

# La narratividad del *Soliloquio*. Integración de análisis formalista y narrativo en una obra de Gerardo Gandini

**Leandro Doñate**

Universidad Nacional de San Juan

ORCID: 0009-0003-3019-6868

leandrodonate@hotmail.com

## Resumen

Este trabajo propone el análisis narrativo musical como una herramienta significativa para complementar otras perspectivas de análisis en función de indagar los significados expresivos particulares de la obra *Soliloquio* para oboe, del compositor argentino Gerardo Gandini. El texto está organizado en tres partes: en la primera se discute brevemente las categorías tradicionales de autor, obra, texto, intérprete y *performance* y se realiza un análisis formal, motivico y de conjuntos de clases de altura; en la segunda se relevan perspectivas y propuestas para el análisis de la narratividad musical; y en la tercera se propone un análisis narrativo de la obra siguiendo la propuesta de Almén (2017).

**Palabras clave:** narratividad musical, Gerardo Gandini, análisis formalista, análisis narrativo.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

## The narrativity of *Soliloquio*. Integration of formalist and narrative analysis in a work by Gerardo Gandini

### Abstract

This paper proposes musical narrative analysis as a significant strategy to complement other analytical perspectives in exploring the particular expressive meanings of the work *Soliloquio* for oboe, by Argentine composer Gerardo Gandini. The text is organized into three parts: the first part briefly discusses the traditional categories of author, work, text, performer, and performance, and provides a formal, motivic, and pitch-class set analysis; the second part reviews perspectives and proposals for the analysis of musical narrativity; and the third part offers a narrative analysis of the work following Almén's (2017) approach.

**Keywords:** music narrative, Gerardo Gandini, formalist analysis, narrative analysis.

### Introducción

El trabajo aborda el análisis de la obra *Soliloquio*, para oboe, escrita en 1982 por el compositor y pianista argentino Gerardo Gandini (1936–2013). La pieza está dedicada al oboísta Andrés Spiller, en memoria al compositor francés Francis Poulenc (1899–1963). El propósito de este trabajo es mostrar de qué manera un análisis narrativo de *Soliloquio* complementa y enriquece los análisis crítico y formalista al profundizar en los significados expresivos de la obra. Mediante un enfoque integrado que combina el análisis estructural con la narratología musical, se busca ofrecer una visión holística de la pieza, destacando tanto su construcción formal como su capacidad para transmitir narrativas y emociones complejas.

En un primer momento, se presenta una breve discusión crítica en torno al alcance de ciertas nociones tradicionales como autor y obra en el contexto de la poética de Gandini y, seguidamente, se realiza un análisis formalista de la pieza. Ambos enfoques revelan estrategias con las que *Soliloquio* despliega significado expresivo, y la forma en la que manifiesta características propias del lenguaje del compositor.

En función de avanzar en el análisis narrativo, la segunda parte releva y caracteriza sintéticamente las perspectivas que existen para el abordaje de la narratividad musical y se presentan sucintamente las propuestas de Robert Hatten y Byron Almén.

Finalmente, siguiendo los planteos de Almén, se realiza un análisis de la narratividad de *Soliloquio*. Esta tercera parte permite exponer las particularidades estratégicas del discurso musical de la obra y, como conclusión, propone una posible

reconstrucción de la trayectoria narrativa que despliega la pieza, que tiene en cuenta los hallazgos de las diferentes perspectivas planteadas en el artículo.

En cuanto a la fuente primaria empleada, cabe mencionar que la obra *Soliloquio* no está editada. La versión que circula en los ámbitos especializados del oboe contemporáneo en Argentina, es la de una fotocopia digitalizada en PDF de un facsímil fotográfico de la partitura autógrafa del compositor. Esta es la única versión que tiene el Mtro. Andrés Spiller, oboísta que la estrenó en 1983.

En el inventario del fondo Gerardo Gandini de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, que realizó el musicólogo Pablo Fessel,<sup>1</sup> no figura la partitura autógrafa. Tampoco la obra *Soliloquio sobre paisaje triste* para oboe, viola, contrabajo y piano, compuesta un año más tarde, con el mismo texto en el oboe, pero con el agregado de los otros instrumentos, aparece en el inventario.<sup>2</sup> Esto sugiere que, si borradores u otras versiones originales autógrafas existieran, probablemente se hallen en algún archivo personal privado. Dado que aún no existe una versión editada de la pieza,<sup>3</sup> casi todos los fragmentos musicales de *Soliloquio* citados en este artículo corresponden a transcripciones realizadas mediante el software MuseScore 3.

## Discusión sobre algunas categorías tradicionales en *Soliloquio*

El contexto y el texto de la obra *Soliloquio* de Gerardo Gandini pone en tensión un posible abordaje en singular de las nociones tradicionales de autor, obra, texto, intérprete y performance. Una mirada crítica de estas nociones, representa probablemente el punto de partida para una comprensión significativa de la obra de Gandini a analizar.

Mientras Foucault<sup>4</sup> estudia la tradición y el significado del rol de autor en la cultura occidental, advierte que no todo discurso tiene la función autor. La idea de autor como función del discurso amplía la noción tradicional y se desprende de la asociación directa de un discurso con su productor. Además, esa función puede o no singularizarse en una persona real. Así, la función autor puede atribuirse a un grupo que participa dinámicamente en la construcción y circulación de los discursos.

---

1 Pablo Fessel, *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015).

2 Comunicación personal con Andrés Spiller, octubre de 2020.

3 Actualmente, se está trabajando en una edición crítica de la obra, que facilita la legibilidad, y media la partitura pedagógicamente para intérpretes poco experimentados en los recursos técnicos ampliados del oboe.

4 Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Córdoba: Ediciones literales, 2010).

Gerardo Gandini compuso la pieza que nos ocupa, no es posible poner en duda su autoría, en este caso. Pero sí es posible problematizar esa noción, gracias a la idea de la función autor. Hay dos aspectos que permiten discutir el rol autor en *Soliloquio*. El primero es que la escritura indeterminada de la música en la sección central (fig. n° 1), pone en estrecha relación el rol del *performer* con el de autor. Al observar la producción de Gandini, se observa una serie de obras aleatorias ya durante los años 70,<sup>5</sup> por lo que no es sorpresivo su uso del recurso de notación indeterminada en *Soliloquio*. El segundo, es el hecho que el compositor recurrió a la estrategia de la parodia (tal como la describe López-Cano),<sup>6</sup> al basar su obra en el primer movimiento de la *Sonata para oboe y piano* de Francis Poulenc. Esto tampoco sorprende, ya que el uso de citas y la composición a partir de la parodia es un rasgo esencial de la poética musical del compositor argentino.

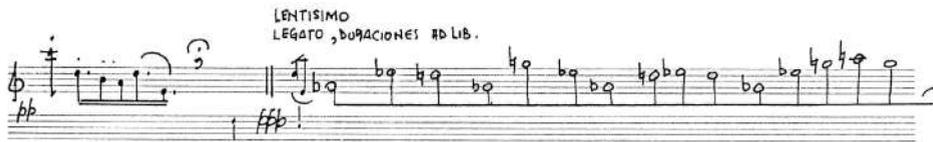


Figura n° 1: Gerardo Gandini, *Soliloquio* (autógrafo del compositor), séptimo sistema.

El musicólogo Pablo Fessel, quien estudió la poética de Gandini, asegura que “entendía la composición como resultado de una conversación de las diferentes músicas”, asumiendo “la disponibilidad de los materiales musicales elaborados a lo largo de la historia”.<sup>7</sup> El concepto de intertextualidad, surgido en los estudios literarios, “hace hincapié en la habilidad del lector para relacionar un texto con una red amplia de otros textos que conoce”, específicamente en música, ocurre que “el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión”.<sup>8</sup> En esa dirección, para comprender parte del sentido de *Soliloquio* es imprescindible conocer la obra con la cual el compositor establece la referencia.

