

Apariencia y realidad en *Otros Soles* de Mariano Etkin

Alejandro Mejía Sánchez
Facultad de Bellas Artes.UNLP

Resumen

Este trabajo se enmarca en uno de mayor envergadura en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical en la escena latinoamericana surgida a fines de los 60. Nos interesa estudiar la producción del compositor argentino Mariano Etkin (1943 - 2016), que fue indudablemente una figura indispensable de la música académica latinoamericana de las últimas décadas. Tras su paso por el CLAEM logró generar un discurso musical propio con las técnicas aprendidas, muy diferente a las producciones latinoamericanas de las décadas anteriores, y a los lineamientos estéticos de las vanguardias norteamericanas y centroeuropeas de la época. En el Proyecto estamos analizando algunas de sus obras -escritas en diferentes años-, con el fin de realizar un diagnóstico aproximativo acerca de las principales características de su música y de los intereses estéticos que atraviesan su producción. En este trabajo se analizará su obra *Otros Soles*, escrita en 1976 y revisada en 1999, para clarinete bajo, trombón y viola, buscando develar las dicotomías existentes entre las lógicas y los procesos de construcción de la macroforma y la microforma, además del manejo de los umbrales perceptivos respecto a los parámetros del timbre, el registro y la duración.

Conceptos clave: linealidad, no-linealidad, umbral perceptivo.

Appearance and reality in *Otros Soles* by Mariano Etkin

Abstract

This work is part of a larger one in which we study the characteristics of the second musical modernity in the Latin American scene that emerged in the late 60s. We are interested in studying the production of the Argentine composer Mariano Etkin (1943 - 2016), which was undoubtedly an indispensable figure of the Latin American academic music of the last decades. After passing through CLAEM he managed to generate a musical discourse of his own with the techniques learned, very different from the Latin American productions of previous decades, and the aesthetic guidelines of the North American and Central European avant-gardes of the time. In the Project we are analyzing some of his works -written in different years-, in order to make an approximate diagnosis about the main characteristics of his music and the aesthetic interests that go through his production. In this work will be analyzed his work *Otros Soles*, written in 1976 and

revised in 1999, for bass clarinet, trombone and viola, seeking to reveal the existing dichotomies between the logics and the construction processes of the macro-format and the microform, as well as the management of the perceptual thresholds regarding the parameters of the timbre, the record and the duration.

Keywords: linearity, non-linearity, perceptual threshold.

Introducción

Este trabajo se enmarca en uno de mayor envergadura en el que estudiamos las características de la segunda modernidad musical en la escena latinoamericana surgida a fines de los '60. El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (Buenos Aires) tuvo una influencia fundamental en este proceso. Gracias a becas otorgadas por instituciones como la Fundación Rockefeller u organismos internacionales como la Organización de los Estados Americanos (OEA), muchos jóvenes compositores latinoamericanos pudieron ingresar en el Centro, estudiando con los profesores Alberto Ginastera, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl, y tomando clases con compositores de reconocida trayectoria internacional como Olivier Messiaen, Luigi Nono, Iannis Xenakis y John Cage, entre otros. La meta principal del CLAEM fue fomentar el contacto con las tendencias estéticas y técnicas musicales internacionales de avanzada, para así generar una actualización con las vanguardias europeas y norteamericanas. Lo realmente interesante es que algunos becarios del Centro, que fueron luego figuras indispensables de la música académica latinoamericana de las décadas posteriores, generaron un discurso musical propio con las técnicas aprendidas, muy diferente a las producciones latinoamericanas de las décadas anteriores, y a los lineamientos estéticos de las vanguardias norteamericanas y centroeuropeas de la época.

En este grupo se inscribe el compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016), cuyo legado musical nos interesa estudiar. En el Proyecto estamos analizando algunas de sus obras –escritas en diferentes años–, con el fin de realizar un diagnóstico aproximativo acerca de las principales características de su música y de los intereses estéticos que atraviesan su producción.

