, pp. 2–4.
- Wolf, Johannes (1918). Die Tänze des Mittelalters. Eine Untersuchung des Wesens der ältesten Instrumentalmusik, *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1), pp. 10–42.

CORRESPONDENCIA

- Cage, John (2014). Carta a Gerardo Gandini, 17 de mayo de 1966. En G. Gandini, *Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Ed. facsimilar. P. Fessel y E. Grimson [Eds.], s. np.). Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- Girollet, Miguel Ángel (1979). Carta a Irma Costanzo y Gerardo Gandini. S. f. [20 de marzo de 1979]. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, FGG, folio 3, 1f.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS Y DE ARCHIVO

- Camps, Pompeyo (1980). Comentario en el LP *Colección numerada 2. ATC Cultural*, CN 18.003.
- Davis, Peter G. (24 de febrero de 1971). Argentine Music presented here. 3 Composer's New Works Are in Strong Terms, *The New York Times*, p. 37.
- Gandini, Gerardo (5 de septiembre de 1967). *L'Adieu*, Programa de mano del concierto del Conjunto Ritmus, Buenos Aires, Teatro Coliseo, s. np.

Novoa, Julio (8 de octubre de 1968). Sonidos contemporáneos, La mañana (Montevideo). Pedro, Roque de (24 de julio de 1972). El piano de hoy, según Gandini, *Clarín*, 3ra. Secc. (Espectáculos), p. 6.

Pietrafesa, Renée (18 de octubre de 1968). Música nueva: interrogación continua, *Marcha* (Montevideo), XXX (1421), p. 23.

FUENTES MUSICALES

Cage, John y Knowles, Alice (Comp.). (1969). *Notations*. Something Else Press.

Gandini, Gerardo (1966). *Mutantes I* para conjunto de cámara. Autógrafo, transparencia. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM), Fondo Gerardo Gandini (FGG), 11f.

Gandini, Gerardo (1970). *...L'adieu* (1966–67), for piano, two percussion players and an optional instrumental echo. Universal Edition. UE 14920lw.

Gandini, Gerardo (1977). *Seis tientos y un laberinto* para guitarra. Copia heliográfica. BNMM, FGG, 8p.

Gandini, Gerardo (1985a). *Espejismos* para soprano y ensamble. Autógrafo, copia limpia. BNMM, FGG, 13p.

Gandini, Gerardo (1985b). *Viejos ritos* para percusión. Fotocopia del manuscrito. BNMM, FGG, 3p.

Gandini, Gerardo (1986a). *Seis tientos* para guitarra. Melos. BA 13407

Gandini, Gerardo (2014a). «Laberinto» para guitarra [1977]. En G. Gandini, *Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (Ed. facsimilar. P. Fessel y E. Grimson [Eds.], s. np.). Biblioteca Nacional Mariano Morenúmero

Gandini, Gerardo (2014b). *Lamento di Tristan. Ceremonia fúnebre para Erik Satie [1975]*. En G. Gandini, *Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (s. np.).

Satie, Erik [1896]. *Le Fils des Étoiles*. E. Baudoux & Cie., s. f.

Satie, Erik (1911). *3 Sarabandes*. Rouart, Lerolle & Cie., 1911.

Satie, Erik (1912). *Véritables Préludes Flasques (pour un Chien)*. E. Demets.

Satie, Erik (1913). *Chapitres Tournés en Tous Sens*. E. Demets.

Satie, Erik (1986). *3 Gymnopédies*. En E. Klemm (Ed.), *Klavierwerke* (vol. 1, pp. 16–21). Peters.

Satie, Erik (1989a). *Descriptions Automatiques*. En *Klavierwerke* (vol. 2, pp. 10–15).

Satie, Erik (1989b). *Embryons desséchés*. En *Klavierwerke* (vol. 2, pp. 16–23).

