

Voz, música y palabra en la obra de Mariano Etkin

Leandra Yulita
Carlos Mastropietro
Facultad de Bellas Artes. UNLP

Resumen

En su producción musical, Mariano Etkin usa la voz en muy pocas obras y sólo tiene una con texto. Sin embargo la palabra posee una importancia crucial en el universo de Etkin. A través de sus artículos, reportajes y escritos teóricos se va trazando un mapa de, no sólo sus intereses musicales, sino también de los literarios.

El presente trabajo propone explorar en la obra del compositor, su relación con la voz y la palabra. Para esto se estudia tanto su única obra con texto, las citas de obras de otros autores que usa en sus piezas y las composiciones en las que usa la voz incorporada dentro de la textura instrumental. Entre estas últimas, *Vocales* se distingue como la obra vocal por excelencia.

Conceptos clave: Etkin, obras, voz, citas, texto.

Voice, Music and Words in Mariano Etkin

Abstract

Mariano Etkin uses voice in very few works and only has one with text. Nevertheless, words have a crucial importance in the universe of Etkin. Through his articles, interviews and theoretical material, an idea of his not only musical but also literary interests can be drawn. This paper proposes to explore in the music of Etkin his relationship with voice and words, by studying his only piece with text, the quotations of other composers that he uses in his pieces and his works in which the voice is within the instrumental texture.

Keywords: Etkin, works, voice, quotations, text.

En la producción musical de Mariano Etkin pocas son las obras en las que utiliza la voz y sólo en una de ellas recurre al texto. La palabra, el texto, tienen una importancia crucial en el universo de Mariano Etkin. A través de sus artículos, reportajes y escritos teóricos se va trazando un mapa de, no sólo sus intereses musicales, sino también de los literarios.

El presente trabajo explora en la obra del compositor, su relación con la voz y con la palabra. Más allá de lo estrictamente musical surgen en sus piezas cuestiones relacionadas con la literatura. En este sentido una característica que da cuenta de esta relación, es que varias de sus obras llevan referencias literarias en su título o en epígrafes. Este es el caso de *Homenaje a Filifor forrado de niño* (1966), en relación con el personaje de Witold Gombrowicz¹; *Locus solus* (1989), título de una novela de Raymond Roussel²; *La sangre del cuerpo* (1997), tomado de una frase de George Bataille³; y *La naturaleza de las cosas* (2001) de un texto de Lucrecio⁴. A la vez, la partitura de la obra *Entropías* (1965) presenta un epígrafe de Antonin Artaud⁵; debajo del último compás de *Umbrales* (1976) hay un texto de Daniel Moyano extraído de *El trino del diablo*⁶; un epígrafe con texto de Giacomo Leopardi en *Vocales* (2013)⁷; y finalmente el fragmento tomado de *Eneida* de Virgilio “Hay lágrimas en las cosas y a la mente lo mortal conmueve” es usado como texto al final de *Lágrimas sobre lágrimas* y como epígrafe en *Lágrimas*, ambas de 2016, sus últimas obras.

Otro aspecto es la palabra cantada, por un lado lo referido a obras de otros autores en sus composiciones y por otro lado, las piezas en las que concretamente usa la voz. En cuanto a la primera vertiente, promediando la producción musical de Etkin, aparecen citas no convencionales de obras de compositores que sí usaron texto cantado. Nunca de manera evidente pero presentes. Esto sucede ya en *Recóndita armonía* de 1987 en la que toma de manera oculta la referida aria de *Tosca* de Puccini⁸, que también cita luego de forma más explícita en *La naturaleza de las cosas* (2001)⁹ y, a partir de la obra para

¹ Personaje de *Ferdydurke*. Capítulo “Filifor forrado de niño”.

² Roussel, Raymond. *Locus solus*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2011.

³ “Dios, qué triste es la sangre del cuerpo en el fondo del sonido”. Bataille, George. *Intercambios y correspondencia 1924-1982*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008, p. 57.

⁴ *De rerum natura*.

⁵ Artaud, Antonin. “L’Osselet Toxique”, *La Révolution surréaliste*, 11, 1928, p.12. [“Voici l’étrange sinistrement familiar”].

