

Gerardo Gandini: *Mozartvariationen*

Graciela Paraskevaïdis

A la memoria del compositor y musicólogo vienés Wilhelm Zobl,
fallecido en el año Mozart 1991.

Gerardo Gandini: *Mozartvariationen*

Este es el texto original leído en las "Jornadas Mozart y Sudamérica" (Salzburgo, 27 y 28 de octubre de 2003). Se centra en las *Mozartvariationen* (1991) de Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936). La obra se basa en un procedimiento compositivo que Gandini ha utilizado a menudo durante varias décadas y que se refiere a un "*objet trouvé*". En este caso, el objeto encontrado es la serie de variaciones para piano *Ah, vous dirai-je, maman, KV 265* (1776), de W. A. Mozart. Este material sufre diversos procesos de deconstrucción y defragmentación, alcanzando una especie de "musicofagia" que recorre la tradición musical europea del pasado "para escapar de los estereotipos de la música contemporánea", según lo expresado por el compositor.

Palabras clave: Gerardo Gandini, Mozart, *objet trouvé*, musicofagia.

Gerardo Gandini: *Mozartvariationen*

This is the original text read at the "Mozart and South America Days" (Salzburg, October 27/28, 2003). It focusses on the *Mozartvariationen* (1991) by Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936). The piece is based on a compositional procedure Gandini has often used during the past decades which refers to an "*objet trouvé*". In this case, the found object is the set of variations for piano *Ah, vous dirai-je, maman, KV 265* (1776), by W. A. Mozart. This material undergoes different processes of deconstruction and defragmentation, reaching a kind of "musicophagy" that goes through the European music tradition of the past "to escape from the stereotypes of contemporary music", as expressed by the composer.

I. Componer en América Latina¹

En 1996, en el artículo *Ein unerwünschter Bastard (Un bastardo indeseado)* referido al compositor latinoamericano en general, resumí en el siguiente párrafo algunos datos sobre la situación imperial a partir de la conquista:

“Ya en 1552 un historiador español celebró el descubrimiento de América como el hecho más importante desde la creación del mundo. Unos doscientos años después, Adam Smith explicaba en *The Wealth of the Nations*, que el descubrimiento de América y la circunvalación del Cabo de Buena Esperanza eran los acontecimientos más grandes y más importantes de la historia de la humanidad. En ambos casos se refería seguramente a Europa, para la que este descubrimiento fue el hecho más importante y el acontecimiento más grande. Para una Europa empobrecida, apastada y hambrienta, aunque siempre imperial que, a través del saqueo y la apropiación de muchos productos ‘americanos’ de todo tipo, logró saciarse y hacerse más rica y poderosa que nunca antes (la papa, por ejemplo, fue plantada en 1651 en Berlín por el mismísimo Príncipe Elector Federico Guillermo). Absolutamente sin importancia e indudablemente fácil de justificar han sido la sangrienta conquista, la codiciosa explotación y el genocidio organizado de muchos millones de ‘infra-humanos’(...)”. (Paraskevaídis 1996: 18 y 21)

La persistente dependencia de Europa como única generadora de bienes culturales y modelos de pensamiento, incluidos los musicales, ya había sido denunciada en 1941 por el musicólogo argentino Carlos Vega en el prólogo a su *Fraseología*:

“Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad. Hace cuatrocientos años que nos vienen de Europa las escuelas musicales, que imitamos, las normas teóricas, que seguimos, y los métodos de

¹ Esta ponencia fue leída en las *Jornadas Mozart y Sudamérica*, realizadas en Salzburgo, el 27 y 28 de octubre de 2003. Traducción del original alemán por Mariana Berta, Montevideo, 2004.

trabajo, que aceptamos sin discusión; nos movemos de acuerdo con la flecha de sus veletas. Con tales antecedentes, la idea de que un estudio sudamericano pueda conmover las bases de la teoría tradicional resulta impensable” (Vega 1941: 7).

Naturalmente, podría sustituirse aquí “estudioso” por “compositor”. Entretanto, el concepto de “Américas”, aquel concepto que supo señalar -visionario- Edgar Varèse en su obra *Amériques*, ha perdido su fuerza hace ya mucho tiempo. Ahora existe América, un único país todopoderoso, temido hasta por la misma Europa orgullosa e imperial, y existen Sud-, Centro- y Latino-América, como patios traseros de habitantes de segunda o tercera clase, que giran en el círculo infernal del hambre y la miseria, siempre acosados por su deuda externa (que nunca deberían pagar).

