



Artículo / Artigo / Article

La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini

Pablo Fessel, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
pablofessel@gmail.com

Resumen

La relación de la música de concierto con la palabra se hace particularmente visible en los títulos de las obras que, aun cuando adscriben a la antigua taxonomía de géneros, establecen un núcleo irreductible de sentido. Los comentarios de obra extienden esa inscripción de lo literario. Cuando los escritos hacen en cambio una referencia más técnica a los procedimientos compositivos se opera una restitución, en la que la palabra se vuelve hacia la música bajo el régimen de una aparente transparencia referencial. Dispersas en programas de conciertos, folletos de discos, artículos o presentaciones públicas, entrevistas en la prensa periódica, e incluso en las mismas partituras, las referencias de Gerardo Gandini a su propia música forman un corpus fragmentario en el que pueden leerse algunas constantes: la declaración de las fuentes de los textos o materiales reelaborados, los procedimientos o dispositivos formales empleados, las circunstancias de la composición. El artículo expone una descripción de ese corpus textual junto con una consideración sobre los modos de la propia interpretación por parte del compositor.

Palabras clave: propia interpretación, Gerardo Gandini, comentarios de obra, escritos, música del siglo XX

Autoanálise nos escritos de Gerardo Gandini

Resumo

A relação entre música de concerto e linguagem é particularmente visível nos títulos de obras que, ainda quando associados à antiga taxonomia de gêneros, estabelecem um núcleo irreduzível de sentido. Comentários sobre obras ampliam esta inscrição do literário. Entretanto, quando os escritos fazem uma referência mais técnica aos procedimentos compositivos é produzida uma restituição na qual a palavra se volta para a música sob o regime de uma aparente transparência referencial. Dispersas em programas de concertos, folhetos de discos, artigos, apresentações



públicas, entrevistas na imprensa periódica, e até mesmo nas próprias partituras, as referências de Gerardo Gandini à sua própria música formam um corpus fragmentário no qual se revelam algumas constantes: exposição de fontes textuais ou de materiais reformulados, procedimentos ou dispositivos formais utilizados, circunstâncias da composição. Este artigo apresenta uma descrição deste corpus textual combinado a considerações sobre modalidades discursivas das autoanálises do compositor.

Palavras-chave: autoanálise, Gerardo Gandini, comentários de obra, escritos de compositores, música do século XX

Self-analysis by Gerardo Gandini in his Writings

Abstract

The relation between concert music and language becomes particularly visible in the titles of the works which, even though they ascribe to the ancient taxonomy of genres, establish an irreducible foundation of meaning. The works' commentary extends that inscription of literacy. However, when the writings make a more technical reference to compositional procedures, a restitution is produced, in which language turns to music under the regime of a seeming referential transparency. Scattered in concert programs, disc booklets, articles or public presentations, interviews in newspapers, and even in the scores themselves, the references of Gerardo Gandini to his own music form a fragmentary corpus in which some constants can be read: exposition of texts' sources or of borrowed materials, procedures or formal devices employed, circumstances of the composition. The article presents a description of this textual corpus along with a consideration of the discursive modalities of the composer's self-analysis.

Keywords: Self-analysis, Gerardo Gandini, work commentary, composer's writings, 20th-century music

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2017

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2017

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2017



La propia interpretación, la palabra del artista sobre sí mismo y su propia obra, plantea interrogantes relativos a su origen histórico, sus condiciones de enunciación y sus efectos de sentido. Parece indudable una relación entre la pérdida en la inteligibilidad general de la música contemporánea de concierto hacia comienzos del siglo XX y la orientación creciente por parte de los compositores hacia la escritura, como una forma de asumir la responsabilidad por la interpretación de su propia música así como, en cierta medida, plantear también los términos en los que ésta se establece¹.

Por su parte, los efectos de lectura de los comentarios de artistas están atravesados por un mito que, basado tanto en el privilegio tradicional de la figura del autor (Foucault 2010), como en una indiferenciación entre intención, materia y sentido, proyecta sobre esos escritos una ilusión de transparencia y verdad. La preeminencia acordada por la musicología del siglo XIX a la propia interpretación, registrada en fuentes como la correspondencia, los testimonios o los escritos de compositores, por sobre el análisis de las obras mismas dio paso, en el siglo XX, a una relativa desestimación de esa singularidad –una posición que se puede relacionar tanto con un objetivismo estético como con la crítica post-estructuralista del sujeto. El musicólogo húngaro László Somfai constataba en 1980 que parece haber:

[...] un acuerdo tácito entre los musicólogos respecto de que la composición misma, la partitura, es la única forma auténtica de comunicación creativa por parte del compositor, mientras que sus observaciones explicativas y analíticas acerca de sus obras [...] tienen que considerarse como fuentes suplementarias, secundarias, de valor histórico pero decreciente atractivo (Somfai 1980: 167)².

En rechazo de aquella preeminencia enfatizó Carl Dahlhaus en una ocasión que “el compositor es un exégeta más, que no puede reclamar el mínimo privilegio interpretativo”³.

Desmitificada e interpretada ella misma, la propia exégesis constituye una instancia cuya relevancia no puede establecerse con anterioridad. La palabra del compositor forma parte de un horizonte de sentido ineludible para la crítica, como la capa más próxima a la obra en su travesía por la historia de su recepción⁴.

Una primera dificultad para el estudio de la propia interpretación en el caso de Gandini está

¹ Además de satisfacer una demanda social, la propia interpretación podría derivar también de una necesidad psicológica. En la medida en que una obra pocas veces expresa inmediatamente la intención (sea porque ésta nunca es precisa o inambigua, o bien porque la dinámica del trabajo con el material la desvía en un sentido no controlado subjetivamente), las tensiones implicadas en la creación pueden culminar en un duelo por la intención que, no realizada, se idealiza. La 'recuperación' discursiva de la intención se orientaría así a una reapropiación subjetiva de la obra.

² “[...] a tacit understanding among professionals in musicology that the composition itself, the score, is the only authentic form of a composer's creative communication, whereas his explanatory and analytical remarks about his works, so unprofessional in most cases, have to be placed among supplementary, secondary sources of historical value but of fading attraction”.

³ “Der Komponist ist ein Exeget neben anderen, der nicht den geringsten Anspruch auf ein Auslegungsprivileg erheben kann” (Dahlhaus 1988: 32).

⁴ Este apartado retoma consideraciones planteadas por Graetzer (2003), comentadas antes en Fessel (2007).

dada por la misma constitución del corpus de referencia. Es necesario interrogarse acerca de cuáles serían precisamente las fuentes que lo conformarían, nunca reunidas ni conservadas íntegramente siquiera por el propio autor. La dificultad no es, empero, meramente práctica, sino que se relaciona también con la caracterización que debe hacerse de los comentarios de obra, entendidos como soporte textual preeminente de la propia interpretación⁵.

