

UNIVERSIDAD: Universidad Nacional de La Plata

NÚCLEO DISCIPLINARIO/COMITÉ ACADÉMICO/OTROS TEMAS: Producción Artística y Cultural.

TÍTULO DEL TRABAJO: **LAS COMPOSICIONES DE JUAN FALÚ: ANÁLISIS DEL COMPONENTE TEXTURAL**

AUTOR: Juan Pablo Piscitelli

CORREOS ELECTRÓNICO DEL AUTOR: juanpablopiscitelli@hotmail.com

PALABRAS CLAVES: composiciones, guitarra, análisis textural

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo ha sido desarrollado en el marco del proyecto “La guitarra en la música argentina de raíz folklórica: *las composiciones de Juan Falú*”¹, investigación cuyo objetivo principal es comprender los principios constructivos subyacentes en dichas obras.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

El trabajo tiene su fundamentación teórica en el modelo de análisis textural desarrollado por Pablo Fessel (1996, 2000). Según este modelo, - cuyas bases epistemológicas son esencialmente las de la teoría generativa desarrollada por Lerdahl & Jackendorf² - la gramática contiene, entre otros un componente específicamente textural, que asigna a toda obra musical una o más de una *representación textural*, como uno de los niveles de representación que constituyen la *descripción estructural* asignada a la obra (Fessel, 1994). Estas representaciones, denominadas *configuraciones texturales* (CTs), son caracterizables en términos de un conjunto no ordenado de *rasgos texturales*, [\pm Planos (P), \pm Homogeneidad (H), \pm Linealidad (L), \pm Coincidencia acentual (C), \pm Divergencia de ataques (D)] que representan diferentes aspectos de los *estratos texturales* en sí mismos y de las relaciones entre estratos. El rasgo [\pm P] caracteriza la constitución o no de diferentes planos *autónomos* de configuración sintáctica del discurso; el rasgo [\pm H] caracteriza la homogeneidad o no-homogeneidad relativa entre dichos planos; el rasgo [\pm L] caracteriza la constitución de esos planos como *voces*; el rasgo [\pm C] caracteriza la coincidencia o no-coincidencia acentual entre planos, el rasgo [\pm D], por último, caracteriza la divergencia o no-divergencia de ataques entre los puntos-de-ataques de los sonidos dentro, o entre, cada uno de los planos, en el dominio del *tactus* (Fessel, 1994, 1996).

La *jerarquía textural* se manifiesta en las propiedades recursivas que presentan los *estratos texturales*, es decir que; un estrato puede incluir a otros estratos, a un nivel inferior de la jerarquía, y estar él mismo incluido dentro de un estrato jerárquicamente superior.

Las estructuras texturales se constituyen como resultado de la acción de un conjunto relativamente reducido de *principios texturales* que operan sobre la superficie musical por asociación y disociación relativa de elementos sonoros tanto en la dimensión horizontal (sucesividad) como en la vertical (simultaneidad). Estos principios texturales operan en forma simultánea e independiente unos de otros (Martínez, 2001).

¹ Beca interna de investigación o desarrollo científico, tecnológico y artístico (UNLP), Director: Sergio Balderrabano, Co-director: Mario Arseygor.

² LERDAHL, F & JACKENDOFF R, 1983 - *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press.

El material musical seleccionado para este trabajo está integrado por composiciones para guitarra del músico argentino Juan Falú, sobre las siguientes especies folklóricas argentinas: *gato, zamba, chacarera y bailecito*³.

El trabajo de análisis textural, tiene como punto de partida la identificación de distintos patrones texturales que, debido a su recurrente presencia en las distintas obras analizadas, son susceptibles de ser definidos en términos de *configuraciones texturales* características.

3. RESULTADOS

A fin de establecer un orden, que contribuya a la comprensión de este artículo, los diferentes patrones texturales recurrentes - o *configuraciones texturales*-, han sido agrupados dentro de *tipologías texturales* tradicionales en guitarra; *arpeggios, acordes, rasgueados*, etc.

3.1. Arpeggios

Al hablar de *arpeggios* en guitarra, se hace referencia a un tipo textural en el cual los eventos sonoros aparecen articulados básicamente de manera sucesiva (es decir no simultánea) en distintas cuerdas. Cada sonido atacado, “permanece” vibrando⁴ hasta que vuelve a pulsarse esa misma cuerda o se establece algún tipo de interrupción tal como ocurre en el caso de un cambio de posición en la mano izquierda. El orden de sucesión de los sonidos, es decir el modo en que se alternan las cuerdas pulsadas, puede dar lugar a distintos tipos de diseños de arpeggios.

