

La ocupación del espacio musical en

Escrito sobre escrito sobre escrito de Marcelo Delgado

Gastón Ares

Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.

Resumen

El presente artículo estudia los vínculos intertextuales que surgen de un trabajo de reescritura realizada por Marcelo Delgado a partir de *Eusebius* de Gerardo Gandini. La labor analítica adoptará como referencia histórica la técnica del *Cantus firmus*. La misma dará un marco para analizar la configuración de un espacio musical e intertextual ampliado por la identificación de contenido interválico y conjuntos de clases de alturas que remiten a la pieza N° 14 del ciclo para piano *Davidsbündlertänze* (1837) de Robert Schumann. Como instancia final del trabajo, se aplicará la metáfora del palimpsesto para interpretar las relaciones derivadas del análisis.

Palabras clave: *Cantus firmus* – apropiación – Gerardo Gandini – reescritura – palimpsesto – Robert Schumann

Abstract

This article studies intertextual spaces that appear in a rewriting work done by Marcelo Delgado based on *Eusebius* by Gerardo Gandini. The analytical research will take the technique *Cantus firmus* as a historical reference. Thus, it will provide a framework to analyze the configuration of a musical and intertextual space widened by the recognition of interval-class content and pitch-class sets that refer to musical piece No. 14 of the piano cycle *Davidsbündlertänze* (1837) by Robert Schumann. As a final stage, the palimpsest metaphor is followed to interpret the relations derived from this analysis.

Keywords: *Cantus firmus-appropriation-Gerardo Gandini-rewriting-palimpsest* – Robert Schumann

Introducción

La obra *Escrito sobre escrito sobre escrito* de Marcelo Delgado fue estrenada en el año 2017 por la Compañía Oblicua (ensamble que dirige el mismo compositor) en el marco de los ciclos de música contemporánea del Teatro Nacional Cervantes. Su orgánico se lo puede considerar como un quinteto Pierrot¹ ampliado, por la incorporación de la percusión.

El compositor, director y docente Marcelo Delgado, es una figura relevante de la escena actual de la música contemporánea argentina. Entre sus múltiples facetas se encuentra su vínculo con la figura de Gerardo Gandini² y es en este sentido que adquiere un especial significado la obra seleccionada. La misma es considerada por el propio compositor como un trabajo de reescritura sobre el *Eusebius* de Gandini que a su vez surge también como una reescritura de la pieza N° 14 del ciclo para piano *Danzas de la liga de David* (1837) de Robert Schumann. En palabras de Marcelo Delgado, se devela el vínculo existente entre ambas composiciones: En *Escrito sobre escrito sobre escrito*, la parte de piano de Gerardo Gandini opera como un *Cantus firmus*³.

Registro audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=nopPKBCOEVA>

Marco conceptual

El diálogo imaginario entre la obras de Delgado y Gandini, expone en primer plano una relación de orden intertextual, nos referimos a la “relación de co-presencia entre dos o más textos”, o “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Aún en la diversidad de enfoques que implica la intertextualidad, emerge como rasgo común a todas ellas, el reemplazo del concepto de obra (literaria o musical) por el concepto de ‘texto’. La obra vista como tal, supone una capacidad de integración a una cadena infinita de significados potenciales a partir de su vínculo con otros textos (Kristeva, 1967: 3).

Al mismo tiempo, el trabajo de reescritura se vincula con la técnica del *Cantus firmus*. Tradicionalmente, dicha técnica aludía a composiciones que tomaban como punto de partida una melodía dada previamente, para generar contrapuntos a la misma. Omar

¹ Se alude a la formación establecida por Arnold Schoenberg en *Pierrot Lunaire*. El orgánico es: flauta, clarinete en *sib*, violín, violoncello y piano, con la posibilidad de mutar la flauta a *piccolo*, el clarinete a clarinete bajo y el violín a viola.

² Nos referimos a un vínculo de amistad que trascendió lo profesional.

³ Las citas a Marcelo Delgado surgieron a raíz de entrevistas con el propio compositor en el marco del desarrollo de mi tesina para la Diplomatura Superior en Música Contemporánea (Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, CABA) donde Marcelo Delgado es profesor de composición.

Corrado incluye esta práctica como una de las formas de intertextualidad musical. Específicamente la interpreta bajo la categoría de “La cita de materiales generadores o de esquemas formales” (Corrado, 1992:34). Poniendo en relación dicha técnica con la intertextualidad, observamos que el peso mayor de la tarea del compositor no se vincula con valores como la originalidad o identidad de un material de partida. El despliegue de lógicas que aporten una organización y cohesión interna a la forma musical⁴ es lo que caracteriza el trabajo basado en la técnica del *Cantus firmus*.

A la vez, ambos enfoques exponen un desdoblamiento del objeto de estudio o doble registro, al implicar una ruptura del plano inmanente o intrínseco de la obra, para establecer un diálogo imaginario entre ‘textos’ o entre el material preexistente y su nuevo contexto. Debemos tener presente que esta forma de trabajo, no solo incluye decisiones del orden de la técnica compositiva. Desde una perspectiva semiológica, toda producción humana deja huellas materiales generadoras de múltiples niveles de significación (Nattiez, 1997:2). En este sentido cabe la pregunta sobre las implicancias semánticas que puede exponer el vínculo intertextual entre Marcelo Delgado y Gerardo Gandini. En la etapa de las conclusiones, aventuraremos una interpretación posible al interrogante.

Por otro lado, en el trabajo de reescritura seleccionado parece operar un sentido de ‘ocupación de un espacio musical previo’. El espacio visto desde esta perspectiva, adquiere para nosotros una doble connotación. Alude por un lado a un espacio intertextual “de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras” (Barthés, 1984: 69) y a un espacio musical definido por coordenadas inherentes a la propia estructura musical. En este último caso, adoptamos la mirada del espacio como una abstracción (Ligeti, 1966) donde a partir de un hecho sonoro se establecen niveles de representación mental de ese acontecimiento, de modo tal, que aspectos musicales tales como registro, alturas o dinámicas, generan analogías con un campo visual. El espacio musical, entonces “guarda para con el espacio físico una relación metafórica” (Fessel, 2005: 3) un tipo de vínculo donde la representación mental de un determinado fenómeno musical, puede ser equiparable a un objeto y una ubicación del mismo, en un espacio musical que lo contiene o lo aloja⁵.

⁴ Esta perspectiva se asemeja a la mirada del compositor como artesano y la composición como oficio. Una figura paradigmática en este sentido es Igor Stravinsky (Stravinsky, 1952: 24).

⁵ Para un desarrollo mayor del tema se recomienda Grell, 2007: 87-98.

El espacio musical del que parte Marcelo Delgado está definido con anterioridad por una operación de recorte o sustracción que Gerardo Gandini estableció en *Eusebius*. El trabajo de Gandini consiste en adoptar la estructura determinada por la pieza n° 14 del ciclo para piano *Danzas de la Liga de David* (1837) de Robert Schumann: *Zart und singend*, “Tiernamente y cantando”, para someterla a un proceso de selección de notas⁶. Tal proceso adquiere cuatro versiones diferentes. En la primera pieza, selecciona notas que le provean en su mayoría, relaciones cromáticas; en la segunda, relaciones basadas en intervalos de 4ta y 5ta justa; en la tercera, intervalos de tercera y sexta; mientras que en la cuarta pieza, prevalecen las octavas⁷. De acuerdo a lo dicho, la intervención que desarrolla Gandini se basa casi exclusivamente en un principio de sustracción de notas sobre una totalidad dada por la pieza de Schumann. Tal lógica implica una idea de compensación al descartar notas de un nocturno para ser utilizadas en otro y a su vez, este principio opera selectivamente, ya que plantea una clara direccionalidad o trayectoria que establece un recorrido de lo disonante a lo consonante. La lógica descrita es considerada por el propio Gandini como un ‘filtrado’ que actúa sobre el parámetro de las alturas (Gandini, 1991: 61).