Comentarios de obra

Entre las diferentes propuestas para la clasificación de los comentarios de compositores, la de Wolfgang Graetzer (2003) destaca sus atributos formales y funcionales⁶. Graetzer distingue entre comentarios entendidos en sentido amplio y en sentido restringido. Los primeros refieren a todos aquellos añadidos verbales a la notación específicamente musical (excepción hecha de aquellos que definen aspectos propios de la ejecución, de significado generalmente inequívoco: articulación, carácter, etc.). Así entendidos, los comentarios comprenden títulos, dedicatorias, prólogos o epílogos incluidos en la partitura, indicaciones aparentes (*scheinbare Vortragsangaben*), e inscripciones privadas. Los comentarios propiamente dichos incluyen escritos en programas de mano, folletos de discos, catálogos, publicaciones especializadas, conferencias, correspondencia privada, entrevistas y polémicas. Una tercera categoría de comentarios corresponde a aquellos formulados en el contexto de otras expresiones (autobiográficas, teóricas, ensayos o artículos, conferencias y clases, entrevistas, correspondencia pública y privada, diarios personales, agendas y catálogos).

En el centro de los añadidos verbales que menciona Graetzer se encuentran los títulos. Éstos, aun cuando se presentan como simples descripciones, caracterizando el objeto, a la vez forman parte de éste (sólo al precio de caer en un fetichismo de la sonoridad puede desconocerse el estatuto del título como parte de la "sustancia estética" de la obra): el primer interrogante que plantea un título, por descriptivo y genérico que sea, es el de su relación con la configuración musical⁷. La obra de Gandini muestra diversas estrategias para la titulación. Formulaciones genéricas (*Concierto para viola y orquesta*, 1979; *Siete preludios*, 1977; *Sonata II*, 1998) o descriptivas (*Contrastes*, 1968; *Serenata interrumpida*, 1973) alternan con otras que remiten a las fuentes de los materiales no originales reelaborados (*Música ficción*, 1980; *Eusebius*, 1984; *Arnold strikes again*, 1985; *Lunario sentimental*, 1989); exhiben dedicatorias (*Pequeña música para Mauricio*, 1963; *In memoriam Tomas Tichauer*, 1996); reminiscencias (*Descripción de la Luna*, 1990; *Paisaje imaginario*, 1988; *Música nocturna*, 1964); o se plantean como ironías (*A Cow in a Mondrian Paint*, 1975). Podría decirse que en los títulos de Gandini se presentan, en forma condensada, algunas de las mismas modalidades que asume la propia interpretación en los comentarios entendidos restrictivamente.

⁵ Cf. la caracterización que propone Glória Ferreira (2006) de la propia interpretación con relación a formas de autoexpresión como el manifiesto o la producción teórica, y su posicionamiento respecto de la crítica de arte.

⁶ Cf. por su parte la clasificación de Somfai (1980: 172), basada en una caracterización del contenido de los escritos.

⁷ Somfai (1980) constata un incremento significativo en la circulación de comentarios de obra escritos por los propios compositores después de la segunda guerra mundial. La razón para ello, sugiere Somfai, no reside en la creciente complejidad de las obras sino en lo idiosincrásico de sus títulos. Cf. la relación entre lo idiosincrásico de los títulos y la declinación de los géneros a propósito de la obra de Mariano Etkin en Monjeau (2013: 79).

Otro conjunto de escritos anexos a la notación musical está dado por las “indicaciones para la ejecución”. Corolario de la inadecuación de la notación respecto de las nuevas posibilidades materiales y formales de la música contemporánea, esos textos, dirigidos a los propios intérpretes, exceden en las partituras de Gandini esa función restitutiva para exponer no sólo las pautas de la ejecución sino aspectos formales, estéticos y creativos de las obras (cf. Anexo, §1).

En sus obras aleatorias de los años 70 las indicaciones dejan leer una referencia a sus dispositivos formales (por ej. *Soria Moria*, 1974, o *Cuaderno de canciones*, 1979-82). La mención de las fuentes musicales o textuales de los materiales no originales que se emplean en la obra ocupa un segmento de los escritos incluidos en las partituras manuscritas de *Il concertino* (1971), *Oneiron* (1978), *Berceuse* (1984), *Lunario sentimental*, entre otras. En algún caso, esa mención se reduce al mínimo: en la primera pieza de *Las fases de la noche* (2004) aparece una referencia al c. 31 con la sucinta indicación: “Scriabin op 67-1”. La partitura de *Espejismos* (1985) cuenta con un prólogo breve en el que se caracteriza la poética intertextual de la obra, se declara la procedencia de las citas musicales y textos empleados, y se mencionan las obras compuestas simultáneamente y que representan “estudios” para ésta: *Berceuse*, *Pre-espejismos* (1985), *Arnold strikes again* y *Viejos ritos* (1985).

La edición facsimilar de las seis primeras *Sonatas para piano* junto con la *Sonata para cello*, publicadas con el título común de *Anatomía de la melancolía* en 2006, incluye un breve prólogo para cada obra. Centrados en su caracterización musical, los comentarios refieren eventualmente a las circunstancias de la composición y explican los nombres de sus movimientos.

Entre los escritos aparecidos en programas de concierto (§2) se encuentran cinco textos breves, dedicados a *Contrastes*, el *Concierto para viola*, *Trioneiron* (1980), *Rsch: Escenas* (1983-84) y la primera *Sonata para piano* (1996). Redactados en su mayor parte para el estreno, los comentarios exponen una justificación de los títulos, sus dedicatorias, las circunstancias de la composición, sus fuentes, su relación con otras obras, así como una descripción de la forma y el orgánico empleado.

Probablemente se deba a la condición artesanal de los programas del ciclo de música contemporánea que el propio Gandini organizaba en la Fundación San Telmo la extensión de los escritos que refieren a *Representaciones* (1975), redactado para su estreno en 1982, y a *Espejismos*. Ambos exponen las circunstancias de la composición. El primero transcribe también los textos incluidos en la obra (que refieren, por su parte, a las circunstancias de su composición); el segundo indica las fuentes utilizadas y las obras emparentadas con ésta.

Comentarios escritos tiempo después de la composición presentan otras particularidades: una *captatio benevolentia* hacia la juventud del autor en el comentario sobre *Cadencias II* (1966) escrito cuarenta años más tarde; menciones a puestas anteriores de la obra, como en el comentario para *Testimonio de María Schumann* (1984-96); así como a las circunstancias de la composición, las fuentes del libreto y los criterios y materiales de la construcción musical, en el comentario sobre *La pasión de Buster Keaton* (1971-78) aparecido en el programa de su reposición en 1979.

Los comentarios (§3) de las *Sonatas I-III* reproducidos en el CD *Gandini x 65*, sin dejar de referirse a los procedimientos compositivos y a la fuente de los materiales reelaborados, destacan los motivos para la formulación de los títulos, las circunstancias de la creación o del estreno, así

como sus dedicatorias. Lo mismo se observa en los comentarios aparecidos en la *Antología personal*, dedicados a *Siete preludios, e sarà* (1974), *Rsch: Elegía* (1986), *Música ficción*, *Diarios (1960-87)* (1988), *Tres tristes* (1994) y *Diario IV: Verano 94/95* (1995). La caracterización de los materiales involucrados en la obra y de su desenvolvimiento formal, en el comentario sobre *Soria Moria* (primera versión, 1968) escrito para el folleto de su edición discográfica, destaca, sin agotar desde ya todas las dimensiones susceptibles de análisis, aquellas en las que descansaría su racionalidad como constructo estético.

