

Fragmentación y aleatoriedad en «Habla el poeta» de Gerardo Gandini*

FESSEL, Pablo / UBA, CONICET, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» – pablofessel@yahoo.com

Eje: Relaciones entre teoría de la música y musicología histórica

Tipo de trabajo: Ponencia

Palabras clave: Música contemporánea argentina – Intertextualidad – Robert Schumann -
Ciclo de piezas – Arabesco.

Resumen

Rsch: Escenas (1983-84), para piano y orquesta, de Gerardo Gandini, cita y reelabora materiales de distintas piezas de Schumann. «Habla el poeta», último número de la obra, contrapone elementos dinámicos y estáticos, tonales y atonales, materiales determinados e improvisados, en el marco de una condición aleatoria de la configuración general de la pieza. Su efecto conclusivo descansa tanto en un incremento progresivo de la complejidad textural como en una intensificación del procedimiento compositivo, dada por la conjunción de algunas de las categorías que caracterizan la estética del fragmento: la cita, el intercalado, el *Humor*, el arabesco, el *Witz*. La proliferación de las referencias intertextuales de Schumann en un complejo collage de naturaleza alegórica y la relectura de su estética fragmentaria en la aleatoriedad final de «Habla el poeta» permiten a Gandini recuperar segmentos de la tradición musical estigmatizados por la vanguardia, con un distanciamiento que atestigua la modernidad de su enunciación.

* Este trabajo fue financiado por el Foncyt, PICT 2017-2138 y la Universidad de Buenos Aires, Programación Científica 2018, UBACyT 20020170100485BA, *Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM (Di Tella*.

A partir de mediados de los años 80 la música de Robert Schumann se destaca, en la producción de Gerardo Gandini, por su recurrencia como fuente de apropiación de materiales para una serie de obras. *Rsch: Escenas* para piano y orquesta representa la primera de esa serie.¹ Compuesta entre 1983 y 1984, la obra abrió la temporada 1986 de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Jorge Rotter y la interpretación del propio Gandini al piano. La orquesta de *Rsch: Escenas* está dividida en varios grupos: un grupo concertino, formado por violín, celesta, vibráfono, Glockenspiel y arpa; una orquesta de cámara, formada por flautas, oboe, clarinetes, fagot, corno y trompeta; y una orquesta de cuerdas, además de timbales y percusión. La «descomposición» del orgánico instrumental² es consistente con la configuración formal de la obra, que se ordena como una «sucesión caleidoscópica de miniaturas» —para retomar la caracterización de Einstein (1986, pp. 78 y 202) de los ciclos de piezas de Schumann—. ³

En efecto, *Rsch: Escenas* se conforma como una sucesión de catorce números breves semejantes a (y muchos de ellos basados en) las piezas para piano de Schumann. «Preámbulo» (I), «Arabesco» (II), «Eusebius» (III y XI), «Intermezzo» (VIII), «Casi demasiado serio» (IX) y «Arlequín» (X) están compuestos a partir de materiales apropiados de las *Dauidsbündlertänze* op. 6.⁴ Las dos piezas «Sphinxes» (IV y VII) se basan en el *Carnaval* op. 9. Las dos «El pájaro profeta» (VI y XII) se basan por su parte en «Vogel als prophet», no. 6 de *Waldszenen* op. 82.⁵ «Habla el poeta» (XIV) tiene como una de sus fuentes «Der Dichter spricht», no. 13 de las *Kinderszenen* op. 15. Las dos «Florestan» (V y XIII), por último, reelaboran en cambio materiales de las Tres piezas para piano op. 11 de Arnold Schönberg.⁶ Gandini no sólo cita y reelabora materiales de distintas piezas de Schumann, sino que reescribe asimismo procedimientos formales —derivados de escritos de Friedrich Schlegel, Novalis, E. T. A. Hoffmann o Jean Paul entre otros— con los que autores como Dill (1989), Daverio (1993), Rosen (1995) y Davis (2017) caracterizan la expresión de la estética del fragmento en este segmento de la producción de Schumann.

