

Carlos Mastropietro:

Derivaciones estéticas emergentes de la instrumentación en obras de Mariano Etkin ¹

Tomando como base un corpus de obras del compositor argentino Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943), en este trabajo se plantean las derivaciones estéticas emergentes de la operación con variables relacionadas con la instrumentación, como los instrumentos seleccionados, los modos de ejecución y las estrategias de instrumentación.

Pertenencia e identidad

“[...] la identidad, como la cultura, no se fabrica con consignas previas, sino que es el producto natural de múltiples procesos asumidos, compartidos y transmitidos por decisiones no impuestas, sino adoptadas como consecuencia de profundas necesidades humanas. Una identidad no se adopta por el deseo de tenerla. Existe simplemente. Ella convive con nosotros y pese a nosotros, pues reflejará nuestros aciertos y potencialidades, tanto como nuestros errores y debilidades, categorías harto relativizables según las coyunturas históricas y sociales” ².

Las cuestiones que determinan la identidad cultural o estética en la música suelen ser complejas, y van más allá de manifiestos, declaraciones estéticas, propuestas creativas o resoluciones técnicas. Sin embargo, algunas características de identidad pueden verse reflejadas en aspectos musicales. En las obras de Mariano Etkin, los elementos de instrumentación destacados en el planteo de trabajo parecen tener, aunque no siempre en forma directa, estrecha relación con sus apreciaciones acerca de la identidad cultural y su propuesta estética.

Mariano Etkin refuerza las ideas de Jorge Molina en cuanto a lo involuntario de la identidad, pero antes agrega: *“Me he vuelto escéptico respecto de los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes” ³.* Los puntos de contacto están más ocultos que explícitos y son diferentes en distintas situaciones. Sin embargo, creemos que es posible señalar algunos comportamientos característicos de determinada identidad cultural. Etkin continúa diciendo que *“la pertenencia sobreviene rara vez como consecuencia de una decisión del compositor, más bien ello ocurre por las características de la música misma, las cuales, a su vez, son el resultado de múltiples influencias, voluntarias e involuntarias, de las cuales el compositor puede no ser en absoluto consciente en el momento en que las recibe. La presencia de esas influencias será, posiblemente, develada por el paso del tiempo” ⁴.* Molina se refiere a este último tema apuntando que los creadores y artistas de América Latina *“siguen aportando*

¹ Trabajo presentado en las IX Jornadas de Arte e Investigación “El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos”, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Universidad de Buenos Aires, 25 de noviembre de 2010 (versión revisada). Publicado en Actas. Carlos Mastropietro, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

² Jorge Molina: “Identidad latinoamericana y creación musical”. En: *Revista del Instituto Superior de Música* n° 1, Santa Fe, UNL, 1989. pp. 39-45.

³ Mariano Etkin: “Alrededor del tiempo”. En: *Revista Lulú* n° 2, Buenos Aires, 1991. pp. 17-18. (Texto presentado en el XX Festival de Invierno de Campos de Jordão, Brasil, 1989). Y en: www.latinoamerica-musica.net

⁴ *Ibidem*.

datos esenciales que servirán al investigador futuro para caracterizar esa identidad latinoamericana"⁵. En este sentido, este trabajo procura realizar un aporte desde ese futuro - cercano en este caso - al que hacen referencia Etkin y Molina.

El hecho de relacionar con características de identidad las cuestiones musicales, está apoyado en la idea de que *"es esencial definir el grado de diferenciación, de otredad o propiedad para poder apreciar más en profundidad la singularidad de un hecho creativo"*⁶. Relacionar las cuestiones estudiadas con esa *otredad* es uno de los cometidos de este trabajo el cual constituye un primer paso en ese sentido, considerando tanto la obra como la palabra escrita del compositor. *"Esa otredad, sin embargo, asoma a la superficie visible - audible - a pesar de los intentos por suprimirla"*⁷.

Por otra parte, creemos que este texto puede juzgarse absolutamente extemporáneo, dado que en esta era de *globalización*, parece estar fuera de moda la preocupación por las cuestiones de identidad o pertenencia. No obstante, consideramos que la identidad, más allá de las modas, emerge sin consultar.

Escritos

Es interesante comenzar por hacer un repaso de las reflexiones de Mariano Etkin en diferentes épocas acerca de la cuestión cultural y de la composición en América Latina y Argentina.

En un escrito de 1984 señala que los países de Latinoamérica *"tienen problemáticas culturales diversas, aún compartiendo el impacto de la Conquista y la pertenencia al llamado Tercer Mundo. [...] No es difícil comprender, entonces, que la cuestión de la identidad latinoamericana es imposible plantearla con características unívocas para todos los países"*⁸. Unos años más tarde, refuerza esa idea sosteniendo que *"entre las más groseras simplificaciones que afectan a la relación entre Latinoamérica y Europa figura la de suponer que Latinoamérica es una unidad cultural y que su arte tiene una especie de sustrato común"*⁹. Estas apreciaciones, aunque probablemente con alguna variación, continúan vigentes.

Hablando específicamente de la situación argentina, resulta interesante la metáfora que utiliza para referirse al proceso de *"aplastamiento"* de las civilizaciones originarias: *"podría compararse al efecto de una prensa gigantesca que hubiera reducido el espesor de un objeto, sin poder evitar, empero, que éste se expanda en múltiples direcciones adquiriendo formas y densidades imprevistas"*¹⁰.

