
INVENTARIO DE
**MANUSCRITOS
MUSICALES**
FONDO GERARDO GANDINI

Edición y estudio preliminar
Pablo Fessel



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

Fessel, Pablo

Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini (Biblioteca Nacional) / edición y estudio preliminar Pablo Fessel - 1a. ed. - Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. 200 p.; il., facsims, música; 27 x 19,7 cm.

ISMN 979-0-9016798-2-5

1. Gandini, Gerardo, 1936-2013 - Manuscritos - I. Título
CDU 78(0.032)

Ilustración de tapa: detalle de *Sobre un canto de Luigi Nono* (borrador), de Gerardo Gandini.

Fondo Gerardo Gandini
Audioteca-Mediateca Gustavo "Cuchi" Leguizamón
Biblioteca Nacional Mariano Moreno
de la República Argentina
(+5411) 4808-6082 | 4808-6000 (int. 1390)
audioteca@bn.gov.ar
Agüero 2502 3º Piso
Buenos Aires - Argentina

© 2015, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425) CABA
www.bn.gov.ar

ISMN: 979-0-9016798-2-5

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

Estudio preliminar	9
Inventario	19
Obras propias	21
Obras catalogadas	23
Obras no catalogadas	87
Música incidental y de circunstancia	95
Obras inconclusas	97
Orquestaciones y arreglos	109
Orquestaciones	111
Arreglos de música popular	113
Fragmentos autógrafos no identificados	121
Estudios	137
Transcripciones de obras de otros compositores	141
Manuscritos de otros compositores	143
Láminas	147
Índice de títulos	181
Registro de manuscritos por número de inventario	187
Cuadro de clasificación del Fondo Gerardo Gandini	195

ESTUDIO
PRELIMINAR

Los manuscritos musicales de Gerardo Gandini

La relación del sonido musical con el papel se reveló tan decisiva como para definir un género: el de la música de concierto, cuyas múltiples denominaciones confluyen en su condición de música escrita. Pero lo determinante de esa condición no reside tanto en su representación simbólica en cuanto tal como en la transformación sustancial que ésta conlleva. El diferimiento que la notación hizo posible entre la concepción y la realización terminó por introducir una disociación entre las figuras del compositor y del intérprete. El papel (la inscripción, en última instancia, que conoció también, al igual que la de la palabra, materiales como la piedra, la arcilla y el papiro) se convirtió, a través de los siglos, en documento y condición de posibilidad a la vez de una elaborada reflexión sobre los materiales, que permitió concebir un desplazamiento de la música de una condición performativa (que Herder, con categorías aristotélicas, asociaba a la *praxis* y caracterizó como *energeia*), a una condición productiva, vinculada a la idea de obra (*poiesis*, *ergon*). Se puede entender así la relación de la música con el papel como metonimia y origen de su inclusión en el mundo de las ideas.

La temporalidad de esa especulación que se asienta en el pentagrama no tiene la continuidad de la apariencia musical, ni la certidumbre de lo que en la interpretación se presenta como un texto indudable, mandatorio para el ejecutante. El papel es, para el compositor, testigo y depositario de alternativas, vacilaciones, posibilidades abandonadas, de las imperfecciones y vaguedades con las cuales la notación alcanza a representar una imagen sonora. El análisis, una forma de lectura que cuenta como un reverso de la inscripción, desplaza su foco hacia la partitura; la descompone, y al hacerlo reinstala una temporalidad que no es la del sonido sino la de la composición: discontinua, errática, reflexiva.

En la poética intertextual que Gerardo Gandini elaboró hacia fines de los años 60 como recepción y posicionamiento dentro de la escena de la música postserial el análisis antecede, origina e interviene en la escritura. Su idea de la disponibilidad estética de toda la tradición musical se traduce en una apropiación y reelaboración de materiales previos (propios o ajenos). Sujetos a diferentes formas de citados, estos materiales asumen distintos grados de prominencia para la escucha y de organicidad respecto de su papel en la estructura de la obra.

