

***Vocales* de Mariano Etkin: hacia una caracterización estética de sus últimas obras**

María Lihuén Sirvent
Agustín Rodríguez
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “El CLAEM en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” bajo la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez en la FBA-UNLP. Trabajamos sobre la premisa de que el CLAEM fue un evento inédito en Latinoamérica y su presencia significó una bisagra en la escena musical latinoamericana ya que puso en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y de Estados Unidos.

En este trabajo analizamos la obra *Vocales* (2013) para piano y barítono del compositor Mariano Etkin (1943-2016).

Nuestra hipótesis es que esta obra tiene características que nos permiten hablar de un quiebre particular en la estética de la música del compositor que se ha caracterizado por poseer una concepción temporal no lineal.

En *Vocales* hallamos un proceso de repetición mínimamente variada que se estructura de manera tal que, si bien a nivel microformal los materiales podrían parecer ser estáticos, en la macroforma de la obra ellos interactúan y se desarrollan de forma teleológica al presentar características direccionales a partir del ascenso paulatino del registro o el aumento en las duraciones entre otros procedimientos.

A partir del análisis de esta obra, buscamos acercarnos a una caracterización estética de las últimas obras del compositor.

***Vocales* by Mariano Etkin: Towards an Aesthetic Characterization of his Last Works**

Abstract

This work is part of the research project "The CLAEM in the Argentine and Latin American music scene of the second half of the Twentieth Century" under the direction of Dr. Edgardo Rodríguez at the FBA-UNLP. We work on the premise that CLAEM was an unprecedented event in Latin America and its presence meant a hinge in the Latin American music scene by bringing the avant-garde of Europe and the United States into an institution located in Buenos Aires.

In this work we analyze the piece *Vocales* (2013) for piano and baritone by Mariano Etkin (1943-2016).

We argue that this piece has characteristics that show a break in the aesthetics of the composer's music previously signed by a non-linear temporal conception.

In *Vocales* we find a minimally varied repetition process that is structured in such way that, although at a microform level the materials could appear to be static, in the macro-form they interact and develop teleologically by presenting directional characteristics to starting from the gradual ascent of the registry or the increase in durations among other procedures.

From the analysis of this work, we seek to approach an aesthetic characterization of the composer's latest works.

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez radicado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Dicho proyecto estudia las influencias y posibles cambios que se derivaron a partir del funcionamiento del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella. Trabajamos sobre la hipótesis de que el CLAEM fue un evento inédito en Latinoamérica y su presencia significó una bisagra en la escena musical latinoamericana ya que puso en contacto a los compositores locales con las vanguardias de Europa y de Estados Unidos.

En este trabajo analizamos la obra *Vocales* (2013) para piano y barítono del compositor argentino Mariano Etkin (1943-2016) quien fuera becario del CLAEM. Nuestra hipótesis es que esta obra tiene características que nos permiten hablar de un quiebre particular en la estética de la música del compositor, la cual se ha caracterizado por poseer una concepción temporal no lineal. Tomamos el concepto de linealidad desarrollado por Jonathan Kramer en su libro *The Time of Music*¹ donde el autor sostiene que la música tiene la capacidad de alterar la percepción del paso del tiempo al configurar una temporalidad propia. De ese modo, el discurrir del tiempo musical puede ser lineal o no lineal. El autor considera tiempo lineal a aquel en el que el devenir temporal depende del proceso y direccionamiento de la escucha de acuerdo a implicancias provenientes de eventos anteriores en la pieza. Contrario a esto, en el tiempo no lineal los eventos musicales de una pieza no guardan una relación causal entre sí generando una percepción del tiempo como una continuidad adireccionada. En otras palabras, nos referiremos al tiempo lineal como un tiempo teleológico, donde los eventos tienen un devenir necesariamente direccionado de un punto hacia otro y al tiempo no lineal como ateleológico. Este último ha caracterizado la vasta mayoría de las obra del compositor Mariano Etkin.

Según las palabras del propio compositor en el texto "Los espacios de la música contemporánea en América Latina",

la puesta en práctica de planteos formales en los que se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, característica de la música clásica y romántica europea, constituye el campo [...] en el que algunos compositores latinoamericanos hemos aportado ideas que, creemos, contribuyen a definir una cierta especificidad [...] el uso de

¹ Kramer, Jonathan Donald. *The Time of Music*, Schirmer Books, New York, 1988.

formas en que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro subcontinente se da más bien como recuperación de un espacio².