⁶ Moyano, Daniel. *El trino del diablo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 103. [“-... ¿de qué manera no te das cuenta?- / -se me llena la cabeza de sonidos...-”].

⁷ “Arcano es todo, menos nuestro dolor.”

⁸ Véase Monjeau, Federico. *La Invención Musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 174.

⁹ Véase Monjeau, Federico. “Etkin tardío”, *Revista argentina de Musicología*, 14, 2013, pp. 77-89.

guitarra *Estuche de lágrimas* compuesta en 2007, hay un uso más frecuente de materiales melódicos tomados directamente de arias o canciones.

En esta línea puede encontrarse en esta última pieza la referencia al aria “Una furtiva lágrima” de *L’elisir d’amore* de Donizetti en varias oportunidades, como es el caso del fragmento de la figura 1, en donde la presenta en forma cabal desde la relación interválica y con una pequeña modificación en el ritmo al duplicar el valor de la segunda nota por la inserción del silencio de corchea¹⁰.

Ancora meno mosso, tranquillo (♩ 62)

71 5 non vibr. 6 muted

p sempre
ma sonoro

Figura 1. *Estuche de lágrimas*, compases 71 y 72

En el *Segundo estudio para lágrimas* (2009)¹¹ vuelve a aparecer el aria de Donizetti, la cual puede apreciarse, por ejemplo, en la intervención del clarinete de la figura 2 (compases 120 a 122), donde mantiene los intervallos y amplía la relación de duraciones de las tres últimas notas. En esta obra también cita “Un bel dì Vedremo”¹², como se ve en el fragmento de la figura 3 distribuida entre el corno y el clarinete, y “Liebeslied” de *Die Dreigroschenoper* de Kurt Weill que aparece de manera menos literal en más de una ocasión¹³.

119 Cl. dolce pp

Cr. dolce, cantabile, legatissimo sempre ppp sempre

Vc. pochiss. vibr. non vibr. poco sf-pp

Figura 2. *Segundo estudio para lágrimas*, compases 119 a 122

¹⁰ El silencio de corchea del compás 71 no opera como tal ya que en la partitura indica que se debe dejar las cuerdas sonando salvo indicación contraria.

¹¹ Para clarinete, corno y violonchelo.

¹² Del segundo acto de la ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini.

¹³ Por ejemplo en el clarinete en los compases 40 a 43, en el clarinete junto con el corno en los compases 97 a 100, entre otros.

Figura 3. Segundo estudio para lágrimas, compases 22 a 27

En la obra *Alte Steige* (2012)¹⁴ surge evidente en dos oportunidades una cita de la canción “Sur les lagunes” de Berlioz (*Les nuits d’été*), una de las cuales puede verse a cargo del clarinete en el ejemplo de la figura 4, donde se presenta con las mismas notas y ritmo que el original, pero en un registro más agudo¹⁵. Este fragmento de la pieza de Berlioz lo vuelve a usar de diferentes modos en *Lágrimas* (para orquesta sinfónica), en donde también aparece en forma clara y ampliado hacia el final de la pieza, entre los compases 138 y 140, restando luego solo ocho compases para el cierre.

Poco meno mosso (♩. 44 / ♩. 132)

Figura 4. Alte Steige, compases 40 a 43

¹⁴ Para clarinete, trompeta y trombón.

¹⁵ La otra presencia de la cita donde respeta los intervalos y las duraciones se da en el registro más grave del clarinete, transpuesta un tono más agudo, en los compases 90 a 93.

El interés por estas arias o canciones no sólo proviene de su construcción musical sino también del significado que tienen los textos presentes en ellas. En este sentido, el uso de estos materiales conectan estas obras alrededor de la idea de la lágrima, idea que mantiene hasta su última composición *Lágrimas*.

Dentro del corpus de su obra, las piezas que incluyen la voz son: *Frente a frente* (1983), *Caminos de Caminos* (1989), *De la indiferencia* (1998), *Cinco poemas de Samuel Beckett* (2005), *Composición 2010 N°1 a*, *Composición 2010 N°1 b* (2010) y *Vocales*. De estas obras, las únicas con texto son *De la indiferencia* y *Cinco poemas de Samuel Beckett*, en las que usa únicamente la voz hablada que, además, no se superpone con la música.