II. Lo propio y lo ajeno

La cuestión sobre lo propio y lo ajeno podría sintetizarse en lo musical, rápida y muy burdamente, de la siguiente manera:

- Intento 1: imitación directa, obediente y despreocupada de los modelos establecidos (cuanto mejor imitados, ¿más rápidamente exitosos?), por lo tanto sin confrontación entre lo “propio” y lo “ajeno”, admitiéndose ligeras pinceladas exóticas.
- Intento 2: rechazo tajante de los modelos en la búsqueda de un lenguaje musical propio que puede tener raíces muy diversas; por lo tanto, hay confrontación de lo propio con lo ajeno.
- Intento 3: no hay imitación ni rechazo, sino el considerar y utilizar con naturalidad como propio lo originariamente ajeno, ahora procesado e incorporado como tal.

Esta tercera posición permitiría un posible camino de acercamiento a la música de Gerardo Gandini, en el sentido de una “musicofagia” premeditada. Musicofagia como ampliación del concepto de “antropofagia” planteado por Oswald de Andrade en 1928.

III. Introducción a Gerardo Gandini

El compositor, pianista, director y pedagogo Gerardo Gandini, nacido en Buenos Aires en 1936, es uno de los músicos más relevantes de su generación en América Latina.

La siguiente afirmación puede ser ilustrativa de su lenguaje musical: “lo nuevo no está en el material sino en la sintaxis, en la manera en que los materiales se combinan entre sí.”²

Desde 1969 Gandini alude a un procedimiento compositivo que lo define y que ha utilizado consecuentemente desde entonces. Su idea base es la de un *objet trouvé*, un material de partida preexistente, que se transforma y se torna a menudo irreconocible mediante procesos de asociación, montaje, de- y re-construcción, des- y re-composición, superposición, pulverización y nueva estructuración.

En la mayoría de sus obras, Gandini emplea materiales del pasado lejano o cercano. Se trata de citas, fragmentos, recuerdos sonoros, sugerencias simbólicas -entre otros- de Dufay, Monteverdi, Frescobaldi, Rameau, Mozart, Schubert, Schumann, Verdi, Debussy, Satie, Schoenberg o Cage, los cuales se entretajan (inconscientemente), como un pasado que no se desea reprimir.

Señala el compositor argentino Mariano Etkin:

“En la música de Gandini, reconocer la procedencia de los materiales que escoge de otros compositores resulta, en la mayoría de los casos, muy dificultoso. Si a ello le agregamos que los materiales pierden su identidad original al ser recontextualizados, extraeremos como conclusión que las citas dejan de funcionar como citas. De allí proviene el carácter enigmático de muchas de sus obras. Dice el compositor: ‘[...] una música que suena como música contemporánea en donde uno se da cuenta de que hay otra cosa además de lo que suena como música contemporánea’.. ” (Etkin et aliter 2001: 36)

Gandini habla de un “hastío del pasado cercano” (Paraskevaídis 1993: 9) que lo induce a encontrar recursos en los tiempos lejanos de la gran tradición musical europea “para escapar de los estereotipos de la música contemporánea” (Paraskevaídis 1993: 9).

El germen de su pensamiento filosófico-musical se encuentra precisamente en ese pasado: un juego de doble sentido entre lo real y lo irreal, entre la música propia y la ajena que se vuelve propia, entre la apropiación y la transformación de música de otros en música propia, con lo cual ya no se sabe qué fronteras ha traspuesto Gandini: si las propias en dirección a otras, o desde otras en dirección a las propias. Pero aquí lo “ajeno” ¿no se ha transformado ya en lo “propio”?

Éste es un fenómeno bastante típico para un país como Argentina y una ciudad como Buenos Aires, el rincón más europeo y europeizado de Sudamérica, el más cosmopolita sobre el Río de la Plata que, históricamente, ha estado frecuen-

² Gerardo Gandini: “Comentarios introductorios a un recital de piano con obras propias”. *Núcleo Música Nueva*. Montevideo, 15 de noviembre de 1995.

temente “de espaldas” a su propio continente. Las vanguardias culturales del Norte (no sólo de Europa) han encontrado aquí cabida inmediata: la literaria, la plástica, la musical. Un compositor como Gandini es el mejor ejemplo de una síntesis extraeuropea de la música europea.