El análisis a desarrollar expondrá como eje principal, el concepto de que frente a un espacio musical previo establecido por ‘sustracción’, Delgado establece una lógica en sentido contrario enmarcada en la idea de ‘ocupación’ a través de la técnica del *Cantus firmus*. Dicha ‘ocupación’ expresa como punto de partida un material dado previamente (la parte de piano de *Eusebius*) al que se lo va ‘perturbando’, ‘enmascarando’, ‘transformando’, ‘contrastando’ o ‘expandiendo’ a partir de la ocupación de registros y sectores de la textura, adquiriendo relevancia operaciones formales como la superposición, yuxtaposición o interpolación y principios organizativos como la variación, la recurrencia y el contraste. Al mismo tiempo, la aparición en el texto de Delgado de contenido de alturas e intervalos provenientes del texto de Schumann, dará lugar a la figura del ‘palimpsesto’ como metáfora del trabajo de borrado y reescritura. Una segunda línea de análisis buscará construir un relato en paralelo al vínculo intertextual mencionado, conectando las cuatro piezas de *Escrito sobre escrito sobre escrito* a partir de la identificación trayectorias expresadas bajo la forma de continuidades, rupturas y restituciones de comportamientos previos.

⁶ Se trabajó con las siguientes versiones de partituras: *Eusebius* (1984), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990. *Davidsbundler op 6 n°14* (1837), Edition Peters, 1900.

⁷ Para un desarrollo más específico del tema consultar Etkin, 2001: 37-38.

***Cantus Firmus* como lógica formal**

Sin entrar en una revisión histórica del término en relación a la tradición polifónica occidental y las modificaciones de orden estilístico que fue sufriendo tal técnica, podemos destacar los siguientes rasgos asociados al C.F.⁸: a) Tal técnica implicaba un material preexistente a la composición misma. b) El diseño rítmico de un C.F. consistía normalmente en duraciones extensas. Esta situación sumada al hecho de que por encima del tenor⁹ se desarrollaran voces con valores rítmicos más cortos, presuponía un principio de enmascaramiento entendido como la dificultad de reconocer perceptualmente la melodía que transcurría en el C.F., aunque a partir de ella se estructurara toda la composición. c) La técnica asociada al C.F. implicaba la interpolación de material melódico nuevo, en los resquicios del mismo C.F. Las operaciones mencionadas permitían que el material preexistente, se actualizara a partir de su inserción en un nuevo contexto.

Al analizar los rasgos expuestos, encontramos semejanzas con el trabajo formal llevado a cabo por Marcelo Delgado. Es por ello que para el análisis de la relación entre la estructura previa y la irrupción de lo nuevo, apelaremos a un conjunto reducido de categorías que expresen las diferentes formas de vinculación entre lo nuevo y lo viejo. Las mismas son: ‘Expansión’, ‘Perturbación’, ‘Enmascaramiento’, ‘Contraste’ y ‘Transformación’ de comportamientos provenientes de la estructura previa (*Eusebius*).

Entendemos que la práctica analítica involucra un compromiso entre la escucha y la observación de las intenciones compositivas inferidas de la partitura. A su vez, tal compromiso no está exento de tensiones entre ambos planos. Con respecto al aspecto tímbrico de la obra, consideramos que en muchos casos resulta indisoluble de las categorías formales presentadas en el párrafo anterior, integrándose completamente a las lógicas que ellas expresan. Por ejemplo: observamos en reiteradas veces que el trabajo con las técnicas extendidas expresa una expansión sobre el tiempo y el registro, de resonancias derivadas del C. F. Nuestra consideración sobre esa situación es que la ‘expansión’ representa en sí misma un modo de relación entre el material en préstamo y su nuevo contexto. Por el contrario, en otros momentos, el trabajo con las mencionadas técnicas, da lugar a pensar más en categorías que expresen algún tipo de trabajo sobre

⁸ A partir de este momento utilizaremos la abreviación C.F. para designar el término *Cantus firmus*.

⁹ La voz más grave que tenía la responsabilidad de llevar el C.F.

las diferencias como por ejemplo, la idea de ‘contraste’, ‘perturbación’ o ‘enmascaramiento’. Con estos breves comentarios queremos destacar que en la materialización de las relaciones formales se halla implícito un nivel de integración con el aspecto tímbrico de la obra, siendo en muchos casos, distinguible en términos metodológicos del análisis, pero complejo de verificar desde la percepción.

Por otro lado, la distinción entre la idea de ‘perturbación’, ‘contraste’ o ‘enmascaramiento’ a veces es de grado y presenta ciertas arbitrariedades de acuerdo a qué aspecto le pongamos atención, además de las posibles discrepancias que surjan entre el plano perceptivo o la observación de la partitura. En este sentido, nuestra intención al presentar estas categorías es establecer un marco para interpretar relaciones entre el material tomado en préstamo y el que se incorpora a través de interpolaciones o superposiciones. En el caso de la ‘perturbación’ y el ‘contraste’, consideramos que lo que predomina es un énfasis sobre las diferencias o no similitudes. A efectos de definir un criterio demarcatorio que organice nuestra tarea, podemos pensar que mientras en la primera se destaca la relación en el plano de lo simultáneo, en la segunda se establece en torno a materiales yuxtapuestos o sucesivos. Por lo tanto, la ‘perturbación’ será utilizada en casos de superposición, y el ‘contraste’, en casos de interpolación o yuxtaposición.

Con respecto a la categoría de ‘enmascaramiento’, entendemos que implica una jerarquía tímbrica o predominio de una estructura por sobre otra. Estableciendo puntos de contacto con la ‘perturbación’, podemos pensar que la pregnancia tímbrica o una marcada diferencia en el campo de la dinámica o actividad rítmica, pueden ser aspectos determinantes para encuadrarlos en uno u otro lado, posicionándose el ‘enmascaramiento’ con un grado mayor de predominio sonoro que la ‘perturbación’. Los componentes de la textura, aún en la diversidad, adquieren muchas veces un nivel de homogeneidad tal que resulta difícil verificar un grado de separación marcado entre ellos.

El análisis recorrerá pieza por pieza, focalizándose primera instancia, en la parte de piano utilizada como C.F. Posteriormente se incluirá una mirada general de la textura y de las relaciones formales que emerjan. Como última instancia identificaremos la aparición de contenido interválico y de alturas provenientes del texto de Robert Schumann en *Escrito sobre escrito sobre escrito*. Para el análisis de alturas se utilizará

la herramienta analítica de los *Pitch Class Sets*¹⁰. La misma nos permitirá identificar relaciones de equivalencia o similitud en la obra y entre textos comparados. Para problemáticas en torno a la textura, nos referenciaremos en el enfoque desarrollado por Pablo Fessel¹¹. En él, la textura adquiere un status diferente al ser considerada “uno de los componentes de la gramática musical que determina uno de los niveles de representación que constituyen la superficie musical” (Fessel, 1996: 76). Desde esta perspectiva, la textura representa una “cierta forma de discontinuidad en la continuidad” (Fessel, 2019: 50) siendo posible ser segmentada en base a un conjunto de principios de orden perceptivo. Para una evaluación de los fenómenos tímbricos, tomaremos como referencia, el marco teórico desarrollado por Carlos Mastropietro en el proyecto de investigación que dirige desde la cátedra de Instrumentación y Orquestación en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). El mismo se denomina: *Instrumentación: los fenómenos tímbricos como herramienta de análisis y composición*¹². Desde esta perspectiva, los fenómenos tímbricos como resultado de procedimientos y recursos instrumentales implican “cuestiones relacionadas con cada instrumento o grupo instrumental en sí mismo (problemática acústica y técnicas de ejecución, modalidades de producción del sonido y modos de ataque, entre otros)”¹³ mientras que los procedimientos y recursos de instrumentación “se relacionan con las cuestiones que involucran a la resultante sonora, y cuya noción es independiente de las técnicas aplicadas e instrumentos utilizados”¹⁴. El enfoque hace un especial énfasis sobre el modo en que se integra el timbre con aspectos de la composición, la estética y las estrategias perceptivas.

Para el presente trabajo, fue de valiosa ayuda una entrevista personal con Marcelo Delgado y la partitura que generosamente facilitó el compositor.

¹⁰ Se consultó la siguiente bibliografía: Straus, 2005; Lester, 2005 y Forte, 1973.

¹¹ Fessel, 2019, 2005, 1996; Martínez, 2001.

¹² Los trabajos desarrollados en el marco del proyecto fueron desarrollados entre 2002 y 2012. Los mismos fueron compilados en una primera edición en Mastropietro, 2014. Encuentro pertinente mencionar que fui alumno de la cátedra de instrumentación y Orquestación en la que Carlos Mastropietro es docente titular.

¹³ (Mastropietro, 2006: 3)

¹⁴ Op, cit.