Si pensamos estos escritos, convencionalmente breves y centrados expresamente en una u otra obra, como inscripciones de la palabra (Ricoeur 1995), ésta aparece en una forma más inmediata en los comentarios con que Gandini acompañaba usualmente los conciertos en los que participaba como compositor, intérprete u organizador. Sin contar numerosos registros audiovisuales, éditos (Di Tella 2014; Kohan 2015) e inéditos, se conserva una transcripción de sus comentarios a un conjunto de obras para piano, interpretadas en un concierto monográfico organizado por el Núcleo Música Nueva en el Instituto Goethe de Montevideo en mayo de 1985. Esa presentación contiene referencias a *Tres pequeñas elegías* (1959), *Cuatro bagatelas* (1962), *e sarà*, *Siete preludios*, *Música ficción*, *Cuaderno de canciones y Eusebius*.

Entre las múltiples conferencias, talleres y cursos dictados en diversos ámbitos (los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, el Instituto Goethe, la Fundación San Telmo, Melos, entre otros), se conserva la transcripción completa de un seminario dictado en 1995 titulado, como el ensayo publicado cuatro años antes en *Lulú*, “Objetos encontrados” (§4). Este escrito, vacilante entre la primera persona y la tercera, ofrece una exposición pormenorizada de las técnicas de composición empleadas en obras como *Fantasie-Improptu* (1970), *Balada* (1983), *Rsch: Escenas*, *Eusebius*, *Berceuse*, *Pre-espejismos*, *Viejos ritos*, *Arnold strikes again*, *Espejismos*, *Paisaje imaginario*, *Lunario sentimental*, *Estudios I-V* (1990), *Mozartvariationen* (1991), *Rondando a la menor* (1991) y *La ciudad ausente* (1994)⁸.

Ese mismo tipo de referencia a obras específicas, con diferente grado de especificidad en la caracterización de los materiales musicales, aparece en artículos escritos para revistas culturales o especializadas (§6). “La ingenuidad condenada”, publicado en *Cuadernos del camino*, incluye un apartado dedicado al proceso de composición de *La pasión de Buster Keaton*. En “Oneiron”, publicado en el marco de un homenaje de la revista *Intramuros* al violista Tomás Tichauer, a quien está dedicada la obra homónima, Gandini refiere las circunstancias de las que resultaron la fecha de estreno, el título y la composición de la pieza, en ese orden.

“Objetos encontrados”, publicado en el número inaugural de *Lulú*, constituye un documento ineludible sobre sus técnicas de composición. Planteado como un conjunto de apuntes, el artículo se organiza sobre la base de un entramado de cuatro planos discursivos que se reflejan en la misma disposición gráfica: intervenciones textuales muy sucintas que se presentan como títulos, enumeraciones o caracterizaciones referidas a los procedimientos, epígrafes con citas de fuentes

⁸ Por limitaciones de espacio no me detengo acá en el análisis de otras modalidades de inscripción como los testimonios (algunos de ellos publicados con firma como subnotas independientes) y entrevistas aparecidas tanto en publicaciones especializadas como en las secciones de espectáculos o cultura de los periódicos, cuya nómina se ofrece en el anexo (cf. §§ 10-12).

literarias o testimoniales, notas aclaratorias a modo de comentarios y fragmentos musicales manuscritos. El artículo hace referencia a *Paisaje imaginario*, *Estudios I-V*, *Rsch: Escenas*, *Espejismos*, *Eusebius*, *Música ficción III* (1990) y *Lunario sentimental*.

Independientemente del formato textual en el que se manifiestan, los comentarios de Gandini parecen orientarse siempre hacia distintas formas de la particularización: la identificación de las fuentes de la composición, las circunstancias biográficas de su creación, los actores involucrados en su realización, confluyen en lo que podría interpretarse, por la negativa, como una toma de distancia respecto de la composición entendida como resultado de un acto abstracto ya sea de inspiración o de elaboración conceptual. Lejos tanto de una posición refractaria de la propia interpretación al estilo del Pollock de los años 40⁹, como de una sobre-explicación teórica al modo de Pierre Boulez, los comentarios de Gandini parecen destacar los aspectos artesanales y personal e históricamente situados de su producción estética.

La propia interpretación

En otros artículos, escritos para la prensa periódica (los diarios *La razón*, *Página 12* y *Clarín*), revistas culturales (*Babel*), revistas musicales (*Clásica*, *Revista del Teatro Colón*) y especializadas (*Lulú. Revistas de teorías y técnicas musicales*; cf. §§6-7), la referencia a la propia obra es más indirecta. Algunos artículos tratan temas ligados a la situación institucional de la música contemporánea (su inclusión en el repertorio, el papel de las instituciones estatales, aspectos propios de la interpretación), su relación con otros géneros (tanto al interior del campo de la música de concierto como respecto de la música popular) así como discusiones estéticas (sobre la vanguardia y la disponibilidad de la historia para la creación contemporánea). Otros están dedicados a la figura y la obra de otros músicos: Alban Berg, Mozart, Thelonius Monk, Fito Páez, Astor Piazzolla, Osvaldo Golijov, Aaron Copland, Silvestre Revueltas.

Son especialmente interesantes, como documento de su autofiguración, los escritos originados en presentaciones en congresos o festivales (§5).

“Nuevas tendencias, nuevas grafías: interacción creadora” fue leído en el *Simposio internacional sobre la problemática de la grafía musical actual*, realizado en Roma en octubre de 1972, y publicado dos años más tarde en sus actas. Gandini participó del simposio como panelista (junto con Erhard Karkoschka, Jean-Jacques Nattiez, Gino Stefani, Kurt Stone, entre otros), para un público que incluía a compositores como Gustavo Becerra-Schmidt, Earle Brown, Cornelius Cardew, Alvin Curran, Hilda Dianda, Franco Evangelisti, Morton Feldman, Alberto Ginastera, Roman Haubenstock-Ramati, Alcides Lanza, Marlos Nobre, Geoffredo Petrassi, Carlos Roque Alsina, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino, Edgar Valcarcel, Alberto Villalpando, entre otros¹⁰. El escrito muestra el conocimiento de Gandini de las distintas orientaciones de la vanguardia musical de posguerra, así como de sus discusiones fundamentales; entre ellas, los célebres diagnósticos de Iannis Xenakis (1955) y György Ligeti (1958, 1960) de las aporías del serialismo

⁹ “*She-Wolf* existe porque yo tenía que pintarla. Cualquier intento de mi parte de decir algo sobre ella, intentar una explicación de lo inexplicable, sólo podría destruirla”. Jackson Pollock, citado en Varnedoe y Karmel 1998.

¹⁰ La nómina da cuenta de la inserción del colectivo originado en el CLAEM en la escena internacional, a pocos meses de su cierre.

integral.

