

La escala intermedia.

Análisis de la obra *Cifuncho* de Mariano Etkin.¹

Silvia Gerszkowicz

El análisis de *Cifuncho* –obra para violín compuesta por Mariano Etkin en 1992– revela un trabajo en torno del fenómeno de la *adyacencia*: lo que está cerca y que implica, naturalmente, lo que está lejos.

Esta obra constituye un claro ejemplo de lo que el propio compositor llama “la escala intermedia”,² frente a la permanente coexistencia e interacción de extremos opuestos.

El predominio de lo adyacente se verifica a través de los siguientes recursos:

- La proximidad interválica de las alturas escogidas: predominio (casi total) del intervalo de segunda (grado conjunto) y el intervalo de quinta (proximidad en relación a la escala de armónicos).
- La proximidad de las notas de partida y llegada de los *glissandi* que incluye la obra.
- El hecho mismo de *glissar* (deslizarse).
- La utilización de “cuartos de tono”, como la distancia más pequeña posible entre dos sonidos (fuera de un sistema predeterminado).

Estos últimos dos recursos evidencian una tendencia a trabajar en torno de desplazamientos lo más pequeños-cercanos que sean posibles.

- Un fenómeno, si se quiere, de segundo orden, es el hecho de que pida la obtención de un mismo armónico en distintas cuerdas (lo que modifica el timbre, además del cambio de cuerda, es la *distancia* con la fundamental).

¹ Este trabajo fue escrito en el marco de un Seminario Curricular del Master de Historia y Estética del Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea, a cargo del profesor Federico Monjeau, dictado en 1997.

² “Componer se parece a hacer un viaje o un recorrido. No se sabe si los materiales se acercan a uno, o al revés, si es uno el que decide ir hacia ellos. Además, puede ocurrir que el mismo paisaje parezca repetirse, sobre todo en zonas desérticas. En éstas 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 escala intermedia, o mejor, el nexo entre escalas extremas es uno mismo.” (Etkin, 1991a).

Podemos agregar a lo ya dicho dos aspectos gestuales: los movimientos que se le piden al arco, acercándolo y alejándolo del puente, y el hecho de que durante los silencios el arco deba permanecer cerca de la cuerda hasta llegar a uno de sus extremos.

Para describir los materiales sonoros de esta obra debemos considerar que, sobre el timbre resultante, está operando, en contraste con el paisaje despojado de la partitura, una cantidad de variables.

Por un lado, las alturas y el trabajo de elaboración respectivo (ver cuadro de alturas). Por el otro, los requerimientos respecto de la forma de ejecución que confluyen, intencionalmente, en un resultado tímbrico determinado:

- La presencia casi continua del ruido que produce la cerda del arco al frotar las cuerdas.
- El movimiento del arco que no debe detenerse durante el transcurso de toda la pieza (dimensión gestual que debe ser tenida en cuenta aunque no se acceda a la ejecución en vivo de la pieza).
- El hecho de que a cada sonido le corresponda una arcada completa, considerando los cambios tímbricos que se producen en el trayecto punta/talón y viceversa.
- La petición de que los cambios de arco sean imperceptibles.
- *Tasto* implica, en este caso, dos requerimientos distintos: el arco en la tastiera y el dedo pisando suavemente la cuerda (lo cual incide directamente en el mayor o menor protagonismo del ruido).
- La ausencia casi total de vibrato (excepto en dos pasajes donde es pedido expresamente).
- Las indicaciones respecto de en qué cuerda deben ser ejecutados algunos de los sonidos, como por ej. la de obtener un mismo sonido en dos cuerdas distintas.
- Los cambios de dinámica expresos y la incidencia que tienen los cambios *tasto / ord.* y los distintos momentos de la arcada, en la dinámica.
- La presencia de sonidos armónicos que resultan de la vibración natural de las cuerdas.
- El comportamiento de los sonidos de acuerdo con su ubicación registral.
- Las combinaciones que se producen cuando se superponen³ dos registros, como por ejemplo, dos armónicos, o un sonido natural y uno armónico.