El uso que hace Gandini del material de la *Sonata...* de Poulenc, puede definirse como parodia. Este tipo de intertextualidad musical “se refiere a la utilización de un

5 Pablo Fessel, “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante* 5, nro. 2 (2017): 5.

6 Rubén López-Cano, “Música e intertextualidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, (2007): 30-36.

7 Pablo Fessel, “Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini”, *Resonancias* 19, nro. 35 (2014): 136.

8 López-Cano, “Música e intertextualidad”, 3.

tema, fragmento o idea de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente”.<sup>9</sup> Y, como mencionamos, no se trata de un recurso aislado en la producción de Gandini, sino que se trata de un aspecto definitorio de su poética musical.<sup>10</sup>

De manera directa, Gandini pone en evidencia en la partitura diferentes niveles de intertextualidad. Según Spiller,<sup>11</sup> la composición de *Soliloquio* tuvo como disparador, un concierto en el que el compositor al piano y Spiller en el oboe, interpretaron la *Sonata...* de Poulenc en los ciclos que Gandini organizaba en la Fundación San Telmo, en Buenos Aires. Ese fue el punto de partida para que más adelante, el compositor escribiera la obra que Spiller estrenó en 1983. Paralelamente al año del estreno, Gandini escribe una reversión que titula *Soliloquio sobre paisaje triste*, para oboe (solista) —con la misma parte—, viola, contrabajo y piano. Como vemos, la importancia del rol de intérprete del compositor, su trabajo cercano con otros instrumentistas, y su decidida opción por la reelaboración intertextual como poética personal, se vuelven características intrínsecas de su lenguaje musical. Además, ni el trabajo con Spiller, ni la intertextualidad con la *Sonata...* de Poulenc, son aspectos que el compositor desee escamotear, sino que la manera de expresarlo es a través de la dedicación en los epígrafes del encabezado de la partitura. Esto tampoco es extraño en la conducta de Gandini.

Según Fessel, dentro de los diferentes tipos de comentarios que los compositores realizan, están todas aquellas anotaciones verbales en la partitura: “comprenden títulos, dedicatorias, prólogos o epílogos incluidos en la partitura, indicaciones aparentes e inscripciones privadas”.<sup>12</sup> Siguiendo al musicólogo, los comentarios que Gandini hace dentro de cada partitura y sobre su música en general, y esto comprende los epígrafes como el caso de la pieza que estamos estudiando,

parecen orientarse siempre hacia distintas formas de la particularización: la identificación de las fuentes de la composición, las circunstancias biográficas de su creación, los actores involucrados en su realización.<sup>13</sup>

El título de la obra evidentemente hace referencia a que se trata de una partitura para un solo instrumento, en este caso, para oboe solo. Pero, además, la palabra soliloquio

9 Ibid., 4.

10 Fessel, “Una retórica” y Fessel, “La propia interpretación”.

11 Spiller, Comunicación personal.

12 Fessel, “La propia interpretación”, 4.

13 Ibid., 7.

señala una reflexión interior que posiciona la pieza *a priori* como un relato introspectivo, hecho que veremos reforzado y fundamentado en el análisis narrativo hacia el final del texto.

En *Soliloquio*, el epígrafe entre corchetes “[in memoriam Francis Poulenc]”, es la referencia directa al material intertextual con el que Gandini trabaja la pieza. El otro epígrafe que Gandini añade al encabezado de la partitura es la dedicación de la obra al intérprete, Andrés Spiller.

Finalmente, es interesante señalar que el hecho que Poulenc haya dedicado su *Sonata...* “a la mémoire de Serge Prokofieff” y Gandini “[in memoriam Francis Poulenc]”, plantea una especie de *continuum* entre los autores, a la vez que la alusión a sonoridades íntimas, disonantes y dinámicas *piano* explotadas en *Soliloquio* aluden al explícito *pathos* elegíaco.

Así, autores, textos, intérpretes y *performances* interactúan en un entramado que hacen al contexto y al texto de la pieza objetivada en este análisis. A continuación, se aborda la obra desde un análisis de tipo comparativo-paramétrico con respecto a la *Sonata...* de Poulenc. Siguiendo al musicólogo y contrabajista brasileiro Fausto Borém, ambos enfoques de análisis —crítico y formalista— coadyuvan a una comprensión más cabal que puedan tener tanto intérprete como oyente de la obra estudiada.<sup>14</sup>

## Análisis formal y estructural

Luego de exponer el planteo formal de *Soliloquio*, teniendo en cuenta la fuerte intertextualidad de la obra, se presenta un análisis comparativo motivico, paramétrico y matemático, entre *Soliloquio* de Gandini y la *Sonata...* de Poulenc. Para ello, se utilizarán las propuestas analíticas de Dante Grela<sup>15</sup> y la teoría de conjuntos de clases de alturas de Allen Forte<sup>16</sup> (CCA, a partir de ahora).

Dada la importancia ya mencionada en torno a la *performance*, es recomendable tener presente la sonoridad de las obras de Poulenc y Gandini para la identificación intertextual no solo de citas (tipo de intertextualidad donde el fragmento es reconocible de forma literal) sino de otros tipos de intertextualidad como la alusión<sup>17</sup> (referencias vagas —que se perciben de manera general— a estructuras, sistemas o

14 Fausto Borém, “O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos”, *Pauta* 14, nro. 22 (2003): 97.

15 Dante Grela, *Análisis Musical: una propuesta metodológica* (Rosario: Inédito, 2009).

16 Allan Forte, *The structure of atonal music* (New Haven: Yale University, 1973).

17 Para una breve discusión sobre tipos de intertextualidad en música ver López-Cano, “Música e intertextualidad”.

procedimientos de un estilo, tipo de música o cultura). Para ello, de los posibles ejemplos accesibles por internet, son recomendables la versión de la *Sonata...* de Poulenc realizada por Leleux,<sup>18</sup> y de *Soliloquio* de Gandini grabada por Spiller.<sup>19</sup>

### Planteo formal de *Soliloquio*

Gandini no utiliza barras de compás en su notación, lo que obliga a guiarse por otros elementos del texto musical, como los sistemas, las dobles barras indicadas ocasionalmente, los calderones y las anotaciones de carácter. Según el sistema de análisis musical de Dante Grela, es posible articular la obra en seis unidades formales (UF), que se representan en el siguiente esquema mesoformal, incluyendo las referencias de minutos y segundos correspondientes a cada unidad en la grabación citada de la obra:

UF	1	2	3	4	5	6
Sistema	1 a 3	3 a 4	5 a 7	7 a 9	9 a 10	11 a 13
Tiempo (mm:ss)	00:00-01:06	01:06-01:32	01:32-02:27	02:27-02:58	02:58-03:23	03:23-04:56
Carácter	Lentamente melancólico	Vivaz, rítmico	De nuevo lento / Vivaz, rítmico / Un poco lento / De nuevo vivaz	Lentísimo, legato, duraciones ad lib.	Vivaz, rítmico	Lentamente melancólico
Función	<b>Expositiva (A)</b>	<b>Expositiva (B)</b>	<b>Transformativa (p/Elaboración) (A+B)</b>	<b>Expositiva (C) (podría considerarse interpolación)</b>	<b>Re-expositiva (semejanza tendiente a la identidad de B)</b>	<b>Conclusiva (procedimiento transformativo p/Elab. de A)</b>

Tabla n° 1: esquema mesoformal de *Soliloquio*. (Siguiendo la propuesta de Grela, las letras utilizadas no corresponden a secciones o funciones, sino que representan la caracterización de temas y motivos que surgen del análisis comparativo).

18 François Leleux, "Sonata para oboe y piano", *Britten & Poulenc: Works for Oboe*, Harmonia Mundi S. A., 1995. Recuperado de: <https://youtu.be/bX9zEvCrWhI?si=4qed0JoNKhbrQQB6> Último acceso: 28/10/2024.

19 Andrés Spiller, "Soliloquio", *Recent works for oboe*. Nueva York: TESTIGO, 2013. Recuperado de: [https://soundcloud.com/musicaclasicaba2/andr-s-spiller-soliloquio-en?utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/musicaclasicaba2/andr-s-spiller-soliloquio-en?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) Último acceso: 28/10/2024.

Es prudente señalar que la macro estructura formal de *Soliloquio* podría reducirse a una forma ternaria simple, donde las 1-3UF constituyen una primera macro unidad formal con función expositiva, seguida de la 4UF, caracterizada por una desemejanza paramétrica. Finalmente, las 5-6UF componen la última macro unidad formal, con función re-expositiva y conclusiva. Como veremos, la obra de Gandini es eminentemente motivica, razón por la cual se vuelve importante el análisis que sigue.

## **Análisis motivico y con CCA**

### **1º Unidad Formal (1UF)**

Para el motivo inicial, Gandini utiliza el motivo de la cabeza del tema principal del primer movimiento de la *Sonata...* de Poulenc (ver fig. nº 1), transpuesto una tercera menor ascendente. Se trata de una cita casi textual, fácilmente reconocible para cualquier oboísta u oyente conocedor del repertorio del instrumento. Sin embargo, no todas las correlaciones intertextuales que usa Gandini son tan obvias. De hecho, es característico de su lenguaje la apropiación "de materiales de muy diversa jerarquía estructural".<sup>20</sup> No solo es posible encontrar en su música

materiales que en la obra de la cual fueron extraídos funcionaban como voz o idea principal..., [sino] algunos otros que lo hacían como voz secundaria o como elementos subordinados que, al ser aislados de su contexto,

Por esa razón, el estudio detallado de los materiales musicales a través de la teoría de CCA, brinda las pistas necesarias para la inferencia y reconocimiento de posibles analogías que Gandini plantea con la obra de referencia.

