

# *Forma, identidad y tradición en Lamento por James Avery de Mariano Etkin*

RODRÍGUEZ, Agustín / UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró»; UNLP, FA, IPEAL –  
agustinrodriguez\_lp@hotmail.com

---

Eje: Relaciones entre teoría de la música y musicología histórica

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras clave: Linealidad – Altura musical – Cuarteto de cuerdas – Música contemporánea argentina – CLAEM.*

## **Resumen**

En este trabajo se analizan los aspectos formales y texturales de la obra *Lamento por James Avery* (2009), del compositor argentino Mariano Etkin con objetivo de establecer una comparación entre la obra y su producción teórica temprana. De esta manera, pretendemos esbozar cómo el uso de materiales y procedimientos, sistemáticamente evitados por el compositor en las décadas previas, da cuenta no de un abandono, sino de un replanteo respecto a su visión del problema de la identidad.

A pesar de las más de cinco décadas en que Mariano Etkin [1943-2016] se desarrolló como compositor, su poética se suele caracterizar en torno a los artículos que escribió en la década de los ochenta, tomando, en particular, a los textos «Apariencia y realidad en la música del siglo XX» (1983), «Los espacios de la Música Contemporánea en América Latina» (1986) y «Alrededor del tiempo» (1991). La relevancia de este material radica, entre otras cosas, en la claridad con que Etkin supo plantear algunas de las preocupaciones estéticas de la época en América Latina; preocupaciones que, en mayor o menor medida, se pueden rastrear en sus obras de dicho período.

Si bien procedimientos como la repetición mínimamente variada y el trabajo con los umbrales de la percepción persisten a lo largo de toda su obra, las estrategias formales y texturales planteadas por Etkin en dichos textos resultan insuficientes a la hora de explicar sus

últimas piezas. Es así como, el propio compositor, al referirse a la interpretación realizada en el año 2015 de su obra *IRT-BMT* (1970) señaló:

[...] con la distancia que ese tiempo provocaba, me di cuenta de que hay algunas cosas que han continuado, y otras que yo me decía «esto hoy día ni loco lo vuelvo a hacer». La conjunción de esas dos cosas me parece importante, porque es un tema de la música en sí: *continuidad y discontinuidad*. Y el tiempo, que es inexorable. Entonces me dije: «sí, yo hace 45 años estaba preocupado por el timbre, por los extremos registrales, por los contrastes rítmicos...», pero a la vez había cierta cuestión que venía de la época, muy de los estilos que flotaban en ese entonces, que ahora no les encontraba justificativo, pero claro, es que se trata de una obra de 1970. (Valdez, 2016, p.18).

Monjeau propone como punto de articulación en la poética de Etkin el estreno de *La naturaleza de las cosas* (2001), a partir del cual identifica un cambio de escala y un «pasaje de lo textural a lo lineal» observables en las obras posteriores:

En *La naturaleza de las cosas* el cambio de escala es evidente, y ese cambio no es un hecho aislado en la producción más reciente del compositor. Las formas melódicas más amplias volverán a aparecer en los tres *Estudios para lágrimas*, escritos entre 2009 y 2011, y muy especialmente en *Alte Steige* (Antigua pendiente), el trío para clarinete, trompeta y trombón de 2012 (Monjeau, 2013, p.83).

En este trabajo analizaremos *Lamento por James Avery*, del año 2009, con el objetivo de identificar qué estrategias compositivas fueron puestas en juego y, finalmente, evaluar el grado de independencia o novedad de la pieza en relación con las preocupaciones planteadas por el autor en la década de los ochenta.

La obra fue compuesta en memoria del estadounidense James Avery [1937-2009], pianista, director y creador del Ensemble SurPlus. Dicho grupo interpretó piezas de Etkin en distintas ocasiones, e incluye en su repertorio a *Aquello* (1982), *Recóndita armonía* (1987), *Caminos de cornisa* (1985) y *Caminos de Caminos* (1989).<sup>1</sup> Etkin se refirió, en una entrevista del año 2013, a la pieza y las circunstancias que le dieron origen:

Es una obra de dos/tres minutos, compuesta para un concierto homenaje, otra muerte. Un gran amigo, muy generoso conmigo fue y un músico muy, muy refinado que se llamaba James Avery. Un norteamericano que vivía en Alemania, que tenía un grupo de música de cámara y al que le interesaba lo que yo hacía, por suerte para mí. Y cuando murió le hicieron un concierto con obras compuestas

---

<sup>1</sup> Cfr. <https://en.ensemble-surplus.com/#repertoire>

especialmente para un concierto homenaje y le encargaron a aquellos músicos que tenían una relación más estrecha con él o que a él le interesaban más. Entonces la obra se llama Lamento por James Avery.<sup>2</sup>

Y comentó, con relación al instrumental:

Es una obra para, quiero decirlo, para cuarteto de cuerdas. Yo digo cuarteto de cuerdas y ustedes se imaginan que son dos violines, viola y violonchelo. No, es una obra para dos violines, violonchelo y contrabajo. Hoy una colega me decía “ah, pero la viola que falta y que es reemplazada por un contrabajo es el muerto”. No lo había pensado. La verdad es que no lo pensé así. Pensé que el contrabajo me daba una duplicación en sonidos graves y de repente hay un instrumento del cuarteto tradicional que falta y es reemplazado por otro.<sup>3</sup>

De esta forma, la elección del orgánico responde a un desvío respecto del cuarteto de cuerdas tradicional, justificado principalmente por una búsqueda registral. Tanto la idea de desvío como la preocupación por el registro han sido identificados por Mastropietro como rasgos constantes en la música de Etkin:

Entre los procedimientos y recursos de instrumentación característicos en Etkin, se destacan: el uso de los registros extremos dirigido a generar amplias distancias interválicas, el diseño de conformaciones instrumentales de diversa índole y la aplicación de procedimientos de transformación a diferentes parámetros y variables (Mastropietro, 2019, p.358).

Si bien la aparición del contrabajo en reemplazo de la viola se presenta como una transgresión al cuarteto de cuerdas, el uso que se hace de dicho instrumento en tanto bajo real y, ocasionalmente, como duplicación a la octava del violonchelo, representa la recuperación, por parte de Etkin, de una función textural evitada a lo largo de su carrera. Años después afirmó:

Últimamente, por ejemplo, estoy rehabilitando el moderno *diabolus in musica*, que son las octavas. Me encantan las octavas en los últimos tiempos, pero no sólo desde un punto de vista ornamental, sino como elemento realmente estructural de la música. Cómo se sale y cómo se llega a las octavas (Valdez, 2016, p.19).

El uso de los registros adquiere una relevancia tal, que condiciona fuertemente la percepción formal de la obra. En este caso, segmentaremos a la pieza en tres partes, A, B y A´,

---

<sup>2</sup> Cfr. Schinca, J. [Julio Schinca] (2015, julio 13). JIDAP2013 FBA UNLP 2° parte [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/otq7gbgZBD8>

<sup>3</sup> *Ídem* nota 2.

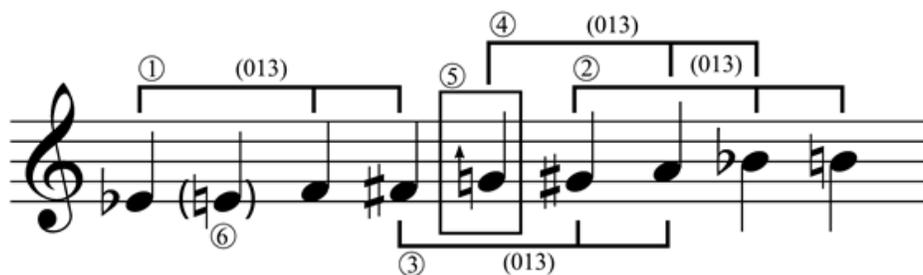
The image displays a musical score for 'Lamento por James Avery' by Mariano Etkin, arranged for two violins, violin, and cello. The score is annotated with analytical markings. Section A is divided into phrases a1, a2, and a3. Section A' consists of phrases a4 and a5. Section B is divided into phrases b6 and b7. Specific musical elements are labeled as 'cadencia' and 'transición'. Measure numbers (013), (012), and (01) are indicated. The score includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The annotations show the relationship between different sections and phrases, highlighting the fragmentation and register changes described in the text.

