

EL PROBLEMA DEL TRANSCURRIR TEMPORAL EN LA MÚSICA DE MARIANO ETKIN

Camilo Fernández Basile
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
camilo.fernandez.basile@gmail.com

Palabras clave: temporalidad – tiempo momento – continuidad – discontinuidades

El tiempo ordinario o físico es un principio ordenador de la experiencia, una relación entre el sujeto y los eventos que éste percibe. El tiempo musical, por otro lado, existe en la relación entre el sujeto y sus experiencias musicales. El tiempo ordinario (el tiempo cronométrico en el que una obra se desarrolla) y el tiempo musical (el tiempo que una obra crea, el tiempo que la música evoca) existen paralelamente. Por ejemplo, el sistema tonal es la mejor expresión de la relación causa-efecto. En una obra tonal el encadenamiento causal (de la inestabilidad a la estabilidad) de los eventos consecutivos establece una temporalidad causal: un movimiento lineal metafórico desde la tónica hacia un punto de gran tensión, para luego volver a la tónica original. En el siglo XX un grupo de compositores (K. Stockhausen, I. Stravinsky, C. Debussy, J. Cage, E. Brown, M. Feldman, entre otros) crearon obras musicales con un desarrollo temporal musical no lineal, en la que los nexos que generan sentido en la obra no son necesariamente consecutivos ni adyacentes. El tiempo momento (derivado de la forma momento propuesta por Stockhausen) es una temporalidad no lineal, caracterizada por secciones internamente estáticas llamadas momentos en las que no se establecen contrastes internos sustanciales. Una obra basada en tiempo momento no empieza, continúa como si pudiera haber empezado antes del comienzo escrito; tampoco finaliza, simplemente cesa. Al cesar, la obra parece haberse constituido como una serie de segmentos mínimamente conectados en un continuo sin fin. Los momentos entonces, son secciones autónomas estructuradas en sí mismas y no como parte de la progresión de la música, aunque deben tener una lógica no lineal que los relacione entre sí, para que estos se escuchen todos dentro de una misma pieza. Una obra compuesta de esta manera establece un presente continuo, una temporalidad vertical.

En este trabajo de investigación nos proponemos realizar un análisis del transcurrir temporal en la obra *Caminos de Cornisa* (1985, para flauta, clarinete en si bemol, piano y percusión) del autor argentino Mariano Etkin (1943). Nuestra hipótesis plantea que es posible entender el transcurrir temporal de dicha obra como una temporalidad vertical¹.

Discontinuidades en *Caminos de Cornisa*

Realizamos una segmentación formal en cinco momentos a partir del alto grado de discontinuidad en los parámetros del sonido elegidos por el autor para la composición de cada sección; y a las diferentes estrategias compositivas empleadas en cada uno de los momentos formales.

¹ Cabe mencionar la importancia de los aportes hechos por Baquedano para la realización de este trabajo de investigación. Cfr. Baquedano, M.A. (1995). *Aspectos de la temporalidad musical en obras de Lambertini y Etkin*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

El momento A se extiende desde el compás 1 al 4:

Eventos rítmicos	Intensidad	Registro	Alturas empleadas	Textura	Duración
Sonidos cortos y largos; ataques sincrónicos acentuando el pulso.	<i>ppp</i>	Extremos agudo y grave.	Cromatismo de sol # a do.	1 plano.	Tres minutos aprox.

Este momento se compone de unísonos sincrónicos pulsados en el registro extremo agudo y extremo grave del piano a los que se les suma el clarinete ejecutando sonidos largos en el registro extremo agudo. El autor propone como estrategia compositiva a la sucesión de sonidos del piano a los que luego se suma el clarinete. No encontramos un proceso lineal o gradual en este momento.

El momento B se extiende desde el compás 5 al 23:

Ritmo	Intensidad	Registro	Alturas empleadas	Textura	Duración
Sonidos largos; ataques no sincrónicos	<i>pppp</i>	agudo	Cromatismo de do a fa.	2 planos	1 minuto 16 segundos.

En este momento la estrategia compositiva empleada es el crecimiento de la densidad instrumental, partiendo de un sonido y llegando a un máximo de siete sonidos en simultáneo.

El momento C se extiende desde el compás 24 al 37:

Ritmo	Intensidad	Registro	Alturas empleadas	Textura	Duración
Sonidos largos y cortos; ataques sincrónicos	<i>ppp</i> y <i>f</i>	Medio-grave y extremo grave.	Do-re bemol-re-mi-fa-sol-la.	4 planos	43 segundos

En este momento la estrategia de composición utilizada es la superposición de tres ostinati rítmicos (el registro medio-grave del piano ejecuta cada cinco pulsos y medio y cuatro pulsos y medio alternadamente; el registro extremo grave del piano ejecuta cada diez negras; el gong ejecuta cada cuatro y tres negras alternadamente) y un plano melódico.

El momento D se extiende desde el compás 38 al 42:

Ritmo	Intensidad	Registro	Alturas empleadas	Textura	Duración
Sonidos largos; ataques sincrónicos y no sincrónicos	<i>ppp</i> y <i>fff</i>	Extremo agudo y grave.	Sol y sol #	2 planos	19 segundos

En este momento la estrategia compositiva es la superposición de un plano en el registro extremo agudo conformado por flauta, clarinete y piano y por otro lado los sonidos largos del bombo.

