



Edgardo José Rodríguez *

ejrodri440@gmail.com

Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata) -

Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Buenos Aires), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 03 Abril 2022

Aprobación: 11 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0004>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En este trabajo se analiza estructuralmente la obra *Recóndita armonía* (1987) de Mariano Etkin (1943-2016) y el marco estético que la circundó a partir de los escritos del compositor de la misma época. En el estudio se sostiene que las oposiciones estético-técnicas que se pueden colegir de ellos (por ejemplo: linealidad-no linealidad, ser-estar, forma dialéctica-forma espacializada) no tienen un correlato directo en la obra, en la que, por el contrario, la continuidad orgánica de las alturas y las discontinuidades rítmicas están integradas en distintos niveles de la estructura. Esta contradicción origina el particular dinamismo que la pieza transmite.

Palabras clave: CLAEM , latinoamericanismo musical , Recóndita armonía.

Abstract: *In this work we analyze structurally the piece Recóndita armonía (1987) by Mariano Etkin (1943-2016) and the aesthetic framework that surrounded it based on the composer's writings of the same period. The study argues that the aesthetic-technical oppositions that can be inferred from them (e.g., linearity-nonlinearity, dialectical form-spatialized form) do not have a direct correlate in the work in which the organic conception of pitch and rhythmic discontinuities are integrated, at different levels of the structure. This contradiction gives rise to the particular dynamism the piece transmits.*

Keywords: CLAEM, Musical Latin Americanism, Recóndita armonía.

La generación de compositores que participó del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (CLAEM-IDT) durante los años sesenta recibió el impulso modernizador resultante de la 'puesta al día' con las vanguardias en boga en Europa y Estados Unidos en cuestiones técnicas y estéticas.

El objetivo homogeneizante que implícita o explícitamente lo animó tuvo finalmente consecuencias un tanto inesperadas. Los becarios-compositores más inquietos lejos de cumplir con aquel fin desarrollaron posteriormente poéticas compositivas cuyo objetivo fue la diferenciación estética, la producción de músicas localizadas. Entre ellos la obra de Mariano Etkin (1943-2016), becario CLAEM 1965-66, es paradigmática,

NOTAS DE AUTOR

* Edgardo José Rodríguez es profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Licenciado en Composición Musical (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Doctor por la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras).

no sólo por las propias músicas por él compuestas sino también por sus escritos de los años ochenta en los que directa o indirectamente el problema de la identidad musical está siempre presente. Como en el siguiente y muy significativo párrafo: (1989 [1984]:53)

Y aunque el propósito primordial del Centro era "modernizar" - "civilizar" - a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que -en mayor o menor medida- se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad.

Los jóvenes exbecarios del Centro para quienes la identidad constituía un problema relevante^[1] tomaron distancia de ese nacionalismo realista (el puesto en obra por Alberto Ginastera que sintetizó "identidad, internacionalismo y modernidad"^[2] y desarrollaron una idea de lo latinoamericano en la que coexistían representaciones de aspectos precolombinos y las influencias de las vanguardias a las que habían sido introducidos por sus propios creadores (por el contrario, el proyecto ginasteriano se desplegó a partir de un neoclasicismo tardío presente, por ejemplo, en su muy influyente Cantata para América Mágica de 1960^[3]).

En ese marco, Etkin plantea que la diferenciación, es decir, lo latinoamericano, podría surgir de la mixtura entre "una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial"^[4] de los eventos, y la concepción precolombina del *estar* en un espacio físico (apropiada compositivamente^[5] para transformarla en un *estar* en un espacio musical metafórico) opuesta a la europea, tradicional y dominante, asociada con el *ser*.

La primera idea se origina en la Europa latina y algunos de sus compositores más significativos: Claude Debussy, Erik Satie, Edgar Varèse y, el exótico, Igor Stravinsky. A ellos se les sumarían sin grandes dificultades John Cage y Morton Feldman desde el otro costado del mundo desarrollado. Estas músicas de las discontinuidades cuestionan por medio del estatismo, la ateleología y falta de causalidad (características asociadas con la espacialización) los supuestos del planteo sonatístico, concepción compositiva en la que se basó el dinamismo teleológico y causal desarrollado en la primera mitad del s. XIX y que el organicismo de la escuela de Viena y el serialismo integral continuaron en el s. XX.

La situación no deja de ser un poco paradójica: el camino de la diferenciación consistió en retomar la propia experiencia de diferenciación ocurrida en la modernidad europea de comienzos del siglo. Esto se debió, según Etkin, a que:

la Europa "salvaje" -incluyendo en ésta, desde luego, los aportes de Satie, Stravinsky, Varèse, y los de todos aquéllos que trasgredieron las concepciones direccionales y teleológicas propias de la forma sonata y sus derivados- encontró en Latinoamérica mayor eco que [en] la Europa nórdica...