“Estar” fue leído en las *II Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX* realizadas en Córdoba en 1984, y que contaron con una amplia participación de compositores argentinos (César Franchisena, Mariano Etkin, Oscar Bazán, Dante Grela, Alicia Terzián, Francisco Kröpfl, Marta Lambertini, Salvador Ranieri, Jorge Molina, entre otros). En su breve intervención, con un escrito que puede leerse como un manifiesto personal, Gandini propone una caracterización crítica de las principales orientaciones estéticas en el campo musical argentino, para inscribir la suya como “típica de cierto arte de Buenos Aires”.

En “Desde Buenos Aires: ¿la influencia? de ¿la música hispánica? en ¿la música de concierto? ¿latinoamericana?”, leído en el *VI Festival Latinoamericano de Música* realizado en Caracas en 1992, la ironía aplicada a los términos de la convocatoria que se revela en el título de la presentación se vehiculiza en un texto dislocado, que intercala citas de *Crítica y ficción* de Ricardo Piglia (1976), fragmentos de las biografías de los participantes en el festival y una multiplicidad de menciones que convergen en destacar el cosmopolitismo de la cultura argentina.

“Del recato y otros pudores” fue leído en la *Tercera reunión de arte contemporáneo* de Santa Fe. El escrito expone el proceso de composición de una secuencia de alturas, cuya primera nota (un *re*) alude al título, que cita por su parte, mediante una anástrofe, el de la presentación de Omar Corrado en la misma reunión (Corrado 1998). Sin embargo, el peso argumental del escrito descansa en las digresiones que escanden la exposición. Éstas confluyen en una crítica de los antiguos valores estéticos de la vanguardia musical.

Por último, no deberían dejar de incluirse en el corpus de análisis escrituras privadas como la correspondencia y los manuscritos inéditos (§§ 13-14). Escritos testimoniales¹¹, inventarios de obras, proyectos de obras, discos o conciertos en distinto grado de elaboración¹², una exposición de su orientación compositiva hacia el tango¹³, forman un conjunto documental relevante tanto para la crítica genética como desde un punto de vista biográfico.

Poética y composición

Si se consideran las fuentes mencionadas en orden cronológico, se observa, a partir de 1986, el comienzo de una elaboración más compleja y fragmentaria de la textualidad en los escritos de Gandini, independiente de los contextos o modalidades de su enunciación.

Sólo unos pocos de los escritos de Gandini más fuertemente auto-referenciales en un sentido estético fueron expresamente elaborados para ser leídos¹⁴. Otros fueron redactados para su presentación en encuentros dedicados a la música o el arte contemporáneos: el simposio sobre grafía musical de 1972, el encuentro de compositores de Córdoba en 1984, el Festival de Caracas en 1992, o la reunión de Santa Fe en 1997. No obstante, esa distinción no tiene un reflejo inmediato

¹¹ Cf. “Al Colón”, un balance retrospectivo de su conflictiva relación con el Teatro Colón, escrito alrededor de 2005.

¹² Cf. dos fax enviados a Martín Bauer, que documentan planes de *Ecos de viejos ritos* (1985-2002) para dos percussionistas y piano. Sobre el plan como categoría genética, véase Sallis (2004).

¹³ Cf. el fax enviado en 2002 a Lucas Schmid, productor alemán de la WDR Big Band Köln, para la cual Gandini escribiría *Tango y postango* (2002). Reproducido parcialmente en Fessel (2015)

¹⁴ Uno de ellos, “Objetos encontrados” (§6), es también uno de los que más problemáticamente interviene sobre las modalidades tradicionales de lectura.

en la construcción enunciativa. Mientras que las dos primeras presentaciones mantienen un registro comunicativo, las dos últimas se presentan como artefactos dislocados, estructuralmente complejos.

Esa complejidad puede caracterizarse a partir de la identificación de cuatro dispositivos retóricos o protocolos lingüísticos, como los denomina Hayden White (1992), empleados en la construcción textual: la polifonía, la disrupción, la parataxis y la ironía. Éstos conforman un plano textual tan significativo para el análisis de la propia interpretación en los escritos de Gandini como el que refiere a su contenido.

La polifonía, entendida en el sentido bajtiniano del concepto, se revela en la apropiación de la palabra ajena, que muestra, como en su música, una variedad de registros: la cita textual (“Desde Buenos Aires”, “La batuta de plata”), la paráfrasis (como la del poema “Sonatina” de Darío, en “Largo lamento por la música argentina”), la alusión (en “La mesa de luz”), entre otros.

La parataxis se revela en una disposición textual basada en la yuxtaposición de fragmentos, cuyo efecto de sentido no proviene de una secuencia argumental sino de los contrastes y asociaciones resultantes de la constelación (por ej. las digresiones en “Del recato”). La parataxis se extiende en ocasiones a los aspectos propiamente gráficos de las publicaciones, como la disposición en columnas paralelas en “Objetos encontrados”, o la reproducción de las tipografías originales en “La batuta de plata”¹⁵.

La disrupción se manifiesta en dislocaciones en el tono, el registro o la secuencia lógica de la estructura textual. Relacionada con la parataxis (de la cual representa una versión atemperada), aparece en registros textuales tersos (por ej. en la mención de los sándwiches de miga de Golijov en “El secreto de un compositor”).

La ironía, por último, expresión de un escepticismo que subraya la condición problemática del mismo lenguaje respecto de toda forma de representación, se relaciona estrechamente con el enciclopedismo de su poética musical.

“La música siempre habla de sí misma”, declaró Gandini en 1984 (“Estar”, §5). La frase podría leerse como expresión de una condición autoreferencial, refractaria a la permeabilidad para con lo heterónimo. Sin embargo, esa heteronomía aparece en la condición discursiva de la referencia de una obra a otras, que el propio Gandini caracterizó como una forma de relectura. La palabra aparece en su poética no sólo en esa concepción intertextual de su música, sino también en algunas de sus fuentes, literarias en su origen¹⁶. La palabra, en los escritos de Gandini, no sólo describe e interpreta, sino que se interpenetra en la misma poética que da lugar a las obras.

Y sin embargo, esa condición discursiva que funda la poética no se expresa del mismo modo en el plano de la enunciación o la construcción misma de aquellas¹⁷. Lo discursivo de la poética se presenta en la materialidad de las obras y los textos como apariencia. Los escritos más

¹⁵ Cf. un análisis de estos dos escritos, junto con el de otras modalidades de la propia interpretación en los compositores que escribieron en *Lulú*, en Fessel (2009).

¹⁶ Cf. su consideración de *Crítica y ficción* de Piglia como tratado de composición en Szperling (1994: 2); y Lambertini (2008: 92).

¹⁷ Con la disyuntiva intento dejar provisionalmente en suspenso la opción entre categorías contrapuestas desde el punto de vista de los paradigmas estéticos que representan la creación artística.

elaborados (es decir, más alejados de la enunciación oral espontánea), lo están mediante dispositivos retóricos que cancelan toda inmediatez enunciativa (real o reproducida), para constituirse como artefactos verbales. Estos recursos destacan, con diferentes énfasis, una estructura textual construida con principios propios del montaje¹⁸. Sin la pretensión de sostener el mito romántico del principio espiritual que se manifestaría en cualquier expresión de una subjetividad, en otras palabras, sin negar el peso de la materialidad propia de cada medio estético ni el momento constructivo inherente a toda poética artística, no pueden dejar de reconocerse los elementos comunes que estos dispositivos retóricos tienen con las técnicas compositivas que empleó Gandini en su música desde fines de los años 60. Esa condición alegórica que puede observarse en ambos medios sugiere que la melancolía no designa simplemente un tono en Gandini, sino que representa asimismo un principio formal de la construcción artística¹⁹²⁰.