Paralelamente, Etkin menciona algunos elementos comunes a los países latinoamericanos como *"la falta de una tradición artística entendida en un sentido estrictamente europeo"*. Redondeando la idea, agrega que también hay *"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"*¹¹. La identidad cultural surge, en alguna medida, de la particular forma de apropiación que realiza el músico local de cuestiones no americanas, como dice Etkin, pero otras veces también de aquellos

⁵ Molina, *op. cit.*

⁶ Graciela Paraskevaídis: *"La investigación en su laberinto"*. En: www.gp-magma.net.

⁷ Mariano Etkin: *"Los espacios de la música contemporánea en América Latina"*. En: *Revista del Instituto Superior de Música* n° 1, Santa Fe, UNL, 1989. pp. 39-45. (texto fechado en 1984).

⁸ *Ibidem.*

⁹ Mariano Etkin: *"El hombre que está solo y espera"*. En: *Catálogo del Festival "Neue Musik Rümelingen"*, Suiza, 1997. Y en: www.latinoamerica-musica.net.

¹⁰ Mariano Etkin: *"Aquí y ahora"*. En: *Actas de las IIas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*. Córdoba, Secretaría de Cultura, 1984. pp. 13-15.

¹¹ Mariano Etkin, 1989, *op. cit.*

aspectos pertenecientes a las culturas originarias de América, con los cuales en muchos casos el músico no ha tenido tradicionalmente contacto y a veces tampoco afinidad o conocimiento de su existencia.

En cuanto al espacio y al paisaje de la región, agrega: “*Un espacio intrínsecamente contradictorio, imprevisible según la lógica europea y del mundo ‘desarrollado’ en general*”. Al mismo tiempo marca una particularidad de lo latinoamericano vinculado a lo geográfico, aspecto que retoma en otros textos: “*El paisaje (latino)americano, con la desmesura de sus mesetas, montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quien esté dispuesto a reconocerlo y estremecerse*”¹². Esta última idea se repite en un texto escrito en 1989 con reflexiones acerca de su relación con el entorno regional y la composición. Luego de relatar un paseo en algún lugar de las sierras de Córdoba, explica: “*Esta historia de la infancia se me aparece como algo fundante en cuanto a mi percepción del mundo exterior. Sobre todo, de esa parte que tiene que ver con lo geográfico, el espacio, el silencio, lo aparentemente vacío, [...] encarnando esa incertidumbre fascinante que representa para mí cualquier viaje.*” Y enseguida agrega: “*Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido*”¹³. En el mismo texto, retoma la relación entre los paisajes y lo sonoro. Describiendo una llegada a la puna catamarqueña comenta: “*Aquí el silencio es distinto a otros silencios; tiene una cierta espesura o profundidad. [...] atravesando el Salar del Hombre Muerto, tendríamos otra visión del silencio, esta vez desde adentro*”.

Con respecto a la situación local, Omar Corrado señala que la identidad cultural del compositor argentino debe construirse sobre un rompecabezas contradictorio y heterogéneo. Luego añade que la generación que comienza su actividad compositiva en la década del 1960 (la generación de Etkin) se verá empujada a reconsiderar los términos de esa síntesis entre identidad, internacionalismo y modernidad, planteada por la generación anterior¹⁴. En relación a los años de 1960, Etkin explica que el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella “*contribuyó en forma notable a esa puesta al día*” en cuanto a las tendencias vanguardistas europeas y norteamericanas¹⁵. Mariano Etkin fue becario del CLAEM durante los años 1965-66 y luego en 1971, donde también fueron becarios compositores de varios países latinoamericanos, con lo que el Instituto también contribuyó a una *puesta al día* con la problemática de otros países de la región. Para los que participaron en la experiencia del CLAEM - continúa Etkin - “*el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos, [...] fue un hecho muy aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro subcontinente*”. Continúa diciendo que, si bien el propósito del CLAEM era “*modernizar - civilizar - a los compositores latinoamericanos*” siguiendo modelos de los países centrales, la incorporación de nuevas técnicas “*creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad*”¹⁶.

Para acercarse a las ideas de Etkin desde el punto de vista de la composición, consideramos algunas de sus propuestas en ese ámbito. En este sentido, plantea

¹² Ibídem.

¹³ Mariano, Etkin, 1991, *op. cit.*

¹⁴ Omar Corrado: “*The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music*”. En: *World New Music Magazine*, nº 7, Köln, 1997. pp.81-87.

¹⁵ Mariano Etkin, 1989, *op. cit.*

¹⁶ Ibídem.

componer utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero despojados de su carga histórico-estilística, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas. Con un enfoque similar, pero incorporando una vez más la relación con el entorno, en el mismo texto agrega: “[...] *el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible [...] ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas*”¹⁷.

Retomando la cuestión de identidad, señala que en los materiales el compositor “*parece escuchar más lo acústico que lo histórico; la materia que el símbolo. No porque lo histórico no exista o porque pretenda negárselo sino porque la historia social, política y acústica del compositor argentino abarca muchas historias, en una suerte de implícito politeísmo en el que no resulta fácil descubrir proveniencias*”¹⁸. En relación a este último punto, en una entrevista actual reflexiona: “*Creo que hay un momento inicial en que el estímulo que provoca la imaginación sonora puede ser algo que viene de la naturaleza o de la cultura, de la cultura popular o de la cultura académica*”¹⁹.