Es posible hipotetizar que la primera unidad formal (1UF) indicada en el esquema, se trate de una reducción y compresión de estructuras de referencia importantes tomadas de los primeros quince compases de la *Sonata...* de Poulenc. En la fig. nº 1 se muestra la relación estructural entre estas UF.

Los dos compases de introducción de la *Sonata...*, serán material de referencia para la sección central —4UF— de la obra de Gandini. *Soliloquio* comienza con el motivo más característico de la *Sonata...*, constituido por el conjunto (013) que, luego de un proceso de liquidación y variación por dinámica, conduce a la aparición de un

<sup>20</sup> Mariano Etkin, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva, "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini", *Música e Investigación* 9 (2001): 36.

nuevo material aparentemente sin referencia a la obra de Poulenc: las tres corcheas con puntillo descendentes Si-La-Mi. Sin embargo, el análisis de CCA, muestra que se trata del conjunto (027), que tiene su correlato en la línea melódica del oboe del sexto compás en Poulenc.

LENTAMENTE  
MELANCOLICO

Paisiblement ♩ = 66

OBOE

PIANO

Sol: |

(013) (027) (037)

(036) (036) (027) (013)

Sol: | iii vii° i vii°7 i VI7 Re: IV7 ii7 V7(b9) 17

Figura nº 2: fragmento de los primeros quince compases del primer movimiento de la Sonata... de Poulenc y, por encima, la primera UF de *Soliloquio* de Gandini. (La superposición permite comparar las referencias intertextuales).

Seguidamente, la característica en los cc. 7-8 de la *Sonata...* es la de los arpeggios del oboe, que se correlacionan con el motivo más amplio en cuanto al registro hasta el momento de *Soliloquio* desde el Re4 al Fa5. Se trata en ambos casos del conjunto (037).

A partir del c. 9 de la *Sonata...*, el piano parece comenzar una reexposición del primer tema, pero en el c. 11 es interrumpido por un nuevo motivo en el oboe, y una armonía muy disonante basada en un acorde de vii° sobre la tónica en el ámbito del iii del centro tonal original. Es precisamente el elemento del acorde disminuido el que utiliza Gandini para este momento expresivo en *Soliloquio*. Las micro UF que comienzan en Reb5 y en el armónico de Lab5, delimitan, ambas, un CCA (036) que se

21 Ibid.

trata del conjunto análogo a la estructura del vii°. De hecho, mientras que Poulenc exagera la tensión mediante el agregado de la séptima disminuida y de la ampliación del registro del oboe, Gandini lo hace subiendo el registro una quinta justa más aguda, y utilizando el recurso tímbrico del armónico en el Lab5.

Los dos últimos motivos de esta 1UF del *Soliloquio* son la re-exposición del Si-La-Mi retrogradado, y del motivo inicial de la pieza. Sin embargo, el análisis de CCA en el motivo del oboe del c.14 con *levare* de la *Sonata...* muestra que se trata del conjunto (027) y termina con el conjunto (013) del comienzo. De esta manera, la hipótesis inicial que sostiene que en la 1UF Gandini plantea una reinterpretación (pos-tonal) de la exposición del primer tema de Poulenc se vuelve más fuerte.

## 2UF

La 2UF se trata de una exposición contrastante con cambio de carácter señalado por Gandini con la indicación "Vivaz, rítmico" (ver fig. n° 3). Esta UF está basada en el motivo apuntillado del material del segundo tema de la *Sonata...* que hallamos en los cc. 36-37. En este caso, el compositor utiliza las mismas alturas que la referencia: Re-Fa-Sol, que constituyen un CCA (025). Sin embargo, Gandini agrega la nota Mi y la interpola recurrentemente logrando un pedal melódico. Su incorporación determina un CCA (013) que sugiere una semejanza con el motivo inicial (con igual CCA), aunque por completo inaudible. Por primera vez, y en pianísimo, escribe un armónico doble de quinta justa Fa-Do que parece ser la alusión pos-tonal al ámbito armónico más estable del acompañamiento del pasaje que hace Poulenc.

En una segunda parte de esta 2UF (cuarto sistema), Gandini hace una recurrencia del motivo Mi-La-Si –CCA (027)–, también proveniente de la 1UF. Luego del segundo calderón de esta UF, termina con un motivo *rallentando* basado en el segundo motivo apuntillado –CCA (025)–, pero en cuya cabeza agrega la nota Mi, obteniendo un CCA (013) nuevamente. La 2UF se trata de la presentación de un nuevo material, pero que no deja de tener relación con la primera.



Figura n° 3: tercer sistema de *Soliloquio*, en el que se ve el final de la 1UF y el comienzo de la 2UF.

### 3UF

Luego de un calderón y una cesura, sigue la tercera UF con función transformativa basada en los materiales presentados en la 1UF (A) y en la 2UF (B). El comienzo es la retrogradación del final del segundo sistema (ver fig. n° 4). A partir de aquí, *Soliloquio* deja de ser un correlato lineal de la *Sonata...* de Poulenc, para concentrarse en el desarrollo de los elementos estructurales ya expuestos.



Figura n°4: quinto sistema de *Soliloquio*, compuesto con la retrogradación del final de la 1UF.

Los procedimientos de transformación de los materiales se basan en la elaboración, principalmente por la retrogradación mencionada, y por el cambio de alturas, aunque manteniendo siempre los CCA de referencia de A (036), (013) y (027), y el de B (025).

### 4UF

La 4UF de *Soliloquio* está basada en tres de las cuatro alturas de los primeros dos compases de introducción de la *Sonata...* (ver fig. n° 2). A excepción del Sib, Gandini toma el conjunto Re-Mib-Fa# que escribe como Solb-Mib-Re, para desarrollar toda la sección central de la pieza. La magnitud de contraste es grande, dado que hay varios factores de cambio: indica un carácter "Lentísimo Legato, duraciones ad lib."; la escritura es homogénea en blancas unidas por una barra horizontal; el nuevo CCA que prevalece es (014) (ver fig. n° 1).

Si se tiene en cuenta el Mi *acciacatura* del comienzo del pasaje, encontramos un CCA (013) Mi-Solb-Mib. Sería posible pensar que a Gandini le interesa hacer alusión a ese conjunto en cada nueva UF. Incluso, por más que sea una alusión inaudible.

Enseguida aparece una nota más, el Sol, aunque su disposición siempre genera CCA (014). Hacia el final del séptimo sistema, aparece otra nota agregada: el La, que rompe la homogeneidad interválica, pero presenta un nuevo clímax melódico a la UF. Ese La vuelve a aparecer en las últimas cuatro alturas de la 4UF junto con: La5-Do6-Reb6-Lab6, constituyendo ese último Lab6 la nota más aguda de la obra (y en el límite del registro tradicional del oboe) y, por lo tanto, la culminación melódica de *Soliloquio*.

Tanto el primer tetracordio Solb-Mib-Re-Sol, como el del final de la UF, La-Do-Reb-Lab, corresponden a intervalos homólogos, siendo su CCA (0145). Sin embargo,

la particular disposición de las alturas guarda una diferencia crucial: mientras que durante toda la UF Gandini evita enlazar dos alturas como intervalo consonante perfecto, reserva para el último intervalo, aquel que llevará a la altura culminante de la obra hasta el Lab6 sobreagudo, un salto de quinta justa ascendente. Es significativa esta alusión al sistema tonal como corolario de toda la tensión generada en la repetición casi mántrica del CCA (014) durante toda la 4UF.

## 5UF

A partir de la 5UF no aparecen nuevos materiales en *Soliloquio*. Esta UF es una repetición casi textual de la 2UF con tan solo dos diferencias inaudibles: el último Mi negra tiene puntillo, y las últimas dos corcheas están escritas separadas del motivo anterior en el caso de la 5UF.<sup>22</sup>

## 6UF

La última unidad formal (ver fig. n° 5) tiene una polifuncionalidad, en términos de Grela. Mientras que funciona como una exposición semejante tendiente a la desemejanza de A(1UF), al mismo tiempo está sometida a procesos de transformación por elaboración que conducen al final de la obra, con una función conclusiva. De hecho, es posible pensar esta UF como un ejemplo de modulación de la función formal.