³ Hablar de “superposición” cuando dos registros suenan simultáneamente implica considerar los comportamientos de cada registro de manera independiente, lo cual no deja de ser un “corte” de neto carácter horizontal si consideramos que las figuras de ambos registros coinciden (y en el campo de la *graffa*, también lo hacen las *plicas*) lo que denota, a su vez, una intención más bien homofónica que polifónica.

La misma nota



Intervalo de 5^{ta}



El parámetro registral es fundamental en esta obra por diversos motivos.

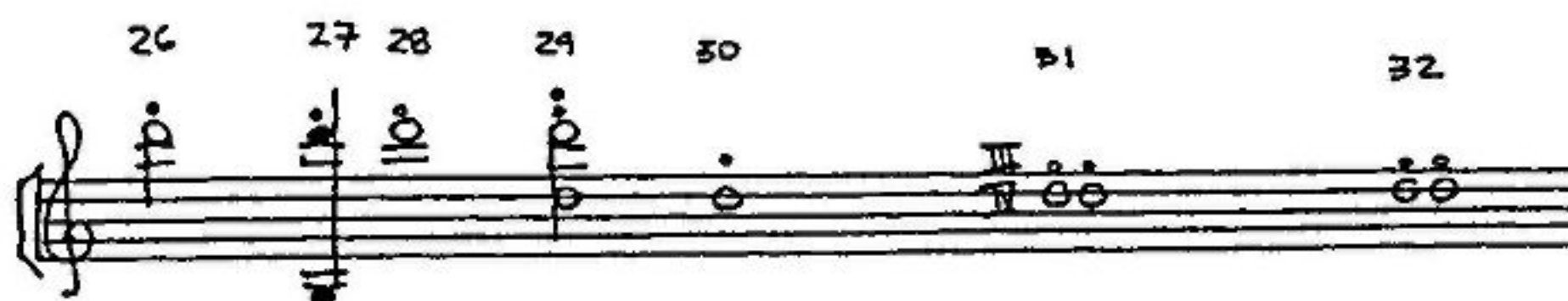
En primer lugar, a cada registro se le pide una cantidad (y calidad) de comportamientos específica lo cual los delimitaría, en principio, como estratos:

- Para el registro grave (2) utiliza, en general: cuartos de tono, semitono, tono e intervalo de quinta. Emplea *glissandi* y efecto especial. No utiliza armónicos (podría pedir el sol² en IV). Aparece la mayor diversidad en cuanto a figuras rítmicas.
- El registro agudo (5 y 6) está construido, casi en su totalidad, por armónicos y hay un gran predominio de figuras largas (redonda, blanca).
- El registro intermedio (4) combina los recursos anteriores: sonidos naturales y armónicos, cuartos de tono/semitono/tono y *glissando*.⁴

En realidad, hay otro fenómeno, no menos importante, que está operando de manera *polifónica*, e incluso *contrapuntística* y que confirmaría la individualización de cada registro: este fenómeno es el de la repetición (implicando, obviamente, a la variación, el cambio).

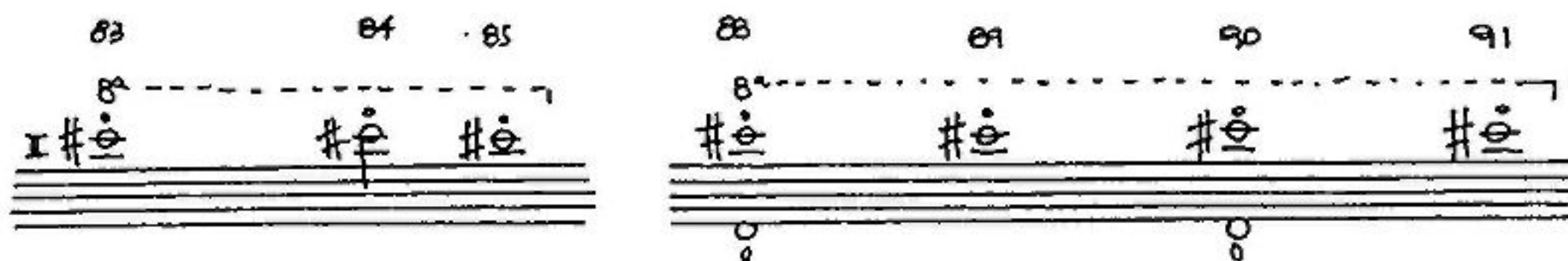
Trabajo contrapuntístico con estratos registrales

Ejemplo 1: Entrada en "canon" de la repetición dada en dos estratos registrales.



