

 **Edgardo José Rodríguez**
Instituto de Investigación en Producción y
Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano
- Facultad de Artes - Universidad Nacional de La
Plata., Argentina

Epistemus
vol. 12, núm. 2, 2024
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN-E: 1853-0494
epistemus@sacom.org.ar

Recepción: 29 octubre 2024
Aprobación: 11 noviembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e077>

Resumen: La obra *Lo que nos va dejando* de M. Etkin se caracteriza por la restricción de los medios expresivos lo que permite examinar en profundidad los aspectos esenciales de su estructura. En ésta, se manifiestan las preocupaciones estéticas y técnicas centrales del compositor: la repetición mínimamente variada, la configuración modular de los materiales, la centralidad del timbre y las resonancias, todos ellos elementos fundantes de su concepción antiorganicista de la forma musical. Nuestro trabajo agrega el descubrimiento de un fino encadenamiento rítmico de naturaleza lineal que es analizado y descrito a lo largo de toda la pieza. En ese marco general, proponemos que la obra puede entenderse como el resultado de la tensión entre esos dos polos: el típico antiorganicista, por un lado, y el lineal (organicista en última instancia), por el otro.

Palabras clave: música contemporánea argentina, percusión sola, mínima variación, restricción, linealidad.

Abstract: The work *Lo que nos va dejando* by M. Etkin is characterized by the restriction of expressive means, which allows for an in-depth examination of the essential aspects of its structure. In this work, the composer's central aesthetic and technical concerns are evident: minimally varied repetition, the modular configuration of materials, the centrality of timbre and resonances, all of which are foundational elements of his anti-organicist conception of musical form. Our study adds the discovery of a subtle rhythmic linkage of a linear nature, which is analyzed and described throughout the entire piece. In this general framework, we propose that the work can be understood as the result of the tension between these two poles: the anti-organicist, on one side, and the linear (ultimately organicist), on the other.

Keywords: contemporary Argentine music, solo percussion, minimal variation, restriction, linearity.

En este estudio continuamos el análisis de las técnicas compositivas y las ideas estéticas de Mariano Etkin (1943-2016) en su versión más esencial, la que se puede entrever en las composiciones para percusión sola *Locus solus* (1989), *Taltal* (1993), *Lo que nos va dejando* (1998) y *Trío* (2003). En un trabajo anterior (Rodríguez, 2021), nos concentramos en la obra *Taltal* (compuesta para cuatro gran cassas y cuatro tam-tam), en esta instancia el foco está puesto en *Lo que nos va dejando*¹ (para tam-tam, tom-toms graves, tambor de madera y gran cassa). Con ello, completamos la exploración de las dos obras construidas sin alturas puntuales; las dos restantes *Locus solus* y *Trío*, las contienen.

Uno de los rasgos distintivos de Etkin es su concepción formal antiorganicista, desarrollada en varios de sus textos. Este enfoque se refleja en su rechazo a las estructuras convencionales que suelen basarse en el desarrollo gradual y lineal de los materiales. En su lugar, adoptó un enfoque espacializado de la forma a partir del cual ésta surge, por un lado, de las variaciones mínimas de las estructuras, y por el otro, de la centralidad dada al timbre y la textura por sobre la altura. Estas ideas, están estrechamente ligadas con su interés por las concepciones precolombinas del espacio y del tiempo, como queda claramente expuesto cuando manifiesta (Paraskevaídis, 2016):

En *Lo que nos va dejando* hay una referencia a la idea del tiempo para los nahuas del México precolombino. Ellos definían el tiempo –cáhuatl– precisamente como “lo que nos va dejando”. La obra trabaja con repeticiones mínimas, con retornos que parecen ser iguales, pero no lo son. Es una obra, creo, acerca de lo parecido y lo diferente (p. 13).

La exclusión de la altura puntual acompaña el proceso de deshistorización de los materiales que, de este modo, aparecen desligados de referencias y funcionalidades. Esta elección formaba parte del programa estético de Etkin cuyo surgimiento estuvo vinculado a la experiencia colectiva del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales).²

Simultáneamente, la uniformidad tímbrica derivada de la restricción del orgánico de la pieza contribuye a la creación de estructuras ambiguas lo que busca aumentar la incertidumbre perceptiva y atentar, sino impedir directamente, el sentido de progresión lineal.