La 6UF comienza con el motivo inicial de la obra, esta vez, transformado por inversión. Sin embargo, se mantiene como eje la nota Sib, al igual que durante la 1UF. Hacia el final del sistema once aparece el motivo de tres corcheas con puntillo y CCA (027) y, aunque no aparece el (037), las últimas dos alturas de ese sistema (Do#-Fa#) recuerdan al CCA (037), al tratarse del intervalo (05), la inversión de (07).

LENTAMENTE  
MELANCOLICO

The musical score consists of three systems of music. The first system (system 11) begins with the tempo marking 'LENTAMENTE MELANCOLICO' and the dynamic 'ppp'. It features a melodic line with a trill over a dotted quarter note, followed by a series of eighth notes and a final quarter note. The second system (system 12) continues the melodic line with dynamics ranging from 'pp' to 'mp' and 'ppp'. It includes a trill over a dotted quarter note and a final quarter note. The third system (system 13) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line, maintaining the 'ppp' dynamic.

Figura n° 5: sistemas 11 a 13, que constituyen la 6UF y el final de *Soliloquio*.

22 Ver tabla n° 1 para comparar las UF en la grabación.

El doceavo sistema comienza con una elaboración del pasaje análogo a los acordes disminuidos de la 1UF: las alturas se mueven en torno a la tríada Sol-Sib-Reb, CCA (036). Y le sigue enseguida el conjunto Sol-Do-Mib (037), en una clara alusión al sistema tonal de la obra de referencia. Hacia el final de ese sistema aparece el material de la 2UF del armónico doble, esta vez en otra altura, y como bordadura de un La5 en armónico. Ese pasaje resuelve en un trémolo de color que alterna el La5 como armónico y pleno.

Finalmente, en el último sistema tenemos una casi inaudible variación rítmica del arpeggio de Sol-Do-Mib, del sistema anterior, y la obra finaliza con el motivo del comienzo de esta 6UF que es, a su vez, la inversión del motivo inicial de *Soliloquio*. Se percibe tanto en la audición como en la lectura de la partitura, el fuerte planteo simétrico de la estructura formal de Gandini.

\* \*\*

Hasta aquí, los análisis expresados dan cuenta de algunas características generales y otras específicas que pueden hallarse en *Soliloquio*. En conjunto, aportan diversos elementos para la interpretación de los significados expresivos de la obra. Desde la semiótica de la música, los desarrollos en torno a la narratividad musical pueden complementar significativamente estos análisis. A continuación, se presenta un relevo de las perspectivas vigentes y de algunas de las propuestas para el análisis narrativo musical.

## La narratividad musical

De manera similar a lo que ocurre con los desarrollos sobre significación musical o sonora, existen diferentes definiciones de lo que constituye la narratividad musical en la bibliografía especializada. Dependiendo principalmente de las adscripciones teóricas, las diferentes perspectivas son deudoras de las epistemologías de origen y, por consiguiente, es posible encontrar disímiles ideas de lo que es narratividad musical.

Sin embargo, existen básicamente dos corrientes narratológicas: una desarrollada entre 1960 y 1980 conocida como narratología clásica, y las narratologías post-clásicas que emergieron a partir de 1990.<sup>23</sup> Dado que la narratología es la

---

23 Marta Grabócz "An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology". En *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, ed. Anna Granat-Janki (Breslavia: The Karol Lipinski Academy of Music, 2016), 325-340.

disciplina que indaga los discursos organizados narrativamente y estudia “la manera por la cual la narratividad se despliega a través del tiempo”,<sup>24</sup> las perspectivas clásica o post-clásica son fundamentales en las definiciones de narratividad.

Mientras que la narratología clásica hunde sus raíces en los estudios literarios y el drama, la narratología contemporánea se ha acercado a otros dispositivos narrativos como pueden ser

el tráiler o *teaser* de una película o espectáculo, los videojuegos, el videoclip, la novela gráfica, la fotografía, los reality shows, la pintura, las conversaciones digitales a través de memes y otro tipo de reciclajes digitales, los procesos transmediales, etc. [...] En la actualidad hay todo un campo de estudio narratológico que se ocupa de lo que llaman «narrativas no naturales»: los dispositivos narrativos que no se remiten ni a las historias ni a las estrategias narrativas habituales.<sup>25</sup>

Específicamente en música, existen posturas en ambas corrientes. Entre las personalidades más destacadas, es posible mencionar a los semiólogos musicales Eero Tarasti y Marta Grabócz, como representantes de desarrollos originados a partir de la narratología clásica, mientras que Robert Hatten y Byron Almén son exponentes de las más flexibles posturas post-clásicas.

Para la narratología clásica,

la narratividad puede ser definida como un componente de ciertos géneros narrativos [...], [un] modo narrativo que tiene funciones clave como acción y evento; transformación, concatenación tripartita (o cuádruple o quíntuple) de secuencias, etc. La narratividad general es considerada el principio organizador de todo discurso (A. J. Greimas, 1979), y la lógica narrativa es el principio revelador de la narrativa y del discurso (Jacques Fontanille). [...] Otros teóricos subrayan el rol de acto transformador, basado por ejemplo en la noción de mediación narrativa.<sup>26</sup>

24 Christian Hauer, “Elementos de una semiótica da narratividade musical”, *Música em perspectiva* 9, nro. 1 (2016): 10. “a maneira pela qual a narratividade se desdobra através do tempo”.

25 Rubén López-Cano, *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos* (Barcelona: Escuela Superior de Música de Catalunya, 2020), 303-304.

26 Grabócz, “An Introduction to Theories”, 4-5. “narrativity can be defined as a component of certain narrative genres [...] mode has key functions such as action and event; transformation; tripartite (or quadripartite or even quinary) concatenation of sequences, etc. Generalized narrativity is considered to be the organizing principle of all discourse (A. J. Greimas, 1979), and the narrative logic is the displaying principle of narrative and discourse (Jacques Fontanille). [...] Other theorists underline the role of the transforming act, based for example on the notion of narrative mediation”.

Pero la literatura y el drama tienen elementos de difícil traslación a la música, como la pista verbal, el narrador, la referencialidad, entre otros.<sup>27</sup> Entonces, las críticas que se han hecho a los modelos provenientes de la narratología clásica, tienen que ver con que “no podemos sostener todas las propiedades de esos dispositivos en la música”.<sup>28</sup>

Por otro lado, las narratologías post-clásicas, según Grabócz, “implican una apertura casi ilimitada a nuevos enfoques y definiciones interdisciplinarias”.<sup>29</sup> De allí que surjan diferentes ideas de la noción de narratividad, según las perspectivas e intereses teórico-metodológicos de los autores. En consecuencia, una de las principales características de los estudios sobre narratividad es el eclecticismo metodológico en sus propuestas.

Específicamente hablando del análisis narrativo musical, Almén menciona que los analistas pueden seleccionar aspectos musicales, socioculturales, simbólicos y estilísticos, y “apelar de diversas formas desde una lectura estructural, enfoques hermenéuticos, o discursos historio-críticos al avanzar en interpretaciones narrativas”.<sup>30</sup> Y más adelante insiste en que esta característica no necesariamente es un aspecto negativo, sino que “es enteramente apropiado para nuestra disciplina: tal enfoque revela hasta qué punto la interpretación narrativa impregna nuestro discurso moderno sobre música”.<sup>31</sup>

A continuación, se presentan sintéticamente dos propuestas destacadas de narratividad en música: las de Robert Hatten y Byron Almén, ambos exponentes de la perspectiva post-clásica. Es esencial revisar primero la propuesta de Hatten, dado que Almén utiliza algunas de sus categorías y Hatten es un referente importante en el estudio de la agencia virtual y la actorialidad en música. Esta revisión permite establecer una base para comprender la propuesta de Almén, que es la que se aplicará en el análisis narrativo de *Soliloquio*.

---

27 Byron Almén, *A Theory of Musical Narrative* (Bloomington: Indiana University Press, 2017), 28.

28 López-Cano, *La música cuenta*, 303.

29 Grabócz, “An Introduction to Theories”, 5. “imply an almost unlimited openness to new interdisciplinary approaches and definitions”.

30 Almén, *A Theory*, 39. “may appeal variously to close- structural readings, hermeneutic approaches, or critical- historical discourse when advancing a narrative interpretation”.

31 *Ibid.*, 54. “is entirely appropriate to our discipline: such an approach reveals the extent to which narrative interpretation pervades our modern discourse about music”.