También se podría relacionar a Gandini con su coterráneo Jorge Luis Borges, como nos lo confirma el compositor en su obra para piano *Música ficción*, de 1980.

La aproximación al pasado y su inserción en el presente generan una situación fictiva,³ ilusoria, irreal, en la cual el artista permite el juego de enfrentamientos entre lenguaje y momento histórico, y desde la cual las citas originales de hoy y de entonces permiten la creación de una imagen sonora igualmente ambigua y fictiva. La realidad inventada se vuelve tangible en el momento en que ambas dimensiones -la inventada y la real- transgreden sus propios límites temporales y coexisten en igualdad de condiciones.

Esta musicofagia conduce a nuevas manifestaciones de “mestizaje” musical. Entretanto, cabría preguntarse si Europa se interesa por ellas. Esta musicofagia ¿encuentra reconocimiento o es ignorada aunque provenga de los modelos europeos?

En todo caso, la obra de Gandini es también un desafío para historiadores e investigadores musicales, de quienes hay aún relativamente pocos trabajos exhaustivos sobre ella.

IV. *Mozartvariationen*

En las *Mozartvariationen* (Gandini lo escribe sin guión) -no casualmente compuestas en el año 1991- el material proviene de *Ah, vous dirai-je, maman*, KV 265, las doce variaciones para piano sobre una canción infantil francesa que Mozart compusiera en París en 1778.*

³ Fictivo/a: “que vive o existe en la ficción literaria”. *Diccionario de la Real Academia Española*, 22ª edición. 2001: 1053.

* Los ejemplos musicales se reproducen con autorización de Ricordi Americana S.A.E.C.

Ejemplo musical 1:

GERARDO GANDINI MOZARTVARIATIONEN (1991)

PARA ORQUESTA DE CÁMARA

INTRODUCCION
Andante, suspirando (crescendo) (soprano)

Voz: SONO Y VOIS, VOIS, SIN VITAL NO CUMPO... LA MENOR... (soprano)

Flautino

Perc

Vln

Vla

Pno

RITARD.

Las Variaciones de Gandini fueron compuestas en Uruguay entre enero y febrero de 1991 y fueron completadas con otra pieza sobre Mozart, terminada en abril del mismo año, cuyo título -...*Rondando a la menor*- , es un juego de palabras que sugiere en principio algo así como “en torno a la tonalidad de *la menor*” e incluye asimismo el término rondó. En español “la menor” significa además “la más joven”, “la más pequeña”. Quizá se trate aquí de una alusión adicional respecto a que esta pieza es “más joven” y “más pequeña” que las *Mozartvariationen*. ...*Rondando a la menor* está compuesta para dos pianos. El modelo tomado fue el *Rondó para piano en la menor, KV 511*, de 1787. Al final de la partitura Gandini hizo constar. “Homenaje a Mozart”.

Las *Mozartvariationen* fueron escritas para un conjunto de cámara, que incluye dos flautas (la segunda también toca flautín), un oboe, un clarinete (también clarinete bajo), un percusionista (vibráfono, platillo mediano, tambor y triángulo), piano, un violín, una viola, un chelo, un contrabajo y una voz de soprano.

En 1994 Gandini elaboró una segunda versión, en la cual las Variaciones originales de Mozart son ejecutadas en un clave, en parte independientemente, en parte antepuestas a sus propias Variaciones, e incluso superpuestas o mezcladas

con variaciones de otra procedencia. También se modificó el orden en esta versión. ¿Variaciones sobre las variaciones de las variaciones?

Como ocurriría inmediatamente después en sus óperas *La casa sin sosiego* (1992) y *La ciudad ausente* (1995), la conciencia del presente en Gandini se manifiesta fugaz pero claramente en una transformación histórica: 1991 fue no solamente el año Mozart, sino también el momento de la primera guerra contra Irak. Como testigo de su tiempo, Gandini transforma a la sexta variación, que contiene las palabras *Dona nobis pacem*, en una plegaria-protesta simbólica.

Coincidencias actuales: cuando en marzo de 2003 comencé a escribir esta ponencia, acababa de iniciarse, pocas horas antes, la segunda guerra contra Irak, un nuevo atropello en la historia de la humanidad.