En sus obras, Etkin trabajó los umbrales perceptivos asociados con los parámetros de la duración, el registro y el timbre. De hecho, en sus escritos propugnaba esta idea:

La percepción de las consonancias varía de acuerdo a la zona o registro del espectro audible en que se produzcan, como consecuencia de que existe una zona óptima para la percepción más diferenciada de los intervalos –melódicos o armónicos– que es la zona central [...] una obra o una parte de ella podría basarse en un trabajo sobre el umbral de percepción de la diferencia subjetiva del grado de consonancia de un intervalo tomando como variable el registro – y el timbre, eventualmente– como el elemento constante el intervalo. En el parámetro duración podría trabajarse con el umbral de percepción de la diferencia de duraciones. Esto resulta sumamente interesante al manejarse valores largos [...] la duración promedio más bien alta de cada sonido o silencio, y la muy pequeña diferencia entre cada uno de ellos, relativiza la

sensación de heterocronía que debería dar el conjunto, para transformarse en una virtual isocronía¹.

Estos fenómenos descriptos se analizarán puntualmente en su obra *Otros Soles*, escrita en 1976 y revisada en 1999, para clarinete bajo, trombón y viola². También buscamos develar las dicotomías existentes entre las lógicas y los procesos de construcción de la macroforma y la microforma.

La linealidad y la no linealidad son dos medios fundamentales por los que la música estructura el tiempo y a su vez éste estructura la música. Ambas temporalidades confluyen y se mezclan virtualmente en toda la música, dándose en diferentes grados y en diversas combinaciones, por lo que su interacción determina el estilo y la forma de composición³. La linealidad sucede cuando en el continuo temporal se determinan algunas características de la música de acuerdo a las implicaciones que surgen de eventos previos en la obra, por lo que es progresiva y procesual: experimentamos un momento como consecuencia de un proceso previo que se caracteriza por su proyección temporal, es decir, como resultado de una expectativa que se generó anteriormente.

Al contrario, debemos entender la no linealidad como una fuerza estructural no procesual, no como una mera ausencia de linealidad. Gracias a las tendencias que independientemente gobiernan la naturaleza de las secciones formales sucede el discurrir temporal no lineal. En este proceso se suceden los diferentes momentos de forma más o menos continua (pudiendo tener lugar algunas interrupciones en el medio), siendo éstos independientes unos de los otros (no consecuentes) y sucesivos temporalmente: simplemente cambian.

Otros Soles (1976)

Un claro ejemplo de la dicotomía entre linealidad y no linealidad es la obra *Otros Soles* de Mariano Etkin. En la macroforma no existe una orientación hacia puntos culminantes, es decir, la música está simplemente ahí: no tiene dirección ni linealidad, o sea, no hay una teleología global. En contraposición, a lo largo de la obra conviven la

¹ Etkin, Mariano. “‘Apariencia’ y ‘Realidad’ en la música del siglo XX”, en Susana Espinoza (coord.) *Nuevas Propuestas Sonoras*, Editorial Ricordi, Buenos Aires, 1983. Recuperado de [<https://formasblog.files.wordpress.com/2014/05/apariencia-y-realidad-en-la-mc3basica-del-siglo-xx.pdf>].

² La grabación de la que disponemos fue la primera versión que se registró, con Peter Freeman en el clarinete bajo, Richard Lawton en el trombón, y Andrew Bacon en viola, realizada en el Polack Hall de Montreal, Canadá, en abril de 1981. La grabación fue procesada y compaginada por Edgardo Rapetti en el Estudio del Mundo Nuevo, en enero de 1989. La producción la hizo el mismo año Discos Melopea, Argentina.

³ González, Francisco. Javier y Velandia Gómez. *Éktasis – Stásis. Tiempo Lineal y tiempo no-lineal*. Taller Sonoro, Madrid, 2006. Recuperado de [<http://www.tallersonoro.com/antterioresES/09/Articulo2.htm>].

composición con módulos, en principio fijos estructuralmente, con la sucesión de diversos materiales que se desarrollan y se convierten a su vez en módulos, presentando así teleologías locales o seccionales. Lo anterior lo expone Etkin al describir la utilización espacial del tiempo musical como una liberación de la forma del concepto tradicional de desarrollo:

En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de distribuir un repertorio preexistente de elementos en una totalidad –la de la duración de la obra– concebida a priori como un espacio (de tiempo) a ser llenado. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori, o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas. Es como si la ideación inicial de la obra se diera como una simultaneidad y no como una narración en pasos sucesivos. En rigor, podría hablarse en este caso de una música “que está ahí”, a diferencia de una música que se dirige hacia un punto determinado, como la correspondiente a la línea romántica y todas sus derivaciones. En fin, se trata de una música ateleológica, no finalista y no didáctica⁴.

