



ECOS Y SOMBRAS

José Luis Baravalle.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

El presente trabajo señala la importancia de la resonancia del sonido, como material musical, en la obra del compositor Mariano Etkin. La misma sería vehiculizada mediante la recepción de las ideas del compositor norteamericano Morton Feldman. El objetivo es caracterizar el tratamiento de la resonancia en ambos compositores para en consecuencia poner en relieve dicha recepción del compositor argentino.

Palabras claves:

En el corpus analizado del compositor Mariano Etkin¹ (1943-2016) se advierte la relación de su estética con la del compositor norteamericano Morton Feldman² (1926-1987); algunos ejemplos de ello (Fischermann, 2006, Corrado, 1998, 2016; Monjeau, 2004, Fessel, 2011, Rodríguez, E., 2021, Rodríguez A., 2018) están centrados en aspectos estéticos entre sus músicas. Sin embargo no existe en la misma simetría, trabajos comparativos con énfasis en el análisis musical. Uno de ellos es el análisis de *Arenas (en homenaje a M. Feldman)*, que menciona la similitud con la obra de Feldman en «la cita casi literal de los compases 73 a 85, que refieren a los compases 53 a 60 de *Extensions 3* (Feldman, 1952), y el hecho de que en todos los casos estas secciones, de carácter estático, son abandonadas con un marcado desvío.» (Rodríguez A., 2018).

Para caracterizar las posibles relaciones entre la música del compositor argentino y del norteamericano, se utilizará el concepto de recepción³ desarrollado por el musicólogo Martin Zenck. Este concepto permite comprender el proceso de recepción

¹ Mariano Etkin fue un compositor destacado de la música contemporánea argentina. Además de su extensa labor como compositor, fue investigador y docente en varias universidades. En Argentina dictó clases en la Universidad del Litoral, en la de Tucumán, en la de Río Cuarto y en la Universidad de La Plata (1985-2016). En el exterior dio clases en 2 períodos en la universidad de McGill (1977 y luego 1980-1981) y en la universidad Wilfried Laurier (1982-1985), ambas en Canadá.

² Morton Feldman fue un compositor norteamericano referente de la vanguardia del siglo XX reconocido por un estilo único y sus obras de más de 4 horas (*String Quartet N° II* (1983) y *For Philip Guston* (1984). En un primer momento formó parte de la llamada Escuela de Nueva York, un grupo de músicos influyentes en la escena norteamericana, entre los que se encontraba John Cage. Luego su producción se cristalizó en sus características superficies sonoras presentes en sus obras *Clarinet and String Quartett* (1983) y *Coptic Light* (1985), entre otras.

³ La recepción es entendida por Martin Zenck como un proceso de varias etapas que empieza con la pasividad de un receptor, pasando por la modificación del objeto estético por parte del mismo, luego por un entendimiento profundo de aquél objeto, hasta su acaparamiento. En última instancia el receptor se apropia del objeto estético, siendo éste ya no el mismo de antes, y podrá ser utilizado por el compositor para una nueva producción.



de un compositor, en este caso Feldman, por parte de otro compositor, Etkin. Éste último escribió, en un aviso fúnebre, dos días después de la muerte del primero:

«Mi trabajo hubiera sido diferente, de no haber escuchado la música de Morton Feldman [...], me atrevo a decir que fue el músico del siglo XX que más me impresionó, desde siempre, como el más sutil, el más sensual, el más original.» (Etkin, 1987, párr. 1)

En otra entrevista también mencionó la importancia del compositor para él:

«(Feldman) Una de las personas más inteligentes que yo he conocido en mi vida en todos los planos, de quien aprendí muchísimo, pero no sólo por su música, sino de escucharlo mucho conversar, decir cosas. A veces uno aprende de los maestros sin darse cuenta.» (Etkin en Valdez, 2016, pp. 20-21)