⁴ Los términos "generalmente", "en su mayoría", etc., están a la orden del día en este análisis ya que, ante la menor tentación de incurrir en una afirmación radical, el compositor se ocupa de recordarnos que las excepciones no confirman, en este caso, ninguna regla y así, por tal razón, perderían su carácter de tales.

Ejemplo 2: Repetición (con variación rítmica) de una misma altura en el estrato agudo. Luego incorpora el estrato grave (con su propia repetición de altura).



Ejemplo 3: Un estrato repite (altura). Aparecen, intercalándose, los otros estratos (e incluso el silencio en uno de ellos).



Ejemplo 4: Única repetición textual (en un solo estrato) de altura y ritmo luego de la cual, como no podía ser de otra manera, no vuelve a aparecer ninguna repetición (de esta índole) en toda la obra.

38 | 39



Ejemplo 5: Confluencia de ambos registros en la misma nota (conducción de voces).

El fenómeno de "adyacencia" aplicado al parámetro *alturas* está directamen-



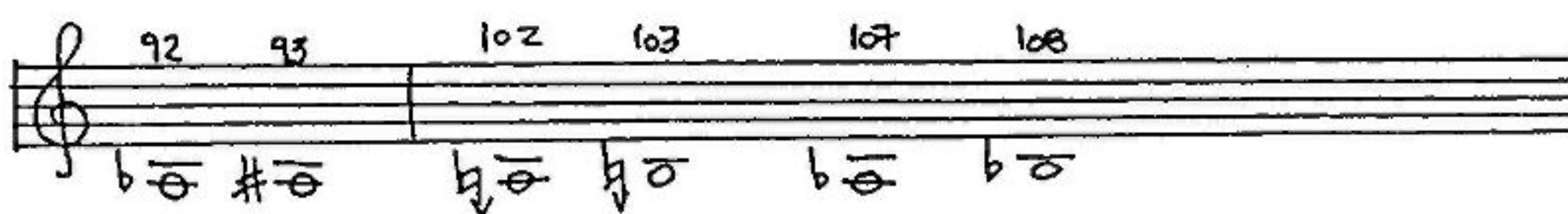
te relacionado con la mínima variación. En este sentido, el trabajo aplicado a las alturas es absolutamente especulativo:



En este ejemplo la adyacencia se da a dos niveles: la simultaneidad de una fundamental con su cuarto de tono descendente que se desliza hasta alcanzar el unísono (con el grado de variación que implica que uno sea cuerda al aire y el otro no).



El ejemplo 2 intercala algo que cambia y algo que permanece igual. Lo que cambia es, en este caso, un desplazamiento de cuarto de tono (casi imperceptible).



El próximo ejemplo nos muestra un mismo ascenso de segunda mayor, planteado de tres maneras distintas (en el mismo registro y a muy poca distancia – espacio/temporal– entre cada uno de ellos).



Otro recurso especulativo: obtener el mismo armónico en cuerdas diferentes. Resulta oportuno, entonces, remitirnos a conclusiones obtenidas por Jorge E. Molina a partir de su análisis de la obra *Locus Solus*, y que se ven confirmadas en *Cifuncho*:

“Lo repetitivo, cuando no está controlado por esquemas rígidos y predeterminados, cuando forma parte de procesos de transformación tímbrica, espacial, duracional, dinámica y textural, permite crear multiplicidad a través de lo unitario, permite aproximar lo más lejano, y sobre todo, habilita la instauración de un modo de organizar el tiempo, de crear forma (al margen del orden lineal causalista que prolonga la vigencia absoluta de los viejos principios aristotélicos hasta fines del siglo XIX)” Molina, 1992.