Bibliografía

- Corrado, Omar. 1998. "Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina". *Punto de vista* 21 (60): 27-31.
- Dahlhaus, Carl. 1988. "Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30". *Melos* 50 (1): 32-53.
- Danuser, Hermann. 2014. „Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Lichte der (Post)Moderne-Diskussion". En: Hinrichsen, Hans-Joachim, C. Schaper y L. Spaltenstein (eds.), *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, vol. 2, pp. 386-95. Schliengen: Argus.
- Di Tella, Andrés. 2014. "Gerardo Gandini sobre *La ciudad ausente*". En *Homenaje a Gerardo Gandini*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/6466> [consulta: 22 de marzo de 2017]
- Ferreira, Glória. 2006. "Apresentação". En Ferreira, Glória y C. Cotrim (eds.), *Escritos de artistas. Anos 60/70*, pp. 9-33. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Fessel, Pablo (comp.). 2006. *De música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación
- _____. 2007. "Introducción". En Fessel, Pablo (comp.), *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores*, pp. 15-20. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- _____. 2009. "El acento agudo". *Lulú, Revista de teorías y técnicas musicales. Edición facsimilar*, pp. 19-22. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- _____. 2015. "Gerardo Gandini. El archivo de un compositor". *Estado crítico* 5: 13-17. <http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-5> [consulta: 28 de marzo de 2017]

¹⁸ Esto no debiera necesariamente poner en discusión la distinción del propio Gandini entre compositores del lenguaje y de la materia que recoge Monjeau (2013), y que se plantea respecto del espesor histórico de los materiales, así como de sus referencias culturales. Tampoco desconocer el hecho de que aquella enunciación aparentemente inmediata puede (y debe) interpretarse como un dispositivo retórico entre otros.

¹⁹ Para una interpretación de la relación entre el collage y la melancolía en la música del siglo XX, particularmente la de Charles Ives, cf. Danuser (2014).

²⁰ La investigación que posibilitó este trabajo se desarrolló en el marco del proyecto PICT 2013-2493, "La recepción compositiva en la música contemporánea argentina", financiado por el FONCyT y radicado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires. Una versión previa de este artículo fue presentada en el IV congreso *Artes en cruce*, organizado por el Departamento de Artes de la Universidad de Buenos Aires (abril de 2016).

- Foucault, Michel. 2010. *¿Qué es un autor?* Córdoba y Buenos Aires: Ediciones literales, El cuenco de plata.
- Graetzer, Wolfgang. 2003. *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation*. Wien: Böhlau.
- Kohan, Pablo. 2015. "Entrevista preliminar a Gerardo Gandini". En *Compositores latinoamericanos* (E. Gurevich y H. Schwartz - Dúo *Manos a las obras*). CD Untref Sonoro. Untrefon 17.
- Ligeti, György. 1958. "Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*". *die Reihe* 4: 38-63.
- _____. 1960. "Wandlungen der musikalischen Form". *die Reihe* 7: 5-17.
- Monjeau, Federico. 2013. "Etkin tardío". *Revista Argentina de Musicología* 14: 77-89.
- Paraskevaídis, Graciela. 1993a. "Das Eigene und das Fremde. Der argentinische Komponist Gerardo Gandini". *MusikTexte* 50: 7-9.
- _____. 1993b. "The Own and the Other. The Argentinian Composer Gerardo Gandini". *World New Music Magazine* 3: 59-64.
- _____. 1996. "Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 59/60: 110-19.
- Piglia, Ricardo. 1976. *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Sallis, Friedemann. 2004. "Coming to Terms with the Composer's Working Manuscripts". En Hall, Patricia y F. Sallis (eds.), *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, pp. 43-58. Cambridge, Cambridge University Press.
- Somfai, László. 1980. "Self-Analysis by Twentieth-Century Composers". En Olleson, Edward (ed.), *Modern Musical Scholarship*, pp. 167-79. Stocksfield: Northumberland.
- Varnedoe, Kirk y Pepe Karmel. 1998. *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Review*. New York: The Museum of Modern Art.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Xenakis, Iannis. 1955. "La crise de la musique serielle". *Gravesaner Blätter* 1: 2-4.

Anexo: Fuentes escritas de Gerardo Gandini

La clasificación de los textos que se consignan en este anexo no considera su contenido; se centra en cambio en sus atributos paratextuales: contextos de enunciación o publicación, circulación, finalidades, etc. Dentro de cada categoría los escritos se disponen en orden cronológico, excepto en los apartados §10-12, ordenados alfabéticamente de acuerdo con los autores de las entrevistas o testimonios. Para las fuentes inéditas se indican los archivos en los cuales se conservan: el Fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional (FGG), el Archivo de la Editorial Melos (AEM), ambas en Buenos Aires, y el Archivo del Núcleo Música Nueva (ANMN) en Montevideo. El listado que se presenta a continuación es provisional, debido a que no disponemos de ningún asiento elaborado por el propio Gandini que pudiera tomarse como catálogo de sus escritos, ni los conservó tampoco de modo sistemático en su archivo personal. Su conformación resultó del vaciado de archivos y una consulta documental y hemerográfica amplia pero no exhaustiva y centrada en publicaciones argentinas, por lo que es dable suponer la existencia de fuentes no incluidas en la nómina.

1. Comentarios en partituras

- 1971. *Il concertino*. Manuscrito autógrafo. FGG
- 1974. *Soria Moria* (versión revisada). Copia heliográfica. FGG
- 1978. *Oneiron*. Transparencia. FGG
- 1979-82. *Cuaderno de canciones*. Manuscrito autógrafo. FGG
- 1984. *Berceuse*. Manuscrito autógrafo. AEM
- 1985. *Espejismos*. Manuscrito autógrafo. FGG
- 1989. *Lunario sentimental*. Ed. facsimilar: Buenos Aires, Ricordi, 1991.
- 2006. *Anatomía de la melancolía*. Ed. facsimilar: Buenos Aires, Melos. Sonatas I-VI para piano, Sonata para cello. Reproducido en el programa de mano del *Festival Integrales 2013, Ciclo integral de las Sonatas de Gerardo Gandini*. Buenos Aires, Centro de Experimentación del Teatro Colón.