La metáfora de Gandini de la composición como relectura se manifiesta no sólo en la apropiación de materiales previos, sino también en la reelaboración y representación de sus propios materiales o dispositivos formales en obras posteriores, lo que da lugar a series de obras temática o formalmente relacionadas.¹ Ese es el caso de la serie iniciada con la música para una puesta de *Don Juan* de Molière, que daría lugar a *Oneiron*, para viola y piano, *Trioneiron*, con el agregado de un clarinete, el Concierto para viola y el Concierto para piano, todas ellas compuestas entre 1978 y 1980. O el de la serie originada en el no. 14 de las *Davidsbündlertänze* op. 6 para piano de Robert Schumann que incluye, entre otras, *Rsch: Escenas*, para piano y orquesta, *Eusebius* para piano, *Testimonio de María Schumann* y *Eusebius* para orquesta, compuestas entre 1983 y 1985.

Las reelaboraciones representan la parte visible de un proceso que parte de los materiales apropiados ("objetos encontrados", como los denominaba el propio Gandini)² y continúa con los materiales transfigurados, cuyo emplazamiento en una determinada obra no los cristaliza. En efecto, son pocos los casos que no exhiben discrepancias entre los manuscritos y ediciones que Gandini conservó consigo y los autógrafos que confió a sus editores.³ Diferentes tipos de inscripciones dan muestra de una constante revisión de las partituras, publicadas o no, que las transforma, ligera o sustantivamente, hasta llegar a plantear versiones alternativas de sus obras.⁴ La composición como glosa tiene como contrapartida necesaria el comentario incesante de la composición (una concepción dialógica de la música natural, tal vez, en un compositor que era también intérprete).

1. La caracterización de esos concatenaciones como 'series', en el sentido que el término tiene en la plástica, es del propio compositor. Cf. Marta Lambertini, *Gerardo Gandini - Música ficción* (Madrid, SGAE, 2008), pp. 23-24.

2. G. Gandini, "Objetos encontrados", *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 1 (1991), pp. 57-64.

3. Fotocopias y copias heliográficas documentan la existencia de autógrafos que no se conservan en el Fondo Gerardo Gandini (FGG). Algunos de ellos se encuentran en el archivo de la Editorial Melos (Buenos Aires).

4. Este es el caso, por ejemplo, del Concierto para guitarra y orquesta, compuesto en 1975, sustituido por una versión revisada en 1977, titulada *Los caprichos* (v. asientos 104-107), o *Soria Moria* para ensamble, de 1968 (asiento 219), con una segunda versión para conjunto de cuerdas de 1974 (asientos 176-177).

El *Inventario de manuscritos musicales del Fondo Gerardo Gandini* de la Biblioteca Nacional describe un segmento de los documentos que constituyen el Fondo, originado en el archivo personal del compositor, que contiene asimismo grabaciones éditas e inéditas de sus obras o interpretaciones, escritos, correspondencia, documentación personal y profesional, programas de concierto, recortes periodísticos y fotografías, así como partituras, discos y libros de su colección.

Los apartados que siguen exponen los criterios adoptados para el ordenamiento y la clasificación de los manuscritos, la índole de la información recogida en cada asiento y las codificaciones empleadas.

§1. Identificación y ordenamiento de las partituras

La obra de Gandini no ha sido objeto hasta ahora de una catalogación precisa, que tome en consideración las omisiones, exclusiones y variantes en la conformación y denominación de sus obras, a la cual pudiera referirse una clasificación de sus manuscritos musicales. La que ordena este inventario se realizó a partir de un cotejo entre trece catálogos o listados parciales, algunos de ellos elaborados por el propio compositor y otros por terceros a partir de aquéllos.