¹ El término «serie», empleado por el propio Gandini, remite a un conjunto de obras emparentadas por la procedencia o relación intertextual de sus materiales. Cf. Lambertini (2008, pp. 23-25). Respecto de la fecha de composición de *Rsch: Escenas*, cf. Fessel (2016, pp. 238-39).

² Con este término caracteriza Monjeau (1991, p. 26) la orquesta de *Eusebius* (1985).

³ Bouilly (1986, p. 10) emplea la misma expresión en su crítica del estreno de la obra.

⁴ A pesar de la remisión de sus nombres, ni «Preámbulo», ni «Arlequín», ni «Casi demasiado serio» se relacionan con las piezas homónimas de *Carnaval* op. 9 (nos. 1 y 3) y de las *Kinderszenen* op. 15 (no. 10), respectivamente. Tampoco «Arabesco» o «Intermezzo» se basan en las piezas homónimas de Schumann.

⁵ Dada la homonimia de muchos de los títulos de piezas de Gandini con los de Schumann los menciono en su idioma original para clarificar la referencia a unas u otras.

⁶ Sobre la representación de Schönberg en el contexto de *Rsch: Escenas* cf. Fessel (2019).

«Habla el poeta», constituye la más extensa de las piezas que conforman *Rsch: Escenas*. Estructurada a partir de siete eventos,⁷ despliega un proceso que involucra elementos dinámicos, elementos constitutivamente estáticos y otros que se vuelven estáticos por el tratamiento de que son objeto. El proceso es, esencialmente, uno de incremento de densidad y complejidad textural, dado por la incorporación sucesiva de configuraciones que —excepto una— perduran hasta el final de la pieza, en una compleja estratificación en la que termina por intervenir todo el orgánico involucrado en los números anteriores.⁸ El proceso pone en juego materiales musicales disímiles tanto en su naturaleza formal y procedencia como en su condición estética.

El primer evento (XIV-1) está dado por la introducción de un ostinato de platillos y tam-tam que se articula con el cese de un trino de piano que se extendía desde el final de la pieza anterior.⁹ El segundo (XIV-2) está constituido por la articulación, por parte del arpa, de una sucesión de veinte sonidos armónicos derivados del material de las dos «Sphinxes». Poco después del comienzo del arpa, el piano toca el primero de sus tres materiales escritos (es decir, determinados) en la pieza —un arpeggio que recorre un extenso arco dinámico y registral— y, luego de una cesura, una octava aumentada (si_1-sib_0) en el extremo grave del registro que da lugar a un trino sobre si_1 . Promediando el trino, los timbales, como tercer evento (XIV-3), articulan *glissandos* a partir de sib_2 , a la vez que tres contrabajos ejecutan un cluster compacto ($mi_2, fa_2, solb_2$) que extienden hasta el final de la pieza. El cuarto evento (XIV-4) está dado por la incorporación de la orquesta de cámara, que ejecuta ocho fragmentos breves, a los que Gandini (1984, p. 20) denomina «móviles». El piano, por su parte, comienza una improvisación regida por la indicación de alternar «este material con reexposiciones fugaces» (Gandini, 1984, p. 19). Este estrato improvisado puede interpretarse como una alusión múltiple (Reynolds, 2003): a la *cadenza* del concierto, por una parte, así como al pasaje *senza misura* (c. 12) anterior a la reexposición del tema en «Der Dichter spricht». En ocasión del estreno, Gandini incluyó fragmentos de «El pájaro profeta» (VI), de «Florestan» (V), así como pasajes del op. 6 no. 14 de Schumann. El quinto evento (XIV-5) está dado por la incorporación de cuatro «apariciones» (Gandini, 1984, p. 19) a cargo del violín solista y la celesta, la última de las cuales se extiende un poco más allá del sexto evento. Éste (XIV-6) consiste en la introducción de la orquesta de cuerdas, que ejecuta con sordina y «lentísimo legatissimo» una paráfrasis de «Der Dichter spricht». Por último, como séptimo evento (XIV-7), el Glockenspiel,

⁷ Estos eventos están identificados como tales en la partitura (Gandini 1984, p. 19).