Cualquier intento de articulación formal sería, en este contexto, problemático. No es casual, en este sentido, el hecho de haber dejado para el final un aspecto que, en general, sirve de puntapié inicial para el análisis de los materiales y recursos compositivos.

40 | 41 Las marcaciones que pudimos esbozar durante el “fluir continuo e irregular” que propone *Cifuncho* obedecen más a una visión retrospectiva que al tiempo real de la percepción.

La obra se resiste a la división en secciones, razón por la cual he limitado la articulación de la forma a la enumeración de “zonas” donde se frecuentan, desde diferentes ángulos, las cuestiones planteadas por este análisis:

1. Desde el sonido 1 al sonido 49
2. Desde el sonido 50 hasta el sonido 91
3. Desde el sonido 92 al 108
4. Desde el sonido 109 al 156
5. Desde el sonido 157 al silencio final

Estas secciones fueron delimitadas a partir de:

- La incorporación de algún elemento significativo (novedad/cambio).
- La insistencia en uno u otro estrato registral.
- La configuración de un mismo recurso a distintas escalas (ej.: el grado conjunto).
- El trabajo en torno de la repetición (en cada caso).

1. Desde el sonido 1 al sonido 49

The musical score consists of six staves, numbered 1 through 49. Key annotations include:

- Staff 1:** Fingerings (TASTO) 1, 2, 3, 4, 5, 6. Sound 3 has a fingering of III #.
- Staff 2:** Dynamics 'poco' at sounds 7 and 8. 'ORD' at sound 8. Fingerings at sound 11: 8 7.
- Staff 3:** Fingerings at sounds 13, 14, 15, 16, 17, 18. Sound 16 has a fingering of III.
- Staff 4:** Dynamics 'poco poco' and 'TASTO ORD.' at sound 20. Fingerings at sound 22: II. Sound 23 has a dynamic of 'pp'. Sound 24 has a dynamic of 'p'. Sound 25 has a dynamic of 'p'.
- Staff 5:** Fingerings at sounds 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33. Sound 33 has a dynamic of 'mf'. Sound 34 has a dynamic of 'mf'.
- Staff 6:** Fingerings at sounds 35, 36, 37, 38. Sound 39 has a dynamic of 'p'. Sound 40 has a dynamic of 'mf'. Fingerings at sound 44: III #. Sound 45 has a dynamic of 'mf'. Sound 46 has a dynamic of 'p'. Sound 47 has a dynamic of 'p'. Sound 48 has a dynamic of 'p'. Sound 49 has a dynamic of 'p'.

Los tres estratos registrales están presentes. Predominio del estrato registral grave. Utilización de *glissandi* y efecto especial: única zona en la que utiliza este recurso (ir de un punto a otro / ir y volver al mismo punto). Cambios repentinos y diversidad en cuanto a la dinámica. Tensión / contradicción en requerimientos de ejecución sonido 23: *pp* súbito en medio de la transición *poco a poco TASTO*. Repetición y mínima variación: cambios en la rítmica (casi imperceptibles-no mensurables a la percepción), contrapunto de estratos registrales, trabajo especulativo de alturas (ver ejemplos).

2. Desde el sonido 50 hasta el sonido 91

The musical score consists of six staves, numbered 50 to 91. The notation includes notes with stems, fingerings (I, II, III), and dynamics such as *pp* and *p*. A *gliss* (glissando) is indicated between measures 81 and 82. The score shows a progression of chords and melodic lines across the six staves.

42 | 43

Aparición del silencio. Los estratos registrales medio y agudo adquieren mayor protagonismo. El grave aparece sólo esporádicamente. Aparición del intervalo de segunda mayor (tanto en lo horizontal como en lo vertical). Configuración melódica por la sucesión de segundas descendentes (y simultáneas). *Glissandi*. Mayor estabilidad en cuanto a la dinámica.