*De la indiferencia*¹⁶ surge de un encargo para el concierto *Manchas en el silencio* con textos de Samuel Beckett¹⁷. “Esa era una obra abierta, donde incluso los textos los elegían los intérpretes. Y no me gustó.” Dice Mariano Etkin en una entrevista¹⁸.

La obra estaba construida por bloques musicales que se podían intercalar con el texto libremente, según lo indica en la partitura¹⁹. Quizás pensó que lo abierto de la obra musical resolvía la problemática de componer una música que pudiera convivir con cualquier texto del escritor. Fácil imaginar que no le gustara. Decía en un reportaje: “Hace mucho abandoné la improvisación, no quiero que los intérpretes tomen decisiones, no me interesan las decisiones que puedan tomar”²⁰.

El peso de la palabra, que buscaba con precisión en cada escrito suyo, y una exigencia obsesiva a la hora de componer eran imposibles de compatibilizar con que cualquier tipo de material para su obra no lo eligiera él, “[...] una elaboración minuciosa de eso que ha impuesto en mí la necesidad o el deseo de componer. 'Sangro sobre cada frase', decía Russell; y yo creo que sangro sobre cada nota”²¹.

¹⁶ Para clarinete bajo, trombón, violín, violonchelo, percusión (platillos, tam-tam grave, vibráfono) y recitante.

¹⁷ II Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Teatro San Martín, Temporada 1998.

¹⁸ Fischerman, Diego. “La poesía de Beckett es como un desierto ondulado”, *Página 12*, Buenos Aires, 22 de junio de 2006.

¹⁹ “Los 9 fragmentos que integran esta obra fueron concebidos para ser intercalados en una lectura de textos de Samuel Beckett. Pueden ejecutarse en cualquier orden pero debe hacerse en su totalidad, siendo posible repetir, cualquier cantidad de veces, algunos fragmentos o todos. No es necesario que las repeticiones sean consecutivas”.

²⁰ De La Fuente, Sandra. “Contra la improvisación” [entrevista a Mariano Etkin], suplemento Ñ, diario Clarín, Buenos Aires, 3 de abril de 2004.

²¹ Dice Etkin en Saavedra, Guillermo, “La extraña materia de los sonidos. Conversación con Mariano Etkin”, *Teatro. Revista del complejo teatral de Buenos Aires*, 102, 2010, pp. 76-81, 81.

De esta manera, unos años después, reescribe la obra transformándola en *Cinco poemas de Samuel Beckett*²² en la que no sólo elige sino que también traduce los textos. En esta reescritura asigna un lugar a cada fragmento de texto y a cada uno de los nueve segmentos musicales de la pieza original, agrega tres nuevos al final y da instrucciones precisas sobre la interpretación que quiere del recitante²³. Para la única interpretación de esta pieza, Etkin trabajó con la actriz María Inés Aldaburu; al consultarla sobre este trabajo comentó que había sido muy difícil hacerlo, se reunían y trabajaban varias horas en cómo decir los poemas. La premisa era que lo personal no invadiese la nada beckettiana. Un decir en el que sólo estuviera presente la palabra despojada de cualquier otra intención en la interpretación. Está claro porqué retiró de catálogo *De la indiferencia*.

En las demás obras que incorporan la voz prescinde totalmente del texto y mayormente sólo usa fonemas. En *Composición 2010 Nº1 a* y *Composición 2010 b*, escritas para sexteto vocal²⁴, sólo pide como indicación general vocalización con “u”, no nasal y no muy cerrada. En *Frente a frente* y *Caminos de Caminos*, la voz actúa prácticamente como un instrumento, con algunas particularidades adicionales en la primera. *Vocales* también sólo usa fonemas, pero reúne además otras características que la distinguen claramente del resto.