Con el propósito de describir el proceso receptivo de la música de Morton Feldman por parte de Mariano Etkin es importante situar las etapas del mismo. El primer momento aparece a fines de los años cincuenta en la biblioteca Lincoln gracias a que Emilio Soler, mediante el catálogo Schwann, traía obras de Feldman (Etkin en Vázquez, 2015, p.102). Más tarde, aproximadamente al comienzo de los sesenta, Etkin se integra al grupo Agrupación Música Viva (anteriormente Euphonia) con Alcides Lanza, Gerardo Gandini, Antonio Turiello y Armando Krieger, con quienes discutía esas obras y organizaban conciertos tal vez con algunas de ellas. Luego, ya como becario del CLAEM, tuvo también acceso a las obras de los compositores de la Escuela de Nueva York (Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolf)⁴. En el Centro, debido a la promoción cultural de los Estados Unidos, se divulgó la música de esos compositores algunos años antes que tuviera un reconocimiento más consolidado en Europa. Un ejemplo de ello, es la visita del compositor norteamericano al Primer Festival Internacional de Música Contemporánea organizado por Armando Krieger en 1970 (Krieger en Vázquez, 2015, p. 121). En Europa, en cambio, esa recepción ocurre años después tal como menciona Corrado: «(a los compositores ya) clásicos de la primera mitad del siglo del siglo XX [...] ingresan también figuras consideradas de culto en la recepción de los 80: Scelsi, Feldman, Nono.» (Corrado, 2005, p.11). En el caso de Feldman se daría en sus últimos años de vida con sus conferencias en Darmstadt y Frankfurt⁵ (1985) y Middelburg⁶(1985-1987).

La recepción inicial de Feldman en Argentina coincide con su primer período, descrito por el musicólogo David Cline:

«[e]sta alternancia de formatos –en este caso la notación gráfica y la notación de pentagrama– es un ejemplo temprano de su forma preferida de trabajar en las décadas de los cincuenta y los sesenta. En una ocasión lo comparó con un artista que alterna entre la producción de pinturas y esculturas, y fue un enfoque que caracterizaría su música hasta 1970".»⁷(Cline, 2016, p. 22).

⁴ Las obras de Feldman De Kooning (1963) y Projection 2 (1951) fueron interpretadas en el séptimo (1968) y noveno (1970) Festival de música contemporánea en el Instituto di Tella.

⁵ Ver Morton Feldman Essays (1985), ed. por Walter Zimmermann.

⁶ Ver Morton Feldman in Middelburg: Words on Music. Lectures and Conversations Volumen 1 & 2 (2008), ed. por Raoul Mörchen.

⁷ «This interchanging between formats – graph and staff notation in this case – is an early example of his favoured way of working in the 1950s and 1960s. He once compared it with an artist alternating between producing paintings and sculptures, and it was an approach that would characterise his music until 1970.» (Cline, 2016, p. 22)



Según Feldman este cambio surge al darse cuenta que: «[t]ras varios años escribiendo música gráfica, empecé a descubrir su defecto más importante. No sólo permitía que los sonidos fueran libres, sino que también liberaba al intérprete.»⁸ (Feldman en Zimmermann, 1985, p. 38)

Otro período receptivo sucede cuando Etkin ya estaba en Canadá (1977-78, 1980-1985). Sobre ello, Alcides Lanza, mencionaba que «para el concierto del 22 de Marzo de 1977 Etkin había ayudado a nuestros estudiantes a ensayar y perfeccionar piezas que van desde *Sixepigrammes antiques* (Debussy), *Drei Lieder*, op. 25 (Webern), y *Vier Stücke*, op. 5 (Berg) hasta *Couple – from ‘Sette fogli’* (Bussotti) y *The Viola in My Life – 3* (Feldman) como también *Hip'nôs I* (lanza) y *Vortices II*, una obra del estudiante de composición John Wimarz escrita para piano, cello, percusión, cinta y luces.»⁹ (Lanza y Sheppard en Stubley, 2008, p. 93). Además estuvo presente en el estreno del Cuarteto de Cuerdas N° 2 (1983) en Toronto (Etkin et al, 2011, p. 54)