⁸ En el marco de la descomposición de la orquesta, los catorce números de la obra presentan trece permutaciones instrumentales distintas.

⁹ El análisis que sigue está basado tanto en la partitura como en el registro de audio (Gandini 1986b) de la versión interpretada en el estreno de la obra.

el vibráfono, las campanas y un platillo articulan un cluster que se repite once veces, y que representan las doce campanadas de la medianoche, en alusión a la figura que Schumann emplea en el final de *Papillons* op. 2. (Gandini, 1995, p. 9).

Algunos de esos estratos (como el que forman los platillos y tam-tam que inician en XIV-1, el arpa en XIV-2, los contrabajos en XIV-3 o las doce campanadas en XIV-7) son constitutivamente estáticos;¹⁰ la paráfrasis de «Der Dichter spricht» por parte de la orquesta de cuerdas (XIV-6), en cambio, deviene estática por el tratamiento rítmico y temporal del que es objeto el material: un *tempo* lento, ataques muy espaciados, profusión de cesuras y calderones que suspenden la progresión métrica y recuerdan las configuraciones estáticas también de las cuerdas en obras como *The Unanswered Question* o *Central Park in the Dark* de Charles Ives. Los móviles (XIV-4), así como las apariciones (XIV-5), son, por su parte, dinámicos y fragmentarios.

Pero ésa no es la única contraposición que se exhibe en la pieza, ni siquiera la única que concierne al orden de los materiales musicales: se podría incluir en esta clase por ejemplo la contraposición entre materiales tonales y atonales. La heterogeneidad intertextual que se había planteado antes en la sucesión de las «escenas», dada por la diversidad de materiales apropiados, se presenta ahora en la simultaneidad de la textura. La improvisación, por parte del piano, incorpora otro plano de heterogeneidad intertextual, que no tiene por objeto los materiales sino los procedimientos de citado: mientras que los materiales apropiados de «Vogel als prophet» son objeto en los dos «El pájaro profeta» de una técnica de proliferación, por medio de la cual *generan* nuevos materiales;¹¹ al no. 14 de las *Davidsbündlertänze* se le aplica en cambio, en los dos «Eusebius», una técnica de sustracción, antitética de la anterior.¹²

Otro plano de heterogeneidad, por último, de carácter estético, está dado por la contraposición de fragmentos musicalmente determinados con pasajes improvisados, en el marco de una condición aleatoria de la configuración general de la pieza. En efecto, escrita — como otros números de *Rsch: Escenas*— en tiempo liso, a partir del cuarto evento (los móviles de la orquesta de cámara) el desenvolvimiento concreto del dispositivo formal de la pieza en el tiempo queda en manos del solista (tanto el pasaje improvisado como la dirección de las apariciones) y del director: la partitura general indica el orden de la presentación de estos

¹⁰ Los tres primeros (XIV-1 a -3), independientemente de la diferente naturaleza de cada uno de los materiales, forman estratos continuos. El cuarto (XIV-7), en cambio, es intermitente: su estatismo resulta de la recurrencia invariable del mismo cluster.

¹¹ Empleo a propósito este término de Boulez (1964), como referencia al contexto teórico del que surge el procedimiento en Gandini. Cf. un análisis más exhaustivo de estas piezas, en su versión para piano solo de los *Diarios I-III. 36 Preludios* (1987), en Fessel (2014, pp. 144-47).

¹² Esta técnica está descrita en Gandini (1995), y analizada en Duarte Loza (2007); Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva, (2001); y Monjeau (1991; 2004; 2018).

eventos pero no los momentos precisos en que lo hacen. (Esto se aplica tanto al contenido de cada uno —las cuatro apariciones, los ocho móviles, las doce campanadas— como respecto de su relación con la textura global de la pieza).¹³

El final de *Rsch: Escenas* es apoteótico. Los siete eventos se disponen en la forma en una progresiva acumulación de estratos texturales. Sin embargo, el proceso incremental no se limita al orden de la textura o la densidad instrumental o intertextual —y por tanto, al de la materia musical en sentido amplio—. La apoteosis de la pieza se produce, en última instancia, por una intensificación del procedimiento compositivo: casi todas las categorías introducidas para caracterizar la estética del fragmento en diferentes aspectos o segmentos de la obra entera —la cita, el intercalado, el *Humor*, el arabesco, el *Witz*— se pueden identificar igualmente en el último número.