Frente a este planteo de restricción radical en los medios para la configuración formal, nuestro trabajo propondrá la existencia, sin embargo, de una sutil red de oposiciones rítmicas de patrones regulares e irregulares a partir de la cual se constituye la forma más allá de las fuertes discontinuidades de la superficie musical. Dicho mecanismo, con sus particularidades, también fue hallado en *Taltal* (compuesta unos años antes) es decir, la estrategia parece ser estable,

un sofisticado rasgo estilístico desarrollado para la solución de la forma en un contexto de extrema limitación, como ya fuera sugerido.

El patrón detectado consiste en que las irregulares tienden a *cadenciar* en las regulares o en un valor largo de sonido o silencio (en sí mismo homogéneo, es decir, en cierto sentido regular). Por su parte, las regulares son sucedidas por otra regular o por un valor largo de sonido o silencio. Todo lo cual establece un ritmo de implicaciones característico y con ello también uno formal, puesto que las segmentaciones se corresponden con aquél como se verá en lo que sigue. En general, éstas son modulares y se definen según se pueda o no ordenar el material de acuerdo con un patrón isócrono recuperable auditivamente, es decir, relativamente evidente.

La oposición directa a las estéticas transformacionales, «didácticas» al decir del compositor (Etkin, 1983, p. 76), explicitada en sus escritos de la época de la composición de la pieza (Etkin, 1983 y 1989) resulta, por lo menos, insuficiente para explicar la complejidad relacional de esta obra. En ella, creemos haberlo probado analíticamente, coexisten la concepción modular de la forma local junto con la preocupación por el establecimiento de hilaciones globales.

Análisis

Un análisis estructural supone y propone una manera de entender la pieza que cuando es compleja, como en este caso, puede ofrecer una mediación útil y no prescriptiva para su comprensión. Aceptamos la simplificación de las relaciones que todo estudio de este tipo implica porque creemos que de esta manera surgen conexiones y correspondencias difícilmente captables de otro modo. Al analizar toda la pieza hemos intentado ser, al mismo tiempo, exhaustivos y concisos, y con ello facilitar lo más posible la lectura y el entendimiento de lo propuesto.

Como adelantamos arriba la oposición ritmos regulares (r) – irregulares (i) es determinante en la configuración formal de la pieza, la condición mínima para r es tres ataques equidistantes, en general cuanto mayor es la cantidad de ataques del material más importante resulta. Por su parte, consideraremos como i a toda sucesión no equidistante, cuanto más larga más relevante.

En su versión más significativa la oposición r-i toma la forma de evidentemente regular versus irregular, es decir, cuando la configuración es r tiende a ser notoriamente simétrica.

Por su parte, L denomina a todo valor comparativamente largo de silencio o resonancia (la obtenida dejando vibrar el instrumento o la lograda a partir de la iteración de los trémolos).³

Ya en la primera sección (que se extiende hasta el c. 68) se puede apreciar cómo los ataques i de los cc. 2-6 resuelven en el r de los cc. 7-8 [Figura 1]. Del mismo modo, los ritmos i de los cc. 9-14 conducen al comparativamente largo silencio L de los cc. 14-16, y el r de los cc. 16-19 al L de los cc. 19-21. Finalmente, el último grupo, en los cc. 21-26, no está tan claramente definido, porque contiene un r en medio de dos grupos i. Nosotros lo hemos considerado globalmente un i (por cómo comienza y cómo termina) que conduce al r de los cc. 27-30.

Este sector de la obra está estructurado básicamente con ataques homorrítmicos del *bass drum* (BD) o *gran cassa* y el *log drum* (LD) o tambor de madera, ambos con baquetas blandas (cc. 2-21). En él se manifiesta la preocupación por la repetición y la variación mínima, por los «retornos que parecen ser iguales pero no lo son». En los cc. 9-14, por ejemplo, se puede observar la estrictez de la escritura y, por tanto, lo complejo de la imagen sonora representada: sobre ataques continuos de la BD ocurren los del LD que varían el sector del registro en el que tocan (agudo, medio agudo, medio grave, grave), se indica además la ejecución con y sin resonancia (el segundo y el cuarto ataques son idénticos salvo por ese aspecto). A la sutileza de la variación tímbrica (por momentos imperceptible) se le suman las mínimas diferencias de las distancias entre los ataques que producen la deseada ambigüedad o incertidumbre rítmica. En efecto, las duraciones medidas en cantidades de corcheas (cc. 9-12) a 124 bpm son $3\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$ y 3 que en segundos equivalen a 1,68, 1,20 y 1,44 respectivamente (cada corchea dura 0,48s).