En *Caminos de Caminos*²⁵, se anticipa a cualquier clase de duda acerca del rol de la voz al advertir ya en las indicaciones de la partitura que la misma participa como un instrumento más del conjunto, no debiendo destacarse por encima de los demás. Esto queda claro a lo largo de toda la pieza, en la que genera diferentes modelos de conformaciones instrumentales del ensamble, donde la voz usa solamente los fonemas o, e, u, l y m. Incluso, un detalle que refuerza la idea de equiparar la voz con los instrumentos, es que ésta no participa durante un lapso importante de la pieza (cerca de 4 minutos)²⁶.

Acerca de la obra *Frente a frente* comenta Etkin:

²² Igual conjunto de instrumentos que en la obra *De la indiferencia*.

²³ “La enunciación de los poemas deberá hacerse sin énfasis teatrales ni exageraciones expresivas, buscando un tono más cercano al habla usual que a la recitación artificiosa, tono que será el mismo para todos los poemas. Siempre se utilizarán traducciones al idioma que se hable en el lugar de la ejecución. De no existir, debe recurrirse a las versiones originales”.

²⁴ *Nº1 a*: dos mezzosoprano, dos contraltos, dos barítonos y dos bajos. *Nº1 b*: dos soprano, mezzosoprano, contra tenor/barítono, barítono y bajo.

²⁵ Para flauta en sol, clarinete bajo, mezzosoprano, viola y piano.

²⁶ Para un estudio más detallado de las conformaciones instrumentales y otros aspectos de la obra, véase Mastropietro, Carlos. “Aspectos de la instrumentación en obras de Mariano Etkin”, en Federico Sammartino y otras (eds.), *Actas de las XX Conferencia de la AAM y XVI Jornadas Argentinas de Musicología*, AAM, Buenos Aires, 2013, pp. 191-203.

Una canción revolucionaria de Silvestre Revueltas titulada "Frente a frente", escrita con motivo de la Guerra Civil Española. Más que por cualquier otra característica, la recuerdo por la combatividad que transmitía. Esa idea de confrontación, aunque desprovista del elemento combativo, fue uno de los impulsos para componer "Frente a frente"²⁷.

En esta pieza²⁸, como se mencionó, la voz está integrada a la conformación instrumental de diferentes maneras. Al comienzo de la pieza (algo más de 30 segundos) le asigna sílabas a cada ataque (ni-lu-ce-ni-ce-lu-ni) que, en ese contexto donde la voz se desenvuelve de forma idéntica y en el mismo ámbito registral que el resto de los instrumentos, como puede verse en la Figura 5, carecen de toda posibilidad de inteligibilidad.

Figura 5: *Frente a frente*, primer sistema

La vocalización del resto de la obra, a excepción de dos oportunidades en las que reaparece el binomio ne-lu, sólo usa las cinco vocales pronunciadas en español. En varios momentos de la partitura²⁹ utiliza el recurso de exhalar gran cantidad de aire en simultáneo con el ataque de la vocal, indicado en la partitura con la abreviatura "Ex" seguida de una pequeña flecha, según se puede apreciar en el segmento de la figura 6.

²⁷ Etkin, Mariano. "Alrededor de México", *Revista Lulú*, 1, 2, 1991, p. 33.

²⁸ Para flauta, clarinete, percusión (bongó y tumbadoras), contralto y contrabajo.

²⁹ En el segmento que va desde el compás 12 después de A hasta F y luego en cada uno de los 9 ataques de la voz a partir de J hasta el final de la obra.

Figura 6. *Frente a frente*, página 14, segundo sistema

Este recurso sin duda proviene de la siguiente explicación del compositor:

Otro estímulo importante [para la composición de *Frente a frente*] fue el sonido de la palabra ‘ha’, ‘agua’ en idioma maya yucateco [...]. De hecho, ese sonido interviene literalmente. “La ‘hache’ es exhalada con gran velocidad y culmina con un golpe de glotis que interrumpe bruscamente el sonido de la brevisísima ‘a’ y el ruido de creciente intensidad que la precede y acompaña. El corte es tan brusco que permite imaginar al hablante o cantante necesitando exhalar, en silenciosa continuidad, el aire restante luego del golpe de glotis³⁰.”