En segundo lugar, Etkin considera la posibilidad de un estar latinoamericano diferenciado del ser europeo a partir de tópicos desarrollados por Rodolfo Kusch^[6] (1922-1979), a quien cita varias veces en sus escritos.^[7] Para Kusch, el ser es sinónimo de transformación de lo real, de primacía del sujeto kantiano sobre el objeto, de voluntad de ser. En el estar en cambio, prima lo contemplativo y adaptativo, prevalece el espacio por sobre la conciencia. En Anotaciones para la estética de lo americano^[8], por ejemplo, escribe:

La cultura occidental es en este sentido una cultura del sujeto en mucho mayor grado que del objeto. La armonía occidental brota de una coordinación del signo, o sea de la palabra más que de la cosa... Lo exterior es simplemente lo noumeno, lo posible y lo técnicamente dominable. De ahí que la cultura occidental sea una cultura sin naturaleza y en este sentido se opone a la cultura indígena... o sea que la cultura occidental, dicho groseramente, es una cultura de vocabulario que re-crea la realidad por intermedio del sujeto. En un sentido más amplio, la cultura occidental es una cultura que ha perdido el miedo al espacio.

En cambio lo precolombino se caracteriza por la primacía del espacio (como evasión de la forma, o, en términos etkinianos, determinado por lo no-causal) o, al menos, por una relación equivalente:

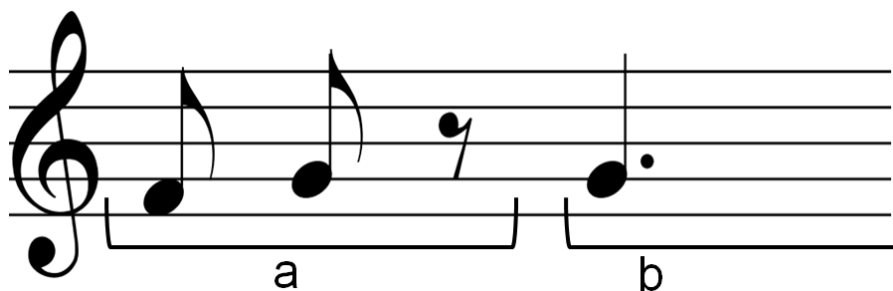
Mientras el artista occidental pone la obra en el espacio vacío de Galileo y del Renacimiento, el artista indígena precolombino crea la obra funcionalmente entre lo humano y el espacio cosa... En otras palabras, el arte indígena surge del espanto humano

ante el espacio inhumano, como cristalización sangrienta y tremenda de ese constante estar al borde de la muerte y de la aniquilación.

Desde luego, Etkin no se propuso rescatar la pureza de lo folclórico sino capturar la idea de espacio descripta por Kusch y la temporalidad que podría suponer, asociada con la "postergación del tiempo lineal y del orden secuencial", para transmutarlas en sustancia compositiva. Escribió Etkin:

... el uso de formas en las 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 espacio; es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras.^[9]

La alusión a las músicas indígenas y la concepción del estar y su temporalidad diferenciada pueden quedar ejemplificadas en el muy interesante artículo de Cámara de Landa Principios morfológicos detectables en el repertorio del erkencho en la Argentina^[10]. En el escrito se presentan varios patrones de repetición y cambio en toques de erkencho, un repertorio que tradicionalmente se consideró improvisado. En uno de ellos (reproducido del original, debajo), se puede apreciar un compás de 6/8 en el que se articulan un tono ascendente (Fa-Sol) en el primer pulso (la célula a, según el autor) y un Sol en el segundo pulso (célula b).



Ejemplo 1:
Toque quebradeño de erkencho^[11]

Luego del estudio de las repeticiones y recurrencias el autor considera que

... La macroforma está compuesta por la sucesión irregular de ambas células... del siguiente modo:

Introducción - ab (2) - a (3) - ab (3) - a (5) - ab (4) - a (7) - ab (3) - a (5) - ab - a (7) - ab (3) - a (7) - ab - b (4) - a (7) - ab (4) - a (7) - ab - b (4) - a (7) - ab (4) - a (4) - ab - b (2) - a (3) - ab

Esta estructura modular se constituye a partir de las siguientes reglas generativas: dado *a* luego *a* o *b*; dado *b* luego *a* o *b*; dado *ab* luego *ab* o *a* o *b*. La música resultante es claramente estática y un ejemplo maravilloso de estructuración aditiva, del estar espacializado precolombino, según veníamos considerando, en tanto no se verifican los principios de desarrollo transformacional y simetría típicos de la "Europa nórdica". Existe un vínculo formal, abstracto, entre este proceder, basado en repeticiones asimétricas, y el característico etkiniano en los comienzos de varias de sus obras: establecer una grilla rítmica (de alturas puntuales o estructuras más complejas) para luego contradecirla con agregados o variaciones de la propia grilla. Esta dialéctica entre la repetición y la repetición variada está presente en la obra estudiada más adelante en este trabajo y en varias otras de la misma época: *Caminos de cornisa* (1985), *Resplandores sombras* (1986), *Arenas* (1988) y *Locus solus* (1989), por ejemplo.