Esta tiende a ser una conducta general de los materiales i: las variaciones tímbricas y las asimetrías rítmicas suelen ser mínimas. Por el contrario, como ya se dijo arriba, los r tienden a ser evidentes por ello son, la mayor parte de las veces, monotímbricos y estables en el modo de ataque (cc. 7-8 y 27-30). Otra característica general que aparece en estos primeros compases es que los grupos r que se repiten inmediatamente (es decir, sin que se alternen con otros) están modulados, las más de las veces (cc. 27-30, 33-36 y 41-42). En otros términos, no son isócronos entre sí lo cual parece establecer otra implicación del tipo $r1 \rightarrow r2$.

$\text{♩} = 124$ **A**
 Log Drum
 Bass Drum
 Mute ON
 p
 3 1/2 2 1/2 4 3 1/2
 7
 Log Drum
 Bass Drum
 5 5
 3 1/2 2 1/2 3 3 1/2
 13
 Log Drum
 Bass Drum
 2 1/2 7 2 2 1/2 2 1/2 2 1/2
 20
 Log Drum
 Bass Drum
 4 1/2 2 1 1/2 3 3 3 3 1/2
 $\text{♩} = 155$
 26
 Log Drum
 Bass Drum
 1 2/3 6 6 6 6
 $r-5$

Figura 1

Lo que nos va quedando, cc.1-30

La articulación del c. 26 al 27 [Figura 2] es otro ejemplo de ambigüedad entre repetición y variación puesto que es prácticamente el mismo timbre de LD que pasa de ser atacado con una baqueta en el

registro agudo a dos baquetas en los registros agudo y grave (en ambos casos sin resonancias). El resto de la sección se estructura del mismo modo, como se puede apreciar en el ejemplo.

The musical score is divided into systems of measures. The first system (measures 31-37) shows a Log Drum part with a series of eighth notes and a Bass Drum part with a similar pattern. The second system (measures 38-45) continues the Log Drum part with a series of eighth notes and the Bass Drum part with a similar pattern. The third system (measures 46-54) shows a Log Drum part with a series of eighth notes and the Bass Drum part with a similar pattern. The fourth system (measures 55-60) shows a Log Drum part with a series of eighth notes and the Bass Drum part with a similar pattern. The fifth system (measures 61-68) shows a Log Drum part with a series of eighth notes and the Bass Drum part with a similar pattern. The sixth system (measures 69-72) shows a Log Drum part with a series of eighth notes and the Bass Drum part with a similar pattern.

Figura 2

Lo que nos va dejando, cc. 31-72

En el esquema hemos marcado con un círculo ciertas resonancias L que aparecen al final de pequeños grupos internos (cc. 37 y 43 en el

BD, por ejemplo). A la percepción son salientes agógicamente y por ello mismo evocan la dirección propia de los esquemas rítmicos yámbicos, esto es corto-largo. Son un tipo débil de linealidad que opera localmente complementando el esquema más global de i-r.

La sección B (cc. 68-116) [Figuras 2 y 3] se caracteriza por la sonoridad de parches del *low tom-tom* (LT) y el BD (salvo un único ataque del LD en c. 116). Está construida a partir de repeticiones textuales y repeticiones con mínimas variaciones que despliegan varias instancias de i-r: comienza con r (c. 69) y luego despliega un gran i que resuelve en r y L (cc. 78 y 79 respectivamente). El segmento i está construido de una manera muy etkiniana, el material inicial consiste en dos corcheas en el BD que luego recurren siempre levemente variadas en el ritmo, el timbre (borde o centro del parche) o las resonancias (o todos ellos como en el r del c. 76).

Las repeticiones a partir del c. 78 son evidentes (marcadas con flechas en la [Figura 3]) por ejemplo, el módulo rLr de los cc. 78-80 se enuncia de nuevo en 81-83 con el primer r apenas variado (el esquema de 5:4 luego es 6:4). Los cc. 89-94 reaparecen en los cc. 95-100 y el último fragmento antes del cambio de sección (cc. 109-116) alterna prácticamente idénticos r y L. En el i de 101-103 se produce un corto proceso lineal en la intensidad desde *mf* a . en el LT que recurrirá variado sobre el final de la pieza.

