

Etkin tardío

Federico Monjeau

Etkin tardío

El trabajo está centrado en la música del compositor argentino Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943), una de las voces más originales de la escena latinoamericana de los últimos treinta años. El recorrido por la música como también por la significativa producción teórica del autor es forzosamente selectivo; se busca describir el pasaje de lo textural a lo melódico-lineal en la música de Etkin, intentando además captar de qué manera la filosofía “textural” de los años 80 sobrevive en el estilo tardío del autor. El artículo, que toca aspectos musicales e ideológicos, 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 tempranos.

Palabras clave: Mariano Etkin, estilo tardío, textura, melódico-lineal

Late Etkin

This article deals with the music of the Argentinian composer Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943), one of the most original figures in the Latin American musical scene of the past thirty years. The approach to his music and to his significant theoretical production, could not but be selective. Our goal is to describe the passage from the textural to the melodic-linear dimension in Etkin’s music, while also trying to explain how the “textural” philosophy of the 80s survives in the composer’s late style. This paper, which revolves not only around music but also around ideology, affirms that from the note-to-note microvariatiions in *Caminos de cornisa* (1985) to the random variations piece-to-piece in *Estudios para lágrimas I and II* (2009-2011), Etkin has ended up pulverizing all evidence of an aesthetic-identitary program. Of course, the development of his music would be unthinkable without his personal elaboration of those earlier starting points.

Keywords: Mariano Etkin, late style, texture, melodic-linear

I

En la historia de las composiciones musicales el nombre propio creció forzosamente con la declinación de los géneros, y es probable que de alguna manera el nombre haya terminado por formar parte efectiva de la obra, incluso en el caso de esas enunciaciones de apariencia tan neutra como *Música 1946* (Juan Carlos Paz) o *Piano, violín, viola, cello* (Morton Feldman), aunque esta última, con su fórmula de naturaleza muerta, tal vez exprese la proverbial sensibilidad pictórica del autor. De modo que la obra comenzaría por el nombre, independientemente de la posición que éste ocupe en la cronología de la creación, como también de la picazón estética o la responsabilidad con que cada autor asuma esta cuestión.

En la música de Mariano Etkin los nombres adquieren a partir de fines de los '70 una cierta sugestión. Parecen remitir a una experiencia física o estética concreta: puede ser más geográfica (*Caminos de cornisa*), más literaria (*Locus solus*), más musical (*Recóndita armonía*), más táctil (*Arenas*) o más filosófica (*La naturaleza de las cosas*).

La secuencia de nombres va delineando una historia de afinidades y una trayectoria espiritual, y en esta trayectoria su trío de 1987 *Recóndita armonía* (viola, violonchelo y contrabajo) traza un pequeño e imprevisto giro, ya que la cita de un aria de Puccini es por sí sola un corrimiento dentro de la obra de un autor más bien renuente a lo que puede resumirse con el término intertextualidad.

Pero en este caso parece haber más cosas en juego que una cita. Lo que Etkin se propone realizar es la idea contenida en el mismo enunciado pucciniano. La cita de las notas no importa más que la idea poética, y efectivamente lo que mueve el trío de Etkin es la idea de algo recóndito, encapsulado, íntimo. La forma de la pieza de Etkin es la forma de un enigma, y no advertiríamos rastros de Puccini si el título no nos avisase de ello¹.

II

Podríamos pensar que esa pieza de Etkin enlaza simbólicamente dos campos. En una ocasión Gerardo Gandini empleó la figura de los compositores “del lenguaje” y los compositores “de la materia” para establecer una divisoria en la música argentina de la segunda mitad del siglo XX. Gandini se situaba a sí mismo en el campo del lenguaje, y probablemente considerase a Etkin el más eminente de los compositores de la materia. Dentro de esa lógica, los primeros parten de la base de que la música no sólo es un lenguaje y por lo tanto un hecho discursivo, sino también que ese lenguaje está hecho de otros lenguajes y que la historia de la música forma parte de los materiales de la música; los

1 Para una descripción más detallada de la relación con el fragmento de Puccini, véase Federico Monjeau: *La invención musical* (Buenos Aires: Paidós, 2004), pp. 173-176.

segundos presuponen una percepción más fiscalista y directa del sonido, y en buena medida su programa estético-ideológico lo resumió Etkin mismo en sus artículos “Apariencia y realidad en la música del siglo XX” y “Los espacios de la música contemporánea en América latina”².