Aunque este modo de ataque distingue a la voz del resto del conjunto, en ningún momento se deduce de la obra, que la voz deba sobresalir por sobre los instrumentos, si bien esto depende en gran medida de la forma de emisión de la cantante. En este sentido, el modo vocal a usar debería tener poco vibrato y equilibrar el timbre y la intensidad con el resto de los instrumentos, de lo contrario, por ejemplo un tipo de canto lírico o similar, atendería contra la concepción de la obra.

Otro detalle de la pieza posiblemente ligado a la forma de pronunciación de la palabra “ha” es el *slap* del clarinete, que se relaciona rápidamente con el citado golpe de glotis con el que culmina dicha palabra maya (figura 7, compás 3).

Estos elementos vinculan directamente lo musical, aunque no con un texto en este caso, sí con una palabra.

³⁰ Etkin. “Alrededor de México”, p. 34.

Figura 7: *Frente a frente*, página 3, primer sistema

En *Vocales*, escrita por encargo para dúo de barítono y piano, la voz también vocaliza, pero esta vez en un contexto de figura por sobre el piano, el cual aparece como fondo. Esta preeminencia es claramente una decisión compositiva, por cierto curiosa en el universo musical de Mariano Etkin.

El piano ejecuta, en forma habitual, una textura acórdica conformada mayoritariamente por simultaneidades de entre 2 y 6 notas, donde en ocasiones usa la variante de atacar alguno de los sonidos con posterioridad al resto, lo que genera un incipiente movimiento melódico (Figura 8, compás 25). En cuanto a las intensidades, se mueve en el orden de *pppp* y *p*, incluye algunos *mp* a partir del compás 42 y un solo *mf* en la nota de la mano izquierda del compás 34.

La voz presenta un rango de intensidades que va del *pianissimo* (*pp*) al *forte* (*f*), tanto sostenidos como en contexto de *crescendi/decrescendi* y requiere cinco modos de emisión diferentes, según se explica en la partitura: altura normal; altura aproximada, inestable, con aire (graficada como en los compases 25 a 27 de la Figura 8); altura aproximada, estilo *Sprechgesang* (compases 21 y 24); altura aproximada, emisión forzada, “estrangulada”, muy inestable (segundo ataque del compás 28) y sólo aire (primera nota del compás 28).

The image shows a musical score for Figure 8, covering measures 21 to 28. It consists of two systems of staves. The first system (measures 21-24) includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with measure 21, marked with a box containing '21'. It features dynamic markings *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, and *p*. The lyrics are 'a', 'a', 'a', and 'ae'. The piano accompaniment includes a *pp* marking and a *Cres.* marking. The second system (measures 25-28) also includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with measure 25, marked with a box containing '25'. It features dynamic markings *pp*, *pp*, *mf*, *mp*, and *pp*. The lyrics are 'ao', 'a', 'a', 'niente', 'niente', 'mf', and 'mp'. The piano accompaniment includes *pp* and *p* markings. A double bar line is present between measures 24 and 25. The score is in 2/4 time.

Figura 8. Vocales, compases 21 a 28

En cuanto a las alturas, se desenvuelve mayormente por medio del ataque de una nota tenida que culmina en un *glissando* de tono o semitono (Figura 8, compases 23 a 24, 26 a 27), o los eventos integrados únicamente por un *glissando* de los mismos intervalos (compás 21)³¹, exceptuando algunos pocos ataques que sostienen la altura, como se da por ejemplo en los compases 22, 25 y 28 de la figura 8³². Para la nota más aguda de la voz (do central), reserva la anticipación del ataque por un *glissando* de semitono.

Teniendo en cuenta las características descriptas, queda claro que el rol preeminente con el que se identifica la parte vocal, se da por contraste con el comportamiento del piano y no por tratarse de un claro diseño figurativo.

La última intervención de la voz consiste en un grito que debe durar cerca de 26 segundos, se desarrolla en un registro que comienza un tono por encima de la nota más

³¹ Siempre unidireccional, excepto un par de ellos en donde el *glissando* asciende y desciende (compases 8 y 14).