2. Comentarios en programas de concierto

- 1968. “*Contrasts, for two Pianos and Chamber Orchestra*”. *IV Inter-American Music Festival* (Washington DC, 19-30 de junio de 1968), p. 18.
- 1977. “*Interpretación de música contemporánea*”. Asociación Camping Musical Bariloche. (Bariloche, 3 de febrero de 1977).
- 1979. “*Buster Keaton, un típico antihéroe*”. Teatro Municipal General San Martín.
- 1979. “*Concierto para viola*”. Orquesta Sinfónica Nacional. (Buenos Aires, 8 de agosto de 1979).
- 1982. “*Representaciones*”. Fundación San Telmo. (Buenos Aires, 2 de septiembre de 1982).
- 1985. “*Espejismos*”. Fundación San Telmo. (Buenos Aires, 13 de agosto de 1985).
- 1986. “*Rsch: Escenas*”. Orquesta Sinfónica Nacional. (Buenos Aires, 14 de mayo de 1986).
- 1993. “*Testimonio de María Schumann*”. Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón. (Buenos Aires, 17-19 de septiembre de 1993).
- 1993. “*Trioneiron*”. XIII Festival *Música del siglo XX* (Bilbao, 22 de noviembre de 1993). Repr.

- en Encuentros, Música iberoamericana. Centro para la difusión de la música contemporánea. (Madrid, 11 de junio de 1996).
1996. “Sonata para piano”. *A la recerca de noves realitats transitòries. Homenatge al compositor Gabriel Brncic*. (Barcelona, 7 de mayo de 1996).
1996. “Sobre el concierto”. Música esperanza. Teatro Colón. (Buenos Aires, 8 de septiembre de 1996).
2007. “Cadencias II”. *Compositores Latinoamericanos*. Núcleo Música Nueva (Montevideo, 7 de agosto de 2007), p. 9.

3. Comentarios en discos

1965. *Concertino III* (sin firma). LP *Música contemporánea argentina*, vol. 1. CLAEM-Ten records.
1973. *Soria Moria* (1ra. versión). LP *New Music from South America for Chamber Orchestra*. Earle Brown Contemporary Sound Series. LC 00846. Repr. en el CD Wergo WER 6945-2.
1995. *e sarà, Siete preludios, Música ficción, Rsch: Elegía, Diarios [I-III], Tres tristes, Diario IV: Verano 94/95*. CD *Antología personal*. Ricordi.
2001. *Sonata I, Sonata II, Sonata III, Interludio “Pájaro profeta” (Liederkreis)*. CD *Gandini x 65*. Revista *Clásica*.

4. Transcripciones

1985. Concierto No. 250, 16 de mayo de 1985, organizado por el Núcleo Música Nueva en el Instituto Goethe de Montevideo. Transcripción de Graciela Paraskevaídis. Inédito. 3f. ANMN. Reproducido parcialmente en Paraskevaídis (1993a-b; 1996).
1995. “Objetos encontrados. Seminario a cargo de Gerardo Gandini”. Mecanoscrito inédito, mayo-junio de 1995. 16f. FGG.

5. Presentaciones en simposios, jornadas, festivales.

1974. “Nuevas tendencias, nuevas grafías: interacción creadora”. En: D. Guaccero (ed.), *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale* (Roma, 1972), pp. 107-22. Roma: Instituto Italo Latino Americano.
1984. “Estar”. En *II Jornadas Nacionales de Música del siglo XX* (Córdoba, agosto de 1984), s/np. Córdoba, s/d. Reproducido en <<http://www.latinoamerica-musica.net>>
1992. “Desde Buenos Aires: ¿la influencia? de ¿la música hispánica? en ¿la música de concierto? ¿latinoamericana?”. En *VI Festival Latinoamericano de Música* (Caracas, 20 al 29 de noviembre de 1992), s/np. Caracas, s/d. Reproducido en Fessel comp. (2006), pp. 45-51; y en Lambertini (2008), pp. 142-45.
1998. “Del recato y otros pudores. Reflexiones sobre el oficio de componer”, presentado en la *Tercera Reunión de Arte Contemporáneo* organizada por la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, octubre de 1997). Publicado en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 65 (enero-marzo de 1998). Repr. en *Punto de vista. Revista de cultura* 21(60) (abril de 1998): 31-33, con la transcripción de la discusión en pp. 33-35; en Lambertini (2008),

pp. 146-51; y en <<http://www.latinoamerica-musica.net>>. Impreso con revisiones manuscritas en lápiz, 24 de marzo de 2007. 4f. FGG

6. Artículos en revistas culturales o especializadas

1978. “La ingenuidad condenada”. *Cuadernos del camino* 1 (1): 12-15.
1988. “La mesa de luz. Notorios y notables confiesan qué han leído. Hoy: Gerardo Gandini”, *Babel. Revista de libros* 1 (5): 32.
1990. “Aaron Copland”, *Clásica* 3 (31): 15. Reproducido en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 9 (41) (1992): 46-47.
1990. “De *Diario de viaje* (con Piazzolla)”, *Babel. Revista de libros* 3 (21): 27.
1991. “Respuesta a Martín Müller (sobre Aaron Copland)”, *Clásica* 4 (33). Repr. en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 9 (41): 50.
1991. “Objetos encontrados”, *Lulú. Revistas de teorías y técnicas musicales* 1: 57-64.
1991. “La batuta de plata”, *Lulú. Revistas de teorías y técnicas musicales* 2: 53.
1996. “Oneiron”, *Intramuros* 2 (3): 2.
2001. “Gandini x 65”, *Clásica* 3 (26): 12.
2012. “El secreto del compositor”, *Revista del Teatro Colón* 17 (101) (dossier Osvaldo Golijov): 24.

7. Artículos en periódicos

1983. “Nuestra mejor recompensa” (encuesta de Cristina Palazzo). *Clarín*, 7 de julio de 1983, supl. Cultura y Nación, p. 2.
1985. “Que no sea más el número vivo” (encuesta de Pompeyo Camps). *Clarín*, 15 de septiembre de 1985, supl. Espectáculos, p. 8.
1986. “Largo lamento por la música argentina”. *La razón*, 16 de octubre de 1986, p. 11.
1989. “Predicciones improbables (o no)”. *Página 12*, 31 de diciembre de 1989, p. 27. Repr. en <<http://www.latinoamerica-musica.net>>
1993. “Enigma y notas en clave de amantes”. *Página 12*, 25 de abril de 1993, supl. Espectáculos, p. 3.
1995. “Señoras y señores...”. *Página 12*, 5 de noviembre de 1995, supl. Radar, p. 15.
2002. “Thelonius gira en círculos”. *Página 12*, 20 de marzo de 2002, p. 28.
2006. “Poesía para el maestro Amadeo”. *Clarín*, 27 de enero de 2006, supl. Espectáculos, p. 7.

8. Prólogo

2011. “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella”. En Laura Novoa comp. *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*, p. 7. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

9. Texto didáctico

1978. *Introducción a la música contemporánea para profesores de nivel secundario*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación y Teatro Colón - Organización de Estados

Americanos.