Podemos afirmar entonces que el compositor no sólo era consciente de la no linealidad de su obra sino que consideraba a este rasgo estético como una particularidad general que surgía de varios compositores latinoamericanos (y quizás también de otros lugares del mundo) como respuesta a la necesidad de diferenciación de cánones hegemónicos centroeuropeos.

En el marco del proyecto de investigación mencionado anteriormente, hemos estudiado un grupo de obras del compositor de diferentes épocas de su vida, entre ellas podemos destacar: *La naturaleza de las cosas*, *Recóndita armonía*, *Arenas* y *Caminos de cornisa*; y hemos encontrado como rasgo estético común la variación no desarrollante y la organización no teleológica de los materiales musicales. Podemos mencionar como ejemplo de esto el análisis de *Recóndita armonía* donde los autores sostienen que la obra se caracteriza por:

priorizar el hecho acústico; negar el tiempo lineal y el orden secuencial; emplear formas en las que se valoricen la repetición y las micro variaciones por sobre el desarrollo; y enfatizar la percepción de lo minúsculo y de los umbrales auditivos³.

En *Vocales* hallamos un proceso de repetición mínimamente variada que se estructura de manera tal que, si bien a nivel microformal pareciera ser estático, en la macroforma de la obra se desarrolla teleológicamente. Sumado a esto, Federico Monjeau advierte en su texto “Etkin tardío” un “pasaje de lo textural a lo melódicolineal” y postula que:

De las microvariaciones nota a nota de una obra como *Caminos de cornisa* [1985] a las más azarosas variaciones obra a obra de los *Estudios para lágrimas* I y II [2009-2011], Etkin ha terminado pulverizando toda evidencia de un programa estético-identitario, aunque desde luego el desarrollo de su obra sería impensable sin su personal elaboración de aquellos presupuestos más tempranos⁴.

Buscamos rastrear en *Vocales* ese cambio del discurrir temporal no lineal hacia una temporalidad teleológica. Para ello, realizamos un análisis estructural de la obra.

2 Etkin, Mariano, “Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto de Superior de Música*, 1, 1989, pp. 47-58, 55.

3 Fernández Basile, Camilo y Edgardo Rodríguez. “Recóndita armonía de Mariano Etkin y el estar en América Latina”, *8º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*, 2016. Recuperado de: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56409>].

4 Monjeau, Federico. “Etkin tardío”, *Revista Argentina de Musicología*, 14, 2013, pp. 77-90, p. 88.

Segmentamos la pieza en tres grandes partes formales: sección A desde el comienzo hasta el compás 29, sección A' desde el compás 30 hasta 54 y sección B desde el compás 55 hasta el final. Las subsecciones tanto de A como de A' están conformadas por eventos breves que no se extienden por más de tres compases. En cada una de ellas, la voz canta con notas largas las diferentes vocales del español (todas menos la u), con ínfimas oscilaciones en la altura y distintas emisiones tímbricas. El ritmo se articula en un *tempo* lento con mínimos cambios que se pueden ver en detalle en la figura. El pulso resulta imperceptible debido a que las duraciones del ritmo de la voz, estructurado a partir de notas largas separadas por silencios, son variables y sin un orden predecible.



Figura 1: duraciones de la voz

A lo largo de la sección A' pareciera existir una tendencia a que las duraciones de los eventos de la voz sean cada vez más breves y los momentos de silencio entre ellos más extensos. Si analizamos las alturas de la primera sección, encontramos un ascenso desde la2 hasta lab3. Entre los compases 21 y 27 se produce un leve desvío en el que la voz permanece entre las notas re3 y fa3 hasta llegar al sonido de solo aire en el compás 28 y luego la altura aproximada de sol3 con emisión forzada, “estrangulada” y muy

inestable que da fin a la sección A. En la sección A' el comportamiento es similar: en el gráfico se puede observar cómo se produce el desarrollo en las alturas que pareciera continuar el ascenso iniciado en la sección anterior.



Figura 2: alturas de la voz

El recorrido de las alturas no se rige por una estructura fija: el movimiento puede ser, sin un orden aparente, ascendente o descendente, por grado conjunto o salto. Es a partir de este zigzag tan irregular que sostenemos que a nivel microformal el procedimiento podría remitir a una microvariación sin desarrollo, como si fuera una variación de la variación donde el orden de las secciones es intercambiable al no ser causal. Sin embargo, al analizarlo desde la macroforma, la tendencia es innegablemente ascendente y sugerentemente teleológica.