Satie, Erik (1989c). *Heures Séculaires et Instantanées*. En *Klavierwerke* (vol. 2, pp. 48–53).

FUENTES SONORAS

Gandini, Gerardo (1972). *...L'Adieu*. En *Música contemporánea de América* (G. Gandini, piano; A. Gómez, J. Pitari, percusión). LP, EDUL, EDS 030.

Gandini, Gerardo (1980). *Música Nocturna IV* para guitarra y cuarteto de cuerdas. En *Colección numerada 2* (I. Costanzo, guitarra; Cuarteto de cuerdas de la Universidad Nacional de La Plata: C. Sampedro, J. Bondar, A. Kovacs y F. López Ruf). LP, ATC Cultural, CN 18.003.

NOTAS

- [1] Mi traducción, igual que, en adelante, en todos los casos en los que no se indica la autoría de la traducción.
- [2] Cf. una síntesis de las controversias suscitadas por el concepto de «post-serialismo» y sus implicancias estéticas e historiográficas en Fessel (2024).
- [3] Gandini obtuvo una beca del Institute of International Education para una estadía en EE.UU. que tuvo lugar entre diciembre de 1964 y mayo de 1965. Hacia fines de 1966 se instaló en Roma durante algo más de un semestre para estudiar con Goffredo Petrassi en la Academia de Santa Cecilia.
- [4] Además de en los Festivales organizados por el CLAEM y en el Festival Internacional de Música Contemporánea (Buenos Aires, XI-1970), Gandini participó por esos años, personalmente o con sus obras, en festivales en Honolulu (IV-1965), Washington (V-1965, VI-1968, V-1971), Montevideo (III-1966), Bloomington (III-1966), Tanglewood (VIII-1967), Venecia (IX-1967), Varsovia (IX-1968), Río de Janeiro (III-1969) y Graz (X-1971).
- [5] En el ámbito regional, además de su actuación en el CLAEM, Gandini estuvo relacionado por esos años con los compositores del Centro de Música Experimental (CME) de Córdoba, donde participó en las I Jornadas Americanas de Música Experimental (X-1966), así como con los del Núcleo Música Nueva de Uruguay, con quienes participó del I Encuentro Internacional de Música Aleatoria (Montevideo, XI-1966).
- [6] La redefinición del papel del intérprete en la música de esos años es el punto de partida del ensayo «La poética de la obra abierta» [1962] de Umberto Eco (1985), que Gandini cita en *Viejos ritos* para percusión y *Espejismos* para soprano y ensamble, ambas de 1985. El concepto de aleatoriedad se escurre a una fijación de sentido puramente conceptual, independiente de los atributos que asumió en los años cincuenta y sesenta. Cf. Un resumen de las diferentes posiciones en Frobenius (1977) y Cavalotti (2016). Me circunscribo acá a las expresiones que el propio Gandini adopta en 1978.
- [7] Esa distinción se corresponde con los dos planos que entran en contradicción en la composición serial. Cf. Xenakis (1955), Ligeti (2007b).
- [8] Programas de mano, catálogos, comentarios de obra, críticas periodísticas, ediciones fonográficas y la partitura editada datan la obra alternativamente en 1966, entre 1966 y 1967, o en 1967. Estas vacilaciones derivan de un extenso proceso de revisión que dio lugar a lo que Roque de Pedro (1972) identifica como tres versiones de la obra: una para piano solo, otra para piano y cuatro percusionistas, y una tercera para piano, dos percusionistas y ensamble opcional. Alcides Lanza (s. f. [1993]) distingue solo dos versiones (las dos últimas) y refiere sus diferencias más significativas. Gandini consigna su estreno por el Conjunto Ritmus, dirigido por Antonio Tauriello, el 5 de septiembre de 1967 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires. La versión para piano solo había sido interpretada ya por el propio Gandini en el Centro Internazionale Crocevia de Roma el 5 de abril de ese mismo año. Los documentos relacionados con la propia interpretación de *...L'adieu* que pude identificar se refieren en todos los casos a la tercera versión (Gandini 1967; 2023a, pp. 173-74; 2023b). El análisis que sigue corresponde a esta última.
- [9] La denominación del estrato, la indicación dinámica, la sordina de las cuerdas, así como su ubicación en la sala recuerdan el *eco* de *Apparitions* para orquesta de György Ligeti: tres violines y una trompeta, ubicados detrás del público, tocando con sordina y en *ppp* en el umbral de emisión del sonido.