Esta variación, la sexta de Gandini, corresponde a la undécima de Mozart. Gandini la transforma en un aria para soprano, que en su primera parte es acompañada por el oboe, el vibráfono y la viola. El violín, el chelo, el clarinete y la flauta aparecen en este orden recién en la segunda parte, utilizando el material correspondiente a la segunda parte del original. Especialmente en la primera parte se mantiene lo imitativo del modelo, para lo cual el oboe, la viola y la voz presentan el tema sincopado y con puntillos en forma de canon libre.

Ejemplo musical 2: Variación VI

The image shows a musical score for Variation VI, titled "VARIACION VI (ARIA 'DONA NOBIS PACEM')". The score is written for four staves: Oboe (OB), Viola (VIB), Voice (VOZ), and Violin (VA). The Oboe part begins with a melodic line marked "Alleg. moder." and includes a starburst symbol. The Viola part provides harmonic support with chords and a bass line. The Voice part features the lyrics "DO - NA NO - BI - SI (IS) PA - CEM DO - NA NO - BI". The Violin part follows with a melodic line. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Repentinamente, se trae a la memoria una situación actual cuya distancia es, para muchos de nosotros, sólo geográfica y no temporal, y cuyas consecuencias, las de esta guerra, se extenderán a todo el planeta. Desde su gran distancia en el tiempo, las variaciones de Mozart sobre la inocente canción infantil son evocadas y transformadas en una música que trasmite el profundo deseo de invocar la paz.

También en la ya mencionada ópera de cámara *La casa sin sosiego*, estrenada en 1992, Gandini articula esta conciencia del presente. Si bien esta obra se mantiene fiel al legado de la gran tradición operística europea, desde Monteverdi a

Berg y Schoenberg pasando por Mozart y Verdi, va más allá en el tiempo y alude directamente a una situación histórica del presente argentino: tanto en su contenido argumental como en su música, el tema de Orfeo de Monteverdi se vincula con el destino de los “detenidos desaparecidos” durante la dictadura militar argentina.

En su exhaustivo artículo sobre *La ciudad ausente*, el musicólogo argentino Omar Corrado dice a propósito de la inclusión de otros ejemplos de Mozart en Gandini: “Mozart retorna en 1993-94 y se instala en *La ciudad ausente*” (Corrado 2001). Elena, uno de los tres personajes principales femeninos, “se identifica asimismo por un motivo en modo menor derivado del tema del *Adagio en si menor, K. 540*, para piano” (Ibidem).

Y luego: “[...] en la primera microópera, por el contrario, se recurre a bloques completos provenientes del *Rondó en Re Mayor, K. 382*, para piano y orquesta”. (Ib.) “La Mujer-Pájaro, una soprano coloratura que remite, por su registro y por el ámbito estilístico en que aparece, a la Reina de la Noche, vocaliza, con mínimas variantes hacia el final, la parte superior completa del piano en el *adagio*, una de las secciones del mencionado rondó (c. 121 y ssgg), superpuesta a otras del mismo que ejecuta la orquesta en escena [...]” (Ib.)

El gesto expresivo de las *Variaciones* de Gandini está dado en las indicaciones de la partitura (las cito en su forma textual), alternadamente como *jubiloso* (primera variación), *grazioso, soave, delicato* (segunda variación), *tranquillo, grazioso* (cuarta variación), *dolce, espressivo* (sexta variación), *galante* (octava variación, adornada luego con una *musica turca* en la repetición), y *molto tranquillo* (décima variación).

En la breve introducción se lee *misterioso, suspendido*, como evitando revelarnos un secreto. Las restantes variaciones, o sea la tercera (*Allegretto mosso*), la quinta, la séptima y la novena (*Presto possibile*), traen sólo indicaciones de andamiento.

La vieja canción infantil, con sus estrofas de compases regulares, nos recuerda desde la distancia el “Juego de dados musical”, mediante el cual es posible componer valeses y rondas “sin tener dotes musicales especiales ni entender nada de composición” (según el mismo Mozart). ¿Inocente e ingenuo humor? ¿Encuentro secreto de Satie y Cage bajo la conjura de Gandini? ¿Por qué la música culta contemporánea reprime toda posibilidad de sonreír?