La sección B comienza con la culminación del ascenso de la voz en un grito que, según las instrucciones dadas en la partitura, “debe ser estentóreo, en un único fiato, con la máxima energía e intensidad. Timbre y altura, lenta e irregularmente cambiantes, dentro del ámbito indicado [re4 a fa4]”⁵. De esta manera se enfatiza con elementos tímbricos y de intensidad la culminación del ascenso iniciado al comienzo de la obra. El piano cumple el rol de acompañamiento. Puede ser texturalmente segmentado en dos: el acorde en el registro medio y la nota tenida en el registro grave. Las alturas, tanto de los acordes como de las notas pedal, interactúan con la voz mediante el unísono (o la octava) sincrónico, como anticipación o como resonancia. La disposición de los acordes comienza siendo abierta y luego cada vez más cerrada hasta constituir un *cluster* cromático. A lo largo de este proceso, se establece un desplazamiento en el registro hacia

⁵ Etkin, Mariano. *Vocales*, inédito, Buenos Aires, 2013.

el grave, es decir que produce un movimiento contrario al de la voz. Algo similar a la condensación en *cluster* de los acordes ocurre con la nota pedal, que primero se amplía al duplicarse por octavas y luego se superponen segundas (también por octavas).

Finalmente hacia el compás 49, se produce un cambio en este comportamiento al introducir bicordios en el registro extremo agudo que perdurarán a lo largo de la sección final. El piano en esta última sección se articula en tres planos: los dos bicordios del extremo agudo, el *cluster* cromático entre mi#3 y sib3 y las segundas mi1 y fa1 duplicadas a la octava. Las alturas permanecen fijas hasta el final de la pieza. Sólo se producen cambios en las duraciones y en las intensidades.

The image displays a musical score for piano, divided into three sections: A, A', and B. Section A (measures 1-4) shows a bass line with a chromatic cluster of notes (mi#3, sib3) and a treble line with sustained chords. Section A' (measures 5-8) features a treble line with complex chordal structures and a bass line with rhythmic patterns. Section B (measures 9-12) consists of sustained chords in both staves.

Figura 3: alturas del piano

Como ya mencionamos, si observamos los procedimientos a nivel microformal, encontramos rasgos habituales en muchas de sus obras. Existe un gran cuidado por el detalle de cada sonido, un minucioso trabajo de microvariación e indicaciones tan precisas como sea posible. Sin embargo, en esta pieza se presenta algo poco frecuente en sus obras

previas (sobre todo en aquellas anteriores al año 2000): la mínima variación puesta al servicio del desarrollo. Mencionamos un proceso lineal de ascenso gradual de la altura hacia el registro agudo que concluye en un grito. Es un comportamiento claramente teleológico que quizás incluso puede anticiparse.

Este nuevo rasgo sería un indicio de las tendencias estéticas en las últimas obras de Etkin. Podríamos establecer como precedente a *La naturaleza de las cosas* (2001) donde la temporalidad también es mayoritariamente lineal.

Debemos mencionar además, entre cualidades poco habituales de la música de Etkin, el uso de la voz. En su catálogo de obras donde están consignadas más de cincuenta piezas, solo seis de ellas cuentan con algún uso de la voz: *Frente a frente* (1983), *Caminos de caminos* (1989), *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005), *Composición 2010 No. 1a*, *Composición 2010 No. 1b* y, por supuesto, *Vocales*.

Por ese motivo, entre otros, no es sorprendente que en esta obra se ponga en contradicción el hábito del cantante solista que debe, por lo común, expresar gestualmente el sentido de lo que canta: Etkin pide explícitamente que no haya elementos “visualmente teatrales”, como una suerte de anti *Lied*. Lo interesante es que a su vez aclara que “todos los sonidos de la parte vocal deben interpretarse como si fuesen quejidos, más o menos intensos, causados por un dolor físico o espiritual”. Reforzando este sentido, la marca metronómica tiene una indicación de carácter “doliente” y las instrucciones sobre la ejecución del grito señalan que “siempre debe ser demostrativo del dolor más profundo”⁶. Toda la emoción debe estar canalizada exclusivamente por lo sonoro, en cierto modo, podríamos arriesgarnos a afirmar que el cantante debe habitar el dolor, no representarlo.