Estas fuentes, ordenadas cronológicamente, son las siguientes:⁵

- A. *Obras compuestas por Gerardo Gandini*. Folleto desplegable. [Biografía. Algunas críticas.] [1965-1980] s/f [no anterior a 1980], 1 folio (5 pliegos). FGG-03.2-510.
- B. *Obras compuestas por Gerardo Gandini*. Folleto desplegable [Biografía. Índice cassettes I-III], s/f [1986], 1 folio (4 pliegos). FGG-03.2-03.
- C. Catálogo autógrafo s/t. Ordenado por géneros. s/f [1990], 5 p. Archivo de la Editorial Melos, s/no. Inv.⁶
- D. *Gerardo Gandini. Catálogo de obras editadas*. Buenos Aires, Ricordi, s/f. [no anterior a 1991] Abrev., bio. (esp., ing.), listado de obras, viii, 9 p. FGG-03.2-509/1-20.
- E. Paraskevaídis, Graciela. "Werkverzeichnis Gerardo Gandini", *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 50 (1993), p. 15.
- F. *Gerardo Gandini. Obras*. Mecanoscrito s/f [1995], 6 p., 20,9 x 29,8 cm. FGG-021.3-01/1-6.
- G. *Gerardo Gandini. Catálogo de obras editadas*. Buenos Aires, Ricordi, s/f. [no anterior a 1997] Bio (esp., ing.), listado de obras, abrev., 16 p. FGG-03.2-511/1-16.
- H. Lambertini, Marta. "Gerardo Gandini. Obras", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (E. Casares ed., Madrid, SGAE, 1999-2000), Vol. V, p. 368.
- I. *Gerardo Gandini. Catálogo de obras editadas*. Buenos Aires, Ricordi, s/f [1997], 16 p. con revisiones autógrafas en lápiz y tinta negra. [2001] FGG-021.2-28.
- J. *Gerardo Gandini. Catálogo de obras en orden cronológico*. Autógrafo. s/f [2001], 8 p. Archivo de la Editorial Melos, s/no. Inv.
- K. *Gerardo Gandini. Catálogo cronológico. Hasta año 2003*. Mecanoscrito inédito. Ricordi Americana SAEC, 4 p.
- L. Mondolo, Ana María. "Anexo III: Catálogo de obras", en M. Lambertini, *Gerardo Gandini - Música ficción* (Madrid, SGAE, 2008), pp. 187-224.
- M. *Gerardo Gandini. Catálogo de obras editadas*. Buenos Aires, Ricordi, s/f [1997], 16 p., con revisiones autógrafas en lápiz, tinta roja, negra y violeta. [2008] FGG-021.2-29.

A partir de estas fuentes se pueden identificar en la producción de Gandini 123 obras catalogadas, además de música incidental y de circunstancia,⁷ de las cuales 104 están representadas con partituras en el Fondo. Éste incluye asimismo partituras de obras acabadas que no aparecen mencionadas en ninguno de estos catálogos; obras retiradas por el propio

5. Su datación se estableció a partir de las fechas de publicación, cuando éstas se hallan indicadas, o de la fecha de composición de la obra más reciente incluida en cada una de las fuentes.

6. Considerando sus coincidencias y fecha, es probable que este catálogo fuera elaborado como fuente para D.

7. Esta última caracterización, que aparece en M. Lambertini, *op. cit.*, p. 193, parece provenir del propio compositor.

Gandini en forma expresa y otras que lo fueron en forma inadvertida, omitidas a partir de cierto momento en los catálogos y nóminas subsiguientes; todas ellas compuestas entre 1955 y 2008. Entre los manuscritos conservados se pudieron identificar igualmente esbozos y borradores de obras inconclusas. Se conservan también en el Fondo manuscritos de música para cine, arreglos de música popular y orquestaciones, así como transcripciones de obras de otros compositores. Un gran número de autógrafos han quedado, hasta la edición de esta publicación, sin identificar.⁸ Por último, Gandini conservó unos pocos manuscritos de obras de otros compositores. Este inventario describe asimismo documentos que exponen una sistematización de diferentes procedimientos de derivación, a los que Gandini denominaba “proliferación”.⁹

Los manuscritos correspondientes a cada una de estas variedades fueron ordenados, en consecuencia, en las siguientes categorías: 1) obras propias, que distingue entre obras catalogadas, no catalogadas (retiradas, no incluidas, etc.),¹⁰ música incidental (para cine, teatro, o de circunstancia) y obras inconclusas; 2) orquestaciones y arreglos de música popular; 3) fragmentos autógrafos no identificados; 4) estudios; 5) transcripciones de obras de otros compositores; y 6) manuscritos de otros compositores.