La instrumentación en obras de Mariano Etkin

Dentro del catálogo de obras de música de cámara compuestas entre 1965 y 2009 por Mariano Etkin, pueden realizarse distintas clasificaciones. Una de estas agrupaciones corresponde a obras donde el conjunto de instrumentos participantes es significativo en primera instancia, más allá de su utilización. La selección instrumental es muchas veces el punto inicial de la creación en la música de Etkin: la obra puede surgir “*de una gran claridad respecto de los materiales sonoros y la instrumentación con que se llevará a cabo*”²⁰. Las agrupaciones instrumentales de las obras incluidas dentro de esta clasificación, escapan a cierto lugar común en la elección de los instrumentos, muchas veces realizando pequeños desvíos o variantes de conjuntos habituales²¹. Otra característica relacionada con este grupo de obras, es que en alguna de ellas se trastoca o anula el orden establecido de preeminencia en cuanto al rol otorgado a los instrumentos.

Otra agrupación de obras puede realizarse por la utilización de los instrumentos de manera particular. En general se relaciona con los modos de ejecución y el uso frecuente de los límites y extremos registrales y de intensidad. Rara vez tienen relación con el virtuosismo de densidad cronométrica y muy pocas veces con las llamadas técnicas extendidas. Actuando en conjunto con este aspecto, aparece también la particularidad de eludir o contradecir las convenciones de ejecución, por medio de pautas que resultan desvíos del uso normal.

Una tercera caracterización de la instrumentación en las obras de Etkin se realiza, justamente, considerando los procedimientos y recursos de instrumentación propiamente dichos. La distancia registral, generada como consecuencia de la utilización de registros extremos, la manipulación de intensidades cercanas a los

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Mariano Etkin, 1997, *op. cit.*

¹⁹ Mariano Etkin: en Guillermo Saavedra: “*La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin*”. En: *Teatro. Revista del complejo teatral de Buenos Aires*. Buenos Aires, nº 102, abril 2010. pp. 76-81.

²⁰ *Ibidem*

²¹ En Argentina es común el uso de un típico conjunto de instrumentos integrado básicamente por diferentes combinaciones de flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano.

límites de intensidad - en este caso como recurso de instrumentación - y el casi permanente diseño de *conformaciones instrumentales*²² de la más diversa índole.

Los instrumentos

*“En mi caso, el único criterio al que puedo apelar para desechar un material es la sospecha de que me lleva en una dirección demasiado previsible”*²³.

En relación al conjunto de instrumentos de las obras de cámara, se observa en primer lugar, una recurrencia en la elección de determinados instrumentos que no representan el uso habitual en música de cámara, aun en aquella de estética más actual. Se destaca la utilización de la percusión (con agrupaciones de lo más variadas) y de instrumentos como trombón, contrabajo, corno, clarinete bajo y, en menor cantidad de obras, viola, flauta en sol, flauta baja, trompeta o inclusive la tuba. Es de destacar que la presencia de algunos de estos instrumentos ocurre muchas veces sin la aparición de otros que habitualmente los acompañan en un sentido más tradicional de la instrumentación, como puede ser la elección del contrabajo para un conjunto en el que no participan otras cuerdas, con lo que queda establecida la presencia que se le otorga a cada instrumento en sí.

A su vez, los conjuntos instrumentales conformados para las obras tienen diversas particularidades. Están aquellos integrados por grupos homogéneos como pueden ser los metales en *Entropías*²⁴ (1965), *Trío*²⁵ (1991) y *Sotobosque*²⁶ (1999) o las cuerdas en *Estáticamóvil II*²⁷ (1966), *Recóndita armonía*²⁸ (1987) y *Lamento por James Avery*²⁹ (2009). Como derivación de esta característica de homogeneidad instrumental, están aquellas obras cuya instrumentación se destaca por el uso repetido de alguno de los instrumentos elegidos. Esta repetición no responde al criterio habitual de esta práctica, como es la duplicación al unísono u octava o por tratarse de un grupo preestablecido como el cuarteto de cuerdas, sino que son utilizados como instrumentos independientes que conforman, dentro del orgánico de la obra, un subgrupo homogéneo. Esto ocurre en *Estáticamóvil I* (1966), donde participan dos trombones y tres contrabajos entre otros instrumentos; *Homenaje a Filifor forrado de niño* (1966), cuya instrumentación contiene, además de percusión, dos flautas y dos clarinetes; *Juego uno* (1969) para dúo de trombones o *Umbrales* (1976), dúo para flauta y flauta en sol. Siguiendo este criterio, algunas obras requieren doblar con las mismas dimensiones o registro, instrumentos de percusión no repetidos normalmente: *Estáticamóvil I* demanda dos tam-tams iguales (de aproximadamente 50 cm), en *Muriendo entonces* (1969) cada uno de los dos percusionistas utiliza un juego de tumbadoras y *Taltal* (1993) usa cuatro bombos (*gran cassa*) y cuatro tam-tams lo más similares posible.

*“[...] una oscilación entre lo idéntico y lo diferente y la instrumentación elegida: ‘Podría decirse que esa relación se aplica de un modo general a buena parte de mi obra. [...] Tengo varias obras para tríos de instrumentos que [...] pertenecen a familias diferentes’ [...].”*³⁰.

²² Comúnmente conocidas como *mezclas tímbricas*.

²³ Mariano Etkin, en Saavedra, *op. cit.*

²⁴ Dos cornos, trompeta, dos trombones y tuba.

²⁵ Trompeta, trombón y tuba.

²⁶ Corno, fliscorno soprano, trombón contralto y tuba (además de percusión: nueve gongs afinados, vibrafón, tam-tam grave y bombo).

²⁷ Violín, viola y violonchelo.

²⁸ Viola, violonchelo y contrabajo.

²⁹ Dos violines, violonchelo y contrabajo.