Una breve recorrida comparativa permite observar lo siguiente:

1. La pieza original de Mozart consta de un tema y doce variaciones. La obra de Gandini tiene una introducción y diez variaciones, en las cuales sin embargo encontramos -modificadas y en otro orden-, las doce variaciones del modelo original:

Tabla 1

Mozart	=	Gandini
Tema	=	Introducción temática
Variación I	=	Variación I = tema completo
Variación II	=	Variación II = V
Variación III	=	Variación III = III/IV
Variación IV	=	Variación IV = VIII
Variación V	=	Variación V = I/II
Variación VI	=	Variación VI = XI
Variación VII	=	Variación VII = VII
Variación VIII	=	Variación VIII = XII
Variación IX	=	Variación IX = VI
Variación X	=	Variación X = IX
Variación XI	=	ver Variación VI
Variación XII	=	ver Variación VIII

La introducción mantiene un vínculo temático aunque la notación es libre. La cantante dice -o más bien, canta- en forma de *recitativo accompagnato* el texto siguiente:

*Quand trois poules s'en vont au [vont aux] champ[s]
 La première [s'en va] marche devant
 La seconde suite [suit] la première
 La troisième [va] marche derrière.*

2. La utilización de tresillos, trinos, notas con puntillo, síncopas y andamientos más o menos lentos como variaciones típicas de un tema original, es aplicada consecuentemente.

3. Encontramos citas textuales del original en las variaciones I, V, VI, VIII y X.

4. También se incluyen rigurosos procedimientos contrapuntísticos, en particular secuencias canónicas o en forma de *hoquetus*, especialmente en las variaciones II, IV, VI y X. Lo contrapuntístico, lo imitativo y lo canónico se vuelven más y más complejos en el transcurso de la obra, alcanzando un punto máximo en la décima y última variación. Aquí el tema aparece entretejido canónicamente por los diferentes instrumentos y grupos instrumentales: lo encontramos diecisiete veces en estrecha sucesión y en tonalidades e instrumentos parcialmente repetidos:

- | | | |
|---------------------|---------------------|----------------------|
| 1. viola en Fa | 7. flauta en Fa | 13. clarinete en Mib |
| 2. flautín en Si | 8. chelo en Do | 14. oboe en Sol |
| 3. violín en Do | 9. viola en Mi | 15. chelo en Reb |
| 4. clarinete en Reb | 10. clarinete en Fa | 16. violín en La |
| 5. oboe en La | 11. voz en Do | 17. vibráfono en Do |
| 6. voz en Do | 12. flautín en Si | |

El contrabajo no toca en esta parte; el piano acompaña con *pizzicati*, que actúan como puntos sonoros esparcidos en el espacio.

5. Armónicamente, el alejamiento aumenta o disminuye partiendo de las mismas tonalidades que encontramos en Mozart y que derivan hacia un leve y previsible distanciamiento del Do Mayor inicial (fa#, sol#, do#) hasta alcanzar una fuerte presencia cromática que diluye la tonalidad original (la#, re#, sib/la#. lab. mib). De la misma manera, también Gandini mezcla y aleja, en mayor o menor grado, su Do Mayor, usando los mismos sonidos.

6. La dilatación o contracción de la estructura de compases se apoya a menudo sobre repeticiones de cuatro, ocho o dieciséis compases. La primera variación y la última son las más largas. (En Mozart la última es la más larga porque termina con una previsible coda.)

7. La tímbrica y las entradas instrumentales ofician de ejes melódicos que juegan un papel esencial en la estructura. Transforman lo tonal familiar en un tejido armónico, en el cual encontramos también conglomerados a la manera de *clusters*, a menudo superpuestos horizontalmente, que se mueven a gran velocidad.

Ejemplo musical 3: Variación X (1'55'')

The image shows a musical score for Variation X, consisting of ten staves. The instruments are: Flute (FLAUTO), Clarinet (CLARINETO), Violin I (VIOLIN I), Violin II (VIOLIN II), Viola (VIOLA), and Piano (PIANO). The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic markings. The title 'EJEMPLO MUSICAL 3' is written at the top left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp', 'p', 'mf', 'f', and 'ff'. There are also some handwritten annotations and a circled '10' in the Viola part. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

En una ponencia presentada en las “Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX” que se realizaron en Córdoba, Argentina, en 1984, Gandini sostuvo que:

“Están los que habiendo pasado la vanguardia del '60 y experimentado el hastío del pasado inmediato, han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música; que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país [...]. Están [...] los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario [...]. Nosotros creemos que éste es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical.” (Gandini 1984: s/p)

V. Coda

Especialmente en 1991, pero también antes y después, varios compositores sudamericanos se interesaron por la música de Mozart. El compositor y cantautor uruguayo Leo Masliah (1954) escribió en 1984 una obra para voz y piano titulada *La sonata del perro de Mozart* en la cual se relata un sueño surrealista y polisémico, obra que en su momento definí como “musicofagia onírica”. (Paraskevaídís, 1996: 2). El venezolano Ricardo Lorenz (1961) compuso en 1995 su *Mambozart* para piano, el argentino Jorge Horst (1963) su *W. A. M. zu Ehren* (1991) y la también argentina y ex discípula de Gandini, Marta Lambertini (1937) su *Assorted Köchels* (1991). Por mi parte, en 1971 había compuesto mi propio *Mozart*, una especie de *divertimento* para recitante y algunos instrumentos. Pero no es aquí el lugar para ofrecer un catálogo completo de obras sudamericanas relacionadas humorística, dramática o simbólicamente con la música o la figura de Mozart.

He dedicado esta ponencia a Wilhelm Zobl y quisiera concluirla con una cita suya. En su artículo de 1988 *Realidad compositiva-realidad del componer. Consideraciones sobre la confrontación con Latinoamérica en mi música*, nos dice Zobl: “La superación de actitudes eurocentristas no se logra a través de declaraciones -verbales o musicales- de propósitos, sino mediante una discusión abierta y crítica” (Zobl 1988: 3-4).

Zobl compuso varias obras directa o indirectamente relacionadas con Latinoamérica, entre ellas *Ária brasileira* para piano, de 1987 (citando el *Ária/Cantilena* de la *Bachiana Brasileira n° 5*, de Heitor Villa-Lobos y haciendo referencia a *Sensemayá*, de Silvestre Revueletas) y *O amor brasileiro n° 2*, de 1989, para cinta magnética. Ésta se remite al austríaco Sigismund Neukomm, de quien

también se ha hablado en estas Jornadas, y su *O amor brasileiro*, un *Capriccio* para piano basado en un lundú brasileño.

Dice Zobl: “Cuando estudio culturas lejanas, me pregunto por qué lo hago, para qué lo hago, qué conocimiento de ellas puedo obtener como europeo. Naturalmente es un capítulo peligroso, en el que siempre nos topamos con las ruinas que los propios europeos han dejado allí.” (Paraskevaídis 1991: 21)

VI. Poscada

Aunque este texto fue escrito en 2003, su publicación en castellano tiene lugar en 2006, coincidente con los setenta años de Gerardo Gandini, a quien saludo con agradecimiento y afecto.

Anexo

Tabla 2

Mozart	Gandini
1778	1991
<i>Zwölf Variationen über</i>	<i>Mozartvariationen</i>
<i>Ah, vous dirai-je, maman,</i>	
<i>KV 265, 300-e</i>	
Do M	[Do M]
Piano	2 flautas (la segunda también flautín)
	1 oboe
	1 clarinete (también clarinete bajo)
	1 percusionista:
	- vibráfono
	- platillo mediano
	- tambor
	- triángulo
	piano
	1 violín
	1 viola
	1 chelo
	1 contrabajo
	1 voz de soprano

Tema, 2/4,
24 cc (8 + 16 +
repeticiones).

Var. I, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).

fa#, sol#, do#.

Var. II, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
sol#, la#, fa# re# do#,
sib, lab.

Var. III, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
tresillos de corchea,
trinos.

sol#, fa#, re#, do#.

Var. IV, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
tresillos de corchea (m.i.).

Tutti sin perc.
fa#, sol#, la#.

Introducción.

Tema: primeros cuatro cc de la 2ª parte
y los cuatro cc ss.

Escritura proporcional. sin compases.

La soprano canta/dice uno de los textos
de la canción infantil, con vibráfono y
piano.

misterioso, suspendido.

Var. I, tema completo.
68 cc, 2/4, negra = 100 +.
Síncopas, puntillos, armonía
levemente coloreada.

Tutti.

sulla risonanza attacca Var. II
jubiloso.

fa#, sib (=la#), sol# (=lab),
mib (=re#), do# .