«Habla el poeta» no se limita a la cita del no. 13 de las *Kinderscenen*: las del no. 14 de las *Davidsbündlertänze*, «Florestan» y «El pájaro profeta», se presentan, en la *cadenza* improvisada del piano, intercaladas, de acuerdo con el principio que Daverio (1993, p. 61) caracterizó, según el nombre de la novela de Hoffmann (1997), como el «principio del gato Murr». La yuxtaposición de estas tres fuentes, heterogéneas en más de un aspecto, representa asimismo una expresión emblemática del *Humor* de Jean Paul (Richter, 1976, pp. 83-85), entendido como contraste de entidades inconmensurables.

La dinámica en la que se emplazan los siete eventos que estructuran la pieza —su presencia sostenida, sus alternancias e intermitencias, así como la ambigüedad respecto de la jerarquía de cada uno en la configuración textural— puede interpretarse como expresión del arabesco, entendido como categoría formal (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012, p. 400). De los diversos sentidos que ésta asume en los escritos de Schlegel hay tres que confluyen: la idea de arabesco como equivalente moderno de la *parabasis* de la comedia ática —es decir, como momento de digresión (Daverio, 1993, p. 26)—; el arabesco como estilo ornamental en el que la diferencia entre lo accesorio [*Beiwerk*] y lo constitutivo [*Hauptwerk*] se desdibuja (Daverio, 1993, p. 26); y como estrategia narrativa caracterizada por la interrupción, que produce un espacio formalmente fragmentado (Davis, 2017, p. 29).

¹³ La partitura general de la pieza, que prescinde de toda indicación temporal (la de negra = 60 se aplica sólo al arpa de XIV-2), no es tampoco proporcional, en el sentido en que lo son algunas partituras gráficas. Un conjunto de inscripciones autógrafas en lápiz sobre las partituras parciales de la orquesta de cámara y de la orquesta de cuerdas en Gandini (1986a, pp. 20-21) establecen indicaciones de compás y tempo (para los móviles) y especifican la dinámica de su interacción recíproca en la forma. Así, en la partitura de la orquesta de cámara se indica que la orquesta de cuerdas comienza después del tercero de los móviles; en la partitura de la orquesta de cuerdas se indica por su parte la articulación más precisa de los cinco móviles restantes con relación al continuo de las cuerdas. En Fessel (2016, p. 237) argumento que esta fuente fue empleada en ocasión del estreno de la obra.

Todos estos elementos conforman «Habla el poeta» como un complejo collage, cuya naturaleza alegórica es análoga a aquella con la que Daverio (1993, p. 87-88), de acuerdo con el concepto de Benjamin, caracteriza los ciclos de *Lieder* y piezas para piano de Schumann. La conjunción —habría que hablar mejor de una adjunción alegórica— de estos elementos puede ser interpretada, en esa línea, como expresión del *Witz*, entendido, en el marco de la estética del fragmento del romanticismo temprano, como el discernimiento de similitudes remotas —o, según Novalis, como su *creación* (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012, p. 104)—. La operatoria del *Witz* en «Habla el poeta» se manifiesta en —al menos— dos planos: la «similitud», la confluencia, en este caso, entre los diferentes principios que dan forma al concepto de fragmento tal como se manifiesta en Schumann, y a los que *Rsch: Escenas*, de alguna manera, «cita» (reescribe, transpone, extrema); y la «similitud» genética, podría decirse, que encuentra Gandini entre fragmentación, collage y aleatoriedad. La proliferación de la intertextualidad de Schumann en clave de collage y la relectura de su estética fragmentaria en la aleatoriedad final de «Habla el poeta» permiten a Gandini recuperar segmentos de la tradición musical estigmatizados por la vanguardia, con un distanciamiento que atestigua la modernidad de su enunciación.¹⁴

¹⁴ Cf. un análisis más amplio de los problemas planteados en este trabajo en los diferentes números de *Rsch: Escenas* en Fessel (2020).