Para Etkin, la primacía del estar sobre el ser, que constituye lo latinoamericano, parece ineludible porque aunque los latinoamericanos, finalmente, no compartimos una cultura participamos de "... un espacio común, un paisaje... que, cuando se lo quiere negar, aflora en la manera en que el compositor se adueña de lo no americano". Esta apropiación idiosincrática fue descripta de la siguiente manera^[12]:

Este modo de estar, necesariamente prioritario a un modo de ser, se entronca con un replanteo -conciente o inconciente- de las funciones y jerarquías de los parámetros musicales. En términos generales, puede decirse que ha habido un desplazamiento de la altura entendida esencialmente en función melódico-armónica, hacia su subordinación a lo textural, lo tímbrico, o lo formal...

Es decir, al mismo tiempo que se admitía la abstracción paramétrica de los materiales (y su deshistorización concomitante, heredada de los planteos radicales del serialismo integral o de la escuela de New York), se trastocó la jerarquía estructural tradicional en la que estaban insertos, debilitando la primacía de la altura en favor de parámetros originalmente secundarios (la textura y el timbre).^[13]

En nuestro trabajo nos proponemos rastrear algunas de estas ideas en su obra *Recóndita armonía*. Para ello, no supusimos vínculos unívocos entre los planteos estéticos y la pieza, pero sí relaciones que, aunque problemáticas y difusas, permiten orientar la pesquisa y asignar sentidos, incluso contradictorios, al conjunto de decisiones compositivas que la constituyen.

Recóndita armonía

Si bien todavía no se ha formulado un estudio general de la obra de Etkin una evaluación somera indica que su poética característica y el dispositivo técnico que la vehiculiza, descriptas en sus escritos más relevantes de los años ochenta y noventa del siglo pasado (los citados en este trabajo), cambian significativamente hacia comienzos del siglo XXI. Signo de ello es el afloramiento evidente y novedoso de diseños melódicos que presentan direccionalidades claras, por un lado, y a la altura como polaridad estructural, por el otro (estas tendencias se pueden apreciar en *La naturaleza de las cosas* (2001), *Lamento por James Avery* (2009) y *Vocales* (2013)^[14]. En ese marco general, y provisorio, la obra *Recóndita armonía* (1987) es una pieza representativa de aquella primera fase musical y estética, en la que, sin embargo, hemos podido detectar algunos antecedentes de los desarrollos posteriores.

Escrita para trío de cuerdas -viola, violoncello y contrabajo- con scordatura -las 4tas. cuerdas del violoncello y el contrabajo descendidas a Si y Reb, respectivamente- toma el nombre de la famosa aria de Puccini^[15]:

... me pareció un lindo título, me pareció una linda imagen, la recóndita armonía... Pero aparte de eso me interesó melódicamente, algo con ciertos materiales restringidos, con algunas características interválicas que me interesaban para la obra que estaba haciendo.^[16]

Al respecto, es notable que en los primeros compases de la melodía del aria se exponga el tricordio (013) con las alturas Re-Mi-Fa, estructura que con esas mismas alturas, aunque sin constituirse en una cita tradicional, es central en la pieza de Etkin, como se verá en lo que sigue.

En los primeros compases de la obra (Ejemplo 2) se establecen un tono descendente (Sol-Fa) y una séptima o novena mayor ascendente (en el c. 6: Fa-Mi en la viola y el violoncello o Re-Mi entre éste y el contrabajo) entre ataques espaciados asimétricamente en unísonos u octavas (Sol). A medio camino entre el punto textural y el motivo propiamente melódico estos intervalos melodizados constituyen cortos polos de atracción por su preeminencia agógica^[17]. Las repeticiones y recurrencias configuran una estructura modular análoga a la del ejemplo del erlencho (es, finalmente, "una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas": $3a+b \ 4a+b \ b+c \ b+c \ a$

Los materiales se combinan aditivamente: luego de a puede seguir a o b; luego de b, a o b o c; luego de c, b o a. A partir del c. 9 el mecanismo es más complejo aunque mantiene las semejanzas al verticalizar el segmento melodizado: las alturas Re-Mi-Fa (013) de los cc. 6-7 son presentadas como un acorde Re-Mi-Fa# (024), es decir Re mayorizado^[18], en el c. 9, para luego reaparecer transpuesto un tono más agudo (manteniendo el Mi y el Fa# del grupo anterior) a partir del c. 10.