Es decir que en los años sesenta, setenta y ochenta, Etkin tuvo contacto con la música del norteamericano, sea como oyente, analista, director o ¿intérprete? También en su segunda estadía en Canadá pudo conocerlo, ya que según él mismo, Feldman iba seguido a Toronto y él le enviaba alumnos (Etkin en Saavedra, 2016, p. 28), además en su artículo «La notación en Ives y Feldman» (Etkin, 2002) menciona un intercambio epistolar.

El objetivo del trabajo es caracterizar algunas obras de Etkin de la década del ochenta –*Caminos de Cornisa* (1985), *Arenas* (1988) y *Caminos de Caminos* (1988-1989) – en relación con la recepción de obras de Feldman entre los años 1970-1979¹⁰. Si bien en estas piezas podrían existir diferentes parámetros a investigar, este análisis se centrará en la importancia de la resonancia del sonido para ambos compositores.

En relación con ello el compositor argentino menciona en una entrevista del 2006 a la periodista Gabriela Scatena:

« [...] algo que muchas veces resulta frustrante para los compositores: inventamos algo que nace pero que también muere. La obra tiene un término, un límite. Y en ese límite produce muchas veces un vacío. En mi caso trato de tener en cuenta ese aspecto del trabajo que en música se llama la *extinción del sonido*. [...] En la música existe el silencio, que puede funcionar como una

⁸ «After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not only allowing the sounds to be free - I was also liberating the performer. » (Feldman, 1985, p. 38)

⁹ «For the concert of 22 March 1977 Etkin had helped our students rehearse and refine pieces ranging from *Sixepigrammes antiques* (Debussy), *Drei Lieder*, op. 25 (Webern), and *Vier Stücke*, op. 5 (Berg) all the way to *Couple – from ‘Sette fogli’* (Bussotti) and *The Viola in My Life – 3* (Feldman) as well as *Hip'nôs I* (lanza), and *Vortices II*, a work by student composer John Wimarz scored for piano, cello, percussion, tape, and lights.» (Lanza-Sheppard en Stubley, 2008 p. 93)

¹⁰ Las obras a analizar de Etkin corresponden a la década del '80 (ya que ya trascurrieron la mayoría de las instancias de recepción de Feldman) y las obras de Feldman se acotan a los años 69-79, dado que antes su música era, en su mayoría, de notación gráfica. A partir de 1979 comienza su último período de obras de larga duración, como String Quartet N° 2 y For Phillip Guston, entre otras. Si bien podría haber rasgos característicos compartidos el nivel de escala y por la magnitud de las obras hay diferencias con las obras de la década del 70 que oscilan entre los 25 y 45 min.

interrupción, o una continuidad, esto está ligado a lo que duran las cosas.¹¹»
 (Etkin en Scatena, 2006, p.3)

En estas palabras, Etkin, describe dos comportamientos relacionados a la extinción del sonido, uno utilizando el silencio como una interrupción, es decir, que la resonancia se mantiene y no se escucha la extinción del sonido. Este ejemplo es el señalado por Monjeau en la indicación de *no dim!*:

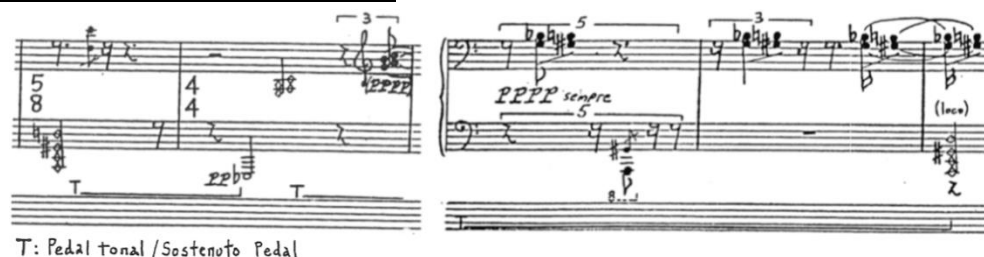
«Las indicaciones de *no dim!* que Etkin suele poner en sus partituras no están guiadas sólo por la negatividad (contra el hábito de los instrumentistas), sino también por un “seguimiento” del sonido y un control de la curva de extinción. Esa fijación en el “paisaje de partida” del sonido es sin duda 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.»
 (Monjeau, 2013, p. 83)

Por otro lado, está el silencio como continuidad, que consiste en trabajar con el espectro armónico, mientras su extinción se produce físicamente. Luego cuando aparece el silencio, éste no es más que una continuidad del sonido. En relación con ello, Etkin menciona la inquietud de Feldman por la resonancia:

«Su música está hecha de sombras, resonancias, negación del ataque, duración pero no ritmo: resonancias de sí mismo, sin nostalgias, ni retornos. Recordaré su extraordinaria inteligencia en la que la metafísica y la dialéctica se unían de modo sorprendente, descolocando a más de uno. [...] De sus imprescindibles “Essays”: transcribo: “El ataque de un sonido no es su característica. En realidad, escuchamos el ataque y no el sonido. Sin embargo, la caída (o extinción) –este pasaje de partida– esto es lo que expresa dónde existe el sonido en nuestra audición; dejándonos, más que viniendo hacia nosotros”» (Etkin, 1987, párr. 2-3).¹²

Feldman fundamentaba esta idea manifestando lo siguiente: «dado que la música está cada vez más obsesionada con esta idea -la variación-, hay que estar siempre mirando hacia atrás en el propio material para encontrar implicaciones para seguir adelante.»¹³ (Feldman en Zimmermann, 1985, pp. 88-89). Desde un punto de vista, él piensa el sonido desde su resonancia y no desde su ataque. Esta visión es compartida por el compositor argentino. Un ejemplo de ello es:

Fig. 1 - Arenas (1987) cc.76-80



¹¹ Entrevista a Etkin el día 22 de junio de 2006 en la página 3 de la sección Cultura del diario Hoy de La Plata.

¹² Publicado también el 15 de septiembre de 1987 en el periódico Página 12 de Buenos Aires, Argentina, pp. 44-45

¹³ «[...] Since music is increasingly obsessed with this one idea - variation - one must always be looking back at one's material for implications to go on.» (Feldman, 1985, pp. 88-89)

Aquí el compositor señala bajar determinadas teclas del piano sin que se produzca sonido. Luego utiliza el pedal tonal para dejar vibrar las notas indicadas. Así cuando suenan las alturas marcadas, se genera en consecuencia una resonancia de las primeras notas, mientras hay un silencio escrito. Este ejemplo refleja el tratamiento del silencio como una continuidad.

Fig. 2 - Caminos de Caminos (1988-1989) cc.30-33

En este otro fragmento también está presente esta técnica de bajar las notas indicadas para generar una resonancia particular. En primer lugar aparece el Do y el armónico RE de la viola, luego el Do# del piano aparece entremedio. Posteriormente, el piano sustituye al Do de la viola y genera otro espectro armónico (intervalo de segunda mayor) en relación a las notas bajas del piano (Fa, Fa#, Sol y Lab). Esta técnica es utilizada también por Feldman en el c. 49 en Viola in My Life III; la misma obra que dirigió Etkin en 1977. En el caso del primero las alturas son Re#, Mi y Fa y el intervalo de segunda mayor está en Lab y Sib.