10. Entrevistas en libros o publicaciones especializadas

- Camps, Pompeyo. 1983. "Realidad en la creación". *Realidad musical argentina* 2: 11-16.
- Catena, Alberto. 1997. "Gandini habla de *El Cimarrón*". *Revista del Teatro Colón* 4 (41): 58-59.
- Fontana, Juan Carlos. 1992. "Componer y difundir música contemporánea". *Qué hacemos* 14: 38-40.
- Gianera, Pablo. 2006. "Una visita al mundo de Gandini". *Teatro* 27 (87): 74-77.
- Kaplan, Marcelo. 1978. "Gerardo Gandini, compositor. Una especie de sabiduría". *Esto es Periscopio* 1 (3): 7-9.
- King, John. 2007. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, pp. 407-11. Buenos Aires, Asunto impreso (1ra. ed. 1985).
- Lambertini, Marta. 2008. *Gerardo Gandini. Música-Ficción*, pp. 31-124. Madrid, Fundación Autor.
- Menacho, Luis. 2012. "La composición y el museo sonoro imaginario". *Plurentes. Artes y Letras* 1 (2).
- Palacio, Julio. 1995. "Gandini: La ciudad ausente". *Clásica* 8 (91): 20-24.
- Romano, Jacobo. 1968. "Creo que la música en general, tiende hacia una integración de elementos". *Buenos Aires Musical* 23 (374).
- Sottile, Antonieta. 2007. "Dans l'Argentine d'aujourd'hui, la composition est devenue une chose solitaire. Entretien avec Gerardo Gandini". *Circuit. Musiques contemporaines* 17 (2): 73-81.
- Tcherkaski, José. 2006. *Calderón según Lavelli (2004-2005). Un seguimiento de los ensayos y la puesta en escena de La hija del aire*, pp. 128-31. Buenos Aires, Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Torres, Rodrigo. 1989. "Composición en la encrucijada. Entre la decadencia y el balbuceo". *A pulso. Textos sobre música contemporánea* 1 (0): 17-29.

11. Entrevistas periodísticas

- Aráoz Badí, Jorge. "Con la obsesión de Schumann". *La Nación*, 23 de noviembre de 2000, suplemento Espectáculos, pp. 1-2.
- Casak, Andrés. "Los arreglos de un músico multifacético". *El cronista*, 6 de septiembre de 1996, suplemento Artes & Cultura, p. 3.
- da Silveira, Carlos. "Gerardo Gandini: del pasado al presente". *Jaque*, 31 de mayo de 1985, p. 16.
- de la Fuente, Sandra. "Música en libertad" (conjunta con Dino Saluzzi). *Clarín*, 1 de marzo de 2002, suplemento La guía de fin de semana, pp. 2-3.
- _____. "Quisiera ser un intelectual, pero no lo logro". *Ñ. Revista de cultura* no. 32, 8 de mayo de 2004, pp. 34-35.
- del Mazo, Mariano. "Hay muchos burócratas de la música". *Clarín*, 19 de junio de 2003, suplemento Espectáculos, pp. 8-9.
- Esquivada, Gabriela. "Gandini es Dios". *Crítica de la Argentina*, 12 de abril de 2008, pp. 36-37.

- Fischerman, Diego. "Las citas sirven para evitar lo previsible". *La Maga, Noticias de cultura*, año 1, no. 11, 25 de marzo de 1992, p. 11.
- _____. "El rock es pobre". *Página 12*, 13 de marzo de 1993, pp. 18-19.
- _____. "No conozco todo el rock". *Página 12*, 4 de mayo de 1996, p. 27.
- _____. "Los que se rasgan las vestiduras son los que criticaban a Piazzolla" (conjunta con Miguel Ángel Estrella). *Página 12*, 4 de septiembre de 1996, p. 24.
- _____. "Este teatro también debe formar". *Página 12*, 14 de enero de 1998, pp. 22-23.
- _____. "Los fantasmas de la ópera" (conjunta con Rubén Szuchmacher). *Página 12*, 6 de junio de 1999, Suplemento Radar, p. 25.
- _____. "Todos escribimos siempre variantes de la misma obra". *Página 12*, 12 de noviembre de 2003, p. 28.
- _____. "La música aparece cuando está el público". *Página 12*, 19 de septiembre de 2004, pp. 26-27.
- _____. "La política cultural es inexistente". *Página 12*, 2 de agosto de 2009, p. 35.
- Gianera, Pablo. "La patria musical". *Página 12*, 6 de julio de 2003, suplemento Radar, p. 22.
- Giordano, Santiago. "Entre la tradición y la vanguardia". *La voz del interior*, 29 de julio de 2000, s/d.
- Liut, Martín. "Gandini y Piglia se juntaron para escribir una ópera". *La Maga*, 8 de septiembre de 1993, p. 10.
- _____. "Gandini, entre lo contemporáneo y lo popular". *La Maga*, 2 de noviembre de 1994, p. 32.
- _____. "Gandini, al compás de un galardón". *La Nación*, 22 de marzo de 1997, secc. 4, p. 3.
- Mauro, Ubaldo. "No tenemos derecho a mezclar la música clásica con la popular". *La capital*, 23 de julio de 2003, p. 24.
- Monjeau, Federico. "Si hay ideas, se seguirá componiendo". *Clarín*, 15 de septiembre de 1999, suplemento Espectáculos, p. 7.
- _____. "Es más fácil pensar en el ruido". *Clarín*, 3 de marzo de 2011, suplemento Espectáculos, p. 15.
- Moral, Carmen. "Gandini, compositor y director de orquesta". *Lundero* (revista cultural de *La industria*), 21 (246, junio de 1999): 8-9.
- Pagani, Julio. "Gandini y la música del fin de siglo". *Río Negro*, 10 de noviembre de 1996, suplemento Cultura y Espectáculos, pp. 1-3.
- Palacio, Julio. "La Pasión de Buster Keaton". *La calle de los domingos*, 24 de noviembre de 1974, p. 11.
- Paraskevaídis, Graciela. "Está por suceder alguna cosa". *Brecha*, 22 de enero de 1988, p. 23.
- Pintos, Guillermo. "Cada concierto es una experiencia fantástica". *La razón*, 20 de junio de 1989, s/d.
- Riera, Daniel. El sexteto. "Como el Quinteto, pero más libre". *La Maga. Noticias de cultura*. Edición especial no. 20, mayo de 1996, p. 40.
- S/d, "Krieger y Gandini. Roma y dos premios musicales" (conjunta con Armando Krieger). *Democracia*, 27 de junio de 1963, p. 3.
- _____. "Los compositores argentinos, Gerardo Gandini". *La Prensa*, 26 de marzo de 1968, p. 24.