(i) sólo parches

74 Bass Drum 4.3 4.3 ppp 5.4

80 Bass Drum pp mp 6.4 ppp ord. pp

87 Low T. Tom pp pppp p pp pppp

93 Low T. Tom tr pppp p mp pp

101 Low T. Tom mf f 3/16 4/8 tr 3/8 3/8

109 Low T. Tom ord. 7.5 7.5 7.5

repetición evidente con mínimas variaciones

Figura 3

Lo que nos va quedando, cc. 74-113

La sección C (cc. 117-164) [Figura 4] se configura a partir del cambio tímbrico introducido por el LD que no había sonado en la sección anterior (salvo el ya mencionado corto ataque sobre el final del segmento). Comienza con un r que luego es modulado dos veces con variaciones que aumentan la densidad de ataques, la imitación

finaliza sobre otro r con mucho menor densidad cronométrica (en el c. 120) y un ataque resonante L . Todo el fragmento constituye otro ejemplo de $r_1 \rightarrow r_2$ en el que r es sucedido por otro r modulado. El contenido i del c. 124 recurre en los cc. 126 y 138, en la primera aparición es sucedido por L (c. 125) en las otras dos por r (en los cc. 127 y 140 respectivamente), es decir en todos los casos explicita la relación $i-r$. En el gráfico aparecen marcados los L de resonancia, por ejemplo, en los cc. 119, 121 y 124, este último es muy significativo porque coincide con el límite del movimiento $i-(L)r$ global.

C reaparición del LD

114

Log Drum

Low T.-Tom

Bass Drum

7:5

6:4

119

Log Drum

Low T.-Tom

Bass Drum

9:8

4 1/2

125

Log Drum

Bass Drum

9:8

4 1/2

131

Low T.-Tom

Bass Drum

4 1/2

138

Log Drum

Low T.-Tom

Bass Drum

9:8

repetición evidente

L

i

p

pp

ppp

pppp

(p)

(T.)

(L)

Figura 4

Lo que nos va quedando, cc. 114-144

Esa misma característica se verifica en el c. 145, la última aparición de la estructura del c. 117 (aunque muy variada), que también se

dirige a un L por el ataque resonante del c. 147 y los silencios que le suceden.

La sección finaliza con un grupo i (desde el c. 149) seguido de un L manifestado por el valor largo de la resonancia del ataque del c. 154 o por los silencios de los cc. 155-156. El último material es significativo por su distinción, consiste en varios compases de trémolo del BD (entre los cc. 157-162) con una intensidad bajísima (*pppp*). Por lo dicho no funciona como punto de llegada sino que se constituye como un material independiente y modular que, de hecho, recurrirá en la sección siguiente (podría funcionar al mismo tiempo como final de una y comienzo de la otra).

La aparición del *tamtam* (TT) define el comienzo de la sección D (cc. 164-197) [Figura 5]. Constituye, por lejos, el mayor cambio tímbrico de la obra. Más allá de ello, el modo de configuración es el mismo: inicio con un grupo i seguido de uno r en el c. 172, luego un largo i (a partir del c. 173) que culmina en otro r muy extenso (cc. 184-191) que es la recurrencia de los cc. 157-162 de la sección anterior. En el c. 193 se expresa un nuevo i que es seguido de dos r (en cc. 194 y 196 respectivamente). Éstos a su vez son sucedidos por sendos L, en el c. 195 por un ataque resonante más silencios y en el c. 197 ambos retrogradados (silencios más ataque resonante).

En el i que arranca en el c. 173 ocurre un grupo de ataques en *ffff* primero en el LD (en el c. 177) y luego en el TT asordinado (en los cc. 179-180) que, como dijimos más arriba, conduce a un r recién en el c. 184. Sin embargo, el grupo del TT resuelve en un L de resonancia en *ppp* en el mismo instrumento en el c. 185.