## Narratividad en Hatten

En su último libro Hatten dedica el capítulo séptimo a la puesta en escena de la agencia narrativa virtual.<sup>32</sup> Para él, el elemento principal que permite pensar en narratividad es un cambio en el nivel de discurso, que puede producirse por un cambio de textura, registro, dinámica, tonalidad, armonía, tema, o tópico.<sup>33</sup>

Hatten no plantea una definición de narratividad musical porque lo que se propone es plantear una teoría especulativa de cómo es posible experimentar la música y generar significado expresivo a partir de la escucha. En su lugar, “prefiere hablar de trayectorias dramáticas y trayectorias narrativas”.<sup>34</sup>

Sin embargo, su postura más flexible en el estudio de pistas narrativas, le permite señalar diferentes maneras o estrategias que encuentra en la música académica de occidente, mediante las cuales los compositores han podido manifestar narratividad en sus obras. Para el autor, su “teoría de agencia virtual puede proveer pistas para entender las muchas formas en las que es posible poner agencia narrativa musical en escena”.<sup>35</sup> Según él, los compositores pueden poner en escena una agencia narrativa virtual:<sup>36</sup>

- (1) Al representar las funciones de encuadre (como “había una vez...”).
- (2) Interrumpiendo retóricamente el discurso para comentarlo o reflexionar sobre él desde afuera.
- (3) Mediante un actor virtual (como el Harold de Berlioz), que presenta la acción de otros agentes.
- (4) Al observar e identificarse —o reflexionar críticamente— sobre las acciones de otros actores virtuales en el mismo espacio diegético, como un “agente observador virtual” puede exhibir algunas de las funciones atribuibles a una agencia narrativa (por ejemplo, punto de vista o distancia empática).
- (5) De manera más directa, modelizando eventos musicales y manipulando las respuestas emocionales de los oyentes de una manera que respalde intervenciones ideológicas o críticas en una historia ficticia.

32 Robert Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2018), 202.

33 *Ibid.*, 203.

34 López-Cano, *La música cuenta*, 60.

35 Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 216. “theory of virtual agency can provide clues to understanding the many ways it is possible to stage narrative agency in music”.

36 *Ibid.*

En el último párrafo del capítulo, Hatten expone la propuesta de narratividad musical de Almén,<sup>37</sup> de quien hablaremos enseguida. Interesa dejar expuesta la crítica que Hatten hace al modelo teórico de Almén: “La identificación y valuación inicial que se haga de los agentes narrativos, es una elección crucial para definir cómo uno interpreta la narrativa —en efecto, cómo uno interpreta el conflicto narrativo”.<sup>38</sup> Con esto, Hatten plantea que aplicar la metodología de Almén para el análisis narrativo musical, no garantiza resultados absolutos al interpretar el tipo de narrativa que emerge. De hecho, existen varias posibilidades metodológicas en las que dos analistas —aunque mantengan similares criterios interpretativos— puedan concluir con tipos narrativos diferentes.

Evidentemente, el análisis que propone Almén no tiene como objeto concluir con un tipo narrativo que se ajuste de manera absoluta y que defina las características narrativas de una pieza. Más bien, su teoría propone una estrategia que aúna elementos semióticos, hermenéuticos y críticos para ofrecer una interpretación flexible y dinámica. En este sentido, los análisis interpretativos emergentes son susceptibles de ser evaluados y revisados continuamente, en función de la finalidad u objetivo que persiga el analista o intérprete.

Antes de relevar la propuesta de Almén, es importante señalar que, evidentemente, estos autores tienen deudas intelectuales entre sí, y algunos conceptos desarrollados por Hatten están muy presentes en la teoría de Almén. Una muestra de ello es el constructo teórico de *marcaje*. Hatten toma la noción de Jakobson y Shapiro, y la aplica a la música en función de determinar relaciones asimétricas entre los elementos musicales. Un elemento está marcado con respecto a otro cuando es menos ocurrente, tiene un significado más acotado, y cuando la relación marcado/no marcado estructural se refleja en una oposición similar en la cultura.<sup>39</sup> Enseguida se verá la aplicación que hace Almén.

Otros conceptos que aparecen en ambos autores son los de *actante-actancial*, *agente-agencia*, *actorialidad*. Sin embargo, sus definiciones varían por lo que se abordarán directamente en el siguiente apartado atendiendo a las acepciones, connotaciones y significados que les otorga Almén.<sup>40</sup>

---

37 Ibid., 210.

38 Ibid., 213. “initial agential identification and valuation is a crucial choice in defining how one interprets a narrative—in effect, how one interprets a narrative conflict”.

39 Robert Hatten, “Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture”, *Musicological Annual* 41, nro. 1(2005): 11; y Almén, *A Theory*, 47.

40 Ver López-Cano, *La música cuenta*, 179; Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 34.

## Narratividad en Almén

El libro *A Theory of Musical Narrative* que Byron Almén publicó inicialmente en 2008, produjo una especie de giro copernicano en los desarrollos sobre narratividad musical, al proponer un modelo que se relaciona con el literario de manera fraternal.<sup>41</sup> Su argumento es que la narratividad es una propiedad que puede hallarse en diferentes dispositivos culturales además del literario, por lo que los desarrollos que se han hecho a partir de modelos provenientes de la literatura —modelos de descendencia o filial— devienen una propuesta entre otras posibles.

El planteo le permite deshacerse de una carga epistemológica que le es ajena a la noción de narratividad musical y la metáfora fraternal vs. filial le posibilita poner en un mismo nivel narrativas literarias, musicales, y otras como el drama. Aun así, su teoría se apoya fuertemente en desarrollos de tradición literaria (como se muestra enseguida). Esto no debe ser leído como una contradicción en su postura, ya que para Almén

la más sensible, efectiva, y precisa teoría de narratividad musical es una que reconoce tanto sus puntos en común (temporalidad, direccionalidad, significado psicológico y cultural, organización jerárquica, conflicto, énfasis en acción) como sus potenciales diferencias con respecto a la literatura y el teatro.<sup>42</sup>

Conceptualmente, Almén señala elementos básicos que no pueden faltar para determinar narratividad:

- (1) la coordinación de múltiples tareas, en tanto un análisis narrativo incluye: una delimitación de unidades semánticas de sentido y la determinación de las relaciones entre ellos; el relevo de las interacciones entre ellas en el tiempo, y; la manifestación del patrón narrativo articulado.<sup>43</sup>
- (2) la interpretación narrativa centrada en las categorías de jerarquía y conflicto; lo cual permite diferentes lugares de manifestación de la narrativa que Almén llama modo retórico (narrativas personales o intrafísicas, interpersonales, sociales, etc.).<sup>44</sup>

41 Almén, *A Theory*, 12.

42 Almén, *A Theory*, 37. "the most sensible, effective, and accurate theory of musical narrative is one that recognizes both its commonalities (temporality, directedness, psychological and cultural significance, hierarchical organization, conflict, an emphasis on action) and its potential differences with respect to literature and drama".

43 Ibid., 38.

44 Ibid., 39, 141, 162.

- (3) el punto de vista: los patrones narrativos pueden leerse tanto en el discurso musical, como en los discursos sobre música. Es decir, "nuestros análisis de narrativa musical se entrelazan con nuestros discursos meta-narrativos."<sup>45</sup> En definitiva, las creencias, posturas ideológicas, presupuestos, formación, y el propio programa del analista, intervienen en su interpretación de narratividad.

El concepto clave de la narrativa de Almén es el de *transvaluación*, que toma del libro de 1989 *Semiótica del Mito* de James Jakób Liszka. Define dicho concepto como el proceso de traducción semiótica en el que un orden jerárquico de un sistema de signos, cambia en el tiempo; y ese cambio, filtrado por el propósito del observador, se interpreta análogo a un cambio en una jerarquía cultural.<sup>46</sup>

Las relaciones jerárquicas se expresan como relaciones de *marcaje* (concepto que vimos en Hatten: la valuación de elementos opuestos en un sistema), y relaciones de *rango*, que es la "valuación de importancia relativa o subordinación en un sistema".<sup>47</sup> El análisis narrativo reconstruye los cambios en las relaciones de marcaje y rango durante un espacio de tiempo.