Figura 1. *Lamento por James Avery*, Mariano Etkin (2009), análisis

que abarcan los compases 1-11, 12-22 y 23-29. La sección A consta de cinco frases ubicadas en el registro medio-grave de los instrumentos y abarca un rango total menor a las cuatro octavas. Las tres primeras frases consisten en variaciones del material principal, mientras que la cuarta y quinta funcionan como cadencia en base a un descenso cromático. En la sección B, compuesta por dos subsecciones, los materiales de A son fragmentados temporal y registralmente: además de una expansión duracional, los violines se desplazan hacia el registro agudo mientras que violonchelo y contrabajo hacia el grave, abarcando así un rango mayor a las seis octavas. Finalmente, la sección A' consta de dos frases que retornan al registro central: la primera recapitula el material principal de A y la segunda el descenso cadencial [figura 1].

La textura, construida mediante la superposición de sonidos de larga duración con mínimo movimiento melódico, presenta un alto grado de homogeneidad. Excepcionalmente encontramos un único plano lineal en los compases 8, 10 y 28, y la superposición en los compases 17-22 de un plano no lineal con una nota repetida en el violonchelo.

El repertorio de alturas está restringido a las notas comprendidas entre el Mi $\flat$  y el Si, exceptuando al Mi y con una única aparición de la nota Sol (un cuarto de tono arriba), al final de



**Figura 2. Repertorio de alturas, *Lamento por James Avery*, Mariano Etkin (2009)**

Ref.: 1) presentado completo en los compases 1-7 e incompleto en 24-26; 2) En los compases 1-7, en la línea del violonchelo más la primera nota del contrabajo; 3) en los compases 12-26; 4) transición y cadencia final; 5) Eje de simetría desplazado un cuarto de tono; 6) única nota evitada dentro del rango cubierto

la pieza. Dicho repertorio se organiza a su vez en cuatro tricordios (Sol $\flat$ -Fa-Mib; La-Sol $\sharp$ -Fa $\sharp$ ; Sib-La-Sol; Si-Sib-Lab) que comparten la misma estructura interválica (013), con una tendencia muy fuerte a presentarse melódicamente como -1-2, como se observa en el compás 4 del violonchelo [figura 2].

El uso de los mencionados tricordios está a su vez formalmente condicionado. En los compases 1-7 se presentan los grupos Sol $\flat$ -Fa-Mib y Si-Sib-La, este último casi exclusivamente en la línea del violonchelo. Entre los compases 12-26 aparece el grupo La-Sol $\sharp$ -Fa $\sharp$ , al que se suma la nota Fa en los compases 24-26, presentando de manera incompleta el tricordio Mib-Sol $\flat$ . Finalmente, el cuarto tricordio, Sib-La-Sol, se forma entre las notas finales de la primera cadencia (c. 10) y la cadencia final (c. 28), diferenciándose del resto de los grupos al presentarse de manera fragmentada.

Esta distribución de las alturas configura a su vez dos campos diatónicos claramente delimitados: las primeras seis notas de la escala de Mib $\flat$ m (entendiendo enarmónicamente al Si como Do $\flat$ ) en los compases 1-7; y las primeras tres notas de Fa $\sharp$ m más la sensible (tomando al Fa como Mi $\sharp$ ) en 12-26. Esta característica es acentuada por la organización vertical de la pieza: las fundamentales de cada uno de los campos diatónicos suelen presentarse en la línea del contrabajo.

En cuanto a la construcción melódica observamos un paralelismo en torno a las secciones A y B. Los intervalos -2 del violín II y +1 del violín I, de los compases 1-4, están retrogradados en los compases 6-7: +1 en el violín I y -2 en el contrabajo. En forma análoga, en los compases 12-14, encontramos un movimiento melódico de -2-1-2, que luego, en los compases 16-26 se presentará como -1-2-1 (el último intervalo se encuentra en la sección A'). Refuerza, a su vez

la segmentación macro-formal, el hecho de que entre los compases 12 y 26, los intervalos melódicos de tono se presentan a distancia de octava y en distintos instrumentos, fragmentación ausente en la primera sección.