Pieza n°1

En la primera pieza, la apropiación de la estructura de duraciones y alturas provenientes de *Eusebius* es completa, en tanto que sus características morfológicas de origen no sufren sensibles modificaciones. Como dato relevante, se destaca la ampliación temporal que sufre la pieza de Delgado en relación a la estructura temporal de *Eusebius* (compases 22 y 23)¹⁵. Merece un especial interés un gesto ornamental que diferencia la parte de piano de Delgado en relación a la de Gandini. El mismo se encuentra marcado con color verde.

The image shows two musical staves for piano, labeled 'Delgado' and 'Gandini'. Both are in 3/4 time. The Delgado staff shows a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *f* (forte) and a green highlight over a specific ornamental flourish. The Gandini staff shows a similar melodic line but with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo) and a different ornamental flourish.

Fig1. Compases 5 y 6 de Delgado y Gandini

Si bien es cierto que la *acciatura* identificada parece proyectar cierto espíritu pianístico improvisatorio de Gandini, tal comportamiento, producto de su recurrencia durante el transcurso de la primera y segunda pieza, adquirirá paulatinamente una cierta independencia al vínculo mencionado. Podemos adjudicarle una función motívica, si entendemos a lo motívico como una idea breve que se jerarquiza a través de los procedimientos de repetición, recurrencia y variación. Una verificación de ello lo encontramos 4 compases después:

The image shows a single musical staff for piano, labeled 'Piano', covering measures 9 to 13. The time signature is 3/4. The score features a melodic line in the right hand with dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. A green highlight is placed over a specific ornamental flourish in measure 10. The left hand has a simple accompaniment.

Fig. 2. Compases 9 al 13 de la primera pieza de Delgado

¹⁵ Aunque por razones de extensión del trabajo no se profundizará en las modificaciones observadas en torno al registro y dinámicas, entendemos que ellas son el producto de ajustes y adaptaciones de un material en préstamo originalmente pensado para piano pero que al ser incluido en una textura más compleja como es el ensamble, requiere necesariamente una revisión sobre los aspectos mencionados.

Por otro lado, se pudo observar en la parte del C.F. la interpolación de acciones actuando directamente sobre las cuerdas del piano como golpes y *glissandi*¹⁶. Sus apariciones se encuentran enmascaradas por el nivel de actividad de otras partes de la textura, emergiendo con mayor énfasis recién en la segunda pieza. Al incluir la textura general, podremos inferir relaciones entre la parte de piano de *Eusebius* y las configuraciones que Delgado dispone en el nuevo contexto. A continuación presentamos el comienzo del *Nocturno n°1* utilizado como C.F. (se incluye la identificación del contenido de alturas como tetracordio cromático) y el comienzo de la pieza n°1 de Delgado:

[sol=0] [0,1,2,3] +1

Piano

ppp

pp

mp

mf

Fig. 3. Compases 1 y 2 del *Nocturno n°1* de Gandini

¹⁶ Las acciones se sitúan en los compases 15 y 26. En el compás 22 se observa una acción percusiva que incluye el uso de baqueta sobre los travesaños del piano.

Flauta

Clarinete Bajo

Percusión / Vibrafono

Piano

Violín Cello

Fig.4. Compases 1 y 2 de la primera pieza de Delgado

Los eventos marcados con azul, representan la ‘expansión’ del contenido de alturas e intervalos del C.F a través de la amplitud registral y duración que adquieren los mismos en el tiempo. Paralelamente, opera una ‘transformación’ tímbrica de ese mismo contenido por medio de la acción de los *pizz* y los armónicos artificiales en las cuerdas. Un caso especial de ‘transformación’ se puede observar en el modo de emisión de las últimas acciones en las maderas: *sol* y *sib* en el clarinete y la flauta respectivamente¹⁷. La ‘transformación’ de sonido eólico¹⁸ a emisión normal se representa con el cambio de color observable en el gráfico. Las acciones mencionadas alteran el grado de tonicidad que todavía expresa la tesitura y las duraciones de la parte de *Eusebius*. Por otra parte, la densidad cronométrica que se observa en las maderas, la acción conjunta de aire y *frulato*, como así también la intervención de la percusión, determinan el

¹⁷ Clases de alturas provenientes del C.F.

¹⁸ Su representación gráfica es por medio de cabeza de nota cuadrada.

percepción de partes individuales²⁰. Las cualidades mencionadas permiten pensar el material interpolado como un estrato que se superpone al final de las acciones previas situadas en la flauta, el clarinete y el cello y se yuxtapone en relación al C.F. Por otro lado, bajo la lógica del ‘contraste’ observada, subyace una conexión con el momento inicial del *Nocturno n°1* de Gandini. Las notas con color verde que se presentan en la figura 5 destacan el comienzo sincronizado de los tres instrumentos que conforman la unidad interpolada, exponiendo en forma simultánea el tricordio 3-1. Al compararlo con el tetracordio identificado en el comienzo del *Nocturno n°1*²¹, la semejanza en torno al contenido interválico y las clases de alturas involucradas, es evidente. El siguiente gráfico identifica el tetracordio 4-1 como un elemento de cohesión formal de las alturas entre la unidad interpolada y el comienzo del C.F.

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphone, Piano, and Violin. The Vibraphone part starts with a series of notes, followed by a tetrachord highlighted in green. The Piano part also features a tetrachord highlighted in green, with dynamics ranging from *f* to *p*. The Violin part has a long note with a *vibrato* effect, also highlighted in green. A legend at the top right identifies the tetrachord as [fa#=0] [0,1,2,3] 4-1. Performance instructions like 'ala punta mmmp' and 'f' are present.

Fig. 6. Continuidades entre la interpolación y el *Cantus firmus*.

El tetracordio 4-1 identificado en el gráfico 6, se lo puede considerar como una transposición T11 del comienzo del *Nocturno n°1* (ver figura 3)²². El siguiente gráfico compara la parte de Vibrafono con los ‘textos’ de Schumann y Gandini.

²⁰ El violín se destaca en la zona del decaimiento final del sonido. De los tres instrumentos, es el que tiene un mayor grado de control sobre el desarrollo del sonido una vez que se produjo el ataque. El *vibrato* contribuye a su individualización en la etapa final del proceso.

²¹ Nos referimos al tetracordio [0,1,2,3] de la figura 3, página 9. El tricordio 3-1, entonces, se expresa como un subconjunto del tetracordio 4-1.

²² Al ser el nivel de transposición equivalente al contenido interválico predominante (1,11) se establecen relaciones entre la cantidad de ocurrencias de ese intervalo (3 veces) y la cantidad de alturas compartidas entre los tricordios (tres: *sol*, *lab*, *la natural*). Para una consulta del tema ver: Strauss, 2005: 79.

The figure displays three musical excerpts. The top excerpt, 'Delgado, compás 8, Vibrafono', shows a single staff with notes marked in red. The middle excerpt, 'Schumann, compases 6 y 7', shows two staves with notes marked in red. The bottom excerpt, 'Gandini, compases 6 y 7', shows two staves with notes marked in red. The red markings indicate the notes that Delgado recovered from Schumann's text but which Gandini had previously filtered out.

Fig. 7. Comparación entre los fragmentos de Delgado, Schumann y Gandini

Se muestra en color rojo, las notas que Delgado recupera del texto de Schumann. Se puede observar como dato sobresaliente que las mismas fueron descartadas en el proceso de ‘filtrado’ previo realizado por Gandini. La ocupación de un espacio con algo que fue sustraído previamente, nos plantea una relación intertextual basada en la alusión, fragmentaria de algo que previamente fue borrado²³.

Pieza n°2

Al igual que en la primera, aquí se utiliza la parte de piano de *Eusebius* en su totalidad, conservando en su gran mayoría la estructura dada por las duraciones y las clases de alturas que la integran. En este sentido, podemos decir que hay una continuidad entre las primeras dos piezas. La siguiente figura compara el compás 16 de las partes de piano de Delgado y Gandini.

²³ La semejanza temporal entre los textos de Delgado, Schumann y Gandini expuestos en la figura 7, refuerzan la relación expuesta.

Fig. 8. Compás 16 de Delgado y Gandini

Podemos observar la reaparición de la *acciacatura* identificada en la primera pieza (color verde). También el cambio de registro y dinámica de la altura *la*²⁴ así como la interpolación de material ajeno al C.F (color rojo). La interpolación mencionada expresa una cierta variedad a través de su contenido interválico consecutivo. Finalmente se puede vislumbrar un campo diatónico con la omisión de la clase de altura *si* (marcada en paréntesis)²⁵.