3. Desde el sonido 92 al 108

Handwritten musical score for a piano piece, measures 92-108. The score is written on three staves. Measure 92 is marked 'ORD.' with a circled note. Measures 93-98 show various notes and dynamics like 'pp'. Measure 99 has a circled note. Measures 100-104 include 'TASTO poco a poco' and 'p'. Measures 105-108 include 'ORD.', 'gliss', and 'pp'.

Zona de extrema concentración de recursos.

Predominio casi exclusivo del estrato registral grave.

Restricción en las distancias y los tipos de desplazamiento.

Trabajo especulativo: lo que parece igual (ver ejemplos).

4- Desde el sonido 109 al 156

109 110 111 112 113 114 115 116

TASTO ORD.

117 118 119 120 121 122 123 124 125

126 127 128 129 130 131 132 133 134 135

ORD. 8^a-7

136 137 138 139 140

TASTO poco vibrato ORD. 8^a

mp P

141 142 143 144 145

TASTO

146 147 148 149 150

ORD. poco vibrato

151 152 153 154 155 156

44 | 45

Desaparición casi total del estrato registral grave (excepto en la “reminiscencia” concentrada que propone a partir del sonido 113). “Juego de espejos” en torno de los desplazamientos por cuarto de tono, semitono y tono. Aparición del requisito *poco vibrato* que involucra adyacencias por grado conjunto: esto podría estar relacionado con una intención de plantear estos desplazamientos como configuraciones melódicas. Esta zona esboza gestos melódicos: posible simetría entre 109 –descenso– y 153 –ascenso–. Aparecen sonidos en el estrato registral agudo que no son armónicos. Aparece el primer armónico artificial. Primera repetición textual de un mismo sonido.

5. Desde el sonido 157 al silencio final

157 TASTO poco vibrato IV mp

158 III p

159 II \sharp

160 \sharp IV no rit.!

161 IV no dim.!

162 IV

Síntesis de recursos: adyacencia / especulación.

Intervalo de quinta (e intervalo de sexta menor descendida por cuarto de tono: "casi" quinta).

Poco vibrato en una nueva configuración melódica.

Cifuncho plantea una dialéctica a nivel constructivo: la extrema concentración de una misma problemática (como podría ser en este caso la adyacencia), desplegada y operando ya sea en un plano espacial/formal/temporal como en la elección del material sonoro en sí mismo. Esto se traduce, a nivel perceptivo, en una fuerte organicidad; a través del despliegue de procedimientos aplicados, esta economía de medios esconde, por así decirlo, su procedencia y, por lo tanto, cualquier formulación didáctica.

La convocatoria de extremos opuestos que encuentran un mismo *hábitat* y, a partir de aquí, la variedad de formatos en los cuales pueden coexistir (complementándose, neutralizándose, funcionalizándose, etc.), así como la aplicación de este procedimiento a distintos parámetros y escalas, generan una profunda ambigüedad.

Habría, finalmente, una tensión originada en la presencia constante de dos niveles o, mejor, de dos polos: una diferenciación llevada a un grado de refinamiento absoluto frente a una especie de sustrato primitivo, visceral, casi natural.

Bibliografía

Etkin, Mariano,

“Apariencia y realidad en la música del siglo XX”, en *Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*, Buenos Aires, Ricordi, 1983.

–“Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, en *Pauta V*, N°20, octubre, 1986.

–“Alrededor del tiempo”, en *Lulú, Revista de teorías y técnicas musicales* 2: 17-18, 1991a.

–“Alrededor de México”, en *Lulú, Revista de teorías y técnicas musicales* 2: 33-34, 1991b.

Corrado, Omar,

“Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”, en *Revista Musical Chilena*, 49 (184): 47-63, 1997.

–“Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, en *Punto de Vista*, 21 (60): 27-31, 1998.

Michels, Ulrich,

Atlas de la Música, 2 vols, Madrid, Alianza, 1992-94.

Molina, Jorge Edgardo

Locus Solus de Mariano Etkin: La repetición creativa, Inédito.