En el ejemplo 1, los sonidos sucesivos en cuatrillos de corcheas forman un diseño (agudo-grave-agudo) que se repite en cada compás. Las distancias interválicas -relativamente amplias - entre los sucesivos eventos permite el establecimiento de cuatro estratos texturales con relativa autonomía. A su vez cada uno de estos estratos puede percibirse como elemento lineal fundamentalmente a causa de la proximidad interválica. De este modo “Una sucesión estrictas de notas sin ningún tipo de simultaneidad, dadas ciertas discontinuidades interválicas, puede constituirse en una textura polifónica, como resultado de la asociación de sonidos, discontinuo entre sí, pero interválicamente próximos” (Fessel, 2000). Esto da lugar a una CT constituida por cuatro estratos lineales o voces; una voz superior (Re-Do-Si-La), una voz media superior (La-Sol-Fa-Mi), una voz media inferior (Fa-

³ El análisis fue realizado a partir de la referencia proporcionada por las partituras editadas (Ver ítem *Partituras editadas* al final del trabajo).

⁴ Desde luego esta “permanencia” es relativa al comportamiento acústico propio de la guitarra (y desde luego otros instrumentos de cuerda pulsada), en el que las vibraciones presentan una caída en forma bastante rápida.

Re#-Do#-Do□) y una voz grave (Si□-La□-Sol□-Fa), de las cuales, la primera y la última debido a sus posiciones extrema se definen más claramente como líneas.

Ej. 1 - Chacarera ututa cc. 23-24



Ej. 2 - De la raíz a la copa cc.2-3



En el ejemplo 2, al igual que en el anterior, la distancia interválica relativamente amplia entre notas sucesivas -y simultáneas, tal como sucede sobre la segunda negra de cada compás- aparece como el principal factor de disociación entre los estratos, pero a diferencia del primer ejemplo, el establecimiento de estratos lineales no resulta tan evidente. En primer lugar, no resulta claro si las notas con plicas hacia abajo forman un único estrato lineal (Re-La-Mi-La) o si, debido a la distancia interválica (cuartas y quintas), es posible una descomposición en dos estratos lineales, esto es; uno más grave La-La, y el otro de movimiento Re-Mi. Asimismo, no resulta sencillo definir si a causa de la proximidad interválica, la segunda y tercera corchea de cada tiempo del 6/8 (en especial las del segundo tiempo) forman un único estrato o si se trata de dos estratos diferenciados. La voz más aguda (Fa#-Sol) pareciera ser la única que se constituye claramente como un estrato lineal, y disociada del resto a causa de la relativa amplitud de distancia interválica.

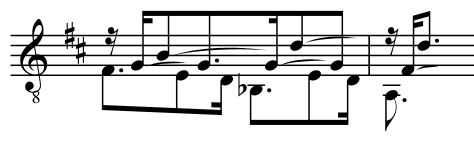
Los arpeggios ejemplificados hasta aquí, se encuentran dentro de lo que clasificaremos como *CT arpegiada no jerárquica*, esto es, una configuración textural en los que la relación establecida entre los diferentes estratos texturales no permite una distinción jerárquica significativa –no existe predominancia de un estrato sobre otros – . A continuación analizaremos algunos ejemplos de arpeggios en que existe una diferenciación de niveles jerárquicos entre los estratos, y que clasificaremos como *CT arpegiada jerárquica*.

El ejemplo 3 corresponde a un fragmento de la zamba *Al menchi*, en el que pueden distinguirse claramente tres estratos texturales. En el nivel superior, la melodía (notas con plicas hacia arriba) se constituye claramente como un componente lineal diferenciado jerárquicamente del resto de las voces. En el siguiente nivel jerárquico, el bajo (Movimiento cromático descendente de Fa# a Mi) y la voz media (movimiento Mi-Re#) aparecen diferenciadas.

Ej. 3 - Al menchi c. 52-53



Ej. 4 - Rastro de amor c.1-2



En el ejemplo 4, también es posible distinguir varios estratos aunque no todos llegan a constituirse linealmente. En este caso, el bajo (plicas hacia abajo) se establece como un estrato lineal diferenciado jerárquicamente del resto de las voces. En un siguiente nivel es posible distinguir la voz media (insiste sobre el Sol y resuelve en Fa#) de la voz superior (Si-Re-Re).

Las relaciones jerárquicas de los ejemplos 3 y 4 aparecen representadas en las figuras 1 y 2 respectivamente. Cada columna representa un nivel jerárquico distinto; cuanto más a la izquierda se encuentra un determinado estrato, implica una posición más alta en la jerarquía textural. El símbolo (]) del lado derecho se aplica a todo estrato que no admite una descomposición posterior. La cantidad de (]) denota el nivel jerárquico de un estrato en la estructura textural.