El uso profuso de intervalos de semitono y tono, característica presente también en otras obras del compositor, funciona como vínculo entre secciones. En primer lugar, el descenso cromático de los compases 8-11 construye una continuidad entre la nota Si del violonchelo en el compás 7 y la nota Sol $\sharp$  del violín I en el compás 12. Por otro lado, la segunda frase de la primera cadencia comienza con una nota perteneciente a la primera sección y concluye con un La que no solo pertenece a la segunda parte, sino que también es la primera nota de la secuencia La-Sol $\sharp$ -Fa $\sharp$  (-1-2), que completan el violín I y II en los compases 12 y 13.

El tratamiento del silencio como material musical también es un rasgo que se puede rastrear en todas las obras de Etkin. Lo particular en este caso, es el incremento gradual, casi sin desvíos, de su duración, que pasa de dos corcheas en el comienzo de la obra a nueve corcheas y media (con un calderón) en el último compás.

Tímbicamente, la obra presenta una sonoridad con sordina (excepto en los compases 8, 10 y 28) y sin *vibrato* que, sumado al rango de intensidades, que abarca desde *p* hasta *ppp*, refuerzan aún más el alto grado de homogeneidad de la pieza. En este sentido, encontramos el punto de mayor contraste tímbrico y dinámico en los compases 17 a 26 del violonchelo, que articula el Fa $\sharp$  con un *tenuto*, *poco sfz-ppp*.

En el artículo «Los espacios de la música contemporánea en América Latina», Etkin hace referencia a

[...] un desplazamiento de la altura entendida esencialmente en función melódico-armónica, hacia su subordinación a lo textural, lo tímbrico, o lo formal [...] no sólo como reacción a una concepción lineal [...] sino como genuina manera de reconexión con los aspectos más materiales del hecho sonoro (1984, p.54).

Al comparar esta frase con la obra analizada, resulta evidente que el orden jerárquico que priorizaba a la materialidad del sonido por sobre la altura, en este caso, se ha revertido. Si bien el trabajo tímbrico es minucioso, la altura vuelve a ocupar aquí una función melódico-armónica de gran relevancia para la construcción formal y textural de la pieza.

Monjeau (2013) sostiene que «Etkin ha terminado pulverizando toda evidencia de un programa estético identitario» (p. 88). Si bien es cierto que ya en el año 1991 el propio Etkin se manifestaba «escéptico respecto de los intentos de querer asociar explícitamente la música que se compone, con naciones, culturas o continentes» (Etkin, 1991, p. 17-18), también es

posible pensar a esta obra como el reflejo de un nuevo enfoque respecto del problema de la identidad. En «Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini» Etkin planteó que la «procedencia argentina posibilita al compositor relacionarse con la historia mundial de Occidente desde una posición en la cual el peso de la tradición no ocupa un lugar preponderante» (Etkin, Cancián, Mastropietro y Villanueva, 2002, p.37). Esta idea finalmente nos permite leer el uso desprejuiciado que el autor hace del *lamento* como tópico, de la estructura ABA, de la línea melódica puesta en primer plano, las duplicaciones a la octava, de estructuras interválicas típicas de la escuela de Viena, entre otros, como una parte más de los recursos técnicos que conformaban su paleta y que estaban disponibles para ser utilizados en función de sus necesidades musicales, más allá de la procedencia de estos.

## Referencias

- Etkin, M. (1983). "Apariencia" y "Realidad" en la música del siglo XX. En S. Espinosa (coord.), *Nuevas poéticas sonoras* (pp.73-81). Buenos Aires, Argentina: Ricordi.
- \_\_\_\_\_ (1986). Los espacios de la música contemporánea en América latina. *Pauta*, 5 (20), 60-67.
- \_\_\_\_\_ (1991). Alrededor del tiempo. *Lulú*, 2, 17-18.
- Etkin, M., Cancián, G., Mastropietro, C. y Villanueva, M. C. (2002). Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 9, 35-56.
- Mastropietro, C. (2019). Mariano Etkin: pensamiento y música. En O. Corrado (comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI* (pp. 339-374). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Monjeau, F. (2013). Etkin tardío. *Revista Argentina de Musicología*, (14), 77-89.
- Valdez, F. (2016). Pensar el mundo en música: entrevista con Mariano Etkin. *Pauta*, 34 (139-140), 17-40.