- [10] El unísono sobre sol#, tanto como el cierre por parte de la campana remiten al número X de *Mutantes I* para conjunto de cámara, compuesta unos meses antes, y van a reaparecer como un elemento de demarcación formal en *Laberinto III* para coro y percusión (1975).
- [11] Esta gestualización «ceremonial» reaparece años más tarde en *Lamento di Tristan* (véase más adelante) y se vuelve indicación de carácter («Lento, ceremonial») en obras como *Viejos ritos* y *Espejismos*. El gesto del percusionista representa tal vez el único vestigio en esta versión de un elemento humorístico más elaborado en la segunda versión de la obra, que incluía por ejemplo, de acuerdo con Lanza (s. f. [1993], p. 3), la discrepancia entre la sonoridad general de la pieza y los gestos ampulosos y las indicaciones de *ff* de parte del director, ostensiblemente desatendidos por los intérpretes.
- [12] La crítica periodística de la época destacó «las texturas hipnóticas, impresionistas» de la obra (Davis, 1971), su «atmósfera [...] de gran poder evocativo» (Pietrafesa, 1968; énfasis agregado).
- [13] El manuscrito está reproducido también en Fessel (2015, p. 176).
- [14] *Seis tientos* fue estrenada en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires el 10 de diciembre de 1978 por Miguel Ángel Girollet. Es posible que Gandini haya finalmente retirado la pieza de *Seis tientos* ante las dificultades que le planteaba al guitarrista, según expresa en su correspondencia (Girollet, 1979).
- [15] *Música nocturna IV* (1977-78) fue estrenada en el Teatro Coliseo de Buenos Aires el 26 de julio de 1978 por Irma Costanzo y el Cuarteto de cuerdas de la Universidad Nacional de La Plata (Carlos Sampietro, José Bondar, Alan Kovacs y Federico López Ruf). El cuarto número de la obra («Laberinto») reproduce textualmente esta misma partitura, que ejecutan ahora los cinco instrumentos, seguida de una «Canción final» —reexposición del primer número— a cargo de la guitarra sola.
- [16] Los materiales 4, 10, 13, 14, 17, 19 y 21 derivan de la pieza I; 7 y 20 de la II; 5 de la III; 8, 9, 12, 16, así como B y H de la pieza IV; 1, 2, 6, 11 y 15 de la V; E, 3 y 18, por último, de la pieza VI.
- [17] Cf. una observación análoga en Eco (1985, p. 101n).
- [18] Armónicos naturales en la primera y la cuarta; grupos rápidos no ordenados en la segunda; una canción enmarcada en policordios que se suceden de acuerdo con un principio de metamorfosis gradual en la tercera; cuartos de tono y sonidos percusivos en la quinta; elaboraciones sobre la nota *si* en la sexta. Cf. Gandini (1986b).
- [19] Para una síntesis de los diferentes sentidos de estas expresiones cf. Fugellie Videla (2012, p. 13).
- [20] La consideración de la música gráfica entre las perspectivas post-seriales vuelve sobre la discusión respecto de su relación, cronológicamente sucesiva o paralela, con el serialismo integral. Sin embargo, más que la formulación general de ese problema, me interesa subrayar el sentido que asume esta orientación en el marco de la poética implícita y explícita del propio compositor. Sobre la distinción entre poéticas implícitas y explícitas (o fácticas), cf. Eco (1985, pp. 36-37), Dahlhaus (1984, p. 51) y Danuser (2014, p. 142).
- [21] La obra, dedicada a Alberto Ginastera, fue estrenada el 14 de abril de 1966 en un concierto de la Agrupación Música Viva en su homenaje realizado en el Teatro San Martín de Buenos Aires, por un conjunto formado por Oscar Piluso (fl.), Julio Rizzo (cl. y piccolo), Mariano Frogioni (cl.), Antonio Tauriello (pnúmero), Antonio Yepes (pc.), Eduardo Acedo (vl.), Andrés Vancoillie (vla.), José Pugliese (vc.), con la dirección de Gandini.
- [22] Ese manuscrito se encuentra actualmente en la colección John Cage, II. Notations Project (Caja 21, Carpeta C-199) de la Biblioteca de la Northwestern University, EE.UU.
- [23] El manuscrito reproducido en *Notations* difiere ligeramente —no en términos musicales— de la transparencia que se conserva en el FGG, reproducida en la Imagen 2 de este artículo.
- [24] La obra está incluida en todos los catálogos elaborados y/o publicados hasta 1993 (Paraskevaidis, 1993; catálogo E de Fessel, 2015). No hay menciones a ella en los catálogos F a K correspondientes a los años 1995-2003 y aparece expresamente retirada en el catálogo L (Mondolo, 2008).