³⁰ Saavedra, *op. cit.*

Como modelo opuesto o complementario de la división anterior, como menciona Etkin, aparecen conjuntos donde los instrumentos participantes pertenecen a distintas familias. Dentro de este grupo pueden mencionarse *Otros soles* (1976) para clarinete bajo, trombón y viola; *La naturaleza de las cosas* (2001) para clarinete, trombón, violonchelo y piano; *Los vasos comunicantes* (2003) para clarinete bajo, corno y violonchelo y *Primer estudio para lágrimas* y *Segundo estudio para lágrimas*, ambas de 2009, para clarinete, corno y violonchelo. Dentro de este grupo, existen obras donde, además, los instrumentos participantes poseen registros de uso habitual bien diferenciados. Estas características pertenecen a las obras *IRT-BMT* (1970), para flauta/flauta en sol y contrabajo y *Soles* (1967), para flauta, corno y contrabajo.

También pueden encontrarse conjuntos que poseen una combinación poco convencional de instrumentos, como la mencionada *Estáticamóvil I*, donde además de los instrumentos especificados (dos trombones, tres contrabajos y dos tam-tams) se suman un clave, un armonio y el resto de la percusión (una campana, un juego de tumbadoras, un bombo grave y una chicharra de carnaval). *Muriendo entonces* también posee un grupo singular conformado por viola y contrabajo amplificados, corno, trombón y tuba, además de la percusión (dos juegos de tumbadoras, tam-tam sumergido en agua y bombo). En esta clasificación también se incluye la formación de *Homenaje a Filifor forrado de niño* (dos flautas y dos clarinetes), obra en la que además participa la percusión integrada por tres gongs (agudo, medio y grave), chicharra de carnaval y un frasco de vidrio. Continuando con este criterio, se detallan aquellas obras cuyos conjuntos instrumentales están integrados en mayor parte por los instrumentos destacados al comienzo como de uso menos habitual: *Caminos de Caminos* (1988), flauta en sol, clarinete bajo, voz ³¹, piano y viola; *La sangre del cuerpo* (1997), trombón alto y bajo, percusión (tam-tam y nueve gongs afinados), piano, violonchelo y contrabajo; *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005) para clarinete bajo, trombón, violín, violonchelo, percusión (platillos de entrechoque, tam-tam grave, vibrafón) y recitante; y los ya nombrados tríos de *Otros soles* y *Los vasos comunicantes*.

En cuanto a los orgánicos instrumentales más comunes, pueden verse ejemplos en los que ocurre un desvío de lo usual, como es el caso de las obras en las que sólo participan cuerdas: *Estáticamóvil II*, un cuarteto de cuerdas defectivo; *Recóndita armonía*, no tiene violines y *Lamento por James Avery* cambia la viola del cuarteto de cuerdas por el contrabajo. En otro tipo de agrupaciones se encuentra *Copla* (1971), escrita para un quinteto de vientos sin oboe y *Sotobosque* para un grupo de metales singular ³².

Cuando se trata de conjuntos convencionales o grupos instrumentales preestablecidos como la orquesta sinfónica ³³, el desvío de lo esperado o habitual surge en la aparición y preponderancia de los instrumentos. Citamos algunos ejemplos donde este tipo de comportamiento se da en lugares significativos como son el comienzo y el final de una obra. En *Entropías*, la trompeta - considerada tradicionalmente como líder en un grupo de metales - deja de tocar aún faltando una porción importante de la obra, la que además, finaliza con una nota grave de la tuba. *Música ritual* (para orquesta, 1971-74), comienza con la particular instrumentación de 4 cornos a los que se le agregan unos pocos compases más adelante los

³¹ La voz participa como un instrumento más, vocalizando diferentes letras.

³² Ver nota 25.

³³ En la orquesta también agrega instrumentos no tradicionales en la sección de percusión, como las tumbadoras, bongoes y platillos suspendidos.

contrabajos *divisi* a 4, combinación que permanece durante un apreciable lapso. En la sección final de la obra, la sucesión de instrumentos que aparece comienza con clarinete bajo prácticamente solo, se suman las violas en *divisi* que luego finalizan la pieza tocando solas. En *Resplandores sombras* (1986), también para orquesta, llegando al final sólo tocan un corno, la tuba, las violas y los contrabajos; un poco más adelante desaparecen los cornos y se agregan los violonchelos y la campana, instrumento con el que culmina la obra. Es decir, la elección de grupos e instrumentos que habitualmente no abren o cierran obras de orquesta sin la participación del resto.

Los modos de ejecución

La forma de utilización de los instrumentos consiste básicamente en los modos de ejecución empleados, a lo que se agrega el uso de registros extremos, además de otros aspectos como la presencia sumamente acotada de algún instrumento.

El pedido de tocar sin *vibrato* es uno de los *modos de producción del sonido* ³⁴ que aparece con bastante frecuencia. Esta indicación confiere una oposición a la costumbre de tocar en cualquier instrumento con el llamado *vibrato* “natural” sin ponerlo en duda. Otra indicación recurrente que suele aparecer en los casos en que a una nota con una duración significativa le sigue un silencio, es *no diminuendo* (ver ejemplo en la Figura 4). Esta pauta de ejecución procura evitar la costumbre arraigada en muchos intérpretes de disminuir la intensidad en el final de ciertos sonidos, aspecto que no conviene a la música de Etkin. Si bien esta indicación no aparece explícitamente en todos los casos en que ocurre la condición señalada, constituye una pauta general para la interpretación de su música: los *dminuendi* son escritos explícitamente y no deben presumirse en ningún caso.