Var. II = Var. V
32 cc (8+8+16), 10/16 (en 4),
notas con puntillos. hoquetus.
fa#, do#, mib.

Tutti.

*gracioso, suave, delicado (¡toda la
variación ppp!).*

Var. III = Var. III/IV, 2/4.
34 cc.

tresillos de corchea.

trinos,

arpeggios.

fa#, do#, re# lab, sib.

Tutti.

Allegretto mosso.

Var. IV = Var. VIII, do m.
33, cc, 2/4.

Procedimientos canónicos
(ascendentes y descendentes,
aumentados). Cromática.

mib, lab, fa#, sol#, do#.

Tranquillo, grazioso.

Var. V, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
Hoquetus, cromática.

Var. VI, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
Semicorcheas (m.:.).

fa#, do#, sol#.

Var. VII, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).

Semicorcheas con corrimiento

sol#, fa#.

Var. VIII, do m, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
Canónica.
sib, mib, lab, fa#.

Var. IX, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
Canónica.

Var. V = I/II, 2/4,
35 cc.
Trinos, cromática, sincopada.
Semicorcheas.
Tutti sin perc.
Conglomerados horizontales tipo
cluster.
fa#, reb /do#), mi b (re#), sib, lab.
Flauta + violín: cita 11 cc
de la 2ª parte de la Var. XI.
Presto possibile.

Var. VI = XI, 4/8, corchea = 56.
24 cc + 14 cc.
Soprano: Aria Dona nobis pacem.
Tutti sin piano.
Canónica, también en aumentación.
fa#, do#, re# (=mib), la#, sib, lab.
dolce, espressivo.

Var. VII = VII, 2/4.
35 cc.
Tutti.
= Var. V Conglomerados horizontales tipo
cluster.
sol#, fa#.
Presto possibile.??

Var. VIII = XII, 3/4 (y quasi 2/4).
32 cc.
Var XII: casi textual.
Tutti.
La 2ª vez: *una musica turca* +
contrabajo *pizz.*
galante.

Var. IX = VI.
35 cc, 2/4.
Quintillos, seisillos, septesillos, trinos.
Sin percusión.
Conglomerados horizontales tipo *cluster*.
Cf. Var. V y VII.
Presto possibile.

Var. X, Do M, 2/4,
24 cc (+ repeticiones).
Cromática.

do#, fa#. mib, sib, lab.

Var. XI, Do M, 2/4.
24 cc (+ repeticiones).
Puntillos.
Canónica.
re#, fa#.

Var. XII, Do M, 3/4,
36 cc (+ repeticiones).
do#, fa#, sol#, re# (=mib).
Semicorcheas (m.i.), trinos,
dilatación de las partes:
8+8; 8+8; (= 1ª parte).
12 cc = Coda

Var. X = IX.

42 cc, 2/4.

Canónica. Tema en la voz, sin texto.
Tutti.

reb, fa#, lab (sol#), re# /mib), do#.

Molto tranquillo.

Ver Var. VI.

Ver Var. VIII.

Bibliografía

Corrado, Omar.

2001 '¡... cual solo de Esperado tengo el ser!'. *La ciudad ausente* (1994) de Gerardo Gandini, www.latinoamerica-musica.net

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

2001 Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. *Música e Investigación*, 9. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 36.

Gandini, Gerardo.

1984 *Estar, Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*. Córdoba, 27 al 31 de agosto, s/p. (versión electrónica en: www.latinoamerica-musica.net)

Paraskevaídis, Graciela.

1991 Integrale Rhythmuskomposition. Wilhelm Zobl im Gespräch. *MusikTexte*, 40/41, agosto. 21

Paraskevaídis, Graciela.

1993 Das Eigene und das Fremde. Der argentinische Komponist Gerardo Gandini. *MusikTexte*, 50, agosto. 9.

Paraskevaídas, Graciela.

- 1996 Unerwünschter Bastard. Komponieren in Lateinamerika. Ein allzu weites Feld?, *Programa Festival NovAntiqua, DeutschlandRadio, Köln*, 1 al 3 de marzo.

Vega, Carlos.

- 1941 *Fraseología*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Argentina.

Zobl, Wilhelm.

- 1998 Anmerkungen zur Auseinandersetzung mit Lateinamerika in meiner Musik, *Manuscrito*. Viena, 3/4