Un ejemplo claro del contraste entre teleología y ateleología a nivel local lo encontramos en los compases 63 a 106. En el módulo que componen el clarinete bajo y la viola se ejecuta un *crescendo* (partiendo de un *pppp* con notas largas y en registro medio, que van variando su duración y creciendo en intensidad hasta llegar a un *ffff*) que significa la presencia de una teleología local, en contraposición con el módulo que ejecuta el trombón que no evoluciona (el timbre y registro se mantienen estables, mientras que la intensidad cambia a *ff* y la duración varía imperceptiblemente: en los compases 73 y 84 a 88 expone el módulo (a), y en los compases 92 a 105 se agrega $\frac{1}{3}$ de duración en el la1 (a').

Figura 1

El ejemplo anterior presenta una mínima variación estructural y conserva la identidad original en el campo auditivo. El mismo caso se presenta en el módulo que aparece en los compases 18 a 21 que ejecutan el clarinete bajo y la viola (figura 2a), que

⁴ Etkin. “‘Apariencia’ y ‘Realidad’”.

varía en su segunda aparición (compases 22 a 24) al adelantar el ataque del clarinete 3/4 de tiempo (figura 2b). En los ejemplos descriptos se presenta una dicotomía entre lo que suena y lo que está escrito, ya que aparentemente los módulos son iguales pero en realidad tienen mínimas variaciones estructurales en cuanto a la disposición temporal de los ataques y/o su duración.

Figure 2a shows a musical score for Clarinet Bass (Cl. bajo) and Trumpet (Trb.). The Cl. bajo part starts at measure 16 with a *pppp* dynamic, followed by a *mf* dynamic. A 'slap' instruction is present above the Cl. bajo staff in measure 22. The Trb. part has a *p* dynamic and includes triplet markings ('3') in measures 22 and 23. Figure 2b shows a similar score for measures 22-24, with the Cl. bajo part starting at measure 22 and the Trb. part having triplet markings ('3') in measures 22 and 23.

Figuras 2a y 2b

Por otra parte existen módulos que no se alteran estructuralmente como el que ejecuta el clarinete bajo en el compás 10, que luego aparece con una leve variación en la intensidad en el compás 61 (de *pp* a *p*) (figura 3a); o bien, el que presentan todos los instrumentos en el compás 26, y de igual manera en los compases 108 y 114 (figura 3b).

Figure 3a shows a musical score for Clarinet Bass (Cl. bajo) at measure 9. The tempo is marked *♩ = 88 Più mosso* and the dynamic is *pp*. Figure 3b shows a musical score for Clarinet Bass (Cl. bajo), Trumpet (Trb.), and Viola (Vla.) starting at measure 108. The Cl. bajo part has a *ffff* dynamic and includes instructions 'fr.' and 'ord.'. The Trb. part has a *ff* dynamic and includes the instruction 'sul pont. pizz.'. The Vla. part has a *sfz* dynamic and includes triplet markings ('3').

Figuras 3a y 3b

Un ejemplo del desarrollo de un material que se convierte luego en un módulo lo encontramos en los compases 28 a 62. La viola ejecuta una sucesión de notas que van ascendiendo en el registro cubriendo un intervalo de decimotercera –en el rango del sol#4 al mi6–, estabilizándose en el mi6 en el compás 45. Este fragmento presenta una lógica aumentativa en cuanto a la duración: primero con los sonidos y luego con los silencios. En los compases 45 a 52 el mi6 dura de seis a catorce corcheas. Luego la lógica se invierte al aumentar la duración de los silencios mientras que los sonidos pasan a durar igual: en los compases 54 a 59 aparece cinco veces consecutivas el mi6 con una duración de semicorchea, separadas con silencios de diferente duración: desde nueve a diecisiete para volver a trece, como se puede observar en la figura 4.