Fig. 9. Contenido diatónico de la interpolación

Como observación general, se deduce que la interpolación de agrupamientos con conexiones diatónicas en la parte de piano es un rasgo que distingue el tratamiento del C.F. en esta pieza con respecto a la primera²⁶.

Otra conducta que se observa recurrentemente es la interpolación de un *cluster* percutido en el arpa del piano. Tal acción fue identificada en la primera pieza pero aquí

²⁴ Se observaron alteraciones de articulación, duplicación a la 8va en el compás 13 y cambio de registro en el 23. En ambos casos se interpretan esas modificaciones en relación a su función dentro de la orquestación en conjunto con otras partes.

²⁵ La variedad de contenido interválico es uno de los rasgos de las colecciones diatónicas.

²⁶ Una intensificación del comportamiento observado se lo puede encontrar entre los compases 18 y 20 en la misma parte de piano. Allí el diseño expone con más claridad la clase interválica: 5,7. Situación que permite conectar el criterio de selección de Gandini en el *Nocturno n°2* y esta segunda pieza.

se lo observa con una relevancia e individualización que en aquella no encontramos. Su estabilización en el tiempo a modo de un *ostinato* irregular en relación a la métrica escrita, le adjudica una cohesión interna a la pieza que en la primera le estaba negada²⁷.

Fig. 10. Compases 7 al 11 de la segunda pieza de Delgado

A continuación presentamos los comienzos de las piezas de Gandini y Delgado.

Fig. 11. Compases 1 al 3 del Nocturno n°2 de Gandini

²⁷ Los últimos compases de la segunda pieza sitúan al *ostinato* con un grado mayor de predominio e individualización con respecto al resto de los componentes de la textura. Solo es interferido por la interpolación de un sonido vocalizado del conjunto, equiparable a un suspiro en *piano* (compás 83).

The image shows a musical score for the beginning of the second piece by Delgado. The score is for a full orchestra, including Flute, Bass Clarinet, Vibraphone, Piano, Violin, and Cello. The tempo is marked as quarter note = 66. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *pppp*, and *f*. There are also performance instructions like "registro grave, ad libitum", "arco", "en el arpa", "ghis. muy lento sul III", and "lejano, con la palma en el arpa." Blue annotations highlight specific musical elements across the staves, indicating a work of 'expansion' in the register and time of the events.

Fig.12. Comienzo de la segunda pieza de Delgado

Podemos observar marcado en azul, un trabajo de ‘expansión’ en el registro y en el tiempo de los eventos que constituyen el C.F.²⁸. Al mismo tiempo se observa una ‘transformación’ tímbrica del C.F. en dos planos. Un primer plano remite al modo de producción del sonido en el piano consistente en pulsar con los dedos las cuerdas²⁹, determinando un grado de modificación tímbrica con respecto al timbre original del *Nocturno n°2*. Un segundo, opera sobre la orquestación de cada evento sonoro del C. F. a modo de un trabajo puntillista, dando lugar a diferentes combinaciones tímbricas, tanto en el momento de ataque como en la envolvente del sonido. La orquestación ‘expande’ la superposición de resonancias que se halla presente como criterio general en los *Nocturnos*, a través de la indicación del propio Gandini: “en los 4 nocturnos debe haber un uso de los pedales constante y envolvente”³⁰.

En otro nivel de análisis reconocemos el material identificado como *cluster* sobre el arpa del piano (identificado en la figura 12 con color marrón) dominando el timbre del

²⁸ Trabajo que establece ciertas correspondencias con el comienzo de la primera pieza.

²⁹ Indicación “en el arpa”. Acción que también se puede rastrear en la primera pieza, compases 22, 25, 36 y 38.

³⁰ Indicación al pie de la primera página de *Eusebius*.

instante inicial de la pieza³¹. El comportamiento mencionado, sumado a los *glissandi* de armónicos descendentes en las cuerdas (marcado con verde) y la acción “registro grave *ad libitum*” en el clarinete, establecen una ‘perturbación’ con respecto al contenido de clases de alturas e intervalos del C.F. Decidimos encuadrar esos fenómenos tímbricos bajo la idea de ‘perturbación’ porque son los que mayor lejanía expresan en relación al C.F., reconociendo a partir de varias audiciones que los mismos no alcanzan a ocultar completamente al mismo.

Al igual que con la primera pieza, parte de la ‘ocupación del espacio musical’ que realiza Delgado, se da a través de la recuperación de gestos y alusiones a lo descartado por la operación de ‘filtrado’ que aplicó Gandini a la estructura tonal de Schumann. A continuación expondremos dos ejemplos.



Fig. 13. Compás 4 de Delgado, parte de vibráfono.

El gráfico muestra un extracto de la parte de vibráfono del texto de Delgado. Su contenido de alturas puede segmentarse dando lugar a la identificación de dos tetracordios. El primero (marcado con rojo) es el resultado de una inversión del tetracordio [0,1,2,5] mientras que el segundo expone el tetracordio [0,1,2,3]³².

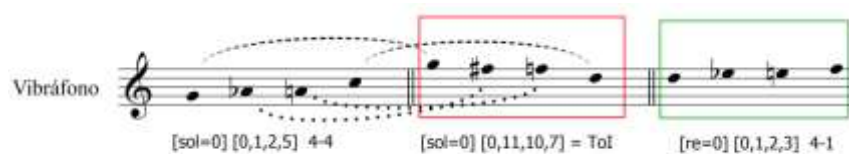


Fig. 14. contenido de alturas del compás 4 del vibráfono

Al remitirnos al texto de Schumann, encontramos en el compás 4 y momentos previos, un diseño recurrente en el sector correspondiente al *ripieno*³³.

³¹ Si bien se halla superpuesto al armónico artificial situado en el violín, esta última acción proviene del final de la pieza anterior, siendo su indicación dinámica *pp*.

³² Mismo tetracordio cromático identificado en el comienzo de la primera pieza (figura 3 y 6).

³³ Aunque originalmente, el término adquiere otros usos, en el caso específico que se está tratando, lo utilizamos para diferenciar el material que transcurre en el sector central de la tesitura, frente a la melodía ubicada en la tesitura superior o el bajo.

Fig. 15. Contenido de alturas del *ripieno* de Schumann

Tal diseño adquiere notoriedad justamente por su utilización reiterada en ese sector de la textura³⁴. El mismo obedece a un conjunto de clases de alturas que desde su origen tonal expone la tríada de *mib* con una elaboración que incluye una nota de paso diatónica (*lab*) y un cromatismo entre ésta y *sib* (nos referimos al *la* natural). Expresado como conjunto de clases de alturas, es el resultado de una transposición e inversión de [0,1,2,3,7] (la figura 15 lo identifica como T3I). Bajo las aparentes diferencias entre el primer tetracordio [0,1,2,5] observado en la parte de vibráfono y el pentacordio [0,1,2,3,7] del *ripieno* de Schumann, encontramos elementos comunes a través de sus vectores interválicos:

[0,1,2,5] : 211110

[0,1,2,3,7] : 321121

En ambos, la clase interválica 3,9 y 4,8 aparece una vez. La clase 2,10 y 5,7 en el tetracordio aparece una vez, mientras que en el pentacordio, dos veces. Por otro lado, la clase 1,11 en el tetracordio aparece dos veces mientras que en el pentacordio aparece tres veces. El único elemento que genera una diferencia apreciable es la clase interválica 6. El tritono solo aparece una vez en el pentacordio. El dato relevante es que esta diferencia, no se expone en el diseño del *ripieno* de manera evidente³⁵. Por otro lado, tanto el diseño del vibráfono, como el de Schumann, destacan justamente los contenidos comunes, es decir, las clases interválicas 1,11; 3,9; 4,8 y como intervalo marco 5,7. La razón de la relación expuesta halla su justificación al interpretar que los diseños comparados destacan las semejanzas por sobre sus diferencias. Por último, podemos

³⁴ El diseño marcado con azul se observa textualmente en los compases 1, 3, 4 y 9. Al ser un diseño con un claro perfil tonal correspondiente a la función de tónica, se explica su énfasis en los momentos iniciales de la pieza de Schumann.