A medida que nos adentramos en el análisis estas alusiones a las estructuras tonales tradicionales, aunque no funcionalmente tonales, saturan la superficie musical. Varios ejemplos son notables en ese sentido, el ya referido cambio de modalidad de Re menor a Re mayor que recurre con el acorde Mi menor desde el c. 16 que en el c. 24 también se vuelve mayor. Paralelamente, la alternancia del unísono sobre la nota Sol y el acorde Re mayor establece cierta direccionalidad global: Sol a partir del c. 1, Re mayor en el c. 9, reaparición del Sol en c. 11 (en la viola y el contrabajo) y nuevamente Re mayor en los cc. 13-14. Esta secuencia recurre en los cc. 48-49 donde la misma estructura sobre Re antecede la articulación de La mayor (nuevamente como (024)) en los cc. 53-55. A su vez, este último, conduce al Si menor (013) del final de la sección (cc. 58-59), con ello reaparecen transpuestos los enlaces Re mayor-Mi menor (cc. 14-16) y Si mayor-Do# menor (cc. 42-43, (024) y (013) respectivamente), todos movimientos de tono ascendente como el intervalo melodizado Re-Mi del comienzo (que es citado en altura absoluta en el acorde de Do# menor antes mencionado). Ese movimiento global por cuarta ascendente/descendente se da también localmente: en el c. 5 entre el violoncello y el contrabajo, y en los cc. 7-10 del contrabajo.

Ejemplo 2: Recóndita armonía, cc. 1-10

Otro ejemplo interesante en el mismo sentido, es el del c. 35 donde se percibe un cierto reposo cadencial entre una estructura de dominante de La (Sol#-Re-Fa, del grave al agudo) y el La inmediatamente posterior en el violoncello.

Además, entre esas relaciones de acordes surgen varias melodías sutiles. Una de ellas, quizás la más pregnante, comienza en la nota Mi del c. 15 (en la viola y el violoncello) y culmina en el Sol# del acorde de

Mi mayor del c. 24, que involucra en su despliegue ascendente al Fa# y el Sol (las alturas que determinan las anteriores sonoridades de Re mayor y Mi menor, respectivamente). También son destacables las discretas recurrencias melódicas de los intervalos de tercera menor y mayor, por ejemplo: Re-Fa en la viola (cc. 33-34), Sol#-Si (cc. 38-40) y Re-Fa# en el contrabajo (cc.49-50), y en la viola, por último, Fa#-La (cc.52-53) y La-Do# (cc. 55-56).

Al contrario de lo que se podría inferir de lo escrito, las estructuras tradicionales y la linealidad que comportan están siempre problematizadas por el timbre extrañado del registro agudo, los armónicos y doble armónicos, y los variados modos de ataque. La escritura en los umbrales perceptivos como posibilidad compositiva aparece referida en un escrito de la época, en el que Etkin consideraba que

... 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- y como el elemento constante el intervalo.^[19]

Así, el anclaje histórico-estilístico de las estructuras utilizadas, su componente aurático, está disimulado en lo fenomenológico del timbre. La intención es que prime “lo acústico sobre lo histórico, la materia sobre el símbolo”^[20]. Las estructuras con gran espesor significativo aparecen en contextos inesperados, impropios; como si la tradición, el ser, recóndito, fuera transfigurada por algunas de las condiciones típicas del estar.

La relativa estabilidad en las alturas se contrapone a la inestabilidad rítmica. En efecto, entre los cc. 1-10 las distancias entre los ataques de los tres instrumentos son (medidas en corcheas): 3; 2,25; 0,35; 2,73; 4,66; 2,66; 3,33; 1,33; 4,33; 0,66; 3,33; 0,66; 4,33; 6; 2,33; 2,66. En el ejemplo siguiente los valores simplificados y encolumnados paradigmáticamente por similitud duracional (las recurrencias están marcadas con asteriscos), están expresados en segundos (a 112 ppm, cada corchea equivale a 53 centésimas de segundo).

			1,83		
			2,25*	2,66	
0,125**					
	0,5***				
	0,62****			3,37	
					4,25
0,125**	0,62****				
	0,5***				
			2,33 [2,67s]	2,62	
		1,16 [1,33s]	2,16 [2,48s]		
		1,08 [1,24s]			
		1 [1,15s]		2,58	
					4
			2,25*	3,16	

Ejemplo 3: duraciones entre ataques, en segundos, encolumnadas por similitud (cc. 1-10)

