

RECÓNDITA ARMONÍA DE MARIANO ETKIN Y EL ESTAR EN AMÉRICA LATINA.

Camilo Fernández Basile - Edgardo J. Rodríguez
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

Resumen:

El presente trabajo de investigación forma parte de un proyecto más abarcativo en el que se estudian las características de la modernidad musical argentina surgida en la segunda mitad del siglo XX. En ese marco nos concentraremos en la obra *Recóndita Armonía* (1987, para trío de cuerdas) de Mariano Etkin (1943-2016) y su pensamiento sobre el *estar* en un espacio latinoamericano.

Palabras clave: *ser* europeo-*estar* latinoamericano-micro variación-repetición.

La conquista del continente americano dió como resultado la superposición del mundo europeo y el mundo autóctono, una convivencia de lo occidental con lo americano. Una simultaneidad que en el fondo confronta diferentes modos de relacionarse con lo exterior, cómo el sujeto se apropia o no del mundo que lo rodea. Por un lado, el *ser* europeo que interpreta al mundo como una realidad exterior de la cual hay que extraer conocimiento para después convertir ese saber en ciencia y así, por medio de la acción, transformar la realidad. Por otro, el *estar* americano, otra disposición que parte de cierto despojo y se enraíza originariamente en un nivel inferior del *ser* europeo. El mundo que se crea de este modo no tiene definiciones, es terrible y desgarrador, se acepta el caos primordial sin negar sus oposiciones. El *estar* deja al hombre desprotegido frente a la naturaleza, sólo le queda el habitar aquí y ahora, sin nada para apropiarse, asombrado ante los hechos.

En su texto *Los espacios de la música contemporánea en América Latina* (1984), Etkin retoma una idea vinculada con el pensamiento de R. Kusch y propone que

[para los latinoamericanos] ...no hay una cultura en común, pero *hay un espacio común, un paisaje*, un “perder-el-tiempo” que, cuando se lo quiere negar, aflora en la manera en que el compositor se adueña de lo no americano. [sobre su participación como becario en el CLAEM]... *aquellos que nos interesamos en la posibilidad de insertarnos en un espacio propio de ser nosotros mismos*, utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero igualmente despojados de una fuerte carga histórico-estilística – es decir, lo más neutros posible, en ese sentido- nos acercamos a un modo de *estar* en nuestra tierra a través de lo sonoro que, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas, se va perfilando con rasgos específicos.

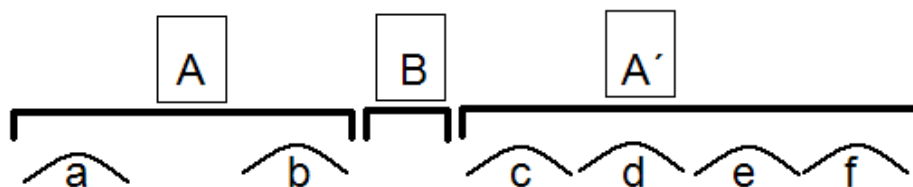
Una de las diferencias que tiene el arte latinoamericano con el occidental es la de priorizar el proceso de creación (la acción del sujeto del proceso artístico) por sobre la obra finalizada (como objeto del proceso artístico). En el artículo antes citado, Etkin menciona algunos procedimientos compositivos que son el resultado de un modo de *estar* en un espacio necesariamente prioritario a un modo de *ser*. Estos son: 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 auditivos.

Este trabajo de investigación propone rastrear dichos procedimientos en su obra *Recóndita Armonía* junto con las citas de algunos materiales y procesos del aria homónima de la ópera *Tosca* (1900) de G. Puccini.

La pieza a analizar es una obra para viola, violonchelo y contrabajo, estos dos últimos con scordatura (cuarta cuerda en Si y Re bemol respectivamente). En ella Etkin cita procedimientos abstractos presentes en la introducción instrumental del aria, la mayoría proviene justamente de las partes de viola, violonchelo y contrabajo, sólo encontramos una de la melodía del tenor. Éstas son:

- La reinstrumentación de un mismo sonido.
- La evolución de la intensidad. En ambas obras aumenta progresivamente y decrece súbitamente en dos ocasiones.
- El tempo de la primera entrada de la melodía del tenor.
- La recurrencia de tempos: se disminuye la velocidad del primero para luego retornar, a la manera de una bordadura inferior.
- La repetición de un mismo sonido proveniente del comienzo en las violas y los violonchelos.
- Algunos recursos tímbricos de las cuerdas incluida el arpa: *arco sul tasto*, *pizzicato* ordinario y de armónicos naturales.

Segmentamos la obra de Etkin en 3 grandes secciones:



(gráfico 1)

El criterio de segmentación formal es la aparición o no de las citas del aria de Puccini mencionadas anteriormente. En A y A' encontramos materiales provenientes de la obra citada, mientras que en B no.

Fragmentamos la sección A en dos subsecciones. La primera se extiende desde el comienzo hasta el c. 41. En ésta el compositor alterna: el modo de producción de los sonidos entre *pizzicato* y *arco flautando sul tasto* (hasta el c. 24 es entre sonidos *pizzicato* y sonidos *arco flautando sul tasto*, desde el c. 25 hasta c. 33 entre dobles cuerdas de armónicos naturales y *arco flautando sul tasto*; y a partir del c. 34 hasta el final de la subdivisión alterna *arco flautando sul tasto*, dobles cuerdas de armónicos naturales y *arco flautando sul tasto*); la densidad de la resultante general; el uso de sonidos ordinario y armónicos naturales; sonidos cortos y largos (*lasciare vibrare* "dejar vibrar"); y ataques sincrónicos y no sincrónicos. El repertorio de alturas se amplía gradualmente, desde una altura hasta llegar a seis.