- [25] La obra fue estrenada el 1 de agosto de 1975 en Montevideo, en el marco de un homenaje a Erik Satie organizado por el Núcleo Música Nueva y el Instituto Goethe, en una versión para dos pianos, ejecutados en esa ocasión por el propio Gandini junto con Eduardo Kusnir, violoncello y laúd, interpretados respectivamente por Vinicio Ascone y Amílcar Rodríguez Inda.
- [26] Anónimo, *Lamento di Tristano*, London Manuscript Add 29987, British Museum.
- [27] Gandini se refiere a la frase «Comme un rossignol qui aurait mal aux dents» en «d-Holothurie», *Embryons desséchés* número 1, para piano (Satie, 1989b).
- [28] En obras como *Il concertino* (1971), para flauta y ensamble, o *Laberinto* III, los elementos escénicos adquieren un papel algo más destacado. Cf. una interpretación de este tipo de auto-restricciones, en el contexto de la música contemporánea argentina en general y de la de Gandini en particular, en Corrado (1998).
- [29] No habría que descartar, por su parte, la posibilidad de una referencia velada, en el plano de la escena local, a Ginastera, quien había incluido pocos años antes una paráfrasis del *Lamento di Tristano* al inicio y al final de *Bomarzo* (Acto I, escena 1, y Acto II, escena 15).
- [30] La obra está escrita para vibráfono, *Glockenspiel*, crótalos, platillos de dedos, platillos suspendidos, tam tam, triángulo y *bell tree*.
- [31] Entre estos uno de los pasajes de Luigi Pareyson (1954) que cita Eco. *Espejismos* incorpora como optativos los fragmentos textuales de *Viejos ritos*, que asigna a los distintos instrumentistas.
- [32] La relación es más clara, indudablemente, en obras como *Los proverbios*, electroacústica (1973), o *Laberinto* III.
- [33] La improvisación reaparece, más como efecto de sentido que como práctica efectiva, asociada a la reinterpretación intertextual, en los postangos. Cf. Fessel (2023).

**Disponible en:**

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/645/6455109005/6455109005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Pablo Fessel

Aleatoriedad y notación gráfica en la música de Gerardo Gandini

Aleatory composition and graphic notation in Gerardo Gandini's music

Revista del Instituto Superior de Música

núm. 26, e0071, 2024

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

extension@ism.unl.edu.ar

ISSN: 1666-7603

ISSN-E: 2362-3322

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.26.e0071>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
CompartirIgual 4.0 Internacional.**