En el modo en cómo se estructuran estos ritmos, caracterizados por la baja densidad de ataques, se manifiesta también el trabajo en torno de los umbrales perceptivos para el establecimiento de identidades y diferencias^[21]. Por ello, los lapsos enteros (en este fragmento sólo dos: 3 y 6 corcheas) tienen extendidas sus duraciones con fracciones de la unidad (ternarias la mayor parte de las veces), el efecto más interesante de esta configuración particular es la ambigüedad (que puede tornarse en incertidumbre) duracional que se establece cuando la diferencia entre dos valores consecutivos o muy cercanos es significativamente menor que una corchea, en un contexto no pulsar ni métrico. Por ejemplo, en el comienzo de la sección se articulan los valores 3; 2,25; 2,73, este último es muy similar al primero (la diferencia es de 16 centésimas de segundo: 1,59s y 1,44s respectivamente); luego siguen 4,66 (de duración mucho mayor: 2,46s), 2,66 (que equivale a 1,40s)

muy cercano al 2,73 (sólo 4 centésimas de diferencia), y 3,33 (1,76s a sólo 17 centésimas del primero). Es decir, valores duracionales (siempre medidos entre ataques) muy similares son intercalados entre otros muy distintos, es la forma etkiniana de lograr la "ambigüedad en la percepción de todos los parámetros y formas musicales", una de las características que, en su opinión, definen la "otredad" latinoamericana.^[22]

La misma idea es desplegada en los cc. 9-10: 2,33 seguido de 2,66, equivalentes a 1,23s y 1,41s, respectivamente. Por el contrario, cuando el valor recurre, como en el caso del 0,66 en los cc. 6-7, éste aparece dispuesto de manera bien diferenciada (en este caso, el esquema está retrogradado: 4,33; 0,66; 3,33 y luego ese mismo 3,33 seguido de 0,66 y 4,33) para romper la posible simetría alrededor de la corchea, implícita en los valores 4,33 y 3,33.

De este modo, la primera sección de la obra (hasta el c. 60) se constituye por la tensión entre la inestabilidad rítmica que resulta de la articulación ambigua del par repetición/variación y la estructuración de la altura, relativamente estable y lineal^[23].

La sección contrastante B (c. 61) es la pura diferencia, la yuxtaposición de un material que niega (no dialécticamente) los anteriores, que no se vincula. Como consecuencia del ataque longitudinal del arco sobre las cuartas cuerdas de cada uno de los instrumentos^[24] aflora el ruido y desaparecen las características alturas y timbres, hasta que se estabilizan en las notas al aire ejecutadas con el arco transversalmente (es decir, de la manera usual) hacia el final del compás. Durante el fragmento (Ejemplo 4) las sonoridades inarmónicas evolucionan lentamente funcionando como un gran levare a las largas duraciones sobre las alturas más graves en las que terminan. A los ataques espaciados y ambigüedad de A se les opone el continuo no ambiguo de B. Escribe Etkin:

... Cada vez me atrae más la idea de la obra como fragmento que reúne, a su vez, fragmentos provenientes de inabarcables continuos. Una polifonía conceptual y virtual como ésa podría muy bien, sin embargo, materializarse en una música - técnicamente hablando- no polifónica...^[25]

Hay algo de todo ello en el modo en cómo construye Etkin la forma, en A: fragmentos de estructuras tonales en un contexto no tonal y asimétricamente repetitivo. El B así considerado es una irrupción de otro continuo (que no establece ninguna polifonía) de anchos de banda relativamente indiferenciados. Lo que podría haber sido un segmento obtenido a partir de una estrategia de ampliación del material, regido por el principio de la integración formal, es una simple discontinuidad, un estar que sólo suena. Rastros de una posible derivación, aunque prácticamente indetectable, son las alturas Si y Do# presentes en el último acorde de la sección A (en el c. 59) y en las notas pedales de B: Do, Si y Do# (en el c. 61), las últimas dos sólo obtenibles mediante la scordatura pedida por el compositor.

La sección C comienza con un intervalo melodizado ascendente (Si-Do, entre el violoncello y la nota más grave del acorde de la viola (c. 63), que a su vez contiene otra nota Si en el agudo) y termina con el mismo intervalo descendente (en los cc. 70-71: Do# en las octavas del contrabajo y Do en la nota más grave del violoncello). En el c. 65 con el ingreso del contrabajo ejecutando Do#-La y las dos notas de la viola se configura el grupo (0124) que contiene a la fundamental y tercera de La mayor (las ya nombradas), la tercera menor y la novena (Do-Si). Ese conjunto está conformado por las estructuras (013) La-Si-Do y (024) La-Si-Do# características de la sección A (cc. 6 y 9). En el c. 67 la cita de (024) es explícita entre el contrabajo (con las alturas anteriores, Do#-La) y el violoncello (Si en octavas). En los cuatro compases restantes el grupo (01235) satura cromáticamente los acordes y las referencias se desdibujan. A pesar de estos vínculos, la sensación global de discontinuidad con las secciones anteriores se mantiene, debido a que los parentescos estructurales aparecen enmascarados por el timbre, la densidad de las dobles cuerdas (y la dificultad de su ejecución, que también caracteriza tímbricamente al pasaje) y las distancias registrales. Al igual que en la sección A, pero por razones distintas, la continuidad es recóndita.