- _____. “Gerardo Gandini. La búsqueda de la última generación”. *Clarín*, 18 de noviembre de 1976, suplemento Cultura y Nación, p. 2.
- _____. “Los caminos de la creación” (conjunta con Irma Costanzo, Basilio Uribe y Lía Ricón). *Clarín*, 20 de octubre de 1977, suplemento Cultura y Nación, pp. 4-5.
- _____. “Plática con Gerardo Gandini sobre temas del hacer musical”. *La Nación*, 30 de diciembre de 1977, p. 14.
- _____. “Hoy un compositor naif es inconcebible”. *La Nación*, 13 de enero de 1980, *Revista La Nación*, p. 30.
- _____. “Usar la música para competir es una distorsión del intérprete”. *La Nación*, 18 de julio de 1982, 2da. secc., p. 9.
- _____. “Gerardo Gandini y su paso por el Libertador”. *La voz del interior*, 28 de mayo de 1986, 3ra. secc., p. 1.
- _____. “La nuova opera, *La Casa sin sosiego*, a Buenos Aires e Parigi”. *Ricordi Oggi*, año 6 no. 1 (abril de 1992), pp. 17-18.
- Saavedra, Guillermo. “Los fantasmas de la ópera”. *Clarín*, 23 de enero de 1992, suplemento Cultura y Nación, pp. 6-7.
- Senanes, Gabriel. “La esperanza al Colón”. *Clarín*, 3 de septiembre de 1996, suplemento Espectáculos, pp. 1-3.
- Szperling, Cecilia. “Música ficción. Piglia-Gandini al Colón”. *El cronista*, 15 de julio de 1994, suplemento El cronista cultural, pp. 1-3.
- Vargas Vera, René. “La música popular tiene nuevas ideas”. *La Nación*, 10 de septiembre de 1996, suplemento Espectáculos, p. 5.
- Villalba, Susana. “Gandini, con el fluir de la mejor música”. *La Nación*, 10 de julio de 1996, suplemento Espectáculos, pp. 1-3.
- Zilberberg, Susana. “El compositor que quiere venir a darnos un concierto”. *El sureño*, 3 de marzo de 1996, p. 28.

12. Testimonios

- Bouilly, Víctor. “No hay música ‘contemporánea’. Hay solamente música. El compositor Gerardo Gandini ofrece un ciclo de vanguardia”. *Convicción*, 27 de octubre de 1981, p. 18.
- Fischerman, Diego. “Eurídice, una mujer desaparecida”. *La Maga. Noticias de cultura*, año 1, no. 11, 25 de marzo de 1992, p. 11.
- _____. “Un siglo extraño”. *Página 12*, 30 de abril de 1999, p. 28.
- Margulis, Alejandro. “Socios para la ópera”. *La Nación*, 15 de octubre de 1995, *La Nación Revista*, pp. 18-23.
- Monjeau, Federico. “Solo Gershwin”. LP George Gershwin, *Solo Gershwin*. H. Pierre y G. Gandini. Spacio (2068), 1986.
- _____. “Experimentación entre Colón y Recoleta. El Teatro Colón y el Centro Cultural Recoleta anuncian la temporada 1990 del Centro de Experimentación”. *Página 12* (s/d).
- Montero, Juan Carlos. “Se trata de un desafío”. *La Nación*, 29 de mayo de 1999, secc. 4, p. 7.
- Ratier, Claudio. “Gandini vuelve a Astor”. *La Nación*, 13 de agosto de 1998, secc. 4, p. 23.

- Riera, Daniel. “La Yumba y Adiós Nonino, con Pugliese en Holanda”. *La Maga. Noticias de cultura*. Edición especial no. 20, mayo de 1996, p. 40.
- S/d. “El milagro argentino”. *Análisis* no. 405, 18 de diciembre de 1968, pp. 66-68.
- _____. “Gerardo Gandini y el mito según Griselda Gambaro”. *La Nación*, 27 de junio de 1992, secc. 2, p. 1.
- Saavedra, Guillermo. “Ellington, solo el placer”. *El periodista de Buenos Aires*, 21 de agosto de 1987, p. 30.
- _____. “Historia de una pasión surrealista”. *Clarín*, 2 de mayo de 1991, supl. Cultura y Nación, p. 3.
- Suárez Urtubey, Pola. “*Eusebius*, cinco nocturnos para orquesta”. Programa de concierto. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Teatro Colón, 5 de septiembre de 1985. Reproducido en P. S. Urtubey. “Diario VI, *Canciones tristes*, Concierto para viola y orquesta, *Eusebius*. Cinco Nocturnos para orquesta”. Programa de concierto. Monográfico Gandini. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Teatro Colón, 13 de noviembre de 2003.
- _____. “En torno de *La ciudad ausente*. Piglia-Gandini: revelación y encuentro”. Programa de concierto. Teatro Colón, 24 de octubre de 1995.

13. Correspondencia

- Édita

- “Soledad y admiración”. Carta de lectores. *La Nación*, 4 de diciembre de 1997, p. 26.
- “Lectores”. *Clarín*, 21 de diciembre de 2003, p. 11.

- Inédita

- Dimisión al Teatro Colón, a Darío Lopérfido. Manuscrito, 13 de agosto de 1998. FGG. Repr. parcialmente en “Gandini se fue y volvió al Colón”. *La Nación*, 14 de agosto de 1998, secc. 4, p. 1.
- Carta de lectores para *La Nación*, 30 de mayo de 2001. FGG
- Comunicado de prensa. Repr. parcialmente en “Gerardo Gandini, disgustado. El Teatro Colón no le pagó su trabajo”. *La Nación*, 24 de diciembre de 2003, secc. 4, p. 2.

Fondo Gerardo Gandini

- Cartas, fax y correos electrónicos dirigidos a Diana Baroni, Martín Bauer, Pina Benedetto, Frédéric Deval, Eduardo Fernández, Henk Heuvelmans, Jon Nelson, Mario Perusso, Ricardo Piglia, Fernando Rosas, Lucas Schmid, entre otros.
- Cartas, telegramas, fax y correos electrónicos de Ernesto Acher, Martín Bauer, Pina Benedetto, Gabriel Brncic, John Cage, Jorge Camiruaga, Carlos da Silveira, Marcelo Delgado, Leopoldo Federico, Rafael Filippelli, Paul Fromm, Miguel Ángel Girollet, Carlos Grätzer, Rainer M. Klaas, Stefan Lano, Marta Lambertini, Alcides Lanza, Jorge Lavelli, Marcelo Lombardero, Alberto Lysy, Marcela Magin, Pablo Márquez, Luis Mucillo, Nicolas Nabokov, Luis Nacht, Fabián Panisello, Graciela Paraskevaïdis, Geoffredo Petrassi, Ricardo Piglia, Francisco Rettig, Fernando Rosas, Lucas Schmid, Haydée Schwartz, Andrés Spiller, Tomás Tichauer, Bernhard Wulff, entre otros.

14. Manuscrito inédito

[c2005] “Al Colón”. 2f. FGG

Biografía / Biografia / Biography

Pablo Fessel estudió composición en la Universidad Nacional de La Plata y letras en la Universidad de Buenos Aires. Fue becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (1993-98) y del DAAD (2001-04) en el Instituto de Musicología de la Universidad Humboldt de Berlín. Fue profesor en diferentes universidades de Argentina y Uruguay. Fue director de la *Revista del Instituto Superior de Música* (Universidad Nacional del Litoral), y editor de la *Revista Argentina de Musicología* (Asociación Argentina de Musicología). Publicó trabajos sobre problemas de teoría de la música y música contemporánea argentina en revistas como *Acta musicologica*, *Latinoamérica-música*, *MusikTexte*, *Pauta*, *Resonancias*, *Revista Argentina de Musicología*, entre otras. Actualmente es profesor de historia de la música en la Universidad de Buenos Aires e investigador de CONICET.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Fessel, Pablo. 2017. “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”. *El oído pensante* 5 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].