Otra forma frecuente de utilización de los instrumentos, es la aparición de elementos modificadores del timbre habitual de los mismos. Uno de los recursos usados para este fin es la modificación de las formas de ejecución, pero en este caso, lo hace manejándose dentro de las técnicas habituales. En las cuerdas, los modos de producción del sonido más frecuentes son los sonidos armónicos, el trémolo o el *flautato*, además de los más tradicionales como el cambio del lugar por donde frota el arco, entre otros. Rara vez aparecen recursos correspondientes a las llamadas técnicas extendidas. De éstas, puede mencionarse el uso del arco en forma longitudinal a la cuerda y pasar el arco por detrás o sobre el puente. En general, la producción de sonidos cuya resultante se relaciona con aquellos producidos con técnicas extendidas, en Etkin se realiza a partir de pautas de ejecución especiales, pero basadas en la forma habitual de interpretación. En los vientos, los recursos de ejecución que modifican el timbre, pasan por el *frullato* y, en aquellos que es habitual su uso, los sonidos armónicos. Como elemento común a las cuerdas y los metales, se resalta el uso de sordinas. En la familia de los metales son utilizadas prácticamente en todas las obras en las que intervienen estos instrumentos, valiéndose de diferentes modelos en el trombón y la trompeta. Un ejemplo fuera del uso común puede verse en *Abgesang Mambo* (1992), donde el compositor pide al corno inglés y a la trompeta poner la campana dentro de una bolsa de fieltro.

Como complemento o extensión de las formas de ejecución habituales, aparece en algunas obras una utilización de determinados instrumentos donde, sin dejar de

³⁴ Carlos Mastropietro: “‘En una cara’: estrategias instrumentales para contrabajo”. En: *Revista del Instituto Superior de Música* n° 10, Santa Fe, UNL, 2004. pp. 148-149. Y en: www.latinomericamusica.net.

aplicar técnicas básicas de ejecución, las contradice o evita su uso convencional. Un caso paradigmático es el de las obras *Cifuncho* (1992) para violín y *Cifuncho* (2002) para viola. En estas piezas se consiguen modificaciones de la resultante tímbrica no explícitas en la partitura, a partir de indicaciones de ejecución basadas en formas habituales, que conducen a cambios en los modos de producción del sonido y por lo tanto en la resultante tímbrica. Estas derivaciones, se logran por medio de la simple indicación de utilizar siempre toda la longitud del arco, tanto para notas largas como cortas e intensidades *piano* o *forte*³⁵. De acuerdo a las exigencias de ejecución y las resultantes obtenidas, esta indicación se encuadra dentro del trabajo con los límites y extremos. Etkin señala que éstos “*enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre ‘apariencia’ y ‘realidad’*”³⁶. En *Cifuncho*, la forma normal de producción del sonido del instrumento es tomada como material de composición por medio de la indicación de ejecución antes mencionada. “*A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún, esa materia pre-musical es para algunos de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto*”³⁷.

En la percusión se encuentran variadas formas de producción de los sonidos basadas en el tipo de baqueta utilizada, el lugar y forma de excitación del instrumento. Esto ocurre en la mayor parte de las obras con percusión y, particularmente, en los modos de ataque y los modos de producción del sonido de la obra *Taltal*, los cuales producen cambios tímbricos que se establecen en los límites de la percepción, en parte debido a la homogeneidad del singular conjunto instrumental al que son aplicados³⁸. Estos cambios son comparables a las modificaciones tímbricas sutiles producidas por las pautas de ejecución en *Cifuncho*.

Entre las características a señalar en el uso de los instrumentos, cuenta la elección en ciertas oportunidades de determinado instrumento que participa escasamente en la obra, en algunos casos un solo ataque o en una sola aparición no demasiado prolongada. Similar a este criterio, surge en ocasiones el uso de unas pocas notas o registro acotado de algún instrumento. Un ejemplo de este proceder se encuentra en *Caminos de cornisa* (1985) donde los instrumentos de percusión tienen una sola aparición con muy pocos ataques (ver detalle en el subtítulo **Obras**). Estas prácticas, muestran una elección cabal de los instrumentos, aunque más no sea para una única aparición, y marca la importancia otorgada al aporte que cada uno de ellos puede realizar al sonido requerido, por más simple que sea. A menudo pueden verse composiciones donde los instrumentos participantes agotan todas sus posibilidades de ejecución; en cambio, en las obras de Mariano Etkin pareciera haber una utilización más despreocupada, sin tanta exigencia de aprovechar al máximo la elección instrumental realizada (en el sentido de desperdiciar posibilidades por el hecho de tener un instrumento al que solamente se le hace tocar lo que la obra requiere). “*El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que ‘musical’, es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una*

³⁵Cf. Carlos Mastropietro: “Procedimientos y recursos instrumentales. Aportes de ‘Cifuncho’ de Mariano Etkin”. “En: Arte e Investigación, Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes n.8. Y en:” www.latinoamerica-musica.net.

³⁶ Mariano Etkin: “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”. En: *Nuevas propuestas sonoras.*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1983. p.73.

³⁷ Etkin, 1989, *op. cit.*

³⁸ Cuatro tam-tams y cuatro bombos.

postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material"³⁹.

Otra particularidad, que además constituye un recurso de instrumentación, es el uso de los registros extremos y de los límites de intensidad como táctica frecuente en Etkin. En muchos casos, esta utilización conduce a generar cambios producidos por la exigencia típica de los extremos en diferentes variables como el timbre, el ataque o la forma de ejecución, entre otras. Un ejemplo que combina registro e intensidad - equiparable a la pauta para el uso del arco en *Cifuncho* -, puede verse en la indicación de intensidad *fff* en una nota pedal de trombón en la obra *Otros soles*, que resulta un límite en varios sentidos: en la intensidad, en el registro y, principalmente, en la exigencia de la aplicación simultánea de ambos extremos, dada la dificultad que representa para un trombón tocar una nota pedal con esa intensidad.