Para el agrupamiento conjunto de los diferentes folios que conforman los manuscritos, así como para la identificación de esbozos y borradores no titulados como propios de una u otra obra, se tomaron en consideración aspectos textuales (relaciones entre materiales musicales, procedimientos compositivos, instrumentación), paleográficos (tipo de escritura), codicológicos (tintas, tipo de papel empleado y accidentes de su conservación, tales, como pliegues, manchas, quiebres, decoloración), así como la ubicación relativa de cada uno de sus folios o recortes en la disposición de los documentos al momento de su ingreso a la Biblioteca.¹¹ Se relevó asimismo información contextual extraída de programas de concierto, fuentes periódicas, grabaciones, testimonios y literatura especializada.¹²

La denominación de los documentos siguió el criterio de su adscripción a las obras, con independencia de la formulación de los títulos que exhiben los manuscritos, que difieren en ocasiones de los que recibieron las obras en su versiones definitivas. La denominación de las obras inconclusas no tituladas siguió criterios textuales y paratextuales, destacando relaciones entre materiales musicales, textos literarios, o expresiones inscriptas en el documento susceptibles, por su formulación o posición en la página, de ser interpretadas como tales.

§2. Datación

Son excepcionales dentro del conjunto de manuscritos del Fondo los esbozos o borradores fechados. Por el contrario, son igualmente inhabituales los casos de copias limpias no fechadas, ya sea en la portada, en el encabezado de la primera página, o a continuación de la doble barra al final de la obra, de sus movimientos o piezas, ubicaciones estas últimas en las cuales las fechas se inscriben usualmente con mayor especificidad. La presencia de información relativa a las fechas de composición en los documentos representa así un elemento adicional para la consideración del manuscrito como texto o pretexto en la serie genética.

8. En algunos de estos casos se indica en los asientos la presencia de cifrado americano, dato inequívoco de adscripción del manuscrito al campo de la música popular.

9. G. Gandini, *op. cit.*, p. 57.

10. Incluimos también en esta categoría expresiones de ‘música privada’: partituras conceptuales escritas para homenajear a amigos (v. asientos 198 y 218).

11. El archivo, donado por la familia de Gandini a la Biblioteca Nacional, llegó en dos envíos realizados entre julio y agosto de 2013, sin un trabajo de ordenamiento y selección previo al traslado. El material estaba distribuido en 23 cajas, 5 carpetas y 1 bolsa, junto con una pintura al óleo sin embalar. A pesar del significativo desorden del archivo, que se puede atribuir a las vicisitudes de la guarda y traslado de los materiales, no pareció razonable renunciar al registro del ordenamiento inicial. La disposición de los documentos en los elementos originales de guarda podía conservar todavía indicios importantes para establecer la correspondencia y datación de manuscritos no titulados ni fechados, a partir de su contigüidad con otros cuya identificación y fecha eran susceptibles de ser documentadas con evidencia interna o externa. La disposición relativa de los documentos o de sus partes al momento de su ingreso en la Biblioteca quedó reflejada en un preinventario.

12. Estas atribuciones, de cualquier modo, debieran ser interpretadas por el lector críticamente, como susceptibles de una posible revisión tras un examen más detenido. Sobre las dificultades implicadas en la identificación y clasificación de manuscritos no ordenados ni fechados, y la provisionalidad de sus resultados, cf. Friedemann Sallis, “Studying loose leaves”, en *Music sketches* (Cambridge, Cambridge University Press, 2015), pp. 75-95.

La datación se circunscribe en esta publicación a las fechas asentadas (que se reproducen tantas veces y tal como aparecen inscriptas en el documento), con independencia de la información (eventualmente discrepante) procedente de fuentes contextuales.