Además de ser herramientas para el análisis estructural, estos conceptos soportan la dimensión de análisis hermenéutico (como mencionamos antes), en tanto la determinación de una unidad expresiva como marcada invita a la reflexión cultural sobre la elección que hizo el compositor de esa unidad y no otra. Pero también, según Almén, Liszka agrega una dimensión crítica, en cuanto a que la determinación del rango de una unidad plantea la explicación de las condiciones de valor cultural.<sup>48</sup>

Así, el enfoque de Almén queda expresado de la siguiente manera:

Al articular el comportamiento de las estructuras jerárquicas en los fenómenos musicales y al rastrear el efecto del cambio y el conflicto sobre estas estructuras, revelamos las implicaciones de la organización narrativa como un lugar para la investigación crítica y hermenéutica. También indicamos la manera en que la interpretación de estos rasgos implica una evaluación de su impacto cultural.<sup>49</sup>

---

45 Ibid., 39. "our narrative analyses of music become entangled with our meta-narratives of discourse".

46 Ibid., 40.

47 Ibid., 41. "valuations of relative importance or subordination in a system".

48 Ibid, 43.

49 Ibid, 43. "By articulating the behavior of hierarchical structures in musical phenomena, and by tracking the effect of change and conflict upon these structures, we reveal the implications of narrative organization as a locus for critical and hermeneutic inquiry. We also indicate the manner in which interpretation of these features involves an appraisal of their cultural impact".

Metodológicamente, Almén defiende el eclecticismo como la dirección más productiva en las exploraciones analíticas e interpretativas de narratividad musical.<sup>50</sup> Sin embargo, siguiendo a Liszka, propone un modelo de análisis narrativo basado en tres niveles: *agencial*, *actancial*, y *narrativo*.

El nivel agencial tiene la función de establecer el orden jerárquico inicial en el que se determinan las relaciones de marcaje y rango de las unidades de significado expresivo. El segundo nivel, actancial, permite rastrear los cambios en las relaciones de marcaje y rango entre las unidades, esto es la transvaluación.

Con los dos primeros niveles puede describirse la trayectoria narrativa completa de una obra, se trata de estrategias inductivas. Sin embargo, el tercer nivel o nivel narrativo, ubica la trayectoria obtenida en alguno de los arquetipos que, de alguna manera, totalizan las narrativas particulares en un número acotado de patrones: romance, tragedia, ironía o comedia. Estos arquetipos se organizan según la combinación de las oposiciones binarias orden/transgresión y victoria/derrota, que se establecen según la identificación positiva que tengamos con el orden jerárquico inicial, o bien, con la transgresión.<sup>51</sup> Hatten lo sintetiza en una tabla similar a esta:<sup>52</sup>

Arquetipos	Orden jerárquico	Transgresión	Resultado
Romance	+ (valuado positivamente)	(valuado negativamente)	Victoria de un orden +
Tragedia	-	+	Victoria de un orden -
Ironía	+	-	Victoria de una transgresión -
Comedia	-	+	Victoria de una transgresión +

Tabla n° 2: relación de valor entre el orden jerárquico inicial y la transgresión, y el resultado para cada arquetipo narrativo.

El tercer nivel de análisis es una taxonomía deductiva determinada por los principios generales de la narrativa musical e impuesta sobre la obra, con el objeto de plantear un esquema abarcador de la trayectoria narrativa particular. Almén propone ocho

<sup>50</sup> Ibid, 222.

<sup>51</sup> Hatten, *A Theory of Virtual Agency*, 210.

<sup>52</sup> Ibid, 211.

subtipos o *fases* que sirven para hacer una descripción más detallada de las narrativas (romance-trágico, tragedia-romántica, comedia-romántica, etc.).<sup>53</sup>

Además, Almén propone otras herramientas coadyuvantes para la indagación e interpretación de la narratividad musical: el *modo retórico* —que mencionamos—,<sup>54</sup> el *grado de narratividad*,<sup>55</sup> la relación de narrativa y tópicos,<sup>56</sup> el *nivel de narratividad primaria* (que determina el dominio musical donde el conflicto narrativo se articula),<sup>57</sup> las *fases*,<sup>58</sup> y las *estrategias discursivas* (como la epifanía, emergencia, o la síntesis).<sup>59</sup>

## Narratividad en *Soliloquio*

Una pieza puede tener mayor o menor grado de narratividad según la complejidad que presente en el orden y cantidad de eventos narrativos. Dado el alto grado que puede observarse en la obra de Gandini, el análisis que sigue presenta los niveles agencial, actancial y narrativo juntos, organizados en tres exposiciones y dos re-exposiciones narrativas. Las diferentes unidades formales de primer nivel a las que se hace referencia, son las determinadas por el análisis formal expuesto más arriba.

### 1º Exposición

La primera unidad formal (1UF) contiene cuatro calderones (ver fig. n° 2). El primero de ellos, produce una segmentación en una unidad de segundo nivel (2uf) que llega hasta el próximo calderón y fin del segundo sistema. Finalmente, una 3uf de segundo nivel cierra la 1UF hasta la doble barra. Cada una de estas tres unidades formales de segundo nivel iniciales pueden caracterizarse fuertemente por rasgos notables.

Para comenzar, la 1uf presenta un material más estable alrededor de la nota Sib4, aludiendo a un posible centro tonal de Sib mayor, o de Sol menor. Inclusive antes de llegar al calderón, Gandini despliega el arpeggio de Solm7.

Sin embargo, dos características de esta 1uf actúan en contra de lo que, de otra forma, podría haber sido una unidad formal de rango alto (valor cultural alto). Por un lado, al fuerte gesto tonal inicial de bordadura inferior y superior, con resolución con

53 Almén, *A Theory*, 162.

54 *Ibid*, 94.

55 *Ibid*, 97.

56 *Ibid*, 68.

57 *Ibid*, 73.

58 *Ibid* 162.

59 *Ibid*, 187.

acento agógico en el Sib4, le sigue un motivo cromático con *glissando* ascendente y desinencia descendente por tono. Ese *glissando* por semitono implica una ruptura a las expectativas tonales que pudiera haber planteado el primer motivo y es, en ese sentido, el primer elemento marcado de la obra. A continuación, y, por otro lado, sigue un proceso de insistencia sobre el sonido Sib4. Pero, la primera vez se articula de manera acéfala y con perfiles dinámicos desde el piano con reguladores *crescendo* y *decrescendo*, aspectos que introducen una sensación de duda o dificultad. La segunda vez, el Sib4 parece llegar con más fuerza: también se articula desde el piano y con reguladores, pero esta vez lo hace con un *levare* (de la misma altura) acentuado agógicamente y articulado. Sin embargo, su desinencia al La4 con regulador al piano parece una muestra más de la dificultad o imposibilidad de mantener una resolución al Sib4.

Enseguida, viene una interpolación de los sonidos Si-La-Mi, en corcheas con puntillo que es un motivo que será recurrente en la obra y que aparecerá en diferentes UF. Finalmente, como mencionamos antes, la 1uf de segundo nivel termina con un arpeggio de las alturas de Solm7, de manera desordenada y hacia el agudo con regulador *decrescendo*.

Con ese discurrir, la 1uf de segundo nivel nos presenta un orden jerárquico inicial débil, con sucesivos intentos de enfatizar el sonido Sib4 pero constantemente socavados mediante diferentes estrategias. En este punto ya podríamos inferir un mapeo de esta dinámica a valores socioculturales, interpretándola en un modo retórico intrafísico en el que un solo agente encarna la trayectoria narrativa. En este caso, la trayectoria se caracteriza por una constante intención de lograr un objetivo que, apenas es alcanzado, parece escurrirse y devenir idealizado, imaginado o imposible.

La 2uf se desarrolla con un material aparentemente nuevo: comienza de manera tética, delinea una melodía basada en el arpeggio de Sol disminuido, y se segmenta con una cesura en dos unidades de tercer nivel que son análogas. Si bien Gandini utiliza material ya escuchado para construir esta uf (aparece el motivo del *glissando*, pero sin *glissando*), la referencia es de difícil reconocimiento. En su conjunto, esta 2uf constituye un tema contrastante respecto de la 1uf. El Sib4 mantiene un rol especial apareciendo como eje alrededor del que parecen desplegarse el resto de las alturas de toda la 2uf. Marcada con respecto a la 1uf por basarse en el conjunto (036) (tríada disminuida), por su perfil melódico más amplio y *legatto*, y dinámicas estables sin reguladores, la 2uf puede interpretarse como el intento de ampliar las posibilidades melódicas alejándose del evasivo centro estable Sib4. El hecho de

poseer una curva melódica más amplia, llegar al clímax melódico de toda la 1UF (un Si5), y presentar un perfil *legatto*, permite interpretar esta 2uf como una transgresión de mayor valor de rango en comparación con la 1uf.