*"El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa [...] una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que 'parece' y lo que 'es'"*⁴⁰.

Los procedimientos y recursos de instrumentación

*"Entre los diversos parámetros posibles [...] Etkin ha dado prioridad al registro: 'es decir [...] la partición del espacio sonoro desde el sonido más grave hasta el sonido más agudo como determinante de un cierto tipo de materiales'"*⁴¹.

Entre los procedimientos y recursos que caracterizan la operación con la instrumentación, se destacan: la referida utilización de los registros extremos aplicada en la generación de simultaneidades con amplia distancia registral, el uso de intensidades en los límites máximo y mínimo con diversas consecuencias en la instrumentación, y la elaboración de conformaciones instrumentales homogéneas y heterogéneas. En general, estas cuestiones interactúan y contraponen sus variantes en la misma obra, como por ejemplo la amalgama de los instrumentos dispuestos en formación cerrada, en oposición a la distancia registral más amplia.

En las conformaciones con resultante homogénea, donde por lo general los instrumentos se desempeñan en un ámbito registral acotado, trabaja la fusión de los mismos resaltando por medio de diversos recursos sus potenciales analogías, aun cuando la diferencia inicial entre los componentes sea *inmensa*, como la que hay por ejemplo entre un tam-tam y una flauta. Igualmente, suelen presentarse conformaciones tímbricas donde los instrumentos están separados por intervalos más amplios. En algunas de estas mezclas, por medio de la manipulación de la intensidad, la textura del sonido y el ataque simultáneo, se genera una resultante tímbrica única e integrada. Otro recurso de instrumentación a subrayar, es la superposición de diferentes formas de producción del sonido para la obtención de una resultante más compleja, aplicado tanto en disposiciones cerradas como en aquellas con separación interválica mayor entre los componentes.

Las estrategias destacadas participan paralelamente en el diseño de instrumentaciones que persiguen fines contrarios: aquellas que resaltan las analogías entre los componentes instrumentales y las que marcan sus diferencias. A su vez, estos modelos opuestos de instrumentación aparecen aplicados por igual a conjuntos instrumentales homogéneos y heterogéneos. "[...] un aspecto al que suelo

³⁹ Etkin, 1989, *op. cit.*

⁴⁰ Etkin, 1983, *op. cit.*

⁴¹ Saavedra, *op. cit.*

dar gran importancia a la hora de componer: en qué se pueden fusionar y en qué se pueden separar los instrumentos elegidos”⁴².

Aparecen también procedimientos de instrumentación como las transformaciones tímbricas. Un buen ejemplo constituye el proceso de modificación del timbre que sufre la nota Re en el cuarto pentagrama de la obra *Cifuncho* para violín (Figura 1)⁴³.

The image shows a musical staff for violin solo. It features a sequence of notes with various dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*, and *p*. Above the staff, there are performance instructions: "poco a poco TASTO ORD." and "ORD.". Below the staff, the staff is divided into four sections labeled "1er Momento", "2do Momento", "3er Momento", and "4to Momento". The notes are connected by lines, and there are some specific markings like "pppp" and "glissando" in the later moments.

Figura 1. *Cifuncho*, para violín solo, página 1, 4to. pentagrama.

Obras

“El dualismo que penetra todas nuestras actividades, como resultado de una quizás imposible síntesis entre Europa y América, involucra a todo y a todos”⁴⁴.

Para ilustrar la operación que realiza Etkin con las variables de la instrumentación, se abordan algunas de sus obras que reúnen parte de las características resaltadas.

IRT-BMT opera con la diferencia y similitud entre los instrumentos⁴⁵ por medio de recursos de instrumentación relacionados con el registro, los modos de producción del sonido y la intensidad. En el espacio registral trabaja con las distancias interválicas propias de las tesituras de los instrumentos, llevándolas por momentos hasta sus extremos de amplitud y también presenta la combinación instrumental opuesta, equilibrando y amalgamando en un mismo ámbito a ambos. En este caso, el contrabajo extiende su tesitura habitual hacia el extremo agudo para equipararse con el registro medio y agudo de la flauta, como sucede en el fragmento de la Figura 2.

The image shows two staves of music. The top staff is for "Flauta en Sol (notas de efecto)" and the bottom staff is for "Contrabajo (notas de efecto)". The flute part has markings: "110", "legatissimo", "pochis. rit.", and "(con aire)". The double bass part has markings: "con sordina", "sul pont.", "glissando", "al tasto", and "ord.". There are also dynamic markings like "ppppp" and "p".

Figura 2. *IRT-BMT*, página 4, sistemas 4 y 5.

“Sólo una música visceralmente efectiva, especulativa pero carente de ornamentalidad, sin academicismos de vanguardia ni de retaguardia, podrá atravesar los puentes clandestinos que nos acerquen a nuestras materias y a nuestros espacios. Pero antes de cruzar esos puentes deberá sortear los altos caminos de cornisa que serpentean entre los reduccionismos de toda especie”⁴⁶. En la obra *Caminos de cornisa* para flauta, clarinete, piano y percusión (tam-tam agudo,

⁴² Mariano Etkin, en Saavedra, *op. cit.*

⁴³ Un estudio detallado de este procedimiento puede verse en: Carlos Mastropietro: “La instrumentación a través de las transformaciones tímbricas. Aportes de la obra *Cifuncho* de Mariano Etkin”. En: *Actas de las 5 Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina.* La Plata, UNLP, 2007. Y en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/instrumentacion/investiga.html>.