Referencias

- Bouilly, V. (1986, mayo 21). Brilló la Sinfónica en el comienzo de su temporada. Estrenó *Rsch: Escenas*, de Gandini. *Tiempo Argentino*, p. 10.
- Boulez, P. (1964). *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Suiza: Gonthier.
- Daverio, J. (1993). *Nineteenth Century Music and the German Romantic Ideology*. New York, EE.UU.: Schirmer.
- Davis, A. (2017). *Sonata Fragments: Romantic Narrative in Chopin, Schumann, and Brahms*. Bloomington, EE.UU.: Indiana University Press.
- Dill, H. (1989). Romantic Irony in the Works of Robert Schumann. *The Musical Quarterly* 73 (2), 172-95.
- Duarte Loza, D. (2007). Eusebius y el antropófago. Un estudio sobre la orquestación en la obra del compositor argentino Gerardo Gandini. En *Anais do IV Simpósio de Pesquisa em Música* (pp. 116-26). Curitiba, Brasil: De Artes.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. (Trad. de E. Giménez.) Madrid, España: Alianza.
- Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C. y Villanueva, C. (2001). Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. *Música e Investigación*, (9), 35-56.
- Fessel, P. (2014). Una retórica de la inmediatez. Los *Diarios* de Gerardo Gandini. *Resonancias*, (35), 135-56.
- _____ (2016). *Rsch: Escenas - Eusebius*, un collage de Gerardo Gandini. En *XI Jornadas Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"* (pp. 233-42). Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2019) "Florestan", de Gerardo Gandini. Una relectura de Schönberg. *IV Congreso de la Asociación Regional de Latinoamérica y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología*. Buenos Aires, 5-9 de noviembre (inédito)
- _____ (2020). La estética del fragmento en *Rsch: Escenas* de Gerardo Gandini. ms. inédito.
- Gandini, G. (1995). Objetos encontrados. Mecanoscrito inédito, mayo-junio de 1995. 16f. Fondo Gerardo Gandini, Biblioteca Nacional.
- Hoffmann, E. T. A (1997). *Opiniones del gato Murr*. (Ed. de A. Pérez. Trad. de C. Fortea). Madrid, España: Cátedra.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. (Trad. de C. González y L. Carugati). Buenos Aires, Argentina: Eterna cadencia.
- Lambertini, M. (2008). *Gerardo Gandini - Música ficción*. Madrid, España: Fundación Autor.
- Monjeau, F. (1991). Reseña de *Eusebius (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos)* de Gerardo Gandini. *Lulú. Revista de Teorías y Técnicas Musicales*, 1, 25-26. Repr. en *Revista Lulú: edición facsimilar* (pp. 61-62). Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional, 2009.
- _____ (2004). Forma, VII. En *La invención musical* (pp. 120-27). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- _____ (2018). Gerardo Gandini. Esculturas schumannianas. En *Un viaje en círculos* (pp. 197-219). Buenos Aires, Argentina: Mardulce.
- Reynolds, C. (2003). *Motives for Allusion. Context and Content in Nineteenth-Century Music*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press.
- Richter, J. P. (1976). *Introducción a la estética*. (Versión de J. de Vargas). Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge, EE.UU.: Harvard University Press.

Fuentes musicales

- Gandini, G. (1984). *Rsch: Escenas*. Manuscrito autógrafo. 21p. Archivo Editorial Melos, Buenos Aires.
- _____ (1986a) *Rsch: Escenas*. Fotocopia con revisiones manuscritas. s/f, 24f, 21p. Fondo Gerardo Gandini, Biblioteca Nacional.

Fuentes sonoras

- Gandini, G. (1986b). *Rsch: Escenas*. Orquesta Sinfónica Nacional (dir.: J. Rotter; solista, G. Gandini). Buenos Aires, 1986. Grabación inédita. Archivo personal.