Fig. 3 - Viola in My Life III (1971) c. 49

En este sentido, del uso de la resonancia, se puede encontrar un tercer ejemplo en Caminos de Cornisa (1988-1989):

Fig. 4 - Caminos de Cornisa (1988-1989) cc.67-71

Tpo. I' (J=60)

Meno mosso (J=50)

Fl. *f* < *pppp*

Cl. *f* < *pppp* *arco v*

Viola *f* < *pppp* *arco v*

Piano *fff* *Pedal*

pppp sempre

pppp

pppp

solitario

*Bajar el pedal inmediatamente después de soltar el Do#, a fin de captar la resonancia. Mantenerlo bajado hasta la total extinción del sonido. *Depress Damper Pedal immediately after releasing the C#, in order to catch the resonance. Keep it depressed until sound is totally extinguished.*

La indicación en la partitura de «Bajar el pedal inmediatamente después de soltar el Do#, a fin de captar la resonancia. Mantenerlo bajado hasta la total extinción del sonido» exhibe nuevamente la trascendencia de la resonancia para el compositor argentino y de la búsqueda de una continuidad entre la misma y el silencio.

Por otra parte, un ejemplo en Feldman sobre el tratamiento de la resonancia se encuentra en la obra For Frank O'Hara (1973). En el c. 186, el vibráfono deja vibrar las notas con el motor y luego sin motor. Adicionalmente se modifica el espectro armónico por el cambio de alturas de los otros instrumentos. Las intensidades no están escritas en la pieza pero el carácter dice extremadamente tranquilo.

Fig. 5 For Frank O'Hara cc.185-192

♩ = CIRCA 66. EXTREMELY QUIET.

185 ALTO FL.

FL.

CL.

PERC.

PF.

VIL.

VC.

CH.

(ORIGINAL DYNAMIC)

VIB. (ON) (OFF) (ON) (OFF) (ON)

(OFF) (ON)



Estos ejemplos del uso de la resonancia sostienen una mirada particular del sonido, una búsqueda por la liberación del mismo (concepto asociado a Varèse¹⁴). Al respecto el norteamericano sostuvo que:

« [...] la verdadera cuestión, es si vamos a controlar los materiales o si, por el contrario, elegimos controlar la experiencia. Varèse expresó la misma idea de forma diferente cuando dijo de sí mismo y de otro hombre que él quería estar en la materia, mientras que el otro quería permanecer fuera.¹⁵» (Feldman, 1985, p. 69)

Esta idea, no casualmente, fue recepcionada tanto por Feldman como por Etkin.¹⁶ Es decir, la relevancia de la resonancia del sonido como material sonoro corresponde a una forma de trabajar el sonido. Feldman hace referencia a ello de la siguiente manera:

«Hasta ahora, los distintos elementos de la música (ritmo, tono, dinámica, etc.) sólo eran reconocibles en términos de su relación formal entre sí [...] Sólo "desarticulando" los elementos tradicionalmente utilizados para construir una pieza musical podrían existir los sonidos en sí mismos [...]»¹⁷(Feldman, 1985, p. 49)

Conclusiones

En las palabras y las obras de Etkin se presentan similitudes con la música y escritos de Feldman en relación con la importancia de la extinción del sonido, es decir la resonancia. La forma en que esas ideas son recepcionadas, apropiadas y reelaboradas presentan una complejidad. Sobre ello el compositor argentino mencionaba:

«Me he vuelto escéptico respecto de los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes. 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.» (Etkin, 1991, p. 17-18)

¹⁴ Ver Edgar Varèse (1966). The Liberation of Sound [La liberación del sonido] Perspectives of New Music, Vol. 5, N° 1 (Autumn-Winter), 11-19

¹⁵ « [...] the real question, is whether we will control the materials or choose instead to control the experience. Varese expressed the same idea in a different way when he said of himself and another man that he wanted to be in the material, while the other man wanted to remain outside.» (Feldman, 1985, p. 69)

¹⁶ Ver Feldman en Zimmermann (1985) In Memoriam: Edgard Varese, p. 54. También Etkin (1983) «Apariencia» y «Realidad» en la música del siglo XX, pp. 74-81

¹⁷ «Up to now the various elements of music (rhythm, pitch, dynamics, etc.) were only recognizable in terms of their formal relationship to each other.[...] Only by "unfixing" the elements traditionally used to construct a piece of music could the sounds exist in themselves[...]