³² Los otros momentos en que la altura se mantiene fija, se da en los compases 11, 12 y 36.

aguda alcanzada por la voz en la pieza y está especificado de la siguiente manera en la partitura:

El grito final debe ser estentóreo, en un único fiato, con la máxima energía e intensidad. Timbre y altura, lenta e irregularmente cambiantes, dentro del ámbito indicado. Siempre debe ser demostrativo del dolor más profundo. Evitar expresiones corporales o faciales que lo vuelvan visualmente teatral.

A la vez, similar a lo que sucede en *Frente a frente* solo utiliza vocales, en este caso a, e y o, y en dos ocasiones la i, donde conforma la sílaba “ai” la que rápidamente se vincula con el dolor mencionado en las indicaciones y en el grito final³³.

Con estas cuestiones surge la tentación de relacionar estas dos obras, la primera y la última en las que usa la voz. Tal vez las vocales de *Vocales* (tanto las utilizadas por la voz como la del título), en parte surgen como evocación a *Frente a frente*, así como también el uso de sonidos con aire y el aire sólo, a lo cual también puede añadirse, pensado como derivación de aquellos, los sonidos inestables de *Vocales*. También tienen cierto punto de contacto el diseño de los movimientos de la voz, una nota tenida que culmina o comienza en un *glissando* de tono o semitono, recurso que aparece en gran parte de la intervención de la voz en *Vocales* y en varias ocasiones durante un importante lapso en *Frente a frente* (figura 7)³⁴. Esta equivalencia puede tener sustento, además, en el hecho de que este tipo de relación se da también entre otras obras de la década del ‘80 con algunas de las últimas, como es el caso del comienzo *Caminos de Cornisa* y *Lágrimas sobre lágrimas*³⁵.

En este contexto, más allá de la comparación entre estas dos obras, *Vocales* es claramente la obra vocal por excelencia dentro del corpus de composiciones donde usa la voz. Una canción para voz y piano en la que tanto la instrumentación como la ausencia de texto dice sobre esta relación paradójica entre voz, música y palabra, presente en la obra de Mariano Etkin.

³³ “Todos los sonidos de la parte vocal deben interpretarse como si fuesen quejidos, más o menos intensos, causados por un dolor físico o espiritual. Se debe poner especial cuidado en evitar cualquier semejanza con expresiones de goce sexual. Asimismo, debe evitarse la gestualidad excesiva, teatral”.

³⁴ En el segmento que va de A en página 2 a E en página 7.

³⁵ Véase Mastropietro, Carlos. “Mariano Etkin: pensamiento y música”, en Corrado, Omar (comp.), *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, en prensa, snp.

Leandra Yulita: Estudió Licenciatura en Música en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP dónde tuvo como maestro de Composición a Mariano Etkin. Completó su formación con Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaïdis. Desarrolla su actividad docente en la Facultad de Bellas Artes, UNLP dónde es Profesora Titular de Introducción a la Composición y Profesora Adjunta de la Cátedra de Instrumentación y Orquestación. Es profesora de Instrumentación en la Escuela Universitaria de Música Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Hasta el 2016 tuvo a su cargo la Cátedra de Análisis Musical en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Ha dictado cursos y talleres de Análisis de Música del siglo XX y de Instrumentación. Es integrante del proyecto de investigación *Los fenómenos tímbricos como herramienta de estudios de Instrumentación, Estilística y Creación musical* que dirige Carlos Mastropietro. Como compositora sus obras se tocaron en Buenos Aires, La Plata y Montevideo

Carlos Mastropietro: Es compositor, graduado en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, donde fue alumno de Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Manuel Juárez. Posteriormente amplió su formación como compositor con Coriún Aharonián (Uruguay). Sus obras obtuvieron distinciones nacionales e internacionales y fueron interpretadas en Argentina y otros países de América y Europa. Algunas de ellas fueron realizadas por encargo de diferentes instituciones y ensambles musicales. Es Prof. Titular de Composición III, Prof. Titular de Instrumentación y Orquestación e Investigador en la Facultad donde se graduó. También dictó diversos cursos y seminarios de Instrumentación y Orquestación en el exterior. Es autor y compilador del libro *Música y timbre - El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos* (2014), coautor de libro *Hallowe'en de Charles Ives* (2001), y autor de diversos artículos publicados en libros y otros medios especializados.