Dentro de estas aclaraciones, hay un acercamiento a lo «humano» o como dijera Monjeau,

“Vocales” es un nombre realista y engañoso al mismo tiempo. Realista porque el texto consiste exclusivamente en las vocales del español [...]; engañoso, porque se limita a describir con neutralidad su repertorio fonético, cuando en verdad ese repertorio es el soporte de una expresión extrema. Paradójicamente, la obra vocal “humanizada” de Etkin es tal vez la más radical de todas las composiciones del autor⁷.

Si pudiéramos caracterizar estéticamente a las últimas obras de Etkin, el aporte de *Vocales* es sin duda novedoso al incluir pautas de un tenor más bien subjetivo y librado a la interpretación del cantante.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Monjeau. “Etkin tardío”, pp. 88-89.

Pareciera conectarse con los aspectos más expresivos de la música donde antes había una aparente frialdad abocada a la materia sonora y a la preocupación tímbrica del sonido por el sonido en sí. Las evocaciones subjetivas, los paisajes de la puna que inspiraran por ejemplo *Caminos de caminos* (1989) funcionaban como disparador en el fuero íntimo de la creación pero no trascendían necesariamente de manera directa a la música ni eran explícitamente comunicados a los intérpretes (instrumentistas) y muchísimo menos aún al público. La indicación de “dolor físico o espiritual” abre un diálogo entre el compositor y el intérprete en el que éste puede hacer un aporte personal y significativo en la ejecución de la obra. Por supuesto que esto queda reservado a la privacidad de la partitura ya que el cantante no debe transmitir tales emociones al público con ningún gesto ni elemento visual. Cualquier comunicación expresiva debe ser transmitida a partir de lo sonoro sin mediaciones.

En su texto “Apariencia y realidad” el compositor sostiene que “la concepción del tiempo musical –y de la obra– como una sucesión de causa-efecto-cause-efecto, etc. se relaciona estrechamente con la mecánica del lenguaje narrativo-didáctico”⁸.

Podríamos, tal vez, especular que es por esto que *Vocales* se aleja del silencio, parámetro que ha cumplido un rol estructural en mucha de su música y que es quizás el elemento musical más adireccional de todos. En una entrevista realizada por Schinca, el compositor dice:

El problema es la conciencia de la muerte. Lo pienso desde hace mucho tiempo y lo leí con satisfacción en un libro reciente que reúne las últimas conferencias de Morton Feldman. Tendríamos que poder enseñar a los jóvenes a acercarse lo más posible a la conciencia de la muerte, del vacío, de la nada. A la muerte, no como hecho doloroso, catastrófico, sino como un final, algo que termina⁹.

Si pudiéramos arriesgar un paralelismo entre vacío como idea de muerte y silencio (o pensar al silencio como una abstracción de esos conceptos) ¿sería posible decir que el carácter finalista de esta obra, carente de silencio como parámetro estructural se debe a una voluntad descriptiva suscitada por la intención de comunicar algo?

8 Etkin, Mariano. “Apariencia y Realidad en la música del siglo XX”, *Nuevas poéticas sonoras*, Ricordi. 4, 1983, pp. 74-81, 75.

9 Schinca, Julio. “Entrevista al compositor Mariano Etkin”, *Clang*, 3, 2011, p. 11-16, 13.

María Lihúen Sirvent: Egresada del profesorado y de la licenciatura en música con orientación en composición de la FBA-UNLP. Colaboradora en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” a cargo de la dirección del dr, Edgardo Rodríguez. Participó como ponente en “Imagina.Ccion... - argentina y Ceibo 2010 II”. Expositora en las 7º y 8º JIDAP en los años 2014 y 2016; en la IV Jornada Tomás Lefever en la Universidad de Valparaíso (República de Chile) en el 2014; y, en la conferencia “El CLAEM y la modernidad musical argentina” organizada por la cátedra de Lenguajes Musicales Contemporáneos I en el 2015. Alumna de la Maestría en composición de la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro (EEUU).

Agustín Rodríguez: Egresado del profesorado en música con orientación en composición de la FBA-UNLP y alumno del Doctorado en Artes de la misma casa de estudios. Integrante en el proyecto de investigación “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Di Tella) en la escena musical argentina y latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX” a cargo de la dirección del Dr. Edgardo Rodríguez. Ayudante Alumno en la cátedra de Lectura Pianística, perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.