The figure shows musical notation for three instruments: Trombone (Trb.), Viola (Vla.), and Bass Clarinet (Cl. bajo). The score is divided into two sections:

- Duración en corcheas:** Measures 49-52. The Viola part features a sequence of notes (sol#4, la4, si4, do5, re5, mi5, fa5, sol5, la5, si5, do6, re6, mi6) with durations increasing from 6 to 14 eighth notes. The Trombone and Bass Clarinet parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.
- Duración de silencios en semicorcheas:** Measures 55-59. The Viola part features a sequence of notes (sol#4, la4, si4, do5, re5, mi5, fa5, sol5, la5, si5, do6, re6, mi6) with durations decreasing from 9 to 13 sixteenth notes. The Trombone and Bass Clarinet parts provide accompaniment with various dynamics and articulations.

Figura 4

En los compases 61 y 62 se configura un módulo con una sola nota, mi6, dispuesto en dos septillos de corchea consecutivos (figura 5a), que vuelve a aparecer en los compases 142 y 143 (figura 5b). Lo interesante de ambas apariciones es que se devela

la lógica de la combinatoria de los módulos, que es acorde con el orden de aparición. En la primera aparición (compases 61 y 62) se superpone al primer módulo que aparece en la obra: el trémolo medido fa3-re3 que ejecuta el clarinete bajo (compás 10, visto en figura 3a). En la segunda aparición se superpone al segundo módulo que aparece en la obra (compases 18 a 21, visto en figura 2a).

Figure 5a shows a musical score excerpt for measures 61 and 62. The top staff is for the Bass Clarinet (Cl. bajo) in 3/4 time, marked *p*. The middle staff is for the Trombone (Trb.) in 3/4 time. The bottom staff is for the Viola (Vla.) in 3/4 time, marked *mp*. A box highlights the first measure of the Cl. bajo part, which contains a tremolo. Figure 5b shows a musical score excerpt for measures 141 and 142. The top staff is for the Bass Clarinet (Cl. bajo) in 3/4 time, marked *pp*. The middle staff is for the Trombone (Trb.) in 3/4 time. The bottom staff is for the Viola (Vla.) in 3/4 time, marked *pizz.* and *p*. A box highlights the first measure of the Cl. bajo part, which contains a tremolo. The tempo is marked $\text{♩} = 88$.

Figuras 5a y 5b

Por otro lado, la obra presenta una ambigüedad significativa en el umbral perceptivo de la duración. En los compases 114 a 136, Etkin –aplicando la idea que expusimos al comienzo del trabajo en el parámetro de la duración– plantea una secuencia de acordes con valores largos, todos de diferente duración pero dentro de un rango acotado: los aumentos y disminuciones alternados no superan la octava parte de la duración promedio. Los sonidos son interrumpidos por silencios de igual duración, de negra. Como resultado se debería escuchar una heterocronía pero en realidad se produce una aparente isocronía (figura 6).

The image displays a musical score for three instruments: Cl. bajo (Bass Clarinet), Trb. (Trumpet), and Vla. (Viola). The score is divided into four systems, each with highlighted sections. The first system (measures 113-120) includes the tempo marking $\text{♩} = 60$ Molto meno mosso and dynamics *ppp* and *no dim.!*. The second system (measures 121-126) has a highlighted section of 22 measures. The third system (measures 127-146) has highlighted sections of 20, 24, and 18 measures. The fourth system (measures 134-146) has a highlighted section of 22 measures. The Viola part includes the instruction *arco pos. ord.* and the dynamic *pp* at the end of the piece.

Figura 6

El aumento y disminución de la cantidad de corcheas de los primeros cuatro acordes (20, 24, 18 y 22) se convierte en un patrón que se repite inmediatamente después. Este comportamiento en cuanto a la duración implica una teleología local (figura 7).