La breve 3uf es una re-exposición acotada de dos de los motivos de la 1uf: mientras que el primero en aparecer es la interpolación Si-La-Mi en corcheas con puntillo — ahora presentada de manera retrógrada—, la 3uf termina con el mismo motivo que comienza la obra, la bordadura inferior y superior con resolución con acento agógico en el Sib4, con un largo calderón que se funde en un decrescendo en el silencio. Esta vez, no hay desinencia después del Sib4 alcanzado; ni *glissando*, ni cambio de nota.

Así, la trayectoria narrativa de toda la 1UF parece articular una confirmación del orden jerárquico inicial, en la que la dificultad de establecer el Sib4 como centro durante la 1uf, luego de atravesar una sección donde el Sib4 es eje y no objetivo (2uf), el Sib4 llega finalmente a alcanzarse como resolución. Sin embargo, la dinámica *ppp* y *pp* de la 3uf, y el regulador al *niente* del final, sugieren un arribo al objetivo que se logra de manera débil o dudosa, y con un perfil expresivo que podríamos caracterizar como disfórico. En resumen, la 1UF establece un orden jerárquico inicial de bajo valor de rango, que sin embargo resiste la transgresión de mayor valor. Al comparar la trayectoria narrativa descrita con los arquetipos de Almén, es posible asociarla a un romance de fase trágico, en tanto existe una disparidad de rango entre los elementos de la jerarquía inicial y la transgresión, en donde esta última es particularmente más fuerte.<sup>60</sup>

## 2° Exposición

El nuevo material de la 2UF tiene un carácter eufórico, tético y rítmico. Hay un moderado cambio de registro hacia el agudo y una primacía de intervalos consonantes, matizados por la inclusión de un pedal de Mi4. La dinámica *mf* actúa como otro factor de articulación y diferenciación de esta nueva UF. Gandini escribe multifónicos de quinta justa que, siendo una técnica expresiva contemporánea, suma a la idea de fortalecimiento de un ámbito de alturas consonante y expectativa tonal. Hacia el final de la 2UF el motivo apuntillado y *staccato* resuelve en un Sib4 con acento y *sforzato*, logrando una aparente concreción del objetivo perseguido desde el comienzo de la obra. Sin embargo, el *sforzato* es con *pp*, y, seguidamente, la aparición del motivo inicial de la 2UF pero ahora sin *staccato*, en dinámica *pp* y con un *rallentando*, vuelve a plantear un escenario de duda que resta valor al aparente establecimiento del Sib4 como sonido de reposo estable.

60 Almén, *A Theory*, 166.

Lo que formalmente constituye la 3UF, narrativamente es interpretable como parte de la trayectoria que comienza con la 2UF. A partir del quinto sistema (ver fig. n° 4), la aparición del tema transgresor de la 1UF, ahora por movimiento retrógrado, cumple una función de recordatorio del contexto expresivo disfórico de la obra. Lo que sigue, es un desarrollo transformativo del motivo de la 2UF que finaliza, luego de alcanzar el clímax melódico de la obra hasta el momento (Fa#6), con una aparición del mismo motivo en *pp* y descendiendo.

Toda esta sección conformada por las 2 y 3UF, es narrativamente interpretable como una trayectoria análoga a la de la 1UF. El carácter eufórico del nuevo material representa un rasgo de la personalidad más fuerte y decidido del agente que encarna la trayectoria narrativa, y la llegada al Sib4 se realiza por primera vez de forma enérgica. La desviación más larga que impone la transgresión en este caso, hace que durante la recurrencia del nuevo motivo enérgico sea imposible reestablecer el Sib4 como centro. Entonces, esta sección, a diferencia de la 1UF que logra –apenas– finalizar con una imposición del orden jerárquico inicial (estableciendo la llegada al Sib4), termina alejándose y perdiendo ese objetivo. Si quisiéramos esquematizar estas dos primeras secciones narrativas, podríamos hacerlo de la siguiente manera:

UF	1	2	3
<b>Carácter</b>	Lentamente melancólico	Vivaz, rítmico	De nuevo lento / Vivaz, rítmico / Un poco lento / De nuevo vivaz
<b>Función</b>	Expositiva(A)	Expositiva(B)	Transformativa (p/Elaboración)(A+B)
<b>Sistema</b>	1 a 3 (00:00-01:06)	3 a 4 (01:06-01:32)	5 a 7 (01:32-02:27)
<b>Trayectoria narrativa</b>	1	2	
<b>Unidades agenciales</b>	A - B(transgresión) - A <sub>1</sub>	C -	B <sub>1</sub> (t) - C <sub>1</sub>
<b>Objetivo narrativo</b>	Logra sostener el orden jerárquico inicial	Pierde y se aleja del objetivo	

Tabla n° 3: Comparativa entre las tres primeras UF de *Soliloquio* y sus unidades y funciones narrativas.

### 3º Exposición

La 4UF es una tercera exposición caracterizada por la indeterminación rítmica y la repetición de las alturas Solb4, Mib5, Re5 y Sol5. Aparece un eventual La5 que vuelve seguido de las alturas Do6, Reb6 y Lab6 al final de la UF, siendo, ese último sonido, el clímax melódico de toda la obra. La 4UF (ver fig. nº 1) comienza con unas *acciacature* breves que recuerdan al gesto inicial de la obra, aunque de manera alegórica, ya que no conserva ninguno de sus parámetros.

La 4UF está señalada como "Lentísimo. Legato. Duraciones ad. lib.", lo que causa que por más variaciones que puedan performarse en las duraciones de cada sonido, se produzca una sensación de repetición casi mántrica de los primeros cuatro sonidos. En ese contexto, otra vez disfórico, la primera aparición del La5 genera una expectativa de ruptura que es abortada enseguida, al retomar el discurso con su repetición cíclica. Por ello, la expectativa es aún más fuerte cuando el La5 hace su segunda aparición y, esta vez, da paso a la culminación melódica con el sobreagudo Lab6. Además, el salto final Reb6-Lab6, de quinta justa, recupera algo de la expectativa tonal que había dejado la anterior sección.

Es posible interpretar la 4UF como una tercera faceta de la personalidad del agente que encarna la trayectoria narrativa de la pieza, se trata de los sucesivos intentos de escapar o salir de una aparente constante cíclica en la que se ve envuelto. Tarea que logra en el final de la UF no solo rompiendo el ciclo de repetición, sino alcanzando el límite del registro del oboe. Podríamos inferir que se trata de una especie de grito de desahogo, aunque en dinámica *ippp!* y con *rallentando*. A nivel de esta UF, podemos reconstruir la trayectoria narrativa como una ironía trágica en la que la primera transgresión del La5 sienta el antecedente que después se encarga de romper con el orden jerárquico inicial (la repetición de los sonidos señalados) y alcanzando el clímax melódico, pero dejando el discurso abierto, sin sensación de cierre, y, por ello, con poco o nulo valor de rango.<sup>61</sup>

### 1º Re-exposición

La 5UF es la re-exposición de la primera parte de la 2UF hasta el ataque del Sib4 con *sforzato*. Esta vez sin el *sfzpp*, la 5UF, de evidente menor duración total, retoma con gran contraste el motivo de carácter eufórico de la segunda exposición. En este caso, ningún proceso de devaluación o de desgaste le sigue a la llegada del Sib4.

61 Almén, *A Theory*, 167.

Esta 5UF es directa en su simbolismo: carente de ninguna transgresión, ni elemento marcado que permita inferir alguna desviación, plantea la concreción enérgica del objetivo de culminación en el Sib4 como altura de resolución. Como si el proceso de derrota del orden jerárquico impuesto a manos de la transgresión expuesto en la sección anterior, hubiera dado la energía necesaria al agente para mantener la resolución en el Sib4.

## **2° Re-exposición y conclusión**

Los últimos 3 sistemas de la obra se basan en la 1UF. Una vez más vuelve el perfil expresivo disfórico, esta vez exagerado por la dinámica de *ppp* y por el proceso de inversión de los motivos que hacen a esta re-exposición marcada, y de menor valor relativo de rango con respecto a su primera aparición, al comienzo de la obra.

Por otro lado, ocurre un evidente proceso de transvaluación en la 2uf (a partir del anteúltimo sistema) (ver fig. n° 5) basado en que el motivo de la transgresión que habíamos llamado B (ver las unidades agenciales en la tabla n° 3), y caracterizado por su construcción en torno a la tríada disminuida, aparece con el agregado de un Mib4 que transforma el ámbito melódico en un arpegio de Mib7. Y, a continuación, en lugar de repetir la estructura (036) —como fue el caso en la 1UF—, Gandini escribe en valores notoriamente más largos un Sol4–Do4–Mib4, culminando el proceso de transgresión con la aparición de la estructura de un acorde menor. Esto es un claro proceso de transvaluación en el que el motivo B, transgresor, adquiere mayor valor de rango, producto de su transformación en una estructura más estable.