⁴⁴ Etkin, 1989, *op. cit.*

⁴⁵ Flauta/flauta en sol y contrabajo.

⁴⁶ Etkin, 1989, *op. cit.*

“gong muy grave”, bombo “del mayor tamaño posible”⁴⁷ y una campana tubular - do) trabaja los registros extremos y las conformaciones instrumentales homogéneas y heterogéneas. La obra comienza con la coexistencia del registro más agudo y más grave del piano al que luego se le suma el clarinete en el agudo, siempre manteniendo la amplia distancia y vacío registral. Esta ausencia de ataques en todo el ámbito central del registro, permanece por un lapso de tiempo mayor al tercio de la obra.

“[En las zonas desérticas] coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. [...] La tensión producida por esa coexistencia de escalas y categorías diferentes entre sí quizá sea uno de los aspectos importantes en cuanto a la definición de la identidad de la obra”⁴⁸

En contraste con los registros extremos superpuestos, *Caminos de cornisa* presenta mezclas tímbricas homogéneas, trabajando los instrumentos en distancias interválicas pequeñas (ver ejemplo en la Figura 3). Igualmente aparecen combinaciones de instrumentos dispuestos en intervalos más amplios, con ataque en común, que producen una resultante tímbrica unitaria. Las formaciones instrumentales de esta clase están integradas por el ataque simultáneo de una nota grave del clarinete y la flauta con el gong (Figura 4), instrumento que pasa a participar inmediatamente de una conformación de características similares, junto con el piano en el registro medio-grave (Figura 5).

Figura 3. *Caminos de cornisa*, página 4, *Più mosso* (parte de flauta, clarinete y piano).

Figura 4. *Caminos de cornisa*, referencia de ensayo C (parte de flauta, clarinete y gong).

⁴⁷ Mariano Etkin: *Caminos de cornisa*. Partitura.

⁴⁸ Etkin, 1991, op. cit.

Figura 5. *Caminos de cornisa*, compás 6 de C (parte de piano y percusión).

Otro recurso es la aplicación de los cuartos de tono con fines de instrumentación. En el final de la pieza, aparecen en el registro sobreagudo de la flauta y el clarinete, como punto de partida o llegada de un *glissando* de cuarto de tono, que le confiere una particular resultante tímbrica y de afinación al dúo (Figura 3). Los cuartos de tono aparecen también en obras como *Entropías* o *IRT-BMT* entre otras, donde actúan otorgando al conjunto un sonido de afinación no temperada. En esos casos, la interválica mencionada no se utiliza para generar microtonalidad, sino como un recurso de afinación no necesariamente temperada.

Por otra parte, la instrumentación de *Caminos de cornisa* también constituye un modelo de la utilización estrictamente necesaria de los instrumentos, donde algunos de ellos participan en escasas oportunidades, como es el caso de los instrumentos de percusión. El tam-tam participa por sólo 13 compases con un trémolo simultáneo con notas largas de flauta, clarinete y piano, configurando una conformación instrumental homogénea. El gong tiene sólo 16 ataques, los cuales forman parte de las conformaciones tímbricas mencionadas anteriormente, en primer lugar con el clarinete y la flauta y luego con el piano (Figuras 4 y 5). El bombo aparece recién en la sección final y ataca 6 veces en forma independiente de otros instrumentos en cuanto al momento del ataque, pero confronta su registro grave con los sobreagudos del final, con lo que se retoma la distancia registral del comienzo. La campana tubular suena una sola vez, participando de un ataque simultáneo con piano y clarinete para conformar una resultante tímbrica en conjunto, en el final de la pieza (Figura 6). En cuanto a la intensidad, todos los instrumentos de percusión tienen indicación de intensidad *ppp*⁴⁹ característica que, combinada con la exclusiva participación en conformaciones instrumentales a través de ataques simultáneos (a excepción del bombo), provoca una simple integración a la resultante tímbrica general, más allá de sus registros y características tímbricas. El resto de los instrumentos se mueve en un rango de intensidades entre *pppp* y *fff*. Los vientos, además, presentan en algunos momentos el trabajo en los límites de sus posibilidades de intensidad, como por ejemplo el *pppp* indicado en el registro sobreagudo del clarinete al comienzo de la obra y el *ppp* para el registro sobreagudo de la flauta en el final.

Figura 6. *Caminos de cornisa*, referencia de ensayo D (parte de clarinete, piano y percusión).

⁴⁹ La campana y los últimos ataques de bombo *pppp*.

“Quizás esta ambigüedad [en la percepción de todos los parámetros] *latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos*

.60

En *Recóndita armonía* se destacan las conformaciones instrumentales generadas por la superposición de diferentes modos de ejecución diferenciados tímbricamente, en un grupo de instrumentos homogéneo, como es el trío de viola, violonchelo y contrabajo. Aunque en este conjunto está garantizada la homogeneidad tímbrica en lo simultáneo simplemente a través de la ejecución de los instrumentos en la forma habitual y conservando registros equivalentes en cada uno, Etkin vuelve heterogéneo el conjunto a partir de la utilización paralela de distintas formas de ejecución: sonidos armónicos, *pizzicato* y ataque normal, con diferentes posiciones de ataque (ordinario, *sul tasto*) y formas de pasar el arco (ordinario y flautando) además del uso de la sordina (Figura 7). Estos recursos combinados en determinado registro y forma, resultan en una mezcla unitaria integrada, con características homogéneas, que crea una tímbrica más allá de la combinación de esos tres instrumentos en forma convencional. De alguna manera, se realiza un desvío para volver al punto inicial de homogeneidad pero variada.