§3. Clasificación genética de los manuscritos

La denominación de las diversas clases de manuscritos de música compuesta a partir del siglo XX es objeto de debate en la literatura especializada, entre posiciones que proponen reunir toda la variedad de manuscritos bajo un término común,¹³ y las que proponen emplear una terminología más diferenciada.¹⁴ Excepto por las copias limpias, destinadas a la lectura de un tercero (sea un copista, el editor o los mismos intérpretes), los manuscritos que representan pretextos y revelan diferentes estadios en el proceso de la composición de las obras constituyen documentos de uso personal, con una función mnemotécnica más que comunicativa, y cuyas características dependen de los hábitos creativos de cada compositor y en ocasiones de las particularidades de cada obra.

Los manuscritos musicales de Gandini fueron clasificados, desde el punto de vista genético, a partir de una tipología ad hoc, necesariamente flexible en sus límites, basada en cinco categorías.

1. Plan

Correspondiente a un primer estadio en el proceso creativo, se trata en muchos casos de formulaciones verbales, con indicaciones referidas al instrumental, fuentes de los materiales, disposiciones formales, escénicas, etc., que no necesariamente incluyen referencias musicales precisas.

2. Esbozo

Se han caracterizado como esbozos manuscritos con notación musical, escritos usualmente en lápiz, cuya representación contiene todavía un alto grado de indeterminación en aspectos centrales (y no indeterminados) de la (posible) obra definitiva (en el contenido de altura, aspectos rítmico-métricos, texturales, instrumentales, etc.).

3. Borrador

Se han denominado borradores a manuscritos escritos en tinta o lápiz con un alto grado de determinación de los materiales musicales, coincidente con alternativas, tachaduras o divergencias respecto de estadios ulteriores de la composición. Se incluyen en esta categoría manuscritos con secciones instrumentales anotadas como reducción.

4. Copia limpia

Se incluyen en esta clase manuscritos escritos en tinta (ocasionalmente también en lápiz), escritos con una caligrafía prolija y exentos de alternativas. El criterio empleado no es comparativo: se clasificó también como copia limpia manuscritos cuya comparación con otros revela que documentan versiones previas y diferentes a las que tomaron las obras en su forma definitiva.

5. Transparencia

Se trata en rigor de un tipo particular de copias limpias, escritas en tinta sobre papel vegetal, producidas con el fin de obtener copias heliográficas. Su singularidad dentro de esta clase está dada por el hecho de que su confección, dadas las características técnicas propias de esta forma de reproducción, conlleva un alto grado de fijación del texto musical.

La tipología está regulada por el concepto (abstracto y problemático desde ya) de *obra* musical, cuya constancia tendría en principio su soporte textual en la copia limpia. Los manuscritos de Gandini revelan sin embargo una resistencia persistente de su parte a la fijación de sus obras:

13. Cf. Nicholas Marston, "Sketch", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23 (Ed. S. Sadie y J. Tyrrell. London, Macmillan, 2001), p. 472.

14. Cf. F. Sallis, "Coming to terms with the composer's working manuscripts", en *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (P. Hall y F. Sallis eds., Cambridge, Cambridge University Press, 2004), pp. 43-58; y Ulrich Mosch, "Preliminaries before visiting an archive", *op. cit.*, pp. 17-31.

esto se manifiesta en la presencia de revisiones en la mayoría de las copias limpias, así como en las ediciones, copias heliográficas y fotocopias. Por eso no es infrecuente la clasificación de los manuscritos como copia limpia con revisiones (por contradictoria que parezca la categoría), o copia de copia limpia revisada, cuando se pudo observar que el manuscrito copiado contaba por su parte con revisiones.