Figura 5

Lo que nos va dejando, cc. 163-178

La sección E (cc. 198-212) [Figura 6] es muy característica porque despliega resonancias largas tanto del TT como del LD ambas obtenidas frotando sus respectivas superficies con baquetas *superball*. La estabilidad y homogeneidad de dichos sonidos configuran texturalmente una suerte de acompañamiento de las sucesivas escuetas figuras establecidas por el BD (todas r). Ese comportamiento se alterna con un solo del LD con un sonido también largo pero iterado. Todo ello ocurre entre los cc. 198-205. La figura del c. 203 en el BD es otro ejemplo de $r1 \rightarrow r2$, es decir resulta de la modulación del r del c. 202. Luego continúan las resonancias pero a partir de ataques únicos distribuidos asimétricamente (cc. 207-209). Sobre el final de la sección ocurre un i que se dirige a un L antes de retomar A.

196

Low T. Tam

Log Drum

Bass Drum

cc. 157 y 184

J = 54

200

Low T. Tam

Log Drum

Bass Drum

202

Log Drum

203

Low T. Tam

Log Drum

Bass Drum

Figura 6

Lo que nos va dejando, cc. 196-205

En efecto, en el c. 212 recurre la primera sección de la pieza [Figura 7] con tres instancias de i-r: la primera con un L de resonancia en el

LD, la segunda una versión variada de la anterior (cc. 212-215 y 216-219 respectivamente), la última con un despliegue de un i largo que se dirige a un r con el que finaliza la pieza (cc. 220-228).

El fragmento se caracteriza además por un aumento lineal de la intensidad que arranca en el. del c. 220 del LT y finaliza abruptamente en el *ff* del BD del c. 223, una cita de los cc. 101-103 de la sección B (idéntico instrumental). El carácter reexpositivo viene dado por la vuelta del esquema de los ataques asimétricos del comienzo en los mismos timbres (LD y BD) y la reaparición del módulo de los quintillos de cc. 7-8 en el c. 219 (aunque el tempo es un poco más rápido que en la primera presentación).

Figure 7 shows a musical score for three parts: Leg Drum, Low F-Tom, and Bass Drum. The score is divided into measures 212, 216, 220, 223, and 226. The notation includes various musical symbols such as rests, notes, and dynamic markings (ppp, pp, mf, f). Red annotations include 'A1' in a box, 'i', 'L', and 'r'. Blue annotations include a circle around a note in measure 212 and a red 'L' in measure 226. The score also includes time signatures and other markings such as 'cc. 60, 103 y 222-3' and 'cc. 60, 103 y 113'.

Figura 7
Lo que nos va dejando, cc. 212-230

Comentarios

Como mostramos a lo largo del análisis toda la pieza se puede entender a partir de la alternancia de r, L e i. El par ordenado i-r sobre todo permite reconstruir una sutil linealidad que establece un cierto ritmo de la forma. En ese sentido, es notable que todas las secciones

terminan en r o L es decir, consituyen los límites de los agrupamientos más grandes (todo lo cual acentúa su equivalencia funcional, como fuera sugerido más arriba).

También hemos descripto varios otros factores que operan para constituir la continuidad pero a un nivel, comparativamente, más local. Uno de ellos es la ubicuidad de L, como resonancia larga al final de la mayoría de las configuraciones. En particular resulta muy significativa la direccionalidad yámbica que se establece en los grupos r. Un segundo factor relevante es la modulación $r1 \rightarrow r2$ que, aunque menos frecuente, resulta muy llamativa y saliente. Otro es la aparición esporádica de los ataques muy intensos y recortados del contexto que, sin embargo, son seguidos inexorablemente por una disminución drástica y abrupta en la intensidad (por ejemplo en los cc. 60, 103 y 113). La franca linealidad del proceso en los cc. 220-222 (nombrado en la descripción de la sección A1) constituye una extensión del procedimiento que concluy en la misma disminución apuntada más arriba.

Nuestra idea es que esta poderosa estrategia de integración formal fue necesaria para compensar las extremas restricciones en la altura y el timbre que caracterizan la pieza. Al mismo tiempo, podría estar indicando el comienzo de una transformación estética y técnica que luego se consolidaría. Si bien aún no está sustancialmente estudiada, la linealidad que hemos propuesto aquí podría prefigurar la franca recuperación de lo melódico que acontecería en su producción a partir de finales de los años noventa y que caracterizaría todas sus últimas obras.

Por otro lado, estas restricciones autoimpuestas, presentes también en *Taltal* como sugerimos más arriba, permiten entrever con claridad los aspectos más idiosincráticos de su estilo compositivo: el juego entre la repetición y la variación mínima, la preocupación sistemática por los modos de extinción del sonido y la sutileza tímbrica que fueron investigadas aún en el marco de las mínimas posibilidades que el orgánico brinda, y la noción de un desarrollo globalmente discontinuo y modular (aunque, como vimos, hilado muy finamente).