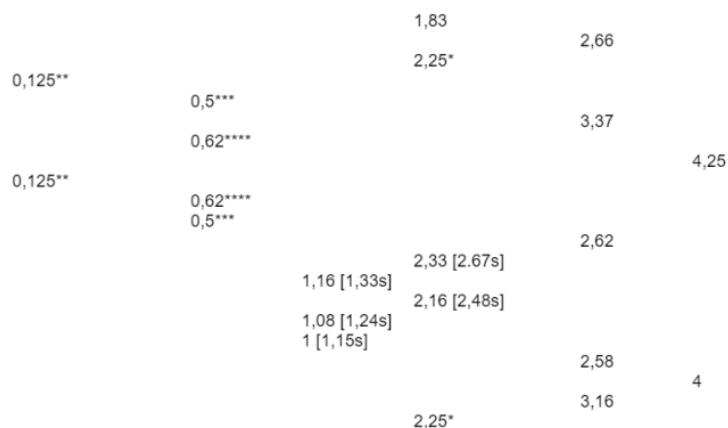
Luego, la sección D (a partir del c. 72) se define principalmente por la reaparición del acorde de Rem con novena mayor, ahora articulado en pizzicato y homorrítmicamente, que es repetido sin establecer un

patrón rítmico y fijo en el registro salvo por leves movimientos en las voces internas (Ejemplo 5). Esa misma estructura es atacada con arco a partir del final del c. 84, adelantando la sonoridad típica del siguiente segmento.

Ejemplo 4: Recóndita armonía, c. 61

Ejemplo 5: Recóndita armonía, cc. 78-81

Como en la sección A, las distancias entre ataques no se repiten y sólo recurren los valores 0,125; 0,5; 0,625 y 2,25 siempre en contextos disímiles (Ejemplo 6). La preocupación por la diferenciación mínima y la ambigüedad duracional resultante son notables también, por ejemplo, en los valores (negra=52 ppm, es decir, un pulso equivale a 1,15 segundos) 2,25 (2,58s); 2,33 (2,67s) y 2,16 (2,48), o en el c. 81 los sucesivos 1,08 (1,24s) y 1 (1,15s), en todos los casos las diferencias son mucho menores que la duración de un pulso.



Ejemplo 6: duraciones entre ataques encolumnados alrededor de valores enteros (cc. 72-91)

La siguiente sucesión de duraciones es ilustrativa del procedimiento, en los cc. 79-84 se ejecutan

- 1) 2,33 [2,67s]
- 2) 1,16 [1,33s] → la mitad exacta del anterior
- 3) 2,16 [2,48s] → variación mínima o ruptura del patrón? (19 centésimas) del valor de (1)).
- 4) 1,08 [1,24s] → variación mínima de (2) (9 centésimas)
- 5) 1 [1,15s] → variación mínima de (4) (9 centésimas)
- 6) 2,58 [2,96s] → ruptura del patrón o variación de (1)? (29 centésimas)
- 7) 4 [4,60s] → ruptura

La secuencia no contiene un mínimo común múltiplo que permita inferior un pulso, pero sí duraciones muy similares (equivalentes a un rubato más o menos intenso). El valor (2) podría haberse constituido si consideramos que es la mitad exacta de (1), la mitad aproximada de (3) y similar, al mismo tiempo, a (4) y (5). Por su parte, (6) tiene un rango de duración vinculable con (1) y (3). El valor (7), por último, rompe toda posible simetría. De este modo, la definición del ritmo es equívoca porque los márgenes para establecer patrones recurrentes quedan ambiguamente delimitados.

La sección E (a partir del c. 92) se configura con pocos materiales restringidos registralmente (todo ocurre en el marco de una tercera menor): recurren los tricordios (013) Mi-Fa-Sol (del primer acorde: Mi menor con novena menor) y Re-Mi-Fa en todo el resto del segmento. Este último retoma las alturas de c. 6 y las reordena sin un patrón rítmico en unísonos (entre todos los instrumentos en los cc. 97 y 101) o con el intervalo melodizado Fa-Mi y Mi-Re entre el violoncello y la viola (en cc. 94-95, que es el Sol-Fa del c. 5 transpuesto), o Fa-Re-Mi entre contrabajo, viola y violoncello (en los cc. 98-99, que es una elaboración transpuesta del material de los cc. 20-23 en Mim) (Ejemplo 7).