Se incluyen en este inventario, junto con los manuscritos, una diversidad de documentos que, sin serlo en sentido estricto, los reproducen. Su valor documental primario está dado por el hecho de que reproducen manuscritos total o parcialmente no conservados (v. asientos 129, 150), así como variantes de los manuscritos conservados (v. asiento 166). Se trata de un conjunto de variedades que incluye las fotocopias de manuscritos, las ediciones comerciales (en su mayoría reproducciones facsimilares), las ediciones de alquiler, las copias heliográficas y fotocopias de todas las clases anteriores. Por cierto, son pocos los casos en los que estas diferentes clases de reproducción no cuentan con revisiones o anotaciones autógrafas. En tales casos se consideraron estos documentos como manuscritos, con prescindencia de la índole de la información reproducida en el papel en el que esas inscripciones se asentaron.

§4. Revisiones e inscripciones. Tintas y contenido

La indicación de la presencia de revisiones autógrafas en los documentos manuscritos o impresos (independientemente de su estatuto respecto de la clasificación de autógrafos) hace referencia a diferentes formas de estados (tachaduras de supresión o de sustitución)¹⁵ o agregados que modifican (en algunos casos clarifican) el texto musical en diversas formas, o le incorporan una capa adicional de sentido (como en los casos de alteraciones o reemplazos en los materiales o las muy frecuentes reinstrumentaciones de autógrafos escritos inicialmente para otro instrumento).¹⁶

Gandini empleaba usualmente lápiz o tinta negra para las copias limpias escritas en papel, tinta negra para las copias limpias escritas en papel vegetal (transparencias), y lápiz, tinta negra o de color, así como marcadores (rotuladores) y resaltadores de color para las revisiones. El examen del conjunto de los manuscritos musicales ofrece evidencia suficiente de que, al contrario de otros compositores, Gandini no empleaba diferentes colores de tinta con una función estructurante de la notación. En otras palabras, parece razonable interpretar la presencia de más de un tipo de tinta como indicativa de que el documento fue objeto de revisiones ulteriores (al menos una instancia por tipo de tinta, aunque lo contrario no puede establecerse).

Por su parte, la comparación de los autógrafos revisados con las partituras editadas (en su mayoría ediciones facsimilares que reproducen en ocasiones copias limpias revisadas) o fotocopias permitió detectar estadios sucesivos de revisión textual, a partir de la identificación de revisiones ausentes en la reproducción (cf. los asientos 74-75, 98-99, 202-203). Estos estadios se extienden a veces a dos o más ejemplares de la misma obra, con divergencias entre unas y otras (cf. los asientos 138-139 y 149-151).

A esto se agrega inscripciones que representan marcas de interpretación, vale decir, destacados, clarificaciones, etc. Algunas de ellas son apógrafas, lo que revela que esos manuscritos fueron empleados como partitura del director o como particella por los instrumentistas (cf. por ej. los asientos 60, 75, 140, 177).

Si bien se conservan en el Fondo algunas agendas personales, las inscripciones en los manuscritos dejan ver que Gandini hacía uso de ellos como una especie de agenda informal, asentando números de teléfono, direcciones, citas y otro tipo de anotaciones propias de la vida doméstica. El contenido preciso de esas inscripciones, caracterizadas en este inventario como 'agenda', no se reproduce, excepto cuando incluyen fechas, información relevante para restringir el ámbito de las fechas extremas del documento o de las revisiones. Es usual también, en el corpus documental, la presencia de trazos erráticos, que se indican entre las inscripciones como 'pruebas de tinta'.

15. Cf. Pierre Marc de Biasi, "Qu'est-ce qu'une rature", en *Raturas et repentirs* (B. Rougé ed. Pau, Publications de l'Université de Pau, 1996), pp. 17-47; citado en Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2010), p. 30.

16. En ocasiones la supresión se manifiesta como caladuras en el papel, y la sustitución con la presencia de recortes adheridos con cinta transparente sobre los pasajes reemplazados.

§6. Estructura del inventario y campos de información reproducidos

Dentro de cada categoría, los manuscritos se disponen en orden alfabético de acuerdo a su título (ya sea formal o atribuido). Las denominaciones que se presentan entre paréntesis cuadrados representan títulos atribuidos.

La primera línea de los asientos indica el tipo de manuscrito, la presencia de revisiones y la/s tinta/s empleadas.