³⁵ El tritono formado por las clases de alturas *mib* y *la*, no se destaca registralmente, involucra una nota de paso y se encuentra absorbido por el perfil melódico armónico de un arpeggio sobre la tríada de *Mib* que comienza y finaliza en la clase de altura *sib*.

mencionar que el tetracordio correspondiente a la forma 4-1 [0,1,2,3] marcado con verde en la parte de vibráfono³⁶, puede considerarse como un subconjunto del pentacordio 5-5 [0,1,2,3,7] correspondiente a la parte de Schumann. A continuación expondremos otro vínculo semejante:

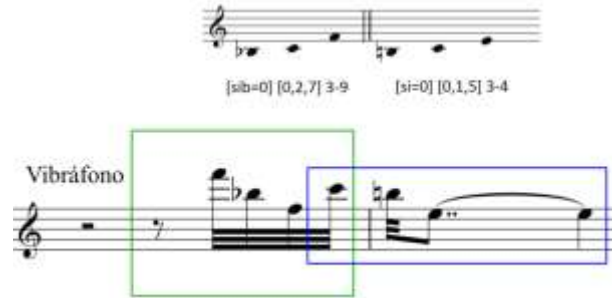


Fig. 16. Compases 18 y 19 de Delgado

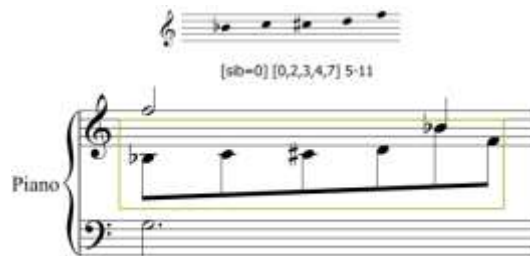


Fig. 17. Compás 18 de Schumann

Al comparar ambas figuras observamos clases de alturas y contenido interválico en común entre el pentacordio [0,2,3,4,7] identificado en Schumann y los tricordios [0,2,7] y [0,1,5] de la parte de vibráfono de Delgado.

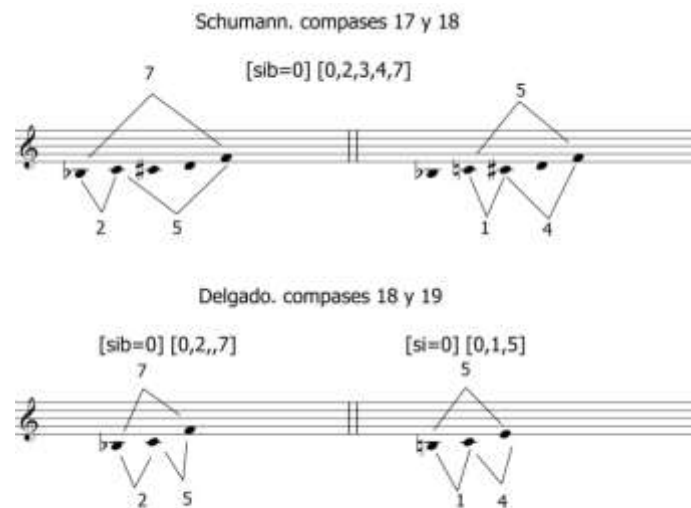


Fig. 18. Comparación de los contenidos interválicos de Schumann y Delgado

³⁶ Recordemos que el tetracordio 4-1 con su contenido cromático tiene su origen en la primera pieza.

Un paso más en el análisis, será integrar los dos tricordios de la parte de vibráfono en un solo conjunto de alturas, dando como resultado el pentacordio [0,1,2,6,7] y establecer una comparación con el pentacordio correspondiente al *ripieno* de Schumann.



Fig. 19. Pentacordios comparados

Sus vectores interválticos son:

[0,2,3,4,7] : 222220

[0,1,2,6,7] : 310132

Entre ambos vectores interválticos se pueden deducir diferencias en torno a la aparición de las clases interválticas 3,9 y 6. El pentacordio [0,2,3,4,7] contiene dos apariciones de la clase 3,9 y carece de la clase 6. En el caso del pentacordio [0,1,2,6,7] se puede observar la falta de la clase 3,9 y la aparición de la clase 6. Estas son diferencias apreciables en torno a sus contenidos interválticos, sin embargo, para obtener una mirada más profunda del fenómeno, debemos incluir en el análisis los rasgos que expone o presenta el diseño musical para interpretar correctamente qué propiedades se exponen en un primer plano. Al observar el diseño de la parte del vibráfono, podemos corroborar que la configuración no destaca las diferencias evaluadas entre los pentacordios, pero sí se aprecia un claro énfasis sobre la clase interváltica 5,7. Al observar nuevamente ambos vectores interválticos, se puede apreciar que esa misma clase interváltica es uno de los elementos comunes entre ambos pentacordios. El pentacordio [0,2,3,4,7] contiene dos apariciones, mientras que en el pentacordio [0,1,2,6,7] la cantidad de ocurrencias es 3, una situación semejante la encontramos con la clase interváltica 1,11. De acuerdo a lo dicho, argumentamos que aunque el contenido del *ripieno* de Schumann frente a la parte de vibráfono de Delgado no son equivalentes, sí comparten tres clases de alturas (*sib*, *do*, *fa*) y sí comparten contenido interváltico en común como la clase interváltica 5,7 que es la que se presenta con un mayor énfasis en el diseño de la parte de vibráfono.

Pieza n°3

Un rasgo que diferencia la tercera pieza de las dos primeras es la discontinuidad. Esta característica se identifica en el tratamiento temporal de la forma y en el modo en que es apropiada la parte de piano de Gandini. En el plano temporal, se observan gestos de interrupción dados por pausas que detienen el movimiento. De esta manera, el discurso es segmentado en fragmentos breves a los que se les asigna en la mayoría de ellos, *tempos* diferentes. A propósito, el compositor considera que esta tercera pieza “está hecha de pequeños impulsos que son interrumpidos por calderones”³⁷ construyendo de esta manera, una lógica temporal donde lo que prevalece es una forma de discontinuidad: “hay una dispersión diferente, como si hubiera una descarga de energía y en un momento se congelara y nuevamente se reiniciara la situación”³⁸ De esta manera, se establece un tratamiento de la temporalidad basado en la yuxtaposición de unidades formales con un alto grado de autonomía, generando una metáfora de un tiempo no lineal³⁹. Se tomó conocimiento a través del propio compositor que la forma de tratar el tiempo y los materiales, establece un vínculo con el *Martillo sin dueño* de Pierre Boulez, específicamente con la cuarta pieza llamada *Commentaire II de Bourreaux de solitude*. En la misma, también se encuentran los gestos de interrupción dados por calderones, enmarcando cada fragmento con un tempo autónomo o independiente del anterior o el que le sigue⁴⁰. Otro aspecto que define la discontinuidad en la tercera pieza, está dado por una forma de apropiación de la parte de piano de *Eusebius*. A diferencia de las piezas anteriores, aquí el rasgo en cuestión (la discontinuidad) se traslada al territorio del C.F.

³⁷ Cita extraída de la entrevista realizada al compositor mencionada al inicio del trabajo.

³⁸ La descripción realizada por el compositor expone vínculos con el concepto ‘tiempo momento’ propuesto por Jonathan Kramer: “momentos autocontenidos que siguen una lógica discontinua, y que funcionan a la manera de esos impulsos” (Kramer, 1988: 50).

³⁹ Para un desarrollo de aspectos de la temporalidad expresados como tiempo lineal y no lineal consultar: Kramer, 1988.

⁴⁰ Según Delgado, a partir de un trabajo previo como director de la obra de Pierre Boulez, y a raíz de la dificultad que impone la cuarta pieza para transmitir la géstica necesaria a los músicos, quedó internalizada una experiencia gestual que de alguna manera, terminó migrando a la tercera pieza de “Escrito sobre escrito sobre escrito, moldeando el tratamiento del tiempo y los materiales implicados en la misma.