Tricordios Re-Mi-Fa

94

98 Mim de c. 20-23, transpuesto a Rem

Ejemplo 7: Recóndita armonía, cc. 94-97

La última sección (desde el c. 103) retoma los pizzicatos, ahora articulados en el registro extremo grave (de la sección D), con acordes saturados cromáticamente (con el grupo (012)) y de nuevo, la cita del intervalo melodizado Mi-Re o Re-Mi (por ejemplo, en el c. 103 entre viola y violoncello, y en los cc. 103-104 entre contrabajo y viola) que se presenta armónicamente en el c. 105 (idéntico al proceso de verticalización del c. 10). También se citan variadas, por un lado, las notas Si y Do de los cc. 62-63 (las más graves del violoncello y la viola) en la melodía entre la viola y el violoncello en el c. 108 (Si y Do respectivamente), y por el otro, Do y Reb (presentes en las notas más graves de las dobles cuerdas de la viola y contrabajo en el c. 65) en el último bicordio del final de la pieza.

Los materiales se articulan con ritmos variados mínimamente y con muy pocas recurrencias. La preocupación por la ambigüedad perceptiva es notable en la escritura de diferencias duracionales ínfimas (como en el ejemplo anterior la negra=52 ppm, es decir, equivalente a 115 centésimas de segundo), en un contexto no pulsar, por ejemplo, entre (i)1,91 (2,19s), 2 (2,30s) y 2,08 (2,39s); (ii)2,25 (2,58s) y 2,16 (2,48s); o (iii)3,33 (3,82s) y 3,25 (3,73s); etc.

En el ejemplo 8 se pueden observar todos los valores agrupados alrededor de los valores 2 y 3 principalmente para hacer resaltar la gran similitud entre ellos

(i)2 (2,30s)		
(ii)2,25 (2,58s)*	(iii)3,25 (3,73s)	
	(iii)3,33 (3,82s)**	
(ii)2,16 (2,48s)	2,75(3,16s)	(v)3,75 (4,31s)
	3,33**	
(i)1,91 (2,19s)		
(i)2,08 (2,39s)***		
2,41		(v)3,58 (4,11s)
	(iv)2,91 (3,34s)	
2,08***	(iv)2,66 (3,05s)	
2,25*		

Ejemplo 8

COMENTARIOS FINALES

En el trabajo hemos reconstruido someramente la visión etkiniana del problema de la identidad musical a partir de sus dichos en los artículos, ya clásicos, de los años ochenta. Una de sus fuentes, la idea de un estar precolombino heredado por los latinoamericanos, fue ejemplificada con el toque del erkencho que desplegaba una estructura aditiva análoga a la luego hallada en la propia obra de Etkin. Con ello el proyecto de una espacialización derivada de la concepción del estar encuentra asidero histórico. En el mismo sentido, el trabajo minucioso con las variaciones mínimas en las duraciones (considerada como distancias entre ataques) reveló una estructura de valores que, aunque establece similitudes ambiguas perceptivamente, no recurre nunca. Es, finalmente, otra forma de la espacialización la que es consecuencia de la adireccionalidad rítmica. Ésta también impacta en la constitución formal: contribuye al establecimiento de las discontinuidades tajantes entre las secciones, sobre todo entre A y B (arcos longitudinales) o entre B y C (acordes pedales).

Al mismo tiempo, el análisis estructural determinó procesos lineales e implicativos en el manejo de las alturas, en y entre las secciones, los más significativos son: el intervalo melodizado de segunda mayor principalmente, pero también de semitono, que aparece luego armónicamente; los acordes mayores/menores enlazados melódicamente; y la recurrencia del grupo (013) asociado, incluso, a alturas fijas (el Rem y su novena, por ejemplo). Todos ellos refuerzan la tendencia homogeneizante de la restricción significativa en la cantidad de alturas y de la uniformidad del orgánico.

Notablemente, los procesos listados más arriba anticipan, en buena medida, prácticas compositivas posteriores, por ejemplo, la ya mencionada aparición de estructuras melódicas francamente lineales, en obras de comienzos del nuevo milenio.

Todos los datos recabados establecen que la localidad de la integración formal debida a la constitución rítmica es problematizada por la de las alturas que tiende a ser de más largo aliento. Esta contradicción es el origen del particular dinamismo que la pieza transmite, el conflicto entre la parte y el todo. La tensión que finalmente se traduce en avance es la correspondiente a la oposición entre las ideas de espacio, concebido discontinuamente, y de forma, orgánicamente constituida (como proceso de racionalización progresiva del tematismo). La primera jaquea al sujeto retórico tradicional, la segunda lo consagra.