La segunda línea detalla, cuando es susceptible de ser identificado, el orgánico de la partitura (que no siempre coincide con el de la versión final de la obra), así como el tipo de partitura (partitura, particella o reducción).¹⁷

No todos los manuscritos se conservan íntegros. La tercera línea indica la extensión del documento en términos de las secciones, movimientos, o piezas de la obra que contiene. (En aquellos casos en que los faltantes no corresponden a partes orgánicas de la obra, se indica esa condición como “fragmento” a continuación del tipo de partitura.)

La cuarta línea señala la presencia de inscripciones usuales, como título (que se transcribe en caso de no coincidir con el título definitivo de la obra), subtítulo, firma, fecha, indicaciones de carácter, metronómicas, dedicatorias, comisión de la obra, entre otras.

Se indica a continuación la cantidad total de compases y su numeración. Cuando los manuscritos no hacen uso (ya sea en absoluto u ocasionalmente) de la métrica mensural se menciona esa condición como “(pasajes) sin indicación de compás”.

De otro tipo de inscripciones (reinstrumentaciones, testados, anotaciones de distinta clase, marcas de interpretación, entre otras) se detalla su ubicación (la página atribuida, cuando el documento contiene más de una) y la tinta (cuando el documento contiene más de una variedad, dato que permite establecer hipótesis sobre el estadio en el que fue realizada en el proceso de revisión). Este tipo de inscripciones se expone, por omisión, en una transcripción literal, excepto los pasajes incluidos entre paréntesis cuadrados, que las categorizan o abrevian.

Se indica también, cuando la incluyen, la fecha del documento (autógrafa, por omisión, y entre paréntesis cuadrados cuando se trata de la fecha inscrita en el documento reproducido).

Se indica a continuación la cantidad de páginas del documento, su paginación (cuando aparece en el documento), las medidas del folio (alto por ancho), la presencia de recortes y la marca y código comercial del papel.

Por último, se indica el número de inventario del documento.

§7. Estructura del número de inventario

La estructura de los números de inventario (común a la totalidad de los documentos del FGG), se compone de tres segmentos.

El primero (indicado con los dígitos anteriores al guión) refiere a la serie y subserie del documento: los documentos asentados en este inventario corresponden a las series 01 (partituras de Gandini), 02 (escritos de Gandini) y 13 (partituras de otros compositores), que distinguen por su parte entre manuscritos (011, 021, 131) y copias, ediciones comerciales o transcripciones realizadas por copistas mediante programas de edición musical (012, 022, 132).¹⁸

El número 1 como tercer dígito en la serie 011, al igual que en las series 021, 041 (grabaciones inéditas) y 131 indica así que se trata de documentos únicos (o heurísticamente únicos, en el caso de las grabaciones); mientras que el número 2 en las mismas series (012, 022, 042, 132) identifica reproducciones; es decir, ejemplares equivalentes a los que podrían encontrarse en otros archivos y colecciones públicas o particulares.

Los documentos que cuentan con alguna clase de anotación autógrafa fueron inventariados como manuscritos. De esta forma, las subseries (cuyo número se separa del número de serie por un punto) indican, en la serie 011, la presencia y naturaleza de las inscripciones autógrafas: distinguen así entre autógrafos y copias con revisiones o anotaciones autógrafas.

17. Se indica como reducción tanto las expresiones abreviadas de una partitura para varios instrumentos como los casos de “partituras vocales”, elaboradas como partitura de ensayo.

18. Cf. en pp. 195-197 de esta publicación el cuadro de clasificación del Fondo Gerardo Gandini, para cuya elaboración fue de utilidad la consulta de los criterios propuestos para el Archivo Curt Lange depositado en la Universidad Federal de Minas Gerais. Cf. André Guerra Cotta, “El Acervo Curt Lange: historia, características y perspectivas”, en *Archivos y música* (M. Fornaro Bordolli ed., Montevideo, CSEP, 2011), pp. 39-56.

Los dígitos comprendidos entre el guión y la barra, correspondientes al segundo segmento en la estructura del número de inventario, son arbitrarios e identifican cada documento en particular. Esta numeración es correlativa para la serie entera, con independencia de la subserie correspondiente al documento.