Fig. 20. Comienzo del Nocturno n°3 de Gandini

Fig. 21. Comienzo de la tercera pieza de Delgado (solo la parte de piano)

Al comparar las figuras 20 y 21, se observa que la tercera pieza presenta alteraciones importantes con respecto al *Nocturno n°3*. Se modifican sensiblemente las duraciones y los registros, quedando como único rastro el orden de sucesión de las clases de alturas (expresado a través de la marcación numérica del ejemplo). En consecuencia, se establece un grado de lejanía entre el material previo y su inserción en el nuevo contexto⁴¹ y por lo tanto, una ruptura con respecto a la lógica de apropiación de las primeras dos piezas. Otro modo de observar la discontinuidad, es a través de las alteraciones sistemáticas en el plano de lo registral, dando como resultado una dispersión de lo lineal que todavía subyace en la parte de Gandini, conducta que se extiende a lo largo de toda pieza. La interrupción del flujo temporal, deriva en una lógica articuladora de la forma que la distingue de las primeras dos piezas.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	
compases	1-3	4-6	7	8	9	10-11	12	13-17	18-19	20-23	24-25	
Tempi:	♩ = 66	♩ = 66	♩ = 90	♩ = 90	♩ = 40	♩ = 90	♩ = 40	♩ = 66 → ♩ = 90	♩ = 66	♩ = 40	♩ = 66	♩ = 40

Fig. 22. Segmentación formal de la tercera pieza

⁴¹ Si bien se respeta casi en su totalidad el orden secuencial original de las alturas, se observaron las siguientes alteraciones: a) La omisión de la clase de altura *lab* que ocupa el número 11 dentro del orden de sucesión de la tercera pieza de *Eusebius*; b) la alteración temporal apareciendo como intervalos simultáneos, lo que en el texto de Gandini aparece en forma secuencial; c) la sustitución de la clase de alturas *fa* (número de orden 27 en la parte de *Eusebius*) por la clase de altura *mi*, en el fragmento de Delgado.

La segmentación propuesta se da principalmente por la confluencia de tres factores: Cambio de *tempo*, pausas temporales y grados de contraste observables entre las configuraciones que definen o dan inicio a cada segmento. Se observa en la primera mitad de la pieza, una tendencia a la fragmentación cada vez mayor, delimitándose con cierta claridad, unidades de no más de un compás de extensión. Esta conducta parece replegarse en la segunda parte, manifestándose allí un transcurrir temporal más estable. En la primera parte, el rango más amplio de modificación de *tempos* se da entre las unidades D, E, F y G, mientras que hacia el final de la pieza, lo que prevalece es la alternancia del tempo medio (negra 66) y el más lento (negra 44). En consecuencia, las diferencias apreciables de la primera parte, van siendo desdibujadas hacia el final de la pieza. Una observación en torno a lo mencionado es que unidades como la H o la J, a pesar de incluir modificaciones de *tempos* en su interior, proyectan una cierta continuidad por sobre la articulación producto de la acción de transiciones temporales o tímbricas. Algunos momentos que podemos destacar son, que entre G y H opera un cambio de *tempo* y acciones instrumentales pero no hay una pausa que los delimite, encontrándose además continuidades sonoras entre los segmentos como es el caso del *tremolo alla punta* del violín y el multifónico del clarinete. Asimismo en el interior de H opera un cambio de tempo mediado por un *accelerando*. Finalmente entre I y J se da la misma situación que entre G y H: cambio de *tempo*, cambio de materiales pero no hay una pausa que los delimite. A lo mencionado se suma una continuidad sonora como resultado de la superposición de acciones previas con otras emergentes. En el siguiente gráfico se destaca el solapamiento del barrido de armónicos en las cuerdas (final de I) y los *whistle tones* en la flauta⁴² (comienzo de J).

⁴²Sonidos muy suaves y agudos basados en la serie de armónicos de la flauta. A diferencia de los armónicos habituales, los *whistle tones* son muy inestables en su emisión.

The musical score for measures 18-20 is divided into two segments. Segment I, marked with a tempo of 66, includes measures 18 and 19. Segment J, marked with a tempo of 40, includes measure 20. The instruments and their parts are: Flute (with 'en el tubo' annotation), Clarinet (with 'aflojar embocadura' and 'ord.' annotations), Vibraphone (with 'Ride con escobillas' annotation), Piano (with 'lejano' annotation), Violin (with 'scratch' annotation), and Cello (with 'scratch' annotation). A green box highlights specific passages in the Flute and Violin/Cello parts in Segment J, with the annotation 'berrieado armónico hasta fuera de la tastiera' pointing to the Violin/Cello part. Dynamics include *mf*, *sfz*, *p*, *f*, and *pp*.

Fig. 23. Compases 18 al 20 de la tercera pieza.

A continuación presentamos una configuración recurrente durante el transcurso de la pieza.

The musical score for measure 2 shows the Vibraphone and Piano parts. The Vibraphone part has a triplet of eighth notes. The Piano part has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamics are *p* and *f*.

Fig. 24. Compás 2 de la tercera pieza (extracto de la textura general)

El comportamiento se circunscribe al grado de integración entre el vibráfono y el piano, conformando un material y ‘estrato’ característico de la pieza⁴³. El modo de producción del sonido establece entre los instrumentos involucrados, ciertas analogías de orden tímbrico. En el caso del piano, se da bajo la forma del golpe del martillo sobre la cuerda, mientras que en el vibráfono, se da a través del golpe de baquetas sobre láminas de metal⁴⁴. En ambos casos el emergente sonoro parece equipararse en la zona de los transitorios de ataque⁴⁵ y la ausencia de pedal en ambos instrumentos contribuye definitivamente a la mezcla tímbrica. Esta situación a veces, se simplifica con la desaparición del vibráfono, quedando el piano solo, interpretándose este comportamiento como un cambio de densidad que sufre el material y estrato en su composición interna⁴⁶. La similitud además se expresa en los diseños rítmicos complementarios, basados en sonidos de extinción rápida, que combinados, generan una densidad cronométrica elevada, generando en ese sector de la textura, un diseño puntillista que lo diferencia del resto de la textura, habitualmente basada en sonidos con un desarrollo en la zona de la envolvente del sonido.

La dispersión registral de las notas contribuye a la pérdida de individualidad lineal en favor de un resultado sonoro global. Se observa además, una tendencia a la coordinación de ambos instrumentos en torno a un momento de aparición y desaparición en la textura, situación que los define como parte de un proceso en común. En su interior opera una lógica de ‘expansión’ a través del registro, de la clase interválica 5,7⁴⁷.

⁴³ Se puede interpretar un recorrido en el interior de la pieza basado en una progresiva individualización de la configuración, apareciendo en un comienzo como parte de una textura más amplia para exponerse como único elemento de la textura. Los compases 7 y 17 son un ejemplo de lo mencionado.

⁴⁴ Hay una serie de graduaciones dadas por la dureza de la baqueta que afectan al timbre, sumado a la acción o no del pedal, pero independientemente de esta variable, se encuentra un grado de similitud que se verifica desde la escucha.

⁴⁵ Son frecuencias de corta duración que se dan en el de ataque de un sonido. Las mismas le imprimen un alto grado de inarmonicidad espectral al momento inicial del sonido.

⁴⁶ Compases 10 y 13 al 15 son un ejemplo de ello.

⁴⁷ Si bien se identifican otras clases interválicas, la clase 5,7 es la que predomina en la configuración.

Fig. 25. Expansión del contenido intervalico predominante

Por otro lado, son recurrentes en la parte de vibráfono, las alusiones al texto de Schumann⁴⁸. Sin embargo, el final de la tercera pieza expresa en varios sentidos un gesto de recuperación de algo previamente borrado. Se restablecen parcialmente alturas que habían sido filtradas por Gandini y al mismo tiempo, el C.F adquiere parte de la morfología del *Nocturno N°3* que había sido desarticulada durante toda la pieza.

A continuación presentamos una comparación del final de las piezas de Delgado, Gandini y Schumann.

Fig. 26. Compás 37 al 40 de Robert Schumann

⁴⁸ Ejemplo de ello es el compás 2 y 5 del vibráfono en relación a los compases 1,2, 5 y 6 de Schumann. Específicamente hablamos del contracanto en corcheas situado al comienzo en la tesitura media para luego trasladarse por encima de la melodía. La conexión está dada en parte por contenido intervalico y en parte por el contorno melódico sugerido, pero nunca de manera completa.

Fig. 27. Compás 24 y 25 de Delgado

Fig. 28. Compases 38 al 40 de Gandini

Las alturas marcadas con verde son las notas que Gandini filtra del texto de Schumann y que Delgado mantiene en la parte de piano, mientras que las notas en color naranja son las alturas que Delgado recupera del texto de Schumann. Delgado mantiene parte del ordenamiento espacial registral de las alturas del texto de Gandini sugiriendo un perfil melódico semejante al final del *Nocturno n°3*. Si consideramos el modo en que fueron desarticuladas las características temporales y registrales de la parte de piano de Gandini durante el transcurso de la tercera pieza, el cambio de comportamiento que expresa lo mencionado, puede interpretarse como una re-exposición parcial de cierta morfología original del C.F.