La segunda subsección b se extiende desde el c. 42 hasta el c. 60. Aunque permanece la alternancia de densidades, se diferencia por la presencia de un nuevo material constituido por un sonido largo seguido por la aparición y desaparición de un

sonido corto en simultáneo; por no variar el tipo de arco (siempre *arco sul tasto flautando*); y porque abandona el uso exclusivo de duraciones cortas o largas. La aparición del nuevo material tiene como consecuencia una oscilación entre una textura con coincidencia de ataques y otra sin.

La segunda gran sección formal B se extiende desde el c. 61 al c. 63. En ésta se suceden tres ataques del tutti seguidos por dos de violonchelo solo en los que los intérpretes deben atacar la cuarta cuerda al aire de su instrumento con *arco transversal* y cambiar gradualmente el ángulo del arco hasta llegar a un *arco ordinario* (perpendicular a la cuerda) generando así una transición desde el ruido al sonido tónico. Las duraciones de los sonidos son largas y el tempo es *senza misura ad libitum*.

La tercera gran sección formal se subdivide en 4 segmentaciones. La primera abarca desde el c. 64 hasta el c. 76. Permanecen de a' la alternancia entre sonidos con ataques sincrónicos y sonidos largos a los que se le suma otro para luego desaparecer. En este segmento predominan los sonidos largos conformados por la cuarta cuerda al aire y un armónico natural (sólo difieren la última doble cuerda del violonchelo Do-La bemol y los dos ataques *pizzicato* que le siguen).

La subsección siguiente se extiende desde el c. 76 hasta el c. 93. Se diferencia de la anterior por el uso de duraciones cortas, el predominio de ataques sincrónicos (en sólo dos armónicos naturales Re que ejecuta el contrabajo no hay coincidencia de ataques), el crecimiento y el decrecimiento del repertorio de alturas (primero utiliza las alturas Do y Si, luego La, La bemol, Si, Do, Re y Mi bemol, y al final de la sección Re, Mi y Fa) y la variación tímbrica de los sonidos (primero *pizzicato*, luego *arco sul tasto*) y el crecimiento y decrecimiento súbito de la densidad de ataques (de dos sonidos asciende a siete, desciende a seis, vuelve a siete y decrece a cinco).

La subsección e comienza en el c. 93 y finaliza en el c. 105. Continúa el predominio de los sonidos Re, Mi y Fa (sólo aparece un Sol en el c. 94 en la viola). Se diferencia de la sección anterior por las variaciones en el modo de producción de los sonidos (alterna *arco ordinario*, *arco sul tasto* y *sul tasto arco flautando*), por la alternancia entre eventos sincrónicos y no sincrónicos, y la densidad de los sonidos.

A partir de c. 105 comienza la última subsección, en esta continúa la variación de la densidad. Predominan el registro más grave de los instrumentos y los ataques sincrónicos. El repertorio de altura es Do, Re, Re bemol, Mi y Mi bemol.

Etkin escribe:

... este modo de *estar* necesariamente prioritario a un modo de *ser* se entronca con un replanteo de las funciones y jerarquías de los parámetros musicales. En términos generales se puede decir que ha *habido un desplazamiento en la función armónica-melódica de la altura (...) hacia su subordinación a lo textural, lo tímbrico y lo formal*.

En ese sentido en la obra analizada encontramos que la selección de las alturas está subordinada al timbre en las subsecciones a, b, c y d, y al registro de los sonidos en e. En la sección a el repertorio de alturas disponible se acota debido al uso de sonidos armónicos naturales, lo mismo ocurre en la subsección b por el uso de armónicos naturales y dobles cuerdas, y en c por las dobles cuerdas conformadas por la cuarta cuerda al aire más armónicos naturales, y en e por el predominio del registro grave de los instrumentos.

Continúa el compositor:

El cuestionamiento del modo de pensar secuencial y causalista no es exclusivo de Latinoamérica. Sin embargo, *el uso de formas en los que se valoriza la repetición y la micro variación por sobre el desarrollo (...) se da en nuestro continente como recuperación de un espacio*; es una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras.

Procedimientos de micro variación ocurren en el timbre en la sección a, en la densidad de sonidos simultáneos en las subsecciones b y d, y en los ataques en c. Por otro lado, encontramos, repeticiones tímbricas en las subsecciones b (desde el c. 25 hasta el c. 60), c (utiliza siempre la cuarta cuerda al aire y un armónico en simultáneo en cada instrumento) y d (desde c. 74 a 86 el tipo de ataque es pizzicato, y desde 87 a 93 ataca siempre arco *sul tasto*), en las alturas de la subdivisión e (utiliza siempre las notas Re, Mi y Fa), y en la gran sección B (repite la transición de arcos cuatro veces).

La obra estudiada contiene citas abstractas de procedimientos presentes en el aria homónima de Puccini a las que se le sumarían estructuras repetitivas y de micro variación que subordinan al timbre. Estas últimas constituirían la contrapartida musical y técnica de lo que el compositor manifestara en términos estéticos en el texto citado a lo largo de este trabajo: la búsqueda del predominio del *estar* latinoamericano frente al *ser* europeo.

Bibliografía:

- Etkin, M., *Los espacios en la música contemporánea en América latina*, 1984.
- Kusch, R., *Anotaciones para una estética de lo americano*, 1955.