Estas palabras dan cuenta de que identificar el proceso de recepción presupone una dificultad para determinar los límites entre el objeto recepcionado y el nuevo objeto a ser producido, ya que ello muchas veces está velado. Sobre ello Zenck sostiene:

«En esta fusión completa de lo “asumido como propio” con el nuevo contexto musical, se aborda a la vez el límite entre recepción y producción, la apropiación musical y el componer [...] La estrecha conexión entre escuchar y componer, la cual se deja derivar del tercer significado de *recipere*, además tiene un aspecto estético e histórico-sociológico. Este se vincula con el entendimiento social de lo compuesto, esto significa, si esto puede ser comprendido en general en su forma y en su mecánica, o si ambas son ocultadas.¹⁸» (Zenck, 1985, p. 256)

Entonces este punto en común, el de la resonancia, favorecería la idea de que se produjo una recepción, en este aspecto, de la música del norteamericano en Etkin. Asimismo se reafirma que el tratamiento de la resonancia es un rasgo importante es sus respectivas estéticas.

Referencias

- Corrado, O. (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, Número 5-6, Buenos Aires, 17-44
- Cline, D. (2016). *The graph music of Morton Feldman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Etkin, M. (1983). «Apariencia» y «Realidad» en la música del siglo XX. En *Nuevas propuestas sonoras: La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*, 74-81 (1987). *Morton Feldman por Mariano Etkin*. Edición Revista Pauta, 6 (24), s/pp.
- (1991). Alrededor del tiempo. *Revista Lulú*, 2, 17-18.
- Etkin et al. (2011). *Dossier Morton Feldman*. *Revista Las Ranas*, 7, 51-96.
- Monjeau, F. (2013). *Etkin tardío*. *Revista Argentina de Musicología XIV*, 77-89.
- Valdez, F. (2016). Pensar el mundo en música: entrevista con Mariano Etkin. *Pauta*, 34 (139-140), 17-40.
- Vazquez, H. G. (2015). *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Rodríguez, A. (2018). *Arenas, aspectos formales en la música de Mariano Etkin*. *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, 365-374.
- Zimmermann, W. Ed. (1985) *Morton Feldman Essays*. Beginner Press

¹⁸ «In dieser vollkommenen Verschmelzung des Übernommenen mit dem neuen musikalischen Kontext ist zugleich die Grenze zwischen Rezeption und Produktion, der Aneignung von Musik und dem Komponieren von Musik angesprochen [...] Die engere Verbindung zwischen Hören und Komponieren, die sich aus der dritten Bedeutung von *recipere* herleiten lässt, hat darüber hinaus einen ästhetischen und historisch-soziologischen Aspekt. Dieser hängt mit dem gesellschaftlichen Verständnis des Komponierten zusammen, d.h., ob es in seiner Machart und Mechanik allgemein eingesehen werden kann oder ob sie verborgen werden.» (Zenck, 1985, p. 256) Traducido por el autor



- Stubley, E. (2008). *Compositional crossroads: music*, McGill, Montréal. [Cruces de composición: música, McGill, Montreal] McGill-Queen's University Press
- Scatena, G. (2006) Facsimile del 22 de junio de 2006, p. 3 de la sección Cultura del diario Hoy de La Plata.
- Saavedra, G. (2016). Estado crítico. *Revista virtual de la Biblioteca Nacional*, Nº 6, Buenos Aires, 18-28.
- Zenck, M. (1980). *Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption* [Esbozos de una sociología de la recepción musical]. *Musikforschung* 33/3, 253-279.