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violonchelo, and Contrabajo (notas de efecto). The score is in 5/8 time and covers measures 24, 25, and 26. The Viola part starts at measure 24 with a dynamic of *P* and includes the instruction 'sul tasto arco flautando'. The Violonchelo part also starts at measure 24 with a dynamic of *P* and includes 'sul tasto arco flautando' and 'pos. ord. pizz. 4'. The Contrabajo part starts at measure 24 with a dynamic of *P* and includes 'pos. ord. pizz. 4'. The score continues to measure 26, where the Violonchelo and Contrabajo parts have a dynamic of *PPPP* and include 'con sordina' and 'sul tasto' instructions. A tempo marking of quarter note = 66 is present at the beginning of measure 25.

Figura 7. *Recóndita armonía*, compás 24 y *Poco più mosso*, pág 6.

La obra *Caminos de Caminos* está compuesta a partir de una experiencia personal de Etkin en un viaje: “*dedicada a Gregorio Caminos, un músico de la Puna a quien debo uno de los momentos más intensos y perdurables de mi vida*”⁵¹. Esta obra tiene algunos puntos en común con *Caminos de cornisa*, ya desde el título mismo. “*Etkin hace extensivo su interés por los títulos a sus propias creaciones [...] nunca son casuales ni, mucho menos, exteriores a ellas*”⁵². También se repite parte de la instrumentación⁵³ y por momentos vuelven a aparecer las amplias distancias registrales, con el consecuente uso de los registros extremos de los instrumentos y también las conformaciones instrumentales más cerradas con resultantes tímbricas homogéneas. La presencia de los registros extremos como material, se da en esta obra como sumatoria de los límites registrales particulares de los instrumentos participantes. Por esta razón, en los momentos de amplia distancia registral, no se conforma la mayor posible con este grupo o, en los lugares de registro extremo, éste no aparece en forma compacta. Esto sucede principalmente cuando usa la tesitura grave de la flauta, la voz o la viola, que no alcanzan lo más grave del clarinete o del piano. En el fragmento de la Figura 8 puede verse la presencia del extremo inferior

⁵⁰ Etkin, 1989, *op. cit.*

⁵¹ Mariano Etkin, en Saavedra, *op. cit.*

⁵² Saavedra, *op. cit.*

⁵³ Piano, flauta en sol en lugar de flauta, clarinete bajo en lugar de clarinete.

del ámbito registral, en una distribución que alcanza el ámbito de una octava y media, donde todos los instrumentos se encuentran en su registro más grave.

The image shows a musical score for four instruments: Flauta en sol (notas de efecto), Clarinete bajo (notas de efecto), Voz, and Viola. The tempo is marked as quarter note = 50. The Flauta en sol part has a dynamic marking of pppp. The Clarinete bajo part has a dynamic marking of pppp and a performance instruction: "En caso de no poder realizar el 'crescendo' dentro de las duraciones aproximadas que se indican con un solo aliento, la nota puede volver a atacarse - como máximo 2 veces -- cuidando de retomar el sonido con la intensidad a la que se llegó al interrumpirlo, de modo que el 'crescendo' no 'retroceda' a niveles previos de intensidad". The Voz part has a dynamic marking of pppp and a performance instruction: "con sord. m". The Viola part has a dynamic marking of pppp.

Figura 8. *Caminos de Caminos*, referencia de ensayo I.

Un detalle importante en esta obra es una nota larga⁵⁴ del clarinete bajo solo, con un *crescendo* que va desde el *pppp* al *ffff*, la cual tiene la indicación: “En caso de no poder realizar el ‘crescendo’ dentro de las duraciones aproximadas que se indican con un solo aliento, la nota puede volver a atacarse - como máximo 2 veces -- cuidando de retomar el sonido con la intensidad a la que se llegó al interrumpirlo, de modo que el ‘crescendo’ no ‘retroceda’ a niveles previos de intensidad”⁵⁵. Esta pauta parece mostrar una vez más la importancia otorgada a la materia - en este caso el *crescendo* y la duración - por la posibilidad de *sacrificar* otras variables más convencionales, como la continuidad de la nota larga, a favor de obtener una duración prolongada y un amplio cambio de intensidad por medio de su interrupción. “[...] es evidente que hay dos conceptos complementarios que son esenciales para comprender la cultura americana. Uno es el de migración y otro es el de interrupción”⁵⁶. *Caminos de Caminos* finaliza, al igual que *Caminos de cornisa*, en el extremo de mínima intensidad.

A partir de la confrontación entre los textos citados y el estudio de la instrumentación en las obras de Etkin, a lo largo del recorrido de este trabajo se marcaron algunas relaciones y se insinuaron otras. El objeto último que buscamos es dejar abierta la posibilidad de elaboración de otras correspondencias.

Teniendo en cuenta la cantidad de citas de escritos de Mariano Etkin presentes en este artículo, consideramos oportuno agregar una de ellas perteneciente a su texto “*Apariencia y realidad en la música del siglo XX*”, cuyo contenido posiblemente valga para considerar sus textos: “[lo escrito] dentro de un tiempo, y a la luz de la aparición de nuevas obras o herramientas de análisis, puede entrar en el plano de lo relativo”⁵⁷.

⁵⁴ La partitura señala entre 30 y 40 segundos.

⁵⁵ Mariano Etkin: *Caminos de Caminos*. Partitura.

⁵⁶ Etkin, 1997, *op. cit.*

⁵⁷ Etkin, 1983, *op. cit.*