Por último, el tercer segmento, indicado con los dígitos posteriores a la barra, informa la cantidad de páginas extremas del documento que contienen alguna información (independientemente de la cantidad absoluta de hojas o páginas).¹⁹ La presencia redundante del número 1 permite distinguir si se hace referencia al documento en su conjunto (cuando se indican las páginas extremas) o a alguna de sus páginas en particular (en cuyo caso sólo se asienta el número de página al cual se aplica la observación). Esto es especialmente relevante para indicar la ubicación de las inscripciones, la disposición interna del documento, así como la ubicación de diferentes fragmentos del documento en la disposición inicial del archivo.

Los dígitos que se indican en este segmento del número de inventario no coinciden siempre con la paginación que puede aparecer como dato en el documento, sino que reflejan la cantidad y ordenamiento dado a las páginas escritas conservadas (ordenamiento que sigue, en lo posible, la paginación cuando aparece indicada y el documento se conserva íntegro).

§7. Disposición interna de los documentos

Los números de inventario refieren a documentos cuya conformación se estableció procurando restituir continuidades estéticas y genéticas. No obstante, estas dos condiciones no siempre se observan sin conflicto: los manuscritos revelan que Gandini hacía uso de folios ya escritos para asentar, en hojas o secciones limpias, esbozos y borradores posteriores, con prescindencia de lo que hubiera escrito en éstos anteriormente. Por eso no es infrecuente que un mismo documento contenga, a veces en forma intercalada, fragmentos correspondientes a diferentes obras, o a diferentes estadios en la composición de una misma obra.²⁰ En aquellos casos en los cuales los documentos son heterogéneos desde el punto de vista del contenido se incluye un apartado dedicado a detallar su disposición.

§9. Signaturas y abreviaturas empleadas

- en los asientos:

[Título.]	inscripciones usuales reproducidas en el documento
“ ”	cita textual
s/ic	sin indicación de compás
s/f	sin fecha
[1983]	fecha reproducida en el documento
(3-7)	paginación

- en la transcripción de las inscripciones:

	fin de la línea o punto y aparte
	en otro lugar de la página
[...]	ilegible
[agenda]	índole de las inscripciones no transcritas
[rec.]	texto destacado con un recuadro
[col.]	columna

19. Se decidió respecto de este punto seguir el criterio adoptado en la Fundación Paul Sacher (cf. por ejemplo, Malena Kuss, *Alberto Ginastera. Musikmanuskripte* [Inventare der Paul Sacher Stiftung, 8], Winterthur, Amadeus, 1990), que enumera páginas, a diferencia del Archivo Luigi Nono, que enumera folios. Cf. Erika Schaller, "The classification of musical sketches exemplified in the catalogue of the Archivio Luigi Nono", en *A Handbook of Twentieth-Century Musical Sketches*, pp. 59-73.

20. La presencia de pasajes musicales escritos en vuelta encontrada (es decir, con una inversión en la orientación del papel) constituye una muestra inequívoca de heterogeneidad en tal sentido, aunque no representa la única.

pppp!

3 Fl

3 Cl.

4 conu

tubni

tuba

3 Trp
3rd.

corni

hoi ohas

black metal

1 *ky* ri e e lei son, e lei

2 lei son, e lei son, e lei son, e lei son, e lei son

3 ri e e lei son e lei son, e lei son, e lei son

4 lei son e lei son, e lei son, e lei son

5 ri e e lei son, e lei son, e lei son, e lei son

6 ri e, ky ri e e lei son, e lei son, e lei son

INVENTARIO

Handwritten musical notation for a piano solo section, consisting of seven staves with rhythmic patterns of notes and rests.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment section, showing three staves with dynamic markings *ppp* and *10*.

Ophelie abraza al pianista
en la cruz

Handwritten musical notation for a vocal line with lyrics in Spanish, including the phrase "sm e-lei-sm, e-lei-sm, e-lei-sm, e-lei-sm".