La concepción estática del devenir musical que resulta de los aspectos recién listados (resaltados por el propio compositor) y la implicación formal que hemos encontrado son sugestivamente contradictorias. Constituyen el correlato técnico de una disputa estética epocal aquella entre la búsqueda de la autonomía de lo latinoamericano (búsqueda compartida por varios compositores formados en el CLAEM) y la participación, a la postre inevitable, en la tradición de la gran música occidental. Dicho de otro modo, se ponen en juego un planteo que estructuraliza la discontinuidad, por un lado, y un mecanismo tradicional que garantiza la integración formal, por el otro, en el marco de una obra concebida con niveles de

restricción difíciles de encontrar en la producción de esos años (incluida la del propio compositor).

Lo que nos va dejando parece construida en torno de esa contradicción, de este modo, podríamos afirmar que hemos encontrado una concretización diferente de la misma estrategia de configuración formal que describimos en *Taltal*⁴ (compuestas cinco años antes). Ésta, como mínimo, complementa y complejiza la concepción estática y espacial a la que el compositor se ha manifestado tan afín, en prácticamente todos sus escritos musicales de los años ochenta y noventa.

Ertkin (1991) detectó las posibilidades compositivas de esta tensión:

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, generándose así una nueva categoría de lo polifónico: aquella que comprende la diversidad de los fragmentos y su relativa autonomía por un lado, y la uniformidad, por ejemplo, de una textura o instrumentación, por el otro (p. 137).

La idea de fragmento supone la de continuo, pero la síntesis de ambos por la mera uniformidad de algún parámetro no hace justicia a la estrategia formal que presenta la obra que nos ocupa (además de que no se da estrictamente ni en términos texturales ni de instrumentación).

En ese sentido, *Lo que nos va dejando* es una solución sofisticada al problema de la identidad a partir del abandono radical de algunos parámetros históricamente centrales y de la elaboración de una sutil pero estructural trama rítmica. La obra, en cierto sentido, extrañada de la tradición es, al mismo tiempo, su discípula heredera.

Referencias

- Etkin, M. (1983). «Apariencia» y «realidad» en la música del siglo XX. En S. Espinosa (Coord.), *Nuevas propuestas sonoras* (pp. 73-81). Ed. Ricordi.
- Etkin, M. (1989). Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del Instituto Superior de Música UNL*, 1(1), 47-58. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i1.483>
- Etkin, M. (1991). Alrededor del tiempo. *Lulú, Revista de teorías y técnicas musicales*, 2, 17-18.
- Paraskevaídís, G. (2016). Muriendo entonces. <https://www.latinoamerica-musica.net>
- Rodríguez, E. (abril, 2021), Aspectos de la poética compositiva de M. Etkin en *Taltal* para percusión sola [Presentación de paper]. XIV Jornadas estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró». Buenos Aires, Argentina.

Notas

- 1 Una versión preliminar de este estudio fue leída en la 10° Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (Fac. de Artes, Universidad Nacional de La Plata) en el año 2022. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/148602>
- 2 Al respecto Etkin manifestó: aquellos [compositores] 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 (Etkin, 1989; p. 53).
- 3 En el análisis que sigue la mayor parte de las veces r y L cumplen una función análoga (la de cerrar un grupo iniciado por i) por lo que se los podría considerar equivalentes.

- 4 También quedan a la vista las constancias más particulares que vinculan a la obra con Taltal: desde luego, el orgánico tan restricto, los grupos de ataques isócronos que son repetidos o que recurren variados (las más de las veces, mínimamente), los trémolos en el BD, el contraste estratégicamente regulado de los sonidos del TT (entre ellos los ataques fuertes e inmediatamente asordados son los más salientes), las resonancias largas de los instrumentos a partir de la ejecución con la baqueta superball, lo detallado y estricto de la escritura que permite inferir una muy exacta imagen sonora, entre otros.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/journal/727/7275073010/7275073010.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Edgardo José Rodríguez

Mariano Etkin: "Lo que nos va quedando" para percusión sola

Epistemos

vol. 12, núm. 2, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

epistemos@saccomm.org.ar

ISSN-E: 1853-0494

DOI: <https://doi.org/10.24215/18530494e077>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.