<i>(niveles jerárquicos)</i>			<i>(niveles jerárquicos)</i>		
1er nivel	2do. nivel	3er nivel	1er nivel	2do. nivel	3er nivel
[Config. Textural Global			[Config. Textural Global		
	[voz superior]]			[bajo]]	
	[voces restantes			[voces restantes	[voz superior]]]
		[voz media]]]			[voz media]]]
		[bajo]]]			

Figura 1. Relaciones jerárquicas en *Al menchi* c. 52-53

Figura 2. Rel. jerárquicas en *Rastro de amor* cc. 1-2.

En cuanto al empleo de las *configuraciones texturales arpegiadas* en relación a las estructuras formales, se puede mencionar;

- *CT arpegiada no jerárquica* resulta habitual en introducciones e interludios del *gato* –abarcando varios compases e incluso la sección completa-, y en los interludios de la *chacarera*.
- *CT arpegiada no-jerárquica* habitual en *zamba*, pudiendo aparecer en distintas secciones formales.

3.3. Acordes

En este caso, se hace referencia a eventos sonoros articulados básicamente de manera simultánea. Dentro de este tipo textural es posible establecer diferentes *configuraciones texturales*, dependiendo del modo de interrelación entre dichos eventos sonoros con otro u otros estratos texturales, a saber;

a) *Homorrítmico*: en este caso todos los sonidos de un determinado acorde son articulados de manera simultánea –plaqué-. Esta dependencia rítmica entre las voces, hace que se perciba un único estrato textural (ejemplo 5).

b) *Con el bajo disociado*: se trata de acordes en los cuales la voz más grave aparece disociada rítmicamente en relación a las otras voces. Esto da como resultado la constitución de dos estratos claramente diferenciados; por un lado el bajo (plicas hacia abajo) y por otro las voces restantes –plicas hacia arriba-(ej. 6).

Ej. 5 - La Antuquera cc. 35-36



Ej. 6 - Chacarera tenebrosa cc. 53-54



c) *con voz superior (melodía) disociada*: en esta configuración textural, se establecen dos estratos diferenciados jerárquicamente; en el nivel superior, la melodía (plicas hacia arriba) se constituye como un componente textural diferente de las restantes voces (plicas hacia abajo), estas últimas se encuentran en un nivel inferior de la jerarquía textural (ej. 7).

d) *con bajo y melodía disociada*: aquí pueden diferenciarse claramente tres estratos; un estrato superior, formado por la voz más aguda (melodía), un estrato formado por las voces intermedias y el último constituido por el bajo (ej. 8).

Ej. 7 - Del buen riego cc. 31-32



Ej. 8 - Laurel cc. 31-32



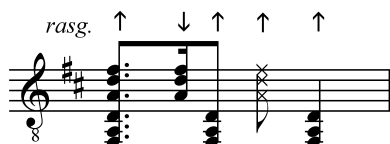
Las cuatro CTs de *acordes* analizadas precedentemente, aparecen de modo frecuente en las composiciones de las distintas *especies* analizadas, en especial las dos últimas (c y d). Sin embargo, no se define de manera clara en qué secciones formales aparecen desarrollados predominantemente.

3.2. Rasgueados

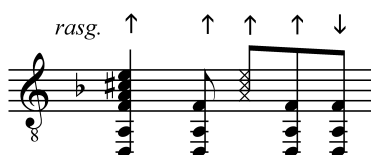
Al hacer mención a este tipo textural, se pueden diferenciar claramente dos componentes texturales que se alternan de diversas maneras; el *rasgueo* (golpe de dedos – *índice, medio y anular*- del grave al agudo [↑], y golpe de *pulgar* del agudo al grave [↓]) y el *chasquido* -sonido no tónico que se produce golpeando hacia abajo con el puño cerrado-. El rasgueo del grave al agudo, suele involucrar las tres cuerdas más graves, salvo en los inicios de compás que suelen pulsarse todas la cuerdas, mientras que el rasgueo del agudo

al grave puede involucrar tanto las tres cuerdas graves como las tres más agudas. El chasquido (cabeza de nota en forma de x) se produce habitualmente sobre las primeras tres cuerdas (ej. 4 y 5).

Ej. 4 - Rastro de amor c.29



Ej. 5 - Chacarera ututa c. 26



En cuanto a la utilización de *rasgueo* en relación a la estructura formal de las *especies* en cuestión, se puede decir que, tanto en *zamba*, *chacarera* y *bailecito* es habitual su presencia, articulando secciones formales -finales de frases, estrofas, etc.-, pero raramente abarca más de un compás.

3.4. Voces paralelas

Las voces paralelas son constantemente utilizadas por Falú en sus obras. Por lo general se trata de una melodía “doblada” por terceras, sextas, décimas, y eventualmente cuartas, por debajo de la melodía. Estas voces paralelas raramente aparecen solas, sino que lo habitual es que exista otra línea (bajo) generalmente estática, y cuya función suele ser la de “apuntalar” armónicamente (ej. 9,10 y 11).