A continuación, aparece una uf con los sonidos de la interpolación Si–La–Mi. Esta vez, las alturas Mi–Si como multifónicos que resuelven a un La5 producido como armónico, proceso que se repite y termina en un La5 de larga duración con alternancia entre armónico y sonido pleno. Este proceso de insistencia de intervalos consonantes (quinta justa y unísono) forma parte de la transvaluación de las unidades de referencia hacia estructuras más estables tonalmente.

Finalmente, después de una segunda aparición del arpegio quebrado de Do menor (Sol4–Do4–Mib4), la obra termina con el motivo inicial de bordaduras con resolución con acento agógico en el Sib4. La diferencia es que, en este caso, el giro en fusas está transformado por inversión, como dijimos antes.

Narrativamente, puede pensarse esta 6UF en términos similares que la 1UF: una exposición de un orden jerárquico débil que, a pesar de su bajo valor de rango, es capaz de sostenerse por sobre la transgresión. Sin embargo, producto de la

expectativa que se fue creando con cada intento, al final de la obra la sensación de alcanzar y lograr mantener el Sib4 se percibe como un triunfo más legítimo y más fuerte.

La ganancia de valor de rango se da también en tanto el orden jerárquico inicial logra imponer algunas de sus características a la trasgresión: los rasgos de estabilidad tonal se traspasan a la transgresión (transvaluación), originalmente basada en una tríada disminuida. Por su parte, el motivo inicial también expresa una transvaluación similar: si antes se trataba de un gesto claramente tonal, ahora, la inversión de los intervalos de las bordaduras hace que el motivo ya no se corresponda con la tonalidad. El establecimiento del Sib4 como centro y resolución se da en ese nuevo contexto.

### Trayectoria narrativa y discusión

Desde este análisis de la narratividad en *Soliloquio*, y los hallazgos obtenidos por los abordajes realizados al comienzo del trabajo, es posible reconstruir una trayectoria narrativa para la obra. Tal como se mencionó antes, el punto de vista de quien interpreta forma parte de la trayectoria narrativa que reconstruye y, en ese sentido, probablemente el resultado que se plantea a continuación sea el más discutible de todo el trabajo. Evidentemente, lo que se propone es una trayectoria narrativa entre otras posibles de *Soliloquio*, que toma en cuenta el análisis narrativo, pero también aspectos relevantes del contexto de producción y poética de Gandini, así como de la correlación estructural entre la pieza del compositor argentino y la obra de referencia.

*Soliloquio* nos plantea una trayectoria narrativa que se desenvuelve en torno a los procesos psicodinámicos internos de un solo personaje —modo retórico intrafísico o intrapersonal, según Almén—. En cada una de las tres exposiciones (1UF, 2UF+3UF y 4UF), la obra nos muestra una faceta diferente de esta persona. Además, cada exposición delinea una trayectoria narrativa particular.

En la primera exposición, el personaje —con un evidente perfil expresivo disfórico— plantea su objetivo para la obra, instalar el Sib4, aunque las muchas dificultades para sostenerlo muestran la fragilidad o debilidad de la persona. La transgresión (2uf) es una desviación producida por una especie de idea fija que lo distrae de su objetivo y que, teniendo en cuenta el epígrafe y la relación con la *Sonata...* de Poulenc relevada, se puede plantear que se trata de la idea de la muerte. Finalmente, no logra disuadirlo y termina por sobrepasar esa idea que lo persigue.

Durante la segunda exposición el personaje parece estar mucho más seguro de sí mismo –perfil eufórico– y alcanza su objetivo con mucha más decisión. Sin embargo, duda, y la idea de la muerte vuelve obsesivamente ocupando aún más tiempo. El personaje parece intentar sostener una voluntad que se agota hacia al final de la sección, perdiendo de vista su objetivo.

La tercera exposición es la lucha interna por escapar de los pensamientos agobiantes que compulsivamente llevan al personaje a enfrentarse a esta idea que lo cercena a cada intento. El desenlace de la sección nos muestra a la persona rompiendo el ciclo depresivo y alcanzando el clímax melódico que es a la vez grito desesperado y, también, triunfal.

La sección que sigue es la afirmación del objetivo de la obra con todas las características fuertes y decididas del personaje. La concreción de la resolución en el Sib4 se da en una re-exposición textual de la 2UF, lo que hace pensar que el personaje realiza un intento de establecer su objetivo a la fuerza, sin mucha reflexión, y como corolario de la intensa lucha por salir del ciclo que lo agobiaba durante la anterior UF.

El personaje llega a la última sección de la obra transformado, aunque las dificultades y dudas persisten, ha encontrado otra forma de alcanzar su objetivo. Lo que antes era una idea fija que lo afectaba, devino un rasgo de personalidad menos agresivo e integrado. Ahora sí más reflexivo, en ese íntimo y frágil equilibrio elegíaco, descansa el personaje habiendo logrado hacer las paces consigo mismo.

## Palabras de cierre

En este trabajo, el abordaje crítico de algunas nociones tradicionales permitió indagar aspectos fundamentales de la poética de Gerardo Gandini, tanto en general como específicamente en *Soliloquio*. Desde esa perspectiva, se destacó la relación de la pieza con la *Sonata...* de Poulenc, lo que permitió posicionar la obra como una elegía. Paralelamente, el análisis formalista expuso las relaciones estructurales profundas entre los motivos y temas de *Soliloquio* y la *Sonata...*, además de ofrecer una articulación clara de las diferentes unidades formales de la pieza.

El análisis narrativo complementó y enriqueció significativamente estos enfoques, proporcionando una comprensión más profunda de las estrategias específicas del discurso musical de *Soliloquio*. A través del análisis narrativo, emergieron las estrategias con las que la obra articula el significado expresivo que se había sugerido en el análisis anterior. Este enfoque narrativo permitió revelar

cómo la música no solo estructura su material, sino también cómo comunica y puede significar sentidos más profundos.

En general, el análisis narrativo integra los hallazgos del análisis formalista y crítico, pero, además, los asimila en una visión más amplia y coherente. Tal como se planteó en la segunda sección del trabajo, el análisis narrativo es por naturaleza estructural, hermenéutico y crítico, lo que lo convierte en una herramienta potente para la comprensión integral de *Soliloquio*. Al no reemplazar los otros enfoques, sino nutrirse de ellos, el análisis narrativo ofrece una explicación coherente de cómo los diversos elementos se articulan en el discurso musical, proporcionando una comprensión más rica y completa de la obra de Gandini.

## Bibliografía

- Almén, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2017[2008].
- Borém, Fausto. "O estilo musical de Eduardo Bértola em Lucípherez e outras obras: elementos históricos, psicológicos e analíticos". *Pauta* 14, nro. 22 (2003): 85-115.
- Etkin, Mariano, Germán Cancián, Carlos Mastropietro y María Cecilia Villanueva. "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini". *Música e Investigación* 9 (2001): 35-56.
- Fessel, Pablo. "Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini". *Resonancias* 19, nro. 35 (2014): 135-156.
- . *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.
- . "La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini". *El oído pensante* 5, nro. 2 (2017): 1-19.
- Forte, Allan. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones literales, 2010.
- Grabócz, Marta. "An Introduction to Theories and Practice of Musical Signification and Narratology". En *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, editado por Anna Granat-Janki, 325-340. Breslavia: The Karol Lipinski Academy of Music, 2016.
- . *Musical semiotics today: Theories of the signified and examples of narrative strategies*. Estrasburgo: University of Strasbourg, 2018.
- Grela, Dante. *Análisis Musical: una propuesta metodológica*. Inédito. Rosario, 2009.

- Hatten, Robert. "Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture". *Musicological Annual* 41, nro. 1 (2005): 5-30.
- . *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Hauer, Christian. "Elementos de uma semiótica da narratividade musical". *Música em perspectiva* 9, nro. 1 (2016): 9-43.
- López-Cano, Rubén. "Música e intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 104, (2007): 30-36.
- . *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos*. Barcelona: Escuela Superior de Música de Catalunya, 2020.
- Tarasti, Eero. "Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. Tópicos del seminario". *Revista de Semiótica* 19 (2008): 15-71.
- . "Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present". *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry* 36, nro. 3 (2016): 19-51.