Para decirlo muy rápidamente, allí se esbozaba una singularidad latinoamericana y se teorizaba sobre la subordinación de las alturas a los fenómenos tímbricos y texturales más que a una racionalización armónico-melódica, y sobre el trabajo con límites, umbrales, micro-variaciones, en el que el acento, como lo expresó provocativamente Etkin, recae “más en el hecho acústico que en el hecho ‘musical’”.

¿A qué campo pertenecería *Recóndita armonía*? La pieza de Etkin no invalida la ingeniosa línea divisoria de Gandini, pero sin duda la violenta.

En el trío de Etkin la melodía de Puccini (el hilo rojo) está “sofocada” por distintas vías; en primer lugar, por la diversificación de la línea en los distintos instrumentos, un principio de abstracción o desmaterialización acentuado por el uso de armónicos naturales y por las resonancias breves, por la forma “ahuecada” de la textura en general. Los sonidos permanecen como objetos aislados, rodeados de vacío; la melodía no se articula claramente. La pieza de Etkin se realiza en esa tensión entre sonido físicamente aislado y sonido virtualmente encadenado.

Habría un impulso lírico, aunque concretado en una escala micrológica. Retrospectivamente, es difícil resistirse a la tentación de considerar esa virtualidad como una promesa de algo que se cumplirá posteriormente; como si el nombre de esa pieza fuese una idea que seguirá su curso en el continuo de la obra del autor.

III

En este recorrido parcial por la música de Etkin no quisiera sustraerme a mi propia experiencia como oyente de esa música, y eventualmente como comentarista o crítico, y tal vez este artículo tenga también origen en la perdurable impresión de la audición del cuarteto *La naturaleza de las cosas* en el concierto “anónimo” del ciclo de música contemporánea del Teatro San Martín de Buenos Aires el 6 de noviembre de 2001. *La naturaleza de las cosas* fue compuesta especialmente para ese concierto. La idea de un concierto anónimo era verdaderamente interesante; el programa no dejaba constancia de los autores, lo que implicaba una nueva experiencia para el público y los críticos, en el sentido de liberar la audición de prejuicios o reducirlos al máximo posible. Era como si de pronto cobrase forma aquella utopía de John Cage, por la cual cuando uno oía a Webern lo que quería oír no era Webern sino el sonido.

2 Mariano Etkin: “Apariencia y realidad en la música del siglo XX”, en Susana Espinosa (coord.): *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi, 1983), pp. 73-81, y “Los espacios de la música contemporánea en América latina”, en *Pauta*, 5/20 (1986), pp. 60-67.

Cuando aquella noche llegó el turno de *La naturaleza de las cosas*, a quienes teníamos alguna familiaridad con la música de Etkin no nos llevó mucho tiempo advertir la marca del autor. Pero, al mismo tiempo, había algo ligeramente perturbador, aun cuando se tratase de una perturbación muy placentera. Había algo que uno podía calificar de más “suelto”, especialmente en la línea del clarinete. Hasta que en un determinado punto el clarinete se liberó con un gran solo, como si toda la composición se hubiese preparado para eso, tras lo cual la obra parecería reiniciar la vuelta a casa (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. *La naturaleza de las cosas*, cc. 146 a 156

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarinete en Sib, Trombón, Violonchelo, and Piano. The second system includes parts for Cl. (Clarinete), Tbn. (Trombón), Vc. (Violonchelo), and Pno. (Piano). The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

System 1:

- Clarinete en Sib:** Measures 70-72, marked *simile* and *p*. The line is melodic and expressive.
- Trombón:** Features a triplet of eighth notes marked *pp* and a *legato* section.
- Violonchelo:** Features a triplet of eighth notes marked *pp* and a *legato* section.
- Piano:** Features a triplet of eighth notes marked *ppp* and a *legato sempre* section.