Ej. 9 - Chac. ututa c. 21-22



Ej. 10 - De la raíz a la copa c. 7-9



Ej. 11-De la raíz a la copa cc.29-30



La convergencia direccional y estricta coincidencia de ataques entre las líneas paralelas da como resultado la constitución de un único estrato. Tal como señala Fessel, “Más que líneas lo que se presenta es el espaciamiento registral de una línea, lo cual agrega una cualidad no textural, sino, eventualmente tímbrica”. Esto ocurre incluso en movimientos paralelos distanciados registralmente como 6tas, 10mas (ej. 10 y 11). “El efecto disociativo de la discontinuidad registral, solo se neutraliza a partir del efecto asociativo aun más fuerte de la sincronía de ataques y, eventualmente, el paralelismo melódico” (Fessel, 2000). Esto da lugar a una CT en la que es posible establecer dos estratos jerárquicos; por un lado las

voces paralelas (plicas hacia arriba) -estas a su vez admiten una ulterior descomposición- y por el otro el bajo (plicas hacia abajo).

En cuanto al empleo de esta configuración textural en relación a las estructuras formales de las *especies* abordadas, cabe señalar su habitual utilización en *gato*, *chacarera* y *bailecito* hacia los finales de frases y secciones. En *zamba* también resulta habitual, aunque no pueden establecerse secciones formales en las cuales prevalezca.

3.5. A dos voces

Finalmente aquí se hace alusión a dos líneas o voces que debido principalmente a la amplia separación registral se establecen como estratos claramente diferenciados. Según el modo en que se interrelacionan dichas líneas es posible diferenciar dos *configuraciones texturales* que resultan características en las obras de Falú;

a) *voces equivalentes*: se trata de dos voces equiparables en cuanto a movimiento rítmico-melódico, lo cual no permite distinción jerárquica significativa entre ambas (ej.12).

b) *voces desiguales*: una de las voces prevalece jerárquicamente sobre la otra. En este caso (ej. 13), la melodía es claramente superior en cuanto a jerarquía textural en relación al bajo.

Ej. 12 - Del buen riego cc. 56-58



Ej. 13 – Gato panza arriba cc. 28-30



En lo que respecta al empleo de las *configuraciones texturales arpegiadas* en relación a las estructuras formales, se puede mencionar;

- CT de *voces equivalentes* suele aparecer habitualmente en estrofas de *gato* y *bailecito*.

- CT de *voces desiguales* son frecuentes en estrofas de *zamba* y *chacarera*.

4. CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo se ha podido identificar y analizar las principales *configuraciones texturales* que aparecen operando en las composiciones para guitarra del músico argentino Juan Falú. A partir de la aplicación de las propuestas teóricas de Fessel,

ha sido posible realizar un análisis exhaustivo del componente textural e ir más allá de los intentos taxonómicos que establecen *tipología texturales*, y que no explicitan adecuadamente los principios que subyacen a la conformación de una determinada categoría textural.

Por último, y en lo que respecta a la relación entre el componente textural y las estructuras formales de las obras estudiadas, es importante señalar la notable correspondencia entre los cambios formales (desde frases hasta estrofas completas o introducciones) con los cambios que se establecen en el componente textural (diferentes *configuraciones texturales*), es decir que se puede considerar que en dichas composiciones la textura opera como un *delimitador formal*.

BIBLIOGRAFÍA

FESSEL, Pablo, 1994 - "Hacia una caracterización formal del concepto de textura", en Revista del Instituto superior de Música (UNLitoral) Nro. 5, pp. 75-92.

-----1996 - "Una gramática generativa de la superficie musical", en Arte e investigación (UNLP) Nro. 1, pp. 47-53.

-----2000 - "Condiciones de linealidad en la música tonal", en Arte e Investigación (UNLP) Nro. 4, pp. 84-89.

MARTINEZ, Alejandro, 2001 - "Un enfoque jerárquico de la textura musical", en Música no Século XXI: Tendencias, Perspectivas e Paradigmas, Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM (F. Lazzetta ed Belo Horizonte, UFGM).

Partituras editadas

FALU, Juan, 1986 - *Con la guitarra que tengo*. Editorial Lagos, Buenos Aires.

----- 1993 - *Serie argentina para guitarra - vol. I, Noroeste*. Ediciones de Música

-----1995 - *Piezas individuales*. Editorial lagos, Buenos Aires.

-----1997 - *Tres piezas argentinas*. Editorial Melodía, Buenos Aires.

-----2006 - *Obras Completas. Volumen I*.