El espacio musical del estar es discontinuo como los paisajes del noroeste argentino que Etkin solía describir como escasos de "escala intermedia": en la puna la pequeñez del pedrusco convive con la inabarcable continuidad de la montaña^[26]. Esta metáfora, utilizada como la contracara de la continuidad e interdependencia organicista, evidentemente no alcanza para describir y explicar lo hallado en la pieza

analizada. En ella conviven ambas tendencias, la del estar y la del ser, en distintos niveles de la estructura. Etkin integra en su obra lo que está planteado contradictoriamente en sus escritos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cámara de Landa, Enrique (1993). "Principios morfológicos detectables en el repertorio del erkencho en la Argentina", en Ruiz, Irma y García, Miguel A.: *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, pp. 49-64.
- Corrado, Omar (1997): "The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music". *World New Music Magazine*, N° 7, Koeln, IX.
- Etkin, Mariano (1983): "Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo XX", en *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires, Ed. Ricordi. pp. 75-27.
- ETKIN, M. (1989 [1984]): "Los espacios de la música contemporánea en América Latina". *Revista del Instituto Superior de Música*, 1(1): 47-58)
- ETKIN, M. (1997): "El hombre que está solo y espera". <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/etkin/elhombre.html> [Consultado: 31/8/2021]
- ETKIN, M. (1991 [1989]): "Alrededor del tiempo", *Revista Lulú*, N°2.
- Monjeau, Federico (2013): "Etkin tardío". *Revista Argentina de Musicología*, No. 14.
- Paraskevaídis, Graciela (2016): "Muriendo entonces", <https://www.latinoamerica-musica.net/> [31/8/2021]

NOTAS

1. Posición que no era compartida por todos, desde luego. La obra y el pensamiento de Luis Arias son un claro ejemplo de ello.
2. Corrado, 1997: 7.
3. Para Etkin (1989 [1984]: 50) fue una obra que "hizo pensar a algunos que era el atisbo de un nuevo enfoque, no realista y menos superficial, que -de haberse concretado- podría haber conducido a planteos inéditos en la música sudamericana. Obras posteriores del compositor dieron por tierra con las falsas expectativas despertadas por la Cantata.
4. Op. cit.: 54.
5. Es decir, con fines creativos, no referenciales.
6. La empresa parece, por lo menos, compleja dado el origen latino de ambas expresiones.
7. Etkin cita a Kusch en su artículo de 1983 en una nota al pie (la número 5) vinculando su idea de estar con la de no-causalidad; en el de 1989, por el contrario, aparece en el texto mismo, en las pp. 52 ("demonismo vegetal"), 55 (estatismo de las culturas indígenas) y 57 (sobre la naturaleza de lo americano).
8. Rodolfo Kusch, Revista Comentario n° 9, diciembre, 1955, <http://textoyopinion.blogspot.com.ar/p/rodolfo-kusch.html>
9. Etkin, 1983: 55.
10. Enrique Cámara de Landa, 1993: 48.
11. Cámara de Landa, 1993: 50. En el artículo es el ejemplo 1, denominado Toque quebradeño de erkencho, ejecutado por Domingo Samaja, track 2 del CD Argentine, Musiques tritoniques du Nord-Ouest, Colección Unesco, D8208. Disponible en: <https://folklore-raiz.blogspot.com/2011/02/musiques-tritoniques-du-nord-ouest.html>. Son, por casualidad desde luego, el mismo intervalo y notas (aunque no las alturas que suenan en la grabación) que en el comienzo de la obra de Etkin.
12. Etkin, 1989 [1984]: 54-55).
13. Es una tendencia ya característica de la escena de los años setenta que se complementa con otra, muy relevante, referencialista. Graciela Paraskevaídis (2009) las describe en detalle
14. Esta idea fue presentada en Monjeau, 2013: 77).
15. Aria del primer acto de la ópera Tosca.
16. Paraskevaídis, 2016: 6.
17. Este proceso podría ser un antecedente de lo dicho por Monjeau (op. cit.).

18. Nos referimos, aquí y en lo que sigue, a la estructura acórdica mayor o menor, no estamos sugiriendo que exista un centro tonal alrededor de esa estructura.
19. Etkin, 1983: 80.
20. Etkin, 1997.
21. Etkin, 1983: 80 y ss.
22. Etkin, (1989 [1984]): 57.
23. También se podría considerar que la estructura rítmica se basa en la alternancia de momentos de ataques no-sincrónicos que preceden, es decir, se dirigen, a momentos sincrónicos. Así, el "desorden" de los primeros compases es conducido al "orden" de los cc. 9-10; el de los inmediatamente siguientes hacia el unísono sincrónico del c. 15, primero, y los acordes del c. 16 después. En nuestro análisis hemos priorizado un mayor ajuste descriptivo local frente a una posible estructuración de orden más global.
24. La instrucción completa en la partitura (editada por Thürmchen Verlag, s/f) dice "Se frotará la cuerda al aire indicada, con el arco siempre empujando, comenzando longitudinalmente (sin emisión de altura, sólo ruido) y modificando gradualmente el ángulo, de tal forma de encontrarse en la posición transversal ordinaria al finalizar el único golpe de arco. Deberán coordinarse las velocidades de los tres instrumentos a fin de cortar al mismo tiempo."
25. Etkin, 1991 [1989]: 137.
26. Etkin (1989 [1984]: 56) cuenta que toma la idea del libro de Paul Theroux, *The Old Patagonian express* (New York, Simon and Schuster, 1970), 476.