Pieza n°4

La cuarta pieza plantea un restablecimiento de conductas que habían sido abandonadas en la pieza anterior, como la recuperación casi total de la morfología del C.F. a través de su estructura de alturas y duraciones⁴⁹. Pero sin duda la lógica que le imprime carácter de pieza final de un ciclo, es un tratamiento imitativo que Delgado explicita cuando habla de la última pieza: “Es la más discursiva, porque está la melodía de Schumann que aparece en el último nocturno de Gandini y entonces, yo la trabajé

⁴⁹ Si bien la apropiación del *Nocturno n°4* es casi textual, se observaron las siguientes discrepancias: inserción de dos compases de silencio (n°33 y 34). Cambio de registros en los compases 30 al 32 (clave de sol) y 38 (blanca, altura sib). Compases 5 y 7, sustitución de *mi* por *mib* y de *la* por *lab* respectivamente (blanca con punto, clave de fa).

canónicamente⁵⁰. Cabe destacar que el material melódico sometido al procedimiento descrito, alude al texto de Schumann pero el tipo de tratamiento canónico que pone en funcionamiento Delgado, alude a Gandini. El mismo Gandini definió una de sus técnicas como ‘proliferación canónica’, es decir, imitaciones a intervalos que contiene el modelo original pero con un tratamiento libre en el plano rítmico (Gandini, 1991: 58). El tratamiento canónico es la forma en que Delgado decide ocupar el espacio musical intertextual de la primera parte de la pieza para luego reaparecer de manera fragmentaria, en la segunda mitad. El modo en que es trabajada la proliferación canónica establece una segmentación, quedando definidas dos unidades formales. La primera del compás 1 al 16 y la segunda del compás 17 al 26⁵¹. A continuación exponemos el comienzo del proceso.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta (Flute), Clarinete (Clarinet), Violín (Violin), and Cello. The score covers measures 4 to 8. The Flute part is highlighted with a blue box and labeled 'Recuperación de la melodía de Schumann'. The Clarinet part is highlighted with a green box and labeled 'Imitación a intervalo de 3ra menor descendente (09)'. The Violin part is highlighted with a purple box and labeled 'Imitación sin transposición'. The Cello part is highlighted with a red box and labeled 'Imitación a intervalo de 4ta justa descendente (07)'. Vertical lines connect the notes across the staves to show the imitative relationships.

Fig. 29. Compases 4 al 8 de la cuarta pieza de Delgado

La imitación se circunscribe a las maderas y las cuerdas⁵². Al observar el gráfico, podemos destacar que la apropiación textual de la estructura de duraciones y alturas se encuentra en la flauta, siendo ella la encargada de ser la configuración que ordene el proceso. Hay a su vez, una omisión de la segunda altura en la imitación al unísono del violín y una modificación registral de la quinta nota en el orden secuencial de la misma

⁵⁰ Cita extraída de la entrevista personal mencionada.

⁵¹ La segmentación propuesta coincide con la lógica seccional de la pieza de Schumann, estableciendo un claro paralelismo entre el tratamiento canónico y la articulación formal de la pieza del músico alemán. Los compases 1 al 16 en el texto de Schumann definen la sección A de la pieza.

⁵² El gráfico omite al piano y la percusión por no ser parte del proceso a evaluar.

parte; como dato distintivo ambas alteraciones afectan a la misma clase de altura: *sib*⁵³. Los niveles de transposición observables en el gráfico 28 corresponden a intervalos estructurales de la melodía. T9 como expresión de la clase interválica 3,9 que da comienzo a la melodía y T7 como expresión de la clase interválica 5,7 que se expone con más claridad en los compases 6, 7 y 8 de la flauta. En la segunda unidad formal identificada (compases 17 al 26) la parte que conduce la imitación se aloja en el clarinete⁵⁴.

The image shows a musical score for four instruments: Flute, Clarinet, Violin, and Cello, covering measures 17 to 20. The Flute part is boxed in purple and labeled 'Imitación sin transposición'. The Clarinet part is also boxed in purple and labeled 'Recuperación de la melodía de Schumann'. The Violin part is boxed in red and labeled 'Imitación a intervalo de 5ta justa ascendente (07)'. The Cello part is boxed in purple and labeled 'Imitación sin transposición'. The Violin part includes dynamics *p* and *mf*, and the Cello part includes *mp*. The Violin part also has the instruction 'va sordina'.

Fig. 30. Compases 17 al 20 de la cuarta pieza de Delgado

Podemos observar que la imitación en la flauta mantiene la estructura rítmica original, mientras que el cello expresa una uniformidad y disminución notable de las duraciones, disolviendo la agogía del diseño rítmico del modelo a imitar. La diferencia de velocidad con que transcurre el canon de alturas entre los estratos es pronunciada, especialmente entre el cello y el resto de las partes. En el tiempo que le llevó al clarinete transcurrir las primeras 8 notas de la melodía, el cello recorrió 13 notas, dando la situación paradójica de que antes que aparezca la nota *la* en el clarinete (última nota, compás 20) la imitación del cello la presenta aproximadamente un compás antes (compás 19, tercera nota del cuatrillo de negras). Este desfase temporal se compensa con la desaparición posterior del cello por unos compases hasta que el resto de las partes terminen de

⁵³ En el orden de sucesión establecido por la melodía a ser imitada, se encontraron las siguientes omisiones además de la mencionada: el evento 12 en la serie del clarinete (altura *la*), evento 11 en el cello (altura *la*) y evento 16 en el violín (altura *mi*)

⁵⁴ La omisión de valores de la secuencia de alturas en esta segunda parte es casi inexistente, con excepción de la última nota del orden de sucesión que se omite en la flauta y se reemplaza en el violín por otra clase de alturas.

completar la serie⁵⁵. La imitación del violín, expresa el intervalo estructural de la melodía (clase interválica 5,7). Se encuentran algunas alteraciones en torno al orden de sucesión de los valores que componen la imitación⁵⁶.



Fig. 31. Imitación no estricta del violín (07)

Las permutaciones de la clase interválica 5 por su intervalo complementario (clase interválica 7) expresan en ese momento un tratamiento por inversión⁵⁷, por otro lado la permutación por la clase interválica 6 que se observa al final de la Figura 31, manifiesta un desvío en el tratamiento imitativo estricto de las alturas⁵⁸. Debemos prevenir, que desde un punto de vista gestáltico, la mínima diferencia identificada es completamente absorbida por un grado de semejanza del contorno melódico. De todas formas, los comportamientos mencionados, sumado al tratamiento rítmico libre de la parte de violín, permiten interpretar una relación más distante con el modelo si lo comparamos con las imitaciones observadas en la flauta y el cello. El proceso descrito, finaliza en el compás 27, dando comienzo a la segunda parte de la pieza donde el C.F., que había sido ‘enmascarado’ por el tratamiento imitativo, emerge más claramente como un componente de la textura. Esta situación se altera en momentos puntuales como el compás 29 y 30, observándose allí, una conexión con un diseño recurrente en el texto de Schumann.

⁵⁵ Compases 22, 23 y mitad del 24 de la parte de cello.

⁵⁶ Utilizamos en el gráfico 31 el signo “-” que expresa el sentido descendente del intervalo. A diferencia de análisis interválicos anteriores, aquí creemos pertinente exponerlos para observar las diferencias en torno al modelo y su imitación.

⁵⁷ Si bien, se considera habitualmente que la inversión involucra un cambio de dirección melódica, desde el enfoque que ofrece el *Pitch class set*, la inversión es el resultado de reemplazar un intervalo por el complementario.

⁵⁸ Se observó también el agregado en la parte de violín de una nota *mi*, tercer ataque compás 21, que no se corresponde con el orden de sucesión que impone el modelo a imitar.



Fig. 32. Compás 21 de Schumann

Fig. 33. Compases 29 y 30 de la cuarta pieza de Delgado (parte de piano omitida)

El diseño marcado con azul en el texto de Schumann⁵⁹ prolifera en la textura imitativa del texto de Delgado, manifestándose en cada plano, con una clase de altura inicial y un perfil rítmico diferente. En consecuencia, el diseño identificado ordena los intervalos de imitación entre las partes afectadas (clase interválica 1,11 entre las maderas y 2,10 entre el clarinete y el violín o vibráfono). Por otro lado la clase de altura *mib* marcada con color rojo, que en su contexto original se individualiza por registro y textura, en el texto de Delgado se la ve completamente integrada al diseño conformando el pentacordio 5-1: [0,1,2,3,4]⁶⁰, estableciendo un vínculo con el tetracordio 4-1 identificado en la pieza n°1

⁵⁹ En la pieza del músico alemán, el diseño se expone en los compases 21 y 23. Su identificación como conjunto se corresponde con la inversión del tetracordio 4-2 [0,1,2,4].