Compases	Duración en corcheas	Aumento o disminución por patrón
114 al 116	20	+
116 al 119	24	
120 al 122	18	
122 al 125	22	
125 al 127	20	-
128 al 131	24	
131 al 133	18	
134 al 136	22	

Figura 7

En el fragmento analizado anteriormente (compases 114 a 136) Etkin plantea un interesante juego en la percepción de las consonancias –aplicando la idea expuesta al principio del trabajo–. Los instrumentos tocan en su registro más grave y con una intensidad muy suave, *ppp*, lo que implica una resultante tímbrica bastante homogénea. Además las alturas varían muy poco entre cada acorde, lo que causa que la percepción de las consonancias/disonancias se torne difusa.

Por último, siguiendo con el análisis del fragmento anterior, en los compases 113 a 142 se plantea de nuevo una dicotomía entre no linealidad local y linealidad, que en este caso es seccional. Con la prolongada duración de la sucesión de acordes –en registro grave, en *ppp*, con timbre homogéneo– se percibe un estatismo completamente noprosesual, es decir, no hay cambio significativo que deleve una direccionalidad específica. Recién en el compás 137 se comienza a esbozar una lógica lineal a nivel seccional: la densidad textural de los acordes (lab1-solb2-do3) –ejecutados por todo el conjunto– disminuye al pasar a ser un solo sonido (fa2) –ejecutado por el clarinete bajo–. Este sonido único se convierte en una nota pedal en el compás 140, cuando el trombón ejecuta un mi2 mientras que el clarinete bajo toca una serie de notas que implican un cambio significativo: el estatismo rotundo pasa a ser gradualmente movimiento, y las

duraciones largas pasan a ser cada vez más cortas. Todo este proceso culmina en la superposición de módulos explicada en la figura 5b (los septillos de *mi6* con el segundo módulo que aparece en la obra), que implica una polirritmia de duraciones cortas con mayor intensidad que todos los eventos anteriores (de *ppp* en la sucesión de acordes a *p* en la superposición de módulos), es decir, significa el paso del estatismo al movimiento, de la inactividad al dinamismo.

Conclusiones

La no linealidad de la macroforma en general y el estatismo de ciertos módulos –cuando aparecen o se constituyen como tales–, contrastan con la linealidad que presentan algunos materiales que al desarrollarse configuran módulos, o bien, algunas secciones en específico en donde el comportamiento de algunos de los módulos superpuestos describe una linealidad claramente apreciable. Lo anterior se corresponde con una utilización espacial del tiempo musical –en palabras del compositor–. Además, es claro el juego que permanentemente existe con los umbrales perceptivos, sobre todo con los parámetros del timbre, el registro y la duración. Permanentes contradicciones, discretas y veladas, permiten interrogar al oyente sobre lo que se escucha aparentemente simétrico cuando es realmente asimétrico, sobre la incierta percepción del timbre de los diferentes instrumentos y de diversas consonancias/disonancias gracias al registro grave y a una intensidad suave, o sobre la aparente isocronía cuando en realidad existe una heterocronía. La música se puede describir entonces como una sucesión de discontinuidades globales y continuidades locales, como una permanente sucesión de apariencias y realidades veladas.

Alejandro Mejía Sánchez: nació en julio 15 de 1988 en Manizales (Colombia). Integrante del grupo de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en la escena musical Argentina y Latinoamericana de la segunda mitad del s. XX” - IPEAL. En 2006 comenzó la carrera Licenciatura en Música con énfasis en Guitarra Clásica en la Universidad de Caldas (Manizales), donde realizó estudios con el Maestro a Jorge Alberto González. Desde 2009 cursa las Carreras de Licenciatura y Profesorado en Música orientación Composición en la UNLP (Argentina), tomando clases con los compositores Mariano Etkin y Carlos Mastropietro. Actualmente realiza la tesis de la licenciatura bajo la dirección del Prof. Jorge Daniel Arias y es ayudante adscripto dentro la Cátedra de Lenguajes Contemporáneos 2, FBA, UNLP. En 2015-2016 fue becario de investigación dentro del Programa “Becas Estímulo a las Vocaciones Científicas” del CIN, UNLP, bajo la dirección del Dr. Edgardo José Rodríguez. Es docente en varios colegios primarios e integrante del Proyecto de Investigación “El CLAEM y sus influencias/derivaciones/consecuencias: la escena musical argentina a fines del s.XX”, acreditado por el IPEAL, UNLP.