Por último, el momento E se extiende desde el compás 43 al 64:

Ritmo	Intensidad	Registro	Alturas empleadas	Textura	Duración
Sonidos largos; ataques no sincrónicos	<i>ppp</i>	Agudo y medio.	Dos grupos: do-re-mi-sol; y sol#-la#-fa-fa#.	1 plano y 2 planos	1 minuto 45 segundos.

En este momento la estrategia compositiva es la alternancia entre sonidos armónicos de flauta y percusión y silencios absolutos.

Encontramos en cada momento de la obra otras decisiones compositivas generadores de discontinuidad además de los mencionados previamente. En el momento A Etkin utiliza el pulso de corchea como valor rítmico corto durante toda la sección. Además utiliza una grafía de tiempo libre sin metros, cuando podría haber usado una grafía convencional como en el resto de la obra. En el momento B el compositor utiliza la nota pedal en percusión. Para realizar los ostinati en C el autor utiliza polímetros a partir de la creación de un metro con valores rítmicos irregulares. En E aparece el silencio como material compositivo.

En este sentido, la elección de un tempo y una instrumentación diferente para cada momento afirma la idea de discontinuidad entre secciones.

Momento	Tempo	Instrumentación
A	Corchea 76	Piano y clarinete
B	Negra 60	Flauta, piano, clarinete y tam tam.
C	Negra 72	Flauta, piano, clarinete y gong.
D	Negra 76	Flauta, piano, clarinete y bombo.
E	Negra 48	Flauta (solo armónicos), piano, clarinete y campana tubular.

No encontramos un procedimiento compositivo lineal o gradual que vincule a un momento con otro en toda la obra o que la atraviese enteramente.

Continuidad en la obra

Si bien la idea de tiempo momento que propone Kramer supone grandes grados de discontinuidad, dicho autor explica que "(a pesar de que) el contraste entre secciones en el tiempo momento puede ser considerable, estos deben pertenecer a la misma pieza. Debe haber una lógica no lineal que los una". La fijación de un parámetro o más por sección, y la mínima variación son los dos procedimientos compositivos generadores de lógica no lineal en la obra.

La mínima variación aparece en A en el piano que ejecuta 97 eventos en su registro extremo grave y extremo agudo, siendo todos estos unísono separados por 7 octavas, a excepción 11 pares de sonidos que son séptimas mayores siendo 5 de ellos la - sol sostenido y el resto re bemol - do. Aquí, la separación registral dificulta la percepción del cambio interválico.

En el momento B Etkin aplica mínimas variaciones a las duraciones² de los sonidos largos ligados, utilizando duraciones similares:

² Las duraciones de todos los cuadros del presente trabajo son siempre expresadas en negras.

Ataque N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
flauta	7	4	3,5	1,75	≈ 2	≈ 4	3,75	2	2,75	≈ 2,75	1,75	1,25	1,5	2	3,5	5	4
clarinete	0,5	5	≈ 4,5	≈ 3,5	≈ 2	≈ 4	≈ 4	2	3,75	≈ 1	≈ 3	≈ 1,25	1,5	3,5	7	2,5	2,5
piano voz 1	≈1	≈ 2	≈ 3	≈ 9,5	≈ 8,25	≈ 3,5	≈4	≈ 3,5	≈1	≈ 3,125	3,5	-	-	-	-	-	-
piano voz 2	7,5	≈ 9	≈4	≈ 4	3	≈1,5	≈3,5	3,5	-	-	-	-	-	-	-	-	-
piano voz 3	≈3,5	≈ 4	≈ 3,5	≈1	3,125	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
piano voz 4	≈3	≈ 4	≈ 4	9	≈ 4	3	5,5	1,5	3,5	3,5	-	-	-	-	-	-	-

En las duraciones del plano de flauta y clarinete del momento C, donde 11 sonidos varían sus duraciones entre 2 y medio y 7 pulsos:

Ataque N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Duración	3	3,5	4	2,5	4,5	5,5	3,5	7	4,5	4	4

En D aparece la mínima variación en el evento *fff*. Este sucede 6 veces y cada una de sus apariciones presenta una variación mínima respecto a la aparición anterior:

Ataque N°	1	2	3	4	5	6
Duración	1	1.5	1.5	1.25	1.5	1
Silencio entre ataques	1.5	2	1.25	1	1.5	
Instrumentación	Flauta, clarinete y registro agudo y grave del piano.	Clarinete, luego flauta y piano	Flauta, clarinete	Flauta, clarinete y piano	Flauta y clarinete.	Flauta, clarinete y piano con pedal.
Altura	Sol #	Sol#, decae por glissando a sol # bajo	Llega al sol # por glissando desde el sol # bajo.	Sol becuadro.	Llega al sol becuadro por glissando desde el sol becuadro bajo.	Sol #

Ocurre un procedimiento equivalente en E donde se alternan sonidos armónicos de la flauta y silencios, donde las duraciones varían entre 2 y 7 negras:

Evento N°	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Armónicos de flauta	6	6	5	5	6	5	4	3	6	-
Silencio	6	4	3	4	2	3	3	2	3	8

Conclusiones

La fijación de los parámetros, la composición interna de cada momento, y la ausencia de un proceso lineal que atravesase a toda la obra tienen como resultado la construcción de segmentos formales autónomos, independientes de los otros segmentos; a su vez, la lógica no lineal producida a través de los procedimientos compositivos analizados sugiere la pertenencia de estas segmentaciones independientes a una misma pieza. Concluimos entonces que la lógica temporal propuesta por el autor en la obra analizada se corresponde al tiempo momento que propone Kramer.

Referencias bibliográficas

Kramer, J.D. (1988). *The music of time*. New York: Schirmer Books.