⁶⁰ Los fragmentos no marcados, aunque no participan directamente de la imitación, contribuyen al contenido interválico cromático aludido. Nos referimos al compás 30 del vibráfono, el 29 y 30 del cello y la última nota del violín. Allí se encuentran las clases de alturas do-do#-re, conformando el tricordio 3-1: [0,1,2].

(figura3 y 6). El contenido cromático en común, traza una conexión entre el comienzo y final de *Escrito sobre escrito sobre escrito*.

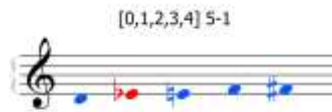


Fig. 34. Tetracordio cromático

Merece una observación especial un estrato ajeno al tratamiento imitativo. El mismo está basado en una pulsación constante sobre la percusión, dando inicio a la pieza y continuando hasta el final del tratamiento canónico (compás 15). Su reaparición se da a partir del compás 33 para continuar más allá de la finalización del C.F, dando el cierre a la obra.

Fig. 35. Comienzo del *ostinato* (compases 2 y 3 de la última pieza)

La relativa simplicidad del fenómeno a modo de un *ostinato* y su retorno, sumado al trabajo de alusión, en parte a la figura de Gandini a través de la ‘proliferación canónica’ y en parte al texto de Schumann, le confieren a la última pieza un sentido de clausura formal a gran escala.

Conclusiones

El análisis realizado se estructuró alrededor de la metáfora ‘la ocupación de un espacio musical previo’. La misma adquirió dos sentidos: a) Una relación entre textos, ponderando el modo en que los vínculos intertextuales transitan los espacios de Schumann, Gandini y Delgado; b) Relaciones entre una estructura musical preexistente y la inserción de nuevas configuraciones, enmarcando las mismas a través de 5

categorías de orden formal. La técnica del *Cantus Firmus* fue el antecedente y marco general para interpretar esas relaciones y generar las categorías propuestas.

Desde el punto de vista de la intertextualidad, el análisis puso en relieve un recorrido inverso: Frente a la ‘sustracción’ parcial que Gandini le aplica al texto de Schumann en *Eusebius*, Delgado le impone un gesto de ‘ocupación’ a lo borrado anteriormente. Esta operación adquiere un cierto sentido circular, debido a que parte de la ocupación se da con lo descartado en el proceso de filtrado llevado a cabo por Gandini. Un sentido cíclico que se va develando de manera elusiva, fragmentaria, a partir de la identificación de rastros de un ‘texto’ previamente borrado, en otro posterior. Los vínculos mencionados permiten establecer un paralelismo con la figura del palimpsesto. El mismo representa un manuscrito en el que conviven huellas de escrituras anteriores con nuevas escrituras, siendo la operación de borrado y reescritura la representación del trabajo de ‘sustracción’ y ‘ocupación’ observados.

La apelación al texto de Schumann en *Escrito sobre escrito sobre escrito*, estableció un recorrido que incluyó instancias de mayor abstracción como la alusión a contenido de alturas e intervalos, hasta la recuperación de un carácter más figurativo a través de la configuración melódica expuesta en la pieza n°4. Por otro lado, la figura de Gandini, estuvo siempre presente en todas las piezas a través del uso de la parte de piano de *Eusebius* como *Cantus firmus*. Sin embargo, es en la última, a través de la ‘proliferación canónica’ donde su figura parece adquirir una metaforización distinta, una presencia más allá de un material en concreto como *Eusebius*. En este sentido, debemos pensar que la ‘proliferación canónica’ además de evocar a Gandini, representa un diálogo imaginario entre él mismo y la tradición polifónica imitativa. Desde esta perspectiva, su mirada acerca de la música como un ‘museo sonoro imaginario’⁶¹ donde se vinculan materiales, técnicas y tradiciones parece resonar en los vínculos intertextuales observados. El trabajo de reescritura que realiza Marcelo Delgado, convierte a Gandini, habitualmente considerado en su rol como lector de otros ‘textos’, en parte del “museo sonoro imaginario”. En ese desplazamiento simbólico que sufre la figura de Gandini, podemos interpretar que lo que se cifra es un homenaje, una

⁶¹ Tal concepto, considera que los materiales y técnicas que un compositor utiliza, tienen una carga histórica y por lo tanto son parte de una red infinita de conexiones intertextuales y partícipes de la historia de la música. La disponibilidad de elementos estilísticos de diverso origen con los que cuenta hipotéticamente un compositor en la actualidad, se metaforiza en la imagen de un museo musical imaginario que actúa como fuente o contenedor de materiales y procedimientos de la composición (Gandini, 1984)

despedida de Marcelo Delgado a su amigo y colega. *Escrito sobre escrito sobre escrito* parte de la ocupación de un espacio musical previo para configurar un nuevo espacio. En él, se entrecruzan rastros de textos anteriores y acontecimientos musicales posibles de ser caracterizados por medio de sus atributos y funciones específicamente musicales, estableciéndose, de esta manera, una unidad compleja basada en un doble registro, una ‘ocupación’ en clave intertextual y formal.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1971), *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

CORRADO, Omar (1992), “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical” en *Migraciones de sentido: Tres enfoques sobre lo intertextual*, Buenos Aires, Centro de publicaciones UNL, pp. 33-53.

ETKIN, Mariano (2001), *Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini*, Música e Investigación n°9, Buenos Aires, Instituto de Musicología “Carlos Vega”, pp. 35-56.

FESSEL, Pablo (1996), *Hacia una caracterización formal del concepto de textura*, Revista del ISM, n° 5, Santa Fe, UNL, pp. 75-93.

FESSEL, Pablo (2005), “El espacio musical” en *Heterogeneidad y Concreción en la simultaneidad musical: una caracterización teórica e histórica del concepto de textura*, Buenos Aires, UBA Facultad de Filosofía y Letras, pp. 3-5.

FESSEL, Pablo (2019), *La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas*. Revista Argentina de Musicología 20, pp. 39-58. Versión digital: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/285>

FORTE, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press.

GANDINI, Gerardo (1991), *Objetos encontrados*, Lulú. Revista de teoría y técnicas musicales 1, pp. 57 y 64.

GANDINI, Gerardo (1984), *Estar*. Ponencia presentada durante las Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX, Córdoba, Argentina, 27-31 de agosto de 1984. Disponible en: www.latinoamerica-musica.net (última consulta: 20-7-21)

GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GRELA, Dante (2007), *La consideración analítica del espacio en las formas sonoras*. Revista del ISM, n° 11, Santa Fe, UNL, pp. 87-98.

KRAMER, Jonathan (1988), *The Time of Music. New meanings, New Temporalities, New listening Strategies*, New York: Schirmer Books.

KRISTEVA, Julia (1967), *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En Navarro, Desiderio (selecc. y trad.), *Intertextuallité*, La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997, p. 3.

LESTER, Joel (1989), *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.

LIGETI, György (1966), *De la forme musicale*, Paru dans les Darmstädter Beiträge, Ed. Schott, Mayence, traduit par Lucie Jourdan et Helge Szabo (trad. por Leandra Yulita).

MARTÍNEZ, Alejandro (2001), *Un enfoque jerárquico de la textura musical*, Música no Século XXI: Tendencias, Perspectivas e Paradigmas, Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM, F. Lazzetta ed., Belo Horizonte, UFGM.

MASTROPIETRO, Carlos (2006), *La Instrumentación a través de los fenómenos tímbricos y la Composición*. Trabajo presentado en las “2º Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales” JIDAP, UNLP, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica, 28 de septiembre de 2006. Publicado en actas, La Plata, 2006.

MASTROPIETRO, Carlos, Guzmán, Gerardo, (2014), *Música y timbre: el estudio de la instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. Compilado por Carlos Mastropietro, Buenos Aires, Melos, 1ª edición.

NATTIEZ, J.J (1997), *De la semiología general a la semiología musical: El modelo tripartito ejemplificado en “La Cathédrale engloutie” de Debussy*. En Gonzalez Aktories, S. y Camacho Díaz, G. Reflexiones sobre semiología musical. UNAM, 2011, pp.14-51.

STRAUS, Joseph N. (1990), *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey, Prentice Hall, 2005, third edition.

STRAVINSKY, Igor (1942), *Poética Musical*, Buenos Aires, Emecé, traducción del francés Eduardo Grau, 1952.