System 2:

- Cl. (Clarinete):** Continues the melodic line from the first system.
- Tbn. (Trombón):** Features a *aperto* section.
- Vc. (Violonchelo):** Features a *IV. ord. sul tasto* section.
- Pno. (Piano):** Features *pp* dynamics.

Cl.

Tbn. *legato possibile*

Vc. *sul pont.* III *sul tasto*

Pno.

Cl.

Tbn. COLLA MANO

Vc. IV. pos. ord.

Pno. tc l.....

Nótese en primer lugar el movimiento del clarinete frente al comportamiento más bien estático del resto del cuarteto, a la manera de una melodía acompañada. Por su lado, el solo presenta rasgos poco comunes en la música de Etkin: línea continua, sin “huecos”; intervalos amplios; un uso más idiosincrático del instrumento, que se mueve dentro de lo que Rimski-Korsakov en su *Tratado de orquestación* llamó la “región del toque expresivo”.

Tal vez la idea del concierto anónimo no sólo terminó siendo provocativa para el oyente sino también para el autor. Es inevitable la idea de que justo este cambio de escala de lo melódico en la música de Etkin se concretase tan abiertamente en un concierto anónimo. El concierto anónimo desprotegía al público y amparaba al creador (más allá de que el autor se sintiese amparado por muy poco tiempo, ya que la nómina de los autores se daría a conocer una semana más tarde). O bien, antes de cualquier psicologismo, puede pensarse que el autor entró audaz y deliberadamente en el juego de identidades que

propone la idea de un concierto anónimo. Sea como fuese, lo que se advierte en esa experiencia es una suerte de aflojamiento; más específicamente, de un aflojamiento de las resonancias.

IV

Las indicaciones de *no dim!* que Etkin suele poner en sus partituras no están guiadas sólo por la negatividad (contra el hábito de los instrumentistas), sino también por un “seguimiento” del sonido y un control de la curva de extinción. Esa fijación en el “paisaje de partida” del sonido es sin duda una de las afinidades más profundas que Etkin comparte con la música de Morton Feldman, casi en el sentido de un sonido pensado de atrás para adelante. Pero en el caso de Etkin esta inversión de perspectiva no quiere decir necesariamente que los sonidos duren mucho, sino que duran de un modo y no de otro. Es una manera de retener la tensión de la música y de la ejecución: los sonidos no se caen, duran lo que tienen que durar. Su obra *Locus solus*, en la que los sonidos ampliamente resonantes de la percusión son cortados o apagados de diversas maneras, constituye un consecuente ensayo en tal sentido. Las resonancias suelen ser breves en la música de Etkin; generalmente se oyen como pequeñas entonaciones, reducidas en el tiempo y el espacio. Tradicionalmente esa ha sido la respiración melódica del autor.

V

En *La naturaleza de las cosas* el cambio de escala es evidente, y ese cambio no es un hecho aislado en la producción más reciente del compositor. Las formas melódicas más amplias volverán a aparecer en los tres *Estudios para lágrimas*, escritos entre 2009 y 2011, y muy especialmente en *Alte Steige* (Antigua pendiente), el trío para clarinete, trompeta y trombón de 2012.

A diferencia de lo que ocurría en *La naturaleza de las cosas*, el solo del clarinete en *Alte Steige* es de una desarmante sencillez. Una melodía en tresillos que desciende del fa 6 al do 5, en pendiente, por grado conjunto de tono o semitono con una tercera mayor intercalada (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. *Alte Steige*, cc. 40 a 43

Poco meno mosso (♩. 44 / ♩. 132)
espress.

Cl.
 Tpt.
 Tbn.

ppp
ppp
ppp

niente

El mismo gesto reaparecerá después en un sector más grave del registro, esta vez ligeramente enfatizado por el sol del trombón sobre la última nota de la frase, que se oye como si se fuera a replicar con otra escala descendente el largo sol inicial del clarinete, aunque la nota del trombón quedará hermosamente suspendida (Ejemplo 3).

Ejemplo 3. *Alte Steige*, cc. 89 a 95

Poco più mosso (♩ 144) Poco meno mosso (♩ 44 / ♩ 132)
Tpo. I

Cl. *espress.*
ppp

Tpt. *pp*

Tbn. *pp*

Cl. *niente* *pppp*

Tpt. *pppp* *dolce, legato* *niente*

Tbn. *ppp* *niente*

sord. straight fibra

La pieza cierra con un recuerdo abreviado de ese gesto (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. *Alte Steige*, final

Poco più mosso (♩ 66)

Cl. *espress.* *pppp* *no dim.!* *lunga*

Tpt. *pppp* *no dim.!* *lunga*

Tbn. *pp poss.* *no dim.!* *lunga*

144

Et. Ae.
18/2012

El cambio de escala no es un hecho aislado ni se atiende exclusivamente a lo melódico. Toca también la filosofía misma de la variación, como se pone de manifiesto en los dos primeros *Estudios para lágrimas*, para un mismo trío de clarinete, corno y violonchelo. Ya no se trata de la variación micrológica contigua, sino de una variación a distancia sobre la base del recuerdo. Los desvíos son necesariamente más libres, menos intencionales. Como explicó el autor en las notas del programa del estreno, el segundo estudio iba a ser una copia con pequeñas variaciones del primero, pero terminó tomando vida propia.

Vale la pena echar una mirada al menos sobre los dos primeros sistemas de ambas piezas (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. a) *Primer estudio para lágrimas*, cc. 1 a 9

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 9. It features three staves: Clarinete (top), Corno (middle), and Violonchelo (bottom). The Clarinete part begins with a tempo marking of 'Deciso' and a quarter note equal to 90, followed by a double bar line and 'Meno mosso' with a quarter note equal to 68. The Corno part starts with a 'pppp' dynamic and includes the instruction 'senza vibr. sempre'. The Violonchelo part starts with a 'ff' dynamic and includes 'pos. ord.' and 'sul tasto'. The second system covers measures 5 to 9. The Clarinete part has a '5' in a box at the start, followed by triplets and a 'simile' marking. The Corno part has a 'fr.' marking and a triplet. The Violonchelo part includes 'CON SORD.', 'senza vibr.', 'dolce', and dynamic markings 'pppp', 'p', and 'p'. The score concludes with Roman numerals II and III.

Ejemplo 5. b) Segundo estudio para lágrimas, cc. 1 a 10

Clarinete

Corno

Violoncello

Cl.

Cr.

Vc.

64

lontanissimo

pppp

legato possibile sempre

deciso non vibr.

pos. ord.

3

pos. ord.

3

dal niente pppp

f

p sub.

niente

dal niente

pppp

5

espress. non vibr.

pppp sempre

legatissimo sempre

3

pos. ord. non vibr.

niente

dal niente

pp

niente

El aflojamiento se advierte también en ciertas figuras características, como si tras años de evitar ciertos giros arquetípicos los instrumentos de Etkin se pusieran a evocar su propia historia (aunque ahora tal vez sea uno mismo el que evoque, en este caso la interpretación adorniana sobre el uso de las convenciones en el Beethoven tardío). Es así como en el *Tercer estudio para lágrimas*, que es un desnudo contrapunto a dos voces, el corno parece volver sobre las llamadas de caza, lo que es replicado con variantes de inmediato (Ejemplo 6).

Las indicaciones de *no dim!* no han desaparecido en las partituras más recientes de Etkin, aunque en los dos primeros *Estudios para lágrimas* sólo aparecen una vez en las voces del corno (primer estudio) y en las del corno y el clarinete (segundo) hacia el final de la pieza. Lo que predomina en la extinción de las notas tenidas es el regulador hasta el *niente*. Aunque no habría que generalizar sobre lo que ocurre en dos estudios que son bastante excepcionales, empezando por su título. El autor lo describe con significativa ambivalencia en las notas del programa del estreno, el 13 de noviembre de 2009 en el Instituto Goethe de Buenos Aires: "Forman parte de un grupo de trabajos recientes en cuyo

Ejemplo 6. Tercer estudio para lágrimas, cc. 43 a 56

ca. 72

bouché

Cr. *pp sempre*

Cb. *(pp)*

Cr. **con sord** *p no dim.!* *mp*

Cb. *p no dim.!* *mp*

Cr. *p* *mf*

Cb. *sul tasto* *p* *niente*

trasfondo aparecen las lágrimas, ya sea en su sentido más elemental de materialización del dolor o en su condición fluida de atributos compartidos con otros líquidos: densidad, transparencia-opacidad, forma, volumen y, sobre todo, sujeción a la ley de la gravedad y tiempo de secado”.

De extinción más relajada o más medida, es evidente una proyección más lineal del sonido en la música de Etkin, lo que no sólo produce otro tipo de melodías, sino también otro tipo de armonías. Un ejemplo de esto último es la forma coral de neta inspiración armónica de *Composition 2010 N° 1 b* (Richard, La Monte y Arnold en *Solitude*), para seis voces mixtas.

VI

La pregunta que surgía en ese concierto anónimo era cómo la música de Etkin podía haber dado un vuelco tan significativo sin perder un ápice de su fisonomía. Es como si se hubiese operado un pasaje de lo textural a lo lineal. Lo textural permanece, pero en un segundo plano. György Ligeti describió algo parecido cuando en sus conversaciones con Pierre Michel notaba cómo a partir de *Lux Aeterna* sus armonías se habían vuelto más claras, pero que sin embargo

la técnica del *cluster* permanecía como un residuo³ (aunque el punto de partida de ambos procesos no podrían ser más diferentes; nada más lejos que las ahuecadas texturas etkinianas de los abigarrados *clusters* de Ligeti: es como partir del espacio lleno o del espacio vacío).

La música de Etkin acaso se haya vuelto más elocuente, pero a la vez menos demostrativa. De las microvariaciones nota a nota de *Caminos de cornisa* a las más azarosas variaciones obra a obra de los *Estudios para lágrimas* I y II, 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.

En la música de Etkin, aun cuando ya no siempre en las figuras armónico-melódicas, la forma micrológica subsiste en el tiempo de las acciones musicales. Es un tiempo más bien lento, en el que cada hecho es materialmente sopesado, en una democrática revisión de jerarquías. Como ocurría en la plenitud de las texturas, no hay hechos principales y secundarios. Más lineales o más discontinuos, todos los puntos del tejido tienen su grano, su luz, y su propio tiempo de existencia.

Sin querer abusar de las señales o las metáforas que los nombres de las obras ponen a nuestra disposición, la idea lucreciana de “la naturaleza de las cosas” tiene que ver con algo que se muestra francamente; que se despliega en el tiempo real de la imaginación musical. En la música de Etkin, el tiempo de la imaginación y el tiempo de la percepción tienen una feliz coincidencia.

VII

Pero de ninguna manera este aflojamiento de la expresión debería llevarnos a pensar en una música más amable, o que cierta reformulación instrumental nos conduce necesariamente a una situación más familiar. Su composición más reciente, *Vocales*, estrenada por el barítono Víctor Torres y la pianista Haydée Schvartz el 29 de agosto de 2013 en el teatro Hasta Trilce de Buenos Aires, es particularmente ilustrativa en relación con este último punto.

También la voz se ha reformulado en la música de Etkin. Hasta el momento, en sus pocas obras cantadas, la voz, invariablemente sin texto, era tratada como un instrumento más. *Caminos de caminos* es un ejemplo entre otros. Pero en *Vocales* se ha humanizado; casi podría decirse que se ha humanizado hasta el límite de lo soportable.

“Vocales” es un nombre realista y engañoso al mismo tiempo. Realista, porque el texto consiste exclusivamente en las vocales del español (que son emitidas en una gradación de cinco pasos, desde *altura normal* hasta *sólo aire*); 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

3 Pierre Michel: “Entretiens”, en su *György Ligeti* (Strasbourg: Minerve, 1995), pp. 181-182.

de todas las composiciones del autor. La partitura prescribe 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”; y al mismo tiempo pide evitar las connotaciones sexuales o la gestualidad teatral. Lejos de restituir un tono familiar o conocido, la “humanización” de *Vocales* abre un mundo expresivo desconocido en la música contemporánea; es como si un gran signo de interrogación se abriese en el estilo del Etkin